



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

**Macário, o Fausto brasileiro
ou
Álvares de Azevedo no divã
e outras considerações**

Verfasser

Christian Egídio da Silva

angestrebter akademischer Grad
Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 357

Studienrichtung lt. Studienblatt: Portugiesisch

Betreuer: Uni. Prof. Dr. Friedrich Frosch

Macário, o Fausto brasileiro
ou
Álvares de Azevedo no divã
e outras considerações

*“(...) O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife!
Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo
é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!”*

Macário

*Agradeço primeiramente a Deus; aos meus pais
José Cláudio e Marlene; ao meu orientador
o prof. Dr. Friedrich Frosch e a prof.^a Dr^a Kathrin Sarthingen,
minha segunda examinadora.*

*„Der Blick des Forschers muß sich nach innen wenden:
denn die intellektuellen und ethischen Probleme sind
wichtiger als die physischen.“*

Arthur Schopenhauer

Sumário

1. Introdução	6
<u>Primeira Parte: da vida do poeta e da peça Macário</u>	13
2. Álvares de Azevedo, un poète maudit.....	13
3. A concepção do drama romântico em Macário	18
3.1. Da estrutura e dos temas principais da peça.....	24
3.2. <i>Puff</i> , o prefácio.....	28
4. A binomia: um projeto romântico de Azevedo	41
<u>Segunda Parte: Macário no amor e na boêmia a caminho de São Paulo</u>	50
5. A binomia presente no Amor e na Mulher	50
5.1. O amor na puberdade.....	51
5.2. Em busca da mulher ideal	61
5.3. Don juanismo: síndrome de uma decepção amorosa.....	73
5.4. O cinismo de Macário: uma vingança ao amor.....	83
6. O sonho satânico de Macário	86
7. Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa.....	95
7.1. Spleen.....	106
7.2. Dos humores de Macário.....	111
8. A cidade de São Paulo: fonte de meretrício, doença e tédio.....	115
<u>Terceira Parte: a binomia personificada numa trindade azevediana</u>	129
9. Macário, Satã e Penseroso a perfeição da binomia humana.....	130
9.1. Penseroso: símbolo do amor sentimental.....	132
9.2. Macário: uma frágil síntese de Satã e Penseroso	140
9.3. Satã, o anti-Penseroso	145
10. Conclusão	149
11. Zusammenfassung der Arbeit auf Deutsch	158
12. Bibliografia	164
12.1. Fonte eletrônica.....	167

1. Introdução

O presente trabalho vem apresentar uma análise e interpretação de alguns temas retirados da peça *Macário* do escritor brasileiro Manuel Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852). Essa peça permaneceu inédita até a morte do escritor, sendo publicada pela primeira vez em 1853.

Poeta precoce, Álvares de Azevedo pertenceu à segunda geração do Romantismo no Brasil, dita Ultra-romântica. Essa geração foi marcada pela tendência mórbida e pessimista de sua literatura por abordar principalmente temas obscuros como a morte, amores platônicos, fuga da realidade e a noite.

Os principais motivos que ajudaram a modelar assim essa literatura foram o *mal du siècle* e o *fin-de-siècle* franceses, dois termos ligados à má conjuntura na França do século XIX, que veio por fim refletir-se na literatura e na vida da população.

Esse fenômeno chegou ao Brasil principalmente por meio da literatura francesa, pois que na época pós-Independência o Brasil procurava libertar-se da influência político-cultural de Portugal, buscando assim novos modelos para a construção intelectual do país.

Uma outra fonte de inspiração para nossos escritores românticos foi o poeta inglês Lord Byron, que a propósito estava muito em moda entre os estudantes e poetas brasileiros, exercendo uma enorme influência não apenas na literatura que eles produziram, mas também no estilo de vida que eles levavam. Por esse motivo essa geração também ficou conhecida como byroniana.

Entre os principais autores da segunda geração romântica no Brasil encontra-se Álvares de Azevedo, que é considerado um dos maiores talentos da escola romântica brasileira, não apenas pela sua precoce vocação onipotente, mas sobretudo pelo fecundo talento literário que lhe enchia o gênio desde sua infância.

Portanto, apresentamos aqui nosso trabalho *Macário, o Fausto brasileiro ou Álvares de Azevedo no divã*, onde nosso objetivo foi o de abordar a peça *Macário* em sua globalidade, ou seja, consideramos tanto sua forma estrutural, quanto seu enredo, como objetos importantes de análise e essenciais para uma compreensão mais aprofundada não apenas do drama em si mesmo, mas também da vida e da personalidade do escritor Álvares de Azevedo. Dessa forma o leitor poderá ver que, nesse caso, criador e criatura estavam em perfeita sintonia recíproca.

Além do mais, analisaremos a concordância da peça com os ideais e pressupostos românticos da época, e trataremos também as teorias que o próprio autor criara para si com seus estudos críticos na ânsia de alcançar algo novo na dramaturgia brasileira, fazendo sempre uma análise do grau de originalidade destes.

Quanto ao enredo falaremos da problemática do amor numa crise constante do personagem entre pureza e impureza, desilusão do amor e idealização da mulher. Tudo isso visto do ponto de vista de um adolescente já experiente nesse mundo fantástico dos sentimentos, porém ainda muito infeliz e azarado em seus encontros.

Também concernente ao assunto do amor e da mulher, falaremos de temas como a saudade do colo materno e dos tempos de infância que indiretamente deixam-se perceber em algumas falas do personagem e em algumas passagens da peça. Além disso, trataremos outros temas de igual relevância como a obsessão por sedução e o misterioso sonho que o personagem Macário teve sobre um túmulo no cemitério.

Um outro tema analisado neste trabalho e que é igualmente de extrema importância para uma melhor compreensão da personalidade do personagem Macário é a boêmia. Pois dos efeitos advindos desse estilo de vida desgarrada e do comportamento excêntrico do personagem surgiram outros dois temas que são o *spleen* e o humor de Macário.

Como veremos no capítulo apropriado, a boêmia não era considerada apenas um passatempo, mas era também um estilo de vida muito querido entre os estudantes paulistanos. Por isso a tomamos por relevante em nosso trabalho, pelo caráter formador que a boêmia trazia consigo, exercendo influência determinadora sobre a moral e sobre o comportamento de Macário. Além disso, a boêmia surtia um grandioso efeito psicológico sobre o jovem estudante, modificando dessa forma seu comportamento e seu humor.

Na sequência da apresentação de nossos temas eis que aparece a cidade de São Paulo que também tornou-se um assunto de muita relevância neste trabalho e à qual dedicamos um capítulo em separado.

O fato de nos dedicarmos a ela não está apenas ligado à sua introdução na literatura brasileira como palco das peripécias de Macário e Satã, mas também por ela ser apresentada de uma maneira muito negativa, fomentadora da prostituição, da doença e do *spleen*. Essa negatividade aparentemente exagerada atçou em nós a curiosidade de desvendar o grau de fidelidade do escritor em suas descrições. Portanto, faremos uma averiguação do grau de semelhança e veracidade entre a cidade fictícia no drama e a verdadeira cidade de São Paulo do século XIX.

Entrando agora no último campo temático e consequentemente na terceira parte de nosso trabalho, consagraremos nossa análise aos três personagens tidos como principais que são Macário, Satã e Penseroso. Por conseguinte, estudaremos a estreita relação mantida entre eles, tendo em vista que Macário há dez anos buscava por Satã e alimentava em si o sentimento de ser o novo Fausto. Eis o grande motivo deste trabalho trazer o título *Macário, o Fausto brasileiro*.

Contudo, no segundo episódio da peça surge um novo personagem chamado Penseroso que exerce, assim como Satã, sua influência sobre Macário. Porém sua influência é de ordem positiva e por isso ela reage como um contrapeso às influências malignas de Satã, proporcionando assim um balanceamento espiritual em Macário. Por sua vez Penseroso também receberá muita influência de Macário, porém os fluídos magnéticos emanados pelo estudante são de ordem negativa e satânica. Dessa forma o humor de Penseroso tornar-se-á semelhante ao de Macário, assim como veremos no momento apropriado.

Eventualmente também serão notados e analisados outros temas como o pessimismo, o cinismo; o gosto pela morte; o sarcasmo de Satã a respeito da religiosidade; a natureza como liberdade criativa expressa por Penseroso; o tédio constante numa cidade arruinada como São Paulo; a morbidez causada pelo sofrimento e pela decepção; o negativismo de Satã; a ironia de Macário; a auto-degeneração; o subjetivismo e o egocentrismo; a consciência de solidão e a morte: fuga total e definitiva da vida, tida como única solução para todos os sofrimentos do corpo e da alma.

Logo, a fascinação e escolha por tais temas advêm do fato de Álvares de Azevedo ter sido um autor precoce que começou a escrever ainda na sua adolescência. Esse fato fez com que sua literatura tenha sido marcada pelas suas primeiras impressões e experiências íntimas, escondendo assim sempre um pouco da realidade vivida pelo rapaz, com suas experiências e opiniões sob uma pincelada fictícia e artística.

Portanto, a peça Macário apresenta não apenas o potencial artístico de Álvares de Azevedo, mas é simultaneamente uma obra de cunho autobiográfico, expressando mormente as primeiras dificuldades e experiências dessa fase pela pouca experiência de vida do escritor.

Consequentemente, um fator que achamos muitíssimo interessante no drama Macário é essa qualidade de espelho que ele possui, refletindo-nos a imagem da situação psicológica e ao mesmo tempo as inclinações artísticas do autor.

Mesmo que esse reflexo apresente uma transparência reduzida pelo baço da imaginação e da arte, contudo, ele permanece identificável pela grande verossimilhança dos fatos narrados e dos ideais literários de Álvares de Azevedo com sua vida. Logo, o personagem Macário apresenta muitas características semelhantes às de seu criador: ele tem vinte anos, é estudante, sofre de dificuldade em relacionar-se com mulheres, gosta de fumar cachimbo e de beber bebidas alcoólicas.

A partir dessas similaridades entre criador e criatura instauramos uma leitura da peça que vai estabelecer um forte vínculo entre a vida do poeta e o personagem Macário. Por esse motivo traz este trabalho o segundo título *Álvares de Azevedo no divã*.

Por conseguinte, propomos fazer uma análise psicológica do personagem Macário aproximando-o da natureza de seu criador. Um outro objetivo de igual importância é o de desvendar os rastros íntimos, os desejos, os ideais e os problemas pessoais de Álvares de Azevedo que se escondem atrás do personagem.

Com esse objetivo entendemos que apesar dos ensinamentos da teoria da literatura de que é necessário muita cautela no momento de se interpretar um texto literário de forma que autor e eu-lírico não sejam confundidos, é mister dizer que no caso de Álvares de Azevedo a presença de seu *ego*, daquilo que ele provavelmente tanto desejava experimentar em vida e de seus ideais literários são muito evidentes em sua obra. Pois bem sabemos que essa geração de escritores do Romantismo descobria um novo valor do *eu* e que defendiam a opinião de que o individualismo deveria passar a ter uma maior importância nas obras a serem escritas. Destarte, torna-se muito difícil ou praticamente inevitável fazer a distinção entre autor e eu-lírico, entre obra e biografia numa peça como Macário, onde as experiências e opiniões do autor estão irrefutavelmente presentes no texto.

Assim sendo e tendo já traçado de maneira superficial algumas peculiaridades da peça e singularidades do escritor, veremos como Álvares de Azevedo teve uma forte tendência em deixar rastros de sua personalidade e de suas experiências no personagem Macário.

Em referência à divisão deste trabalho, achamos mais conveniente dividi-lo em três partes de forma a seguirmos de forma racional a concatenação dos temas que de certa forma influenciaram Macário a ser assim como o temos na peça, e também de modo a explanar mormente os pontos acima propostos tidos como causa e consequência dessa sua situação decadente e ultra-romântica.

Logo, a primeira parte, *Da vida do poeta e da peça Macário*, contem essencialmente três capítulos, sendo o segundo subdividido em outros dois subcapítulos. Essa primeira parte do trabalho dedicar-se-á, como o título por si só já indica, à biografia e, ao que concerne à peça, ao enredo e à sua estrutura de Macário.

Refente à vida do escritor, preparamos um resumo com os acontecimentos mais relevantes que chegaram ao nosso conhecimento a respeito da passagem de Álvares de Azevedo por essa Terra. A biografia contida neste trabalho foi fundamentalmente baseada no conteúdo biográfico encontrado nas *Obras Completas* de Álvares de Azevedo que foram organizadas por Alexei Bueno.

Já os capítulos seguintes apresentam ao leitor um pequeno esquema da estruturação da peça e os principais temas do enredo baseados no estudo crítico de Antônio Cândido em *A educação pela noite e outros ensaios*, porém bastante resumidos, pois que nossa intenção aqui não é a de reproduzir o texto integralmente, mas sim o de oferecer uma leitura diferenciada e teoricamente mais aprofundada da peça Macário.

Nessa mesma parte do trabalho apresentaremos uma análise do prefácio de Macário examinando sua concordância com os ideais do novo drama formulados pelos escritores da escola romântica e também uma análise das teorias que o próprio Álvares de Azevedo diz ter criado para si através de seus estudos críticos durante seus anos de curso na Faculdade de Direito.

Na introdução de Macário, Azevedo fala, mesmo que de uma forma muito poetizada, sobre seu projeto para o drama romântico dizendo que seu protótipo de teatro seria uma mescla do teatro inglês, do espanhol e do grego, e cita também alguns nomes dos maiores representantes dessas literaturas européias e também os nomes de alguns dos personagens por eles criados.

Destarte, analisaremos o enredo de Macário ressaltando suas semelhanças com a nova ideologia teatral que surgiu com o teatro nacional alemão sob a influência de Lessing. Essa nova forma de se fazer dramaturgia deveria fixar-se como uma revolução na história da literatura pela renovação dos moldes e das teorias já existentes em favor de um novo modelo de drama. Partindo de indicações do autor no prefácio e na própria peça, mostraremos em quais aspectos particulares Álvares de Azevedo obteve sucesso no seu empreendimento de introduzir tais características totalmente novas na dramaturgia brasileira. Desse modo, procuramos igualmente descobrir quais características antigas e desusadas, comuns da escola anterior, são encontráveis nessa peça.

O último capítulo da primeira parte cuida em apresentar a teoria da binomia já comentada neste prefácio. Igualmente nessa mesma parte pretendemos elucidar com maior agudeza ao leitor a fonte de influência da qual Álvares de Azevedo bebera suas águas transportando seus saís nessa sua teoria do choque dos contrários.

Concluindo o resumo da primeira parte de nosso trabalho, diríamos que a mesma tem como finalidade melhor introduzir o leitor no próprio enredo de Macário, facilitando assim a compreensão dos temas cruciais da peça através das análises feitas por nós nos capítulos seguintes.

Na segunda parte do trabalho, *Macário no amor e na boêmia a caminho de São Paulo*, discutimos o núcleo da problemática do relacionamento de Macário com as mulheres, do seu medo do amor, e logicamente, de suas experiências com elas.

Veremos portanto como nasceu essa dificuldade que levou o estudante não apenas à decepção, mas também à chamada *síndrome do Don Juanismo*, assim como ela também o levou ao cinismo e até mesmo ao “transexualismo” no sonho que teve no cemitério.

Na sequência, temos um capítulo dedicado à boêmia, pois que a ela é dada uma importância muito particular na peça: a boêmia é a única portadora de bálsamos sublimes, capazes de aliviar o tédio e o aborrecimento do rapaz. Todavia, veremos mais detalhadamente no próprio capítulo que a falta da boêmia podia levar Macário a um estado de espírito ainda pior do que aquele em que o estudante já se encontrava, o chamado *spleen*. À essa estranha sensação ou estado de espírito que determina diretamente o comportamento do estudante, dedicamos um subcapítulo, no qual apresentaremos a definição da palavra, a história de sua introdução na literatura e consequentemente no meio estudantil paulistano.

Como o leitor pôde perceber, a boêmia e o *spleen* foram retratados com afinco nessa peça e por isso eles nos interessaram muito. O motivo de tal interesse fundamenta-se no poder que eles têm em modificar o estado de espírito de Macário dando-lhe um novo caráter, por isso eles também servem como acesso à personalidade antagônica do personagem, facilitando assim a investigação e entendimento de sua natureza.

A partir desses pontos citados acima, surgiu então o tema para o subcapítulo intitulado *Dos humores de Macário*, no qual investigamos o motivo causador do caráter melancólico do estudante com a ajuda da *Teoria dos quatro humores* de Hipócrates e outros médicos importantes da Antiguidade como Cláudio Galeno.

Como último tema da segunda parte, apresentaremos *A cidade de São Paulo: fonte de meretrício, doença e tédio*. Nesse capítulo nos dedicamos à pesquisa e análise da situação sociocultural da cidade de São Paulo e sua vida boêmia na época em que o escritor nela viveu e estudou. Do mesmo modo, como já comentado, pretendemos descobrir se as descrições feitas sobre essa cidade possuem, salvo o caráter artístico da descrição dado à cidade, algo de verídico. Para tanto, comparamos, sempre que possível, o que fora dito na obra a respeito dessa cidade com outras fontes que igualmente se dedicaram à documentação de sua posição socioeconômica e cultural no século XIX. Dessa forma, tentamos desvendar o grau de verossimilhança dos quadros da cidade pintados por Álvares de Azevedo e a sua real situação na época do escritor.

A terceira e última parte deste trabalho intitulada *A binomia personificada numa trindade azevediana* foi dedicada à análise e interpretação dos três personagens principais: Macário, Satã e Penseroso. Porém não nos ocupamos apenas com a simples descrição da natureza de cada um destes, mas principalmente em apresentar a inter-relação entre eles e a contribuição de cada um para a manifestação da binomia no decorrer da peça.

Para a análise das características dos três personagens principais, nos baseamos principalmente no trabalho literário *A educação pela noite e outros ensaios* de Antônio Cândido, já comentado no início desta introdução. O interesse em utilizarmos esse estudo como base para nossa análise está na interessante interpretação feita pelo crítico sobre as peculiaridades de cada um desses personagens. Peculiaridades estas que se tornaram tema e que resolvemos estender em nossos últimos capítulos, dando assim maior profundidade ao trabalho já feito sobre esse trio azevediano da peça Macário.

Desejamos portanto ao caro leitor uma boa leitura, esperando que essa dissertação de mestrado possa proporcionar-lhe uma visão mais ampla e um entendimento mais agudo sobre essa obra de Álvares de Azevedo que, como mais de uma vez dito, é uma das mais belas produções do teatro romântico da história de nossa literatura.

Primeira Parte: da vida do poeta e da peça Macário

2. Álvares de Azevedo, un poète maudit

“Que fatalidade, meu pai!”

Álvares de Azevedo

Dentre todos os escritores do Romantismo brasileiro o poeta Manuel Antônio Álvares de Azevedo é aquele cuja obra tem maiormente atraído a atenção de críticos e historiadores da literatura, exatamente por ser ele considerado um dos melhores escritores daquela geração. Em sua curta carreira de escritor, Álvares de Azevedo atuou como poeta, contista e ensaísta, numa produção não muito numerosa, porém literariamente densa.

Nasceu em São Paulo no dia 12 de setembro de 1831 e faleceu na cidade do Rio de Janeiro em 25 de abril de 1852. Por muito tempo não se soube ao certo quanto ao exato lugar de seu nascimento. Alguns biógrafos diziam que Azevedo teria nascido na sala da biblioteca da Faculdade de Direito de São Paulo, porém mais tarde averiguou-se que o nascimento ocorrera na biblioteca da casa do avô materno, Severo Mota, que na época, morava na esquina da rua da Freira com a rua da Cruz Preta, atuais Senador Feijó e Quintino Bocaiúva, próximo à Faculdade de Direito.

O futuro poeta nasceu como segundo filho legítimo do então acadêmico de Direito Inácio Manuel Álvares de Azevedo e de Maria Luísa Silveira Mota Azevedo, ambos de famílias ilustres da província do Rio de Janeiro. Primeiramente, o senhor Inácio Manuel encontrava-se em Portugal, onde fazia seus estudos em Coimbra, porém, quando D. Miguel fechou a Universidade, ele voltou ao Brasil e passou a estudar na Academia de São Paulo.¹

Em 1833, em companhia dos pais, Álvares de Azevedo mudou-se para o Rio de Janeiro. Dois anos depois, exatamente no dia 26 de junho, morre em Niterói o irmão caçula Inácio Manuel. Consta que o falecimento prematuro do irmão causou-lhe uma profunda tristeza e mágoa, acarretando em seguida numa moléstia que lhe impediu de readquirir plenamente a saúde pelo resto de sua vida.

¹ Cf. Alexei Bueno 2000: 15

Atingido a boa idade para ser escolarizado, Álvares de Azevedo ingressou em 1840 no Colégio Stoll, que ficava localizado no bairro do Botafogo no Rio. Desde essa época consta ter sido um aluno excepcional, como podemos averiguar nas próprias palavras do proprietário do colégio o Dr. Stoll, que certa vez disse: *“Ele reúne, o que é muito raro, a maior inocência de costumes à mais vasta capacidade intelectual que já encontrei na América em um menino da sua idade.”*²

Em 1844, Álvares de Azevedo retornou a São Paulo em companhia de seu tio materno, o Dr. José Inácio Silveira da Mota. No fim desse mesmo ano, após ter concluído seus estudos de francês, inglês e latim, Azevedo regressa novamente ao Rio de Janeiro.

No ano seguinte de 1845, o poeta ingressa no 5º ano do internato do Colégio Pedro II da mesma cidade, onde teve como seus professores Joaquim Caetano Pereira da Silva e o Barão de Planitz. E em 1846, ele cursa a 6ª série no mesmo colégio, onde teve como professor Domingos Gonçalves de Magalhães, o escritor que cinco anos após o nascimento de Álvares de Azevedo, isto é em 1836, veio a inaugurar o Romantismo no Brasil com a publicação do livro *Suspiros Poéticos e Saudades*, sendo ele o precursor dessa escola literária no país.

No dia 5 de dezembro de 1847, Azevedo recebe o grau de Bacharel em Letras. E no ano seguinte de 1848, o escritor já se encontrava novamente em São Paulo, onde matriculou-se a 1º de março no primeiro ano da Academia de Direito dessa mesma cidade.

Na Academia de Direito já estudavam em anos mais adiantados Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa, José de Alencar, Silveira e Souza, Perdigão Malheiros e João Cardoso de Menezes, o futuro Barão de Paranapiacaba. Conta-se que os dois primeiros foram seus melhores companheiros em São Paulo, e com os quais dividia uma república de estudantes na Chácara dos Ingleses, bairro que ficou conhecido pelas frequentes orgias estudantis celebradas naquela época.

No seguinte ano letivo juntou-se ao grupo de amigos José Bonifácio, mais conhecido como o *Moço*. Nesse mesmo ano, Álvares de Azevedo traduziu o quinto ato do *Otelo* de Shakespeare e o poema *Parisina* de Byron. Além disso, ainda ele escreveu *O Conde Lopo* e outros diversos poemas líricos.³

No ano de 1849, Álvares de Azevedo matricula-se no segundo ano do curso de Direito.

² Cf. Alexei Bueno 2000: 15

³ Idem 2000: 15-16.

Em ocasião do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil no dia 11 de agosto, Álvares de Azevedo pronunciou um discurso na sessão acadêmica comemorativa; sendo o discurso mais tarde imprimido em folheto.

Nesse mesmo ano o rapaz voltou ao Rio de Janeiro para passar suas férias. Contudo, ele foi acometido de constantes pensamentos de morte. No ano seguinte, ainda de férias no Rio, segundo uma carta sua datada de 1º de março, o poeta conta que escreveu “*um romance de 200 e tantas páginas; dois poemas, um em cinco e outro em dois cantos; uma análise de Jacques Rolla, de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e poesia em Portugal, bastante volumosos; um fragmento de poema em linguagem muito antiga, mais difícil de entender que as Sextilhas de Fr. Antão, noutro gosto porém, mais ao jeito do Th. Rowley, de Chatterton.*” (Álvares de Azevedo, 2000: 16).

De volta à Faculdade, Álvares de Azevedo profere, no dia 9 de maio, o discurso inaugural da sociedade acadêmica *Ensaio Filosófico* e matricula-se no terceiro ano do curso de Direito. E em setembro desse mesmo ano, o quintanista Feliciano Coelho Duarte, suicida-se por amor. No dia 12 do mesmo mês, o poeta foi encarregado de pronunciar um discurso de adeus à beira do túmulo do amigo.⁴

No ano de 1851, Álvares de Azevedo começa a cursar o quarto ano da Faculdade de Direito. Porém, no dia 15 de setembro desse mesmo ano morre outro quintanista, João Batista da Silva Pereira, para o qual o poeta também se encarregara de fazer o discurso fúnebre.

No fim desse mesmo ano, o estudante vai à fazenda em Itaboraí do seu tio-avô, o Barão de Itapacorá, passar as férias de verão a partir dezembro. Porém no fim das férias Álvares de Azevedo não queria mais voltar à faculdade, pois temia morrer como quintanista: o que já se acreditava ser uma espécie de maldição entre os estudantes do curso de Direito. Essa superstição foi certamente ainda mais reforçada pelo fato dos dois colegas quintanistas haverem morrido nos seguintes anos de 1850 e 1851.

Tomado pelo pressentimento de não terminar o curso, o Álvares de Azevedo deixou um espaço em branco na parede do quarto da república onde morava - e onde já havia escrito os nomes dos dois falecidos colegas com as respectivas datas de falecimento - para que escrevessem o seu ao lado.

⁴ Cf. Alexei Bueno 2000: 15-16.

E como se fosse uma brincadeira do destino, o fim de Álvares de Azevedo começou não muito tempo depois desses últimos fatos narrados. E foi exatamente no dia 10 de março de 1852, quando já no Rio de Janeiro, o poeta sofre uma queda de cavalo, chegando à sua casa com fortes dores na virilha esquerda. Logo mandam chamar o médico Dr. Francisco Praxedes de Andrade Pertence, que diagnosticou no rapaz um tumor na fossa ilíaca.

No dia 15 de março, Álvares de Azevedo é submetido à uma operação sem clorofórmio pelos médicos italianos Cesare Persiani e Luigi Bompani para a retirada de pus do abcesso já supurado.

No dia 25 de abril, Álvares de Azevedo confessa-se e recebe a absolvição. Despede-se de sua mãe perto das quatro da tarde e pede que ela se retire do quarto. Às cinco da tarde, amparado pelo pai e pelo irmão Joaquim Inácio, falece o escritor na casa da família, à rua do Infante nº1, esquina da atual rua Dois de Dezembro com a Praia do Flamengo. Consta que as últimas palavras do poeta foram: *“Que fatalidade, meu pai!”*.

Como *causa mortis*, o atestado de óbito indica “enterite, com perfuração do intestino”.

No dia seguinte, Álvares de Azevedo foi enterrado no extinto cemitério do Hospício de Pedro II, na Praia Vermelha. À beira de seu túmulo discursaram Joaquim José Teixeira, Joaquim Manuel de Macedo e Domingos Jaci Monteiro, o futuro organizador de suas *Obras*. Manuel de Macedo, após encerrar seu discurso, leu o poema *“Se eu morresse amanhã”*, comovendo assim a todos os parentes e amigos presentes ⁵:

“Se eu morresse amanhã, viria ao menos/ Fechar meus olhos minha triste irmã;/ Minha mãe de saudade morreria/ Se eu morresse amanhã!/ Quanta glória pressinto em meu futuro!/ Que aurora de porvir e que manhã!/ Eu perderei chorando essas coroas/ Se eu morresse amanhã!/ Que sol! que céu azul! que doce n'alva/ Acorda a natureza mais louçã!/ Não me batera tanto amor no peito/ Se eu morresse amanhã!/ Mas essa dor da vida que devora/ A ânsia de glória, o dolorido afã.../ A dor no peito emudecera ao menos/ Se eu morresse amanhã!” ⁶

Logo em 1853 sai a publicação do primeiro volume das *Obras*, também com *A lira dos vinte anos*, organizado por Domingos Jaci Monteiro. Dois anos depois, exatamente em 1855, aparece a edição do segundo volume das *Obras*.

⁵ Cf. Alexei Bueno 2000: 16-17

⁶ Álvares de Azevedo 2000: 314

Muitíssimo interessado na obra do escritor, o editor B. L. Garnier compra por cinco contos de réis os direitos autorais da família de Álvares de Azevedo. Com esse dinheiro o pai do escritor mandou erguer-lhe um túmulo definitivo no Cemitério de S. João Batista, jazigo nº12 A. pois que o cemitério onde ele havia sido enterrado, o da Praia Vermelha, fora destruído por uma ressaca no ano anterior e logo depois extinto devido ao desmantelamento causado.

Conta ainda que o traslado dos ossos do poeta após o desastre só foi possível com a localização destes pelo seu cão Fiel, que farejando encontrara o local onde estavam os restos mortais de Álvares de Azevedo.⁷

Certamente uma das maiores honras que Álvares de Azevedo recebeu póstumamente pela sua contribuição à literatura brasileira foi aquela concedida por Coelho Neto, que escolheu o poeta como patrono da cadeira de número 2 da Academia Brasileira de Letras. Essa instituição foi fundada em 20 de julho de 1897, sendo Machado de Assis um de seus ilustres fundadores.⁸

⁷ Cf. Alexei Bueno 2000: 17

⁸ Cf. url1

3. A concepção do drama romântico em Macário

"(...) Shakespeare, c'est le Drame; et le drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie, le drame est le caractère propre de la troisième époque de poésie, de la littérature actuelle."

Victor Hugo

O drama *Macário*, publicado pela primeira vez em 1853, é considerado uma das mais altas criações literárias de Álvares de Azevedo, pois que essa obra deixa transparecer o grande potencial que o escritor possuía para a dramaturgia, assim como reconheceu o crítico Antônio de Alcântara Machado com suas palavras expostas na contra-capá da edição de *Macário* da editora L&PM Pocket, vol.225 do ano de 2002:

"A literatura dramática brasileira perdeu em Álvares de Azevedo a sua maior esperança, talvez seu verdadeiro iniciador, capaz de fazer escola, com influência bastante para desviar para o teatro grande parte do pendor nacional para a poesia."

Não obstante, segundo a análise feita por Antônio Cândido em *A educação pela noite e outros ensaios*, a peça *Macário* é considerada mais adequada à leitura que à própria representação em palco.⁹

Para nós, essa consideração passa a ser válida a partir do momento em que se observa o caráter moderno de sua estruturação, na qual o escritor utilizou-se de plena liberdade criadora tanto na composição do enredo ficcional, quanto na concatenação dos acontecimentos pertinentes às peripécias de *Macário* e dos personagens que ele encontra no decorrer do enredo.

Essa mesma liberdade criadora que notamos na peça surgiu historicamente baseada nas novas tendências do teatro romântico como desejo de renovação na arte da dramaturgia. Sua concretização foi possível apenas a partir do momento em que os escritores românticos começaram a questionar a dramaturgia feita sob a estética do Neoclassicismo. Dentre todas as regras do teatro neoclássico a que mais parecia incomodar os escritores românticos era aquela das três unidades, sendo estas a do tempo, do lugar e da ação.

Foi portanto nesse período de intensa busca por renovações na dramaturgia que surgiu na Alemanha o chamado *Teatro Nacional*, sendo Johann Elias Schlegel (1719 - 1749), um

⁹ Cf. Antônio Cândido 1989: 11

aluno de Johann Christoph Gottsched (1700 - 1766), o precursor da ideia de um teatro que trouxesse ao palco primeiramente os valores nacionais, isto quer dizer, toda sua cultura, tradição e língua.

Uma outra figura muito importante nessa nova empresa dramática foi Gotthold Ephraim Lessing (1729 - 1781), que foi poeta, dramaturgo, filósofo e crítico de arte. Além do mais, Lessing também é considerado um dos maiores representantes do Iluminismo. Devido à importância de suas peças e de seus textos teóricos, que exerceram uma influência decisiva no desenvolvimento da literatura alemã moderna, ficou a seu cargo elevar o novo teatro ao esplendor do sucesso.¹⁰

À essa nova concepção teatral o dramaturgo alemão deu o nome de Teatro Nacional. Uma das principais questões surgida, foi a de como promover o desenvolvimento simultâneo de um teatro nacional e de um público crítico. A conclusão a que chegaram os teóricos era a de que para se estimular o desenvolvimento de um público crítico, também deveria-se utilizar para tal fim as formas de socialização aparentemente despolitizadas e as experiências em comum do povo. Para os muitos iluministas e teóricos da literatura que se ocuparam com o caso, o Teatro Nacional parecia ser um excelente instrumento para esse fim.¹¹

Então foi como resultado desses questionamentos que surgiu nos trabalhos críticos e teóricos de Lessing a consciente necessidade de se renovar a arte da dramaturgia. Com sua *Hamburgischen Dramaturgie*, cuja 104 partes apareceram entre os anos de 1767 e 1769, Lessing adota portanto o modelo reformatório de um teatro nacional popular e iluminista. Graças à sua preferência pela crítica detalhista, ele ligou a análise das peças e das apresentações às questões da mímica e da declamação. Lessing também trouxe à validade aspectos da sociologia do público e da teoria dos gêneros, partindo de casos isolados. Pois que a dedução sistemática da poética racionalista clássica era para ele demasiada repugnante e impedia o nascimento de um teatro ligado à realidade de um povo. Quanto à determinação dos princípios básicos de uma estética de efeito do teatro: como o riso terapêutico da comédia e o temor como compaixão própria, reforçado com a identificação do espectador com o herói na tragédia por exemplo, eles representam, para Lessing, o clímax da dramaturgia. Sua crença no efeito educador do teatro sobressaía a seu ceticismo perante as circunstâncias pelas quais o teatro romântico alemão passava,

¹⁰ Cf. Gerhard Sauder 2002: 164

¹¹ Idem 2002: 164

sendo que este sofria de uma grave crise financeira no ano de 1769.¹²

Com seu novo conceito de teatro, Lessing posicionava-se abertamente contra os ensinamentos de Gottsched, que na sua obra *Versuch einer Critischen Dichtkunst vor die Deutschen* (datada do ano de 1730) defendia a utilização do teatro para os fins educacionais do Iluminismo de avançar com o processo de emancipação burguesa.

Em Leipzig, Gottsched tentava realizar uma reforma na dramaturgia alemã através da introdução das regras do teatro clássico francês em um trabalho conjunto com a atriz Caroline Neuber. Para tanto, segundo Gottsched, as peças teatrais a serem produzidas deveriam ser verossímeis à realidade, o que quer dizer que elas deveriam ser compreendidas lógica e sensatamente pelo público, o que, segundo sua opinião, só poderia ser alcançado com o cumprimento das três unidades clássicas já citadas acima

.¹³

Tendo em vista que esse tipo de teatro era aquele festejado na corte francesa, essa reforma estava portanto diretamente ligada à canonização palaciana do diálogo francês, e foi por esse e outros motivos que Lessing a rejeitou. Ele preferia a fala natural no palco, assim como o teatro de Shakespeare. A sua primeira tentativa como dramaturgo em Hamburgo em 1767 coincide com seu projeto dramático da época: *Minna von Barnhelm*, que apresenta as características de seu teatro nacional. Goethe em uma crítica à essa obra disse que ela é: “(...) *die erste aus dem bedeutenden Leben gegriffene Theaterproduktion, von spezifisch temporärem Gehalt, die deswegen auch eine nie zu berechnende Wirkung tat.*” (Goethe *apud* Helmut Schanze 2002: 439).

A partir dessa obra, Lessing passou então a divulgar sua opinião de que valores como a compaixão e o senso de humanidade era o que a literatura essencialmente deveria transmitir, e não mais aquela instrução moralizante praticada e defendida por Gottsched. Principalmente a tragédia deveria despertar sentimentos que assim pudessem acendrar eticamente o público, e não mais produzir aquele lamentar-se e assustar-se contínuo tão característicos do inescapável destino das obras da antiguidade. Isto quer dizer que no baixar das cortinas de uma peça do drama romântico, o telespectador deveria então deixar o teatro não mais com as emoções purificadas pela moral dizendo “*assim e que tem de ser*”, mas sim com as emoções agitadas pela compaixão, dizendo “*isso não deveria acabar assim*”.¹⁴ Foi portanto partindo desse ponto de vista que Lessing disse:

¹² Cf. Gerhard Sauder 2002: 165

¹³ Cf. Gerald Rainer 2001: 76-77

¹⁴ Cf. Helmut Schanze 2002: 439-440

“Wie unendlich besser und sicherer sind die Wirkungen meines Mitleidens! Das Trauerspiel soll das Mitleiden nur überhaupt üben und nicht uns in diesem oder jenem Falle zum Mitleid bestimmen. Gesetz auch, das mich der Dichter gegen einen unwürdigen Gegenstand mitleidig macht, nämlich vermittelt falscher Vollkommenheiten, nur die er meine Einsicht verführt, um mein Herz zu gewinnen. Daran ist nichts gelegen, wenn nur mein Mitleiden rege wird, und sich gleichsam gewöhnt, immer leichter und leichter rege zu werden.”¹⁵

Como podemos averiguar, o drama romântico apareceu, antes de tudo, como um movimento revolucionário na representação teatral que objetivava provocar uma ruptura brutal com as obras literárias anteriores, proporcionando assim drásticas mudanças em todo o conjunto das regras clássicas que as determinavam.

O novo conceito de drama romântico concebido pelos escritores da época a partir de Lessing baseava-se, dentre outros pontos, numa maior liberdade na criação ficcional, procurando assim arrebentar as cadeias da regra das três unidades clássicas, da racionalidade e formalidade praticadas pela tradição neoclássica, sobretudo a de origem francesa. Aqui podemos bem exemplificar a defesa e ilustração do drama romântico feito pelos escritores da época com sua nova mentalidade e desejo de liberdade criadora por meio das palavras de Victor Hugo em seu prefácio ao *Cromwell* do ano de 1827:

“Comme lui, la muse moderne verra les choses d'un coup d'œil plus haut et plus large. Elle sentira que tout dans la création n'est pas humainement beau, que le laid y existe à côté du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière.”¹⁶

Após havermos feito essa introdução com um resumo das teorias em torno dessa nova forma teatral - o chamado teatro romântico - devemos agora esclarecer que suas principais características foram nomeadamente: a ruptura total com a unidade clássica, o cosmopolitismo de temas promovendo com isso a abertura para o mundo e para a História, a recusa em fazer uma distinção entre a comédia e tragédia, dentre outros pontos.

Logo, com o significativo aumento da influência das literaturas inglesa e alemã que compartilhavam de orientações similares, a primazia francesa, baseada até então no racionalismo clássico, vai aos poucos ao longo do século XVIII perdendo seu primado para as novas tendências da dramaturgia romântica, assim como mostra-nos Victor Hugo

¹⁵ Cf. Gerald Rainer 2001: 78

¹⁶ Cf. Victor Hugo 1985: 9

ao falar do teatro clássico em seu prefácio ao *Cromwell*, que, criticando o obsoletismo das regras clássicas em favor do drama moderno, afirma que ela é um: “(...) *Type d'abord magnifique, mais, comme il arrive toujours de ce qui est systématique, devenu dans les derniers temps faux, mesquin et conventionnel.*”¹⁷

Logo, a marcha contra o teatro clássico também progrediu com a vitória do individualismo, com o aumento da consciência pela natureza, pela sensibilidade, com o sentimento da paixão, da melancolia e com o desejo de evasão: atributos adquiridos principalmente pela poderosa influência das obras de Jean-Jacques Rousseau, sendo ele considerado por muitos “o pai do Romantismo”.

Saindo da França o movimento romântico dispersou-se por toda a Europa e América, impulsionado sobretudo pela força do ímpeto liberal e revolucionário que adquiriu o movimento literário no contato com a Revolução Francesa de 1789.¹⁸

Dessa forma fica-nos evidente que para que um escritor romântico pudesse mostrar livremente sobre o palco os fatos marcantes da história de uma sociedade em seus diversos lugares e diferentes momentos em que ocorreram, ele deveria primeiramente libertar-se da “camisa-de-força” do teatro clássico impregnado das três unidades regulamentadoras, pois que elas reduziam o espaço temporal da récita em apenas vinte e quatro horas. Além disso, a ação deveria ser única e seu desenrolar limitado a um único lugar, impedindo assim a verossimilhança dos fatos narrados. Todavia, é mister dizer que das três unidades a única que o romântico reconhecia como sensata era a unidade da ação e por isso a respeitava.

Essa rejeição às outras duas unidades do teatro clássico resultou evidentemente numa possibilidade bem mais numerosa e variada da construção de imagens visuais devido à força de impressão e à variação dos quadros assim proporcionados. E foi justamente devido à essa busca pela liberdade criadora que em Macário, por exemplo, a ação que ocorria na cidade de São Paulo passa à Itália num processo repentino que praticamente quebra a coesão do enredo pela falta de ligação descritiva entre os acontecimentos da narração.

O romântico Álvares de Azevedo, com sua liberdade criadora, ignorava do mesmo modo a regra da unidade local e temporal, sendo isso consequentemente uma das razões da dificuldade de realização de Macário no teatro do século XIX, pois que a aparelhagem

¹⁷ Victor Hugo 1985: 9

¹⁸ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 8

teatral daquela época era provavelmente ainda muito rudimentar, obrigando assim a maioria das peças a se subjugarem à uma encenação praticamente decorativa. Em peças históricas, por exemplo, o cenário era representado de modo pitoresco e suntuoso para dessa forma supervalorizar o passado histórico do país. Um outro aspecto comum na época era de que o cenário fosse constituído por peças únicas. Consequentemente toda essa luxúria levava naturalmente à impossibilidade de variação e trocas de cenário, por se tornar um procedimento muito demorado e custoso naquela época. Por conseguinte, essa impraticabilidade técnica do teatro no século XIX tinha um efeito destruidor sobre a liberdade criadora de um escritor sedento de “dar asas” à sua imaginação, pois que ela forçava grandes autores a criarem peças de caráter muito mais imaginário, quer dizer, essas peças ficavam subjugadas à uma estética de compromisso com o realizável sobre o palco, caso contrário suas obras não poderiam, naquela época, serem representadas nos teatros.

Portanto, nós chegamos a conclusão de que a impossibilidade de realização de uma representação de Macário sobre o palco na época de sua publicação não está realmente ligada ao fato do escritor não ter respeitado as regras das três unidades clássicas na composição de sua peça, ou por qualquer outro motivo estético que fosse, mas sim devido a ineficiência da maquinaria de que dispunham os teatros, pois que eles ainda não desfrutavam das vantagens que a energia elétrica trouxera consigo, fomentando a automatização de máquinas, o que proporcionou uma maior facilidade e velocidade na troca de cenários e também a diminuição de custos para as produções.

Com essa curta introdução à história do teatro romântico podemos então compreender melhor a peça Macário em sua totalidade, pois reconhece-se nela vários aspectos da dramaturgia romântica como: o *individualismo*, visível no personagem Macário; a consciência pela *natureza* nas paisagens pitorescas da Itália; a *sensibilidade* e a *paixão* presentes nos temas sobre o amor e a mulher; a *melancolia* de Macário em seus momentos de *spleen*, agravada ainda mais por uma cidade triste como São Paulo, e ainda o desejo de *evasão* da vida monótona rumo ao surreal que se realiza através da boêmia.

No que concerne à estrutura formal do texto, encontramos em Macário uma certa liberdade no emprego do idioma, além da liberdade na criação e concatenação do enredo, realizando assim o não cumprimento das regras clássicas.

Para tanto, vejamos, por exemplo, a regra do lugar: assim como Antônio Cândido analisou

em seu ensaio sobre a peça, o esquema do primeiro episódio apesar de bem regular não obedece a unidade de lugar determinado para a ação previsto pelo teatro neoclássico. Por conseguinte, teremos a primeira cena no quarto da estalagem (interior); a segunda cena se passa no caminho à cidade (exterior); a terceira cena se desenrola na sala da casa de Satã (interior); a quarta cena se passa no cemitério (exterior) e por último a quinta cena que ocorre novamente no quarto da estalagem (interior).¹⁹ Além disso, como já mencionado, o autor aumenta ainda mais a diversidade das cenas quando a aventura começa à caminho de São Paulo, passa por essa cidade e vai terminar na Itália.

Quanto à unidade do tempo veremos que em Macário os acontecimentos levam vários dias para o seu completo desenrolar. Apesar do escritor não nos dar indicações precisas como datas ou hora, a percepção da passagem do tempo nos é proporcionada pelas indicações dos dêiticos de tempo e lugar utilizados por ele, ou seja, os elementos linguísticos presentes nos diálogos que expressam dêixis fazendo referência ao momento ou ao lugar na enunciação.

Porém, frequentemente, ao lermos essa peça, temos a impressão de nos perdemos no tempo. Essa impressão muitas vezes é causada pelo caráter onírico e surreal que a concatenação livre dos acontecimentos possuem, proporcionando-nos assim a impressão de entrarmos juntamente com Macário em seus devaneios.

No próximo capítulo passaremos então a tratar mais largamente os temas principais abordados por Álvares de Azevedo em sua peça e além deste ponto, nós também falaremos a respeito de sua estruturação, fazendo assim uma espécie de resumo do enredo e introduzindo melhor o leitor nos pontos discutidos no decorrer deste trabalho.

3.1. Da estrutura e dos temas principais da peça

No que concerne à disposição da peça Macário, Antônio Cândido, ainda em *A educação pela noite e outros ensaios*, dá continuidade à sua análise expondo-a segundo a divisão da obra em duas partes feita pela escritor. Contudo, observamos que cada parte dividida por Álvares de Azevedo recebeu a designação de *episódio*. A decisão por tal denominação chamou-nos a atenção pelo fato da palavra *episódio* não possuir um

¹⁹ Cf. Antônio Cândido 1986: 11

significado tão abrangente quanto *parte*. Dessa forma, a escolha do escritor parece merecedora de menção, pois que essa palavra indica uma *ação* ou um *incidente* relacionado com uma ação principal, isto é, o episódio aparece portanto apenas como um elemento acessório na obra.

Partindo dessa observação surgiu-nos então a ideia de havermos nessa escolha do escritor uma confirmação às várias hipóteses de que *Noite na taverna* seria uma continuação de Macário, sendo este apenas a sua “introdução acessória”.

Destarte, parece-nos muito singular a hipótese de que Álvares de Azevedo tenha atribuído um caráter acessório à peça Macário, por isso voltaremos a discutir esse ponto no decorrer do próximo subcapítulo que tratará da introdução a este drama e que poderá nos dar maiores informações a respeito.

Logo, a peça em si apresenta um primeiro episódio que divide-se em cinco cenas, posto que o autor indique apenas quatro, e cada uma dessas cenas se sucede em lugares diferentes, alternando-se entre ambientes interiores e exteriores, como já visto no capítulo anterior. Dessa forma, Antônio Cândido observa que o esquema completa-se então fechando sua pontas num círculo, pois que a primeira e a última cenas são exteriores.²⁰

Referente ao foco temático do primeiro episódio temos o encontro de Macário com Satã, por quem o primeiro há dez anos procurava. Esse encontro dá o impulso necessário ao desenrolar do enredo, pois que são as opiniões, os pontos de vista, as histórias, as experiências desses dois personagens que ilustram e dão vida ao episódio, nos quais a trama assenta suas bases temáticas.

Nessa recente amizade conversa-se abertamente, ambos sentem-se à vontade e não portam “máscaras morais”, comentando e opinando como bem entendem os assuntos sugeridos por um ou pelo outro nos diálogos. Dentre os vários temas abordados por Macário e Satã no primeiro episódio, um dos preferidos para suas conversas é o amor e a mulher. Contudo, esse sentimento aparece em suas diferentes formas nas opiniões de ambos, misturado de pureza e impureza, de idealização e de uma decepcionante realidade que faz com que o pessimismo e o cinismo naturais de Macário avolumem-se ainda mais.

Vemos portanto no início do drama que Macário estava a caminho de uma cidade onde queria estudar, quando é abordado por um desconhecido numa estalagem de estrada.

²⁰ Cf. Antônio Cândido 1986: 11

Ambos conversam, bebem e fumam após Macário ter jantado. Antes de irem dormir, o estudante deseja saber com quem fala, e seu interlocutor apresenta-se como Satã. Admirado, mas não temeroso, Macário alegra-se em saber que após dez anos de procura encontrara seu Mefistófeles. Porém, o rapaz não consegue dormir e ambos partem juntos à cidade onde Macário vai estudar e na qual Satã possui uma casa.

Ao chegarem ao destino, já na casa de Satã, os dois personagens sentam-se à mesa para cearem e nisso a discussão sobre o amor é retomada, mas dessa vez o tema toma uma característica mais conflituosa, provavelmente pelas influências malignas do meio urbano que aquela cidade irradia e que serão discutidas num capítulo apropriado.

A propósito de São Paulo, é mister dizer aqui que com a introdução de uma cidade brasileira em sua peça, Álvares de Azevedo inaugurava um elemento muito relevante para a literatura nacional e que Antônio Cândido chamou de “a invenção literária da cidade de São Paulo”²¹, pois mesmo que o escritor não a tenha nomeado explicitamente, ele dá vários indícios de que trata-se realmente dessa cidade, onde ele mesmo nasceu e estudou.

Já o segundo episódio da peça se passa na Itália, e no que concerne ao núcleo temático podemos classificá-lo como o momento do amor puro, da melancolia, da contemplação e da amizade, tudo isso ligado ao modo pitoresco de ver o mundo do novo personagem Penseroso. Aliás, a presença de alguns temas de caráter positivo no segundo episódio dá-se sobretudo graças ao contrapeso frente à negatividade exercida por Satã que a presença do novo personagem oferece ao drama.

O segundo episódio de Macário é portanto o ensejo de Penseroso, como averiguou Antônio Cândido, pois que os temas principais dessa ação incidente, que são maiormente o amor puro e sincero, são propagados por ele. Além disso, nesse segundo episódio, Álvares de Azevedo abre espaço para uma discussão literária entre Penseroso e Macário. Porém, apesar de seu interessante cunho crítico, percebe-se facilmente que esse debate prejudica a continuidade temática da peça, por estar, de certa forma, desligado da globalidade do enredo e por isso mesmo ele foi deixado de fora em nosso trabalho. Portanto, no que se refere à coesão e coerência do segundo episódio de Macário, Antônio Cândido averiguou que trata-se de uma estrutura deficiente e mal articulada, pois que ela é composta por dez cenas sem vínculo algum entre si, e que chega até mesmo a faltar a indicação de lugar em duas delas.²²

²¹ Cf. Antônio Cândido 1986: 12

²² Idem 1986: 13

Destarte, se nos contentarmos com o fato de que essa descontinuidade da estória ou essa mudança temática é apenas uma espécie de observação estranha por parte de Álvares de Azevedo, podemos então notar que o escritor já dispunha de liberdade intelectual suficiente em relação à tradição, pois que ele ousou fazer em sua obra o que bem lhe era de interesse, assim como as várias outras observações já feitas no capítulo anterior.

Também é mister mencionar nossa suposição de que essa mudança temática talvez seja uma daquelas novidades introduzidas no teatro romântico que consistia em redescobertas na área das representações clássicas, como por exemplo a parábase, que eram as partes da comédia grega antiga, em que o autor dirigia aos espectadores, através do corifeu, observações estranhas ao assunto da peça, geralmente enquanto o palco estava vazio.²³ Contudo, é necessário dizer que essa explanação contém apenas algumas noções de maior relevância da obra Macário, pois que as peripécias nela contidas são muitas e variadas. De resto, cabe ao próprio leitor descobri-las na leitura desse fantástico drama.

No próximo subcapítulo analisaremos minuciosamente as passagens mais relevantes da introdução de Macário. Uma análise de sua apresentação faz-se necessário pelas peculiaridades inerentes às opiniões e julgamentos do próprio autor que nela podemos encontrar e que explicam parcialmente os motivos pelos quais a peça Macário tem a forma final com a qual a recebemos.

A partir dos tais comentários e julgamentos do próprio autor contidos no prefácio podemos então melhor concluir se a peça foi assim mesmo concebida como a temos ou se o escritor através de sua morte precoce fora impedido de fazer-lhe modificações antes pretendidas.

De toda forma, a introdução poderá então oferecer respostas a algumas perguntas surgidas durante esses primeiros capítulos ou até mesmo as que virão no decorrer do trabalho. Além de tudo, o prefácio por si só já abre-nos o caminho para o aprofundamento na matéria.

²³ Cf. "Parabase" 1990: 340

3.2. *Puff*, o prefácio

“A vida e só a vida! Mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sangrenta – eis o drama.”

Álvares de Azevedo

Na introdução a Macário, à qual Álvares de Azevedo dá a singular designação de *Puff*, o autor revela-nos ter criado para si *“algumas idéias teóricas sobre o drama”*.²⁴

Essas novas teorias que vagam-lhe nos pensamentos foram formuladas a partir de seus próprios estudos críticos, feitos durante os anos de estudo na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo. Todavia, o escritor, um tanto céptico, parece não dar muita validade às suas formulações teóricas, como ele mesmo afirma no prefácio, a ponto de pensar em escrevê-las se *“algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.”*²⁵

Portanto, como podemos concluir a partir da citação anterior, o autor não estava falando da peça Macário no início do *Puff*, pois que os princípios básicos e elementares de seu novo drama ainda haviam de ser escritos em papel, conseqüentemente não estavam contidos na peça.

O fato de Álvares de Azevedo utilizar o prefácio à uma peça para tratar de assuntos terceiros é bastante curioso e põe em dúvida o status do *Puff* como introdução à Macário. Em todo caso, vale-lhe a nomenclatura, pois que o escritor depois de haver apresentado suas ideias teóricas, volta ao assunto pertinente a Macário comentando sua criação.

Na procura pela real causa dessa vacilação do escritor, chegamos à conclusão de que ela está encoberta por uma sombra obscura e pessimista, porém mesmo essa sombra deixa transpassar alguns poucos raios de luz que permitem a olhos atentos ver o cepticismo do escritor em relação às suas ideias, e que está expresso nas palavras de que seu drama ideal *“é uma grande idéia que talvez nunca realize.”*²⁶

Apesar da descrença que assombra-lhe a genialidade precoce, pondo-lhe dúvidas a respeito da realização de sua teoria, Álvares de Azevedo expõe-nos detalhadamente as bases de sua *“grande ideia”*. Ela é, na verdade, composta pela agregação de três escolas dramatúrgicas de tradição que, pelas suas peculiaridades, se unidas numa só peça resumiriam o seu novo conceito. A respeito dela Azevedo diz que: *“O meu protótipo seria*

²⁴ Álvares de Azevedo 2002: 11

²⁵ Idem 2002: 11

²⁶ Idem 2002: 11

alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego (...)"²⁷

Além da união desses três teatros que segundo Álvares de Azevedo deixam-se representar pela grandeza das obras de *Shakespeare*, *Marlowe* e *Otway* no teatro inglês; *Calderon de la Barca* e *Lope de Vega* no teatro espanhol e finalmente *Ésquilo* e *Eurípedes* no teatro grego, ele também procura outros modelos para o aperfeiçoamento de seu protótipo teatral. Em suas leituras, ele vai encontrar outros importantes escritores que vão indicar-lhe o bom caminho através de suas obras para alcançar o objetivo e resultado por ele desejados. Dessa maneira, o poeta amplia a explanação de sua teoria concluindo que seu drama ideal seria:

*"(...) alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele, em Goetz de Berlichingen, Clavijo, Egmont, no episódio da Margarida de Fausto e a outra na simplicidade ática de sua Ifigênia. Estudá-lo-ia talvez em Schiller, nos dois dramas do Wallenstein, nos Salteadores, no D. Carlos; estudá-lo-ia ainda na Noiva de Mesina com seus coros, com sua tendência à regularidade."*²⁸

O modelo exemplar que Álvares de Azevedo via nos dois escritores alemães citados por ele no trecho acima deixa-se esclarecer pelas características da nova escola romântica que esses escritores incorporaram em suas obras.

Como já tratado no capítulo *A concepção do drama romântico em Macário*, na Alemanha, desde o início do século XVIII, iniciou-se uma nova tendência na literatura, que procurava subjugar os padrões literários clássicos. O novo modelo de teatro surgido nessa época valorizava e exaltava o lirismo concedido à natureza, ao sentimentalismo, ao culto à imaginação, ao gosto pelo passado medieval germânico e redescobria as baladas populares. Em terras alemãs, essa nova tendência encontrou seus seguidores em *Klopstock* e *Herder*, e acabou por culminar no movimento *Sturm und Drang* no ano de 1770, surgindo como revolução literária contra o modelo da tradição clássica. Os maiores expoentes dessa fase foram *Goethe* e *Schiller*, e mais tarde *Tieck*, *Novalis* e os irmãos *Schlegel*. Estes escritores conduziram então a nova literatura seguindo o mesmo modelo dos ideais literários ingleses, no qual estabelece-se uma combinação de sensibilidade e misticismo, melancolia e mistério, particularismo e desconhecido, exaltação apaixonada e sofrimento amoroso. E foi a partir desses primeiros movimentos revolucionários na literatura que o Neoclassicismo começou então a perder a sua primazia, dando lugar ao Romantismo com seu novo paradigma e estilo nas artes. Na dramaturgia, a necessidade

²⁷ Álvares de Azevedo 2002: 11

²⁸ Idem 2002: 11

de renovação literária ansiada por esse novo movimento veio a resultar no chamado *drama romântico*, que como vimos em capítulo anterior, deu seus primeiros passos com os trabalhos críticos e teóricos de Lessing no Teatro Nacional, marcando a transição ideológica e o gosto literário entre as escolas clássica e romântica na Alemanha.²⁹

Dessa forma, com o mesmo intuito dos escritores românticos europeus, Álvares de Azevedo também dirigiu seus interesses na busca por renovação e liberdade criadora. Logo, ele também começou a refletir e a trabalhar em novas teorias literárias para a criação de um novo modelo de drama.

Nessa virada cultural histórica vemos que a necessidade do Homem de se superar renovando seus horizontes é tão inerente à sua natureza, quanto é ao poeta, ou ao artista em geral, a necessidade de criar e fantasiar livremente. Dessas duas necessidades surgiu a concepção literária de Álvares de Azevedo, na qual, em a resumindo, veremos que ela consiste na renovação dos “horizontes” literários a partir de obras já existentes, porém, recriados à sua maneira.

Para tanto, o alibi utilizado por Azevedo para justificar suas novas ideias e definir a forma livre e irregular do seu protótipo de drama, suas intrigas ilógicas e disformes, e suas consequências sem “*formas geométricas*” como ele mesmo diz, não é manifestamente a recente e pura corrente europeia que chegava ao Brasil através do instituto de ensino paulistano e seus estudantes sedentos das novidades do Velho Mundo, mas sim o mesmo Romantismo que acabara de chegar ao país. Porém um Romantismo diluído num novo produto determinado pela mudança de hemisfério e por isso mesmo com as características locais. É por isso Álvares de Azevedo afirma que:

*“É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas.”*³⁰

Ou seja, no hemisfério meridional a realidade que implica a cultura, a economia e a política, difere daquela da Europa; por conseguinte, a mentalidade do povo sulino também é outra e como resultado natural disso a literatura que se produz também é diferenciada da europeia, tomando a si a *cor local* mais apropriada.

Todavia, aqui nesse ponto, podemos dizer que a tal cor local não se trata de nacionalismo

²⁹ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 8

³⁰ Álvares de Azevedo 2002: 15

por parte do escritor. Como já afirmado por Antônio Cândido, Álvares de Azevedo não fora nenhum nacionalista em termos literários: segundo a opinião do escritor a literatura brasileira pertencia à portuguesa e não aceitava outra classificação.³¹

O fato observado acima pode ser portanto considerado como uma espécie de *universalismo literário*: uma das características predominantes do Romantismo. Notemos também que este foi o período histórico pós-Independência em que o Brasil começou lentamente a se libertar dos modelos de Portugal nos âmbitos cultural, político e econômico. Esse universalismo literário pregado pelos escritores românticos certamente também foi influenciado pelo grande número de ilustres estrangeiros que lecionavam nos magistérios secundários no Rio de Janeiro e em São Paulo.³²

Talvez tenha sido por esse mesmo motivo que o escritor não tenha nomeado a cidade de São Paulo no primeiro episódio, procurando alcançar dessa forma maior amplitude de possibilidades na imaginação do leitor. Além disso, há o fato a se considerar de que Álvares de Azevedo, na citação acima por exemplo, não optou por *sangue brasileiro*, dando preferência à *sangue tropical*, que possui um campo semântico muito mais amplo e que deixa-se praticamente relacionar com toda a América Latina.

Nesse mesmo trecho do *Puff*, o poeta critica as regras convencionadas pelos literatos europeus do Classicismo, as chamadas “*conveniências dramáticas*”. Comparando a declaração de Álvares de Azevedo sobre seu modelo de teatro e suas intenções expostas mais acima, parece-nos muito provável que Álvares de Azevedo, apesar de sua oposição às normas clássicas, aproveitou a mesma fórmula triádica que objetivava manter a homogeneidade do enredo dentro da lógica da verossimilhança e as reformulou segundo o gosto, a estética e os ideais românticos da época. Em outras palavras, o escritor fez, de forma crítica e teórica, uma atualização estética das regras teatrais clássicas, cuja legalidade reconhecida já não passava de um empecilho para o ato da criação literária. Para melhor ilustrarmos o dito acima, vejamos mais uma opinião de Victor Hugo a respeito das convenções clássicas na disputa poética entre românticos e clássicos:

“En se plaçant à ce point de vue pour juger nos petites règles conventionnelles, pour débrouiller tous ces labyrinthes scolastiques, pour résoudre tous ces problèmes mesquins que les critiques des deux derniers siècles ont laborieusement bâtis autour de l'art, on est frappé de la promptitude avec laquelle la question du théâtre moderne se nettoie. Le drame n'a qu'à faire un pas pour briser tous ces fils d'araignée dont les milices de Lilliput

³¹ Cf. Antônio Cândido 1989: 14

³² Cf. Sílvio Romero 1943: 28

ont cru l'enchaîner dans son sommeil.”³³

A partir de reflexões como esta de Victor Hugo a respeito da literatura clássica, o escritor romântico partiu em busca de mais liberdade para sua arte. Igualmente o fez Álvares de Azevedo, cuja pena passou a compor livremente suas inspirações ultra-românticas.

Em Macário, por exemplo, a fantasia do escritor corre livremente no desenrolar da trama sem se conter nos limites da verossimilhança e das condições técnicas do teatro da época. É justamente por isso que há tantas alterações no ambiente das cenas e a súbita troca do primeiro ao segundo episódio, quando o local da estória passa de São Paulo à Itália, como já mencionado.

Em uma extensão ao Modernismo brasileiro do século XX, poderíamos interpretar essa nossa hipótese de que Álvares de Azevedo criara para si uma nova tríade a partir da regra das três unidades clássicas como uma “digestão” daquelas regras da escola literária vigente anteriormente. Assim sendo, neste ponto, Álvares de Azevedo pode ser considerado o precursor do ideal modernista antropofágico de Oswald de Andrade.

Nessa metamorfose intelectual, a regra das três unidades clássicas, após digerida transformou-se em outros três pontos de apoio para o drama romântico de Azevedo: essas novas qualidades deixam-se resumir pela “(...) *força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípides* (...)”³⁴

Eis aí revelada a face da nova tríade romântica criada pelo autor de Macário, baseada em suas especulações teóricas sobre o drama e como podemos observar na citação, essa tríade contém *a paixão, a imaginação e a simplicidade* como elementos constituintes.

Na França, já na virada do século XVII para o XVIII, não apenas a problemática das três unidades clássicas, mas também tudo o que dela derivava como por exemplo o cumprimento da verossimilhança, havia sido retomada por escritores e teóricos da literatura francesa em discussões poéticas que ficaram conhecidas como as *Querelles des Anciens et des Modernes*.

Nesses debates ferrenhos sobre o padrão estético sob o qual uma peça deveria ser escrita, havia de um lado os *Anciens* que defendiam a forma clássica da dramaturgia como modelo a ser seguido, e do outro lado os *Modernes* que lutavam por uma

³³ Victor Hugo 1985: 17

³⁴ Álvares de Azevedo 2002: 11

renovação estilística tida como necessária.

O tema principal dos debates, entre outras questões, era justamente a problemática da doutrina clássica e seu conceito poético baseado na sensatez, na ordem e na verossimilhança, como por exemplo, a já citada exigência de que na peça a coerência entre tempo, espaço e ação deveria ser respeitada. Contrariamente, vários são os exemplos de autores que, com suas obras, já não mais seguiam as regras do teatro clássico mesmo durante o século XVII, como por exemplo, Corneille e Molière que com suas respectivas obras vieram a dar na *querelle du Cid* e na *querelle du Tartuffe*, assim como a *querelle du théâtre* nos anos de 1690.³⁵

Vejamos na citação seguinte a participação de Victor Hugo na *querelle du Cid* e a sua opinião a respeito da acusação de que nessa obra a regra das três unidades não foi respeitada e muito menos a verossimilhança dos fatos:

*“Il y a étourderie à les confondre, comme le font quelques partisans peu avancés du romantisme. La vérité de l'art ne saurait jamais être, ainsi que l'ont dit plusieurs, la réalité absolue. L'art ne peut donner la chose même. Supposons en effet un de ces promoteurs irréfléchis de la nature absolue, de la nature vue hors de l'art, à la représentation d'une pièce romantique, du Cid, par exemple. – Qu'est cela? dira-t-il au premier mot. Le Cid parle en vers! Il n'est pas naturel de parler en vers. – Comment voulez-vous donc qu'il parle? – En prose. – Soit. – Un instant après – Quoi, reprendra-t-il s'il est conséquent, le Cid parle français! – Eh bien? – La nature veut qu'il parle sa langue, il ne peut parler qu'espagnol. – Nous n'y comprendrons rien; mais soit encore – Vous croyez que c'est tout? Non pas; avant la dixième phrase castillane, il doit se lever et demander si ce Cid qui parle est le véritable Cid, en chair et en os? De quel droit cet acteur, qui s'appelle Pierre ou Jacques, prend-il le nom de Cid? Cela est faux. – Il n'y a aucune raison pour qu'il n'exige pas ensuite qu'on substitue le soleil à cette rampe, des arbres réels, des maisons réelles à ces menteuses coulisses. Car, une fois dans cette voie, la logique nous tient au collet, on ne peut plus s'arrêter.”*³⁶

Tendo recapitulado os pontos históricos essenciais das renovações ocorridas no teatro do século XVIII e XIX, sendo estes alcançados através de discussões teóricas anteriores como as *querelles*, podemos então entender melhor a mentalidade literária de Álvares de Azevedo e a formulação de sua peça Macário.

Dessa forma, como o escritor mesmo *motu proprio* disse, ao escrever Macário ele não levou em consideração as questões pertinentes ao seu grau de realização, nem esforçou-se em compô-lo de maneira que um dia viesse ao palco. O que parecia ser realmente mais relevante para Álvares de Azevedo era sobretudo a realização da liberdade criadora,

³⁵ Cf. Jürgen Grimm 2006: 171-172

³⁶ Victor Hugo 1985: 25

o vôo de uma fantasia sem amarras, nem algemas, assim como esclarece-nos sua afirmação de que ao compor Macário ele não possuía cobiça alguma e o fez por uma motivação que o impulso da inspiração lhe levara a escrever:

*“Não o fiz para o teatro; é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a Tempestade de Shakespeare, Beppo e o IX Canto de D. Juan de Byron; que fazem escrever Annunziata e o Conto de Antônia a quem é Hoffmann, ou Fantasio ao poeta de Namouna.”*³⁷

Até este ponto, pudemos notar que a postura do escritor em relação às suas ideias vacila entre a consciência renovadora do teatro romântico e a insegurança em apresentar uma nova produção perante a força crítica que começava a se formar no Brasil. Além disso, ainda em se falando de sua liberdade criadora, o poeta ciente já contava com a possibilidade de alguma recepção céptica e das críticas que sua peça poderia receber de críticos ainda ligados aos ideais neoclássicos. Por esse motivo Azevedo dispõe àqueles de antemão, numa atitude prevenida, de toda liberdade para classificarem seu drama com o gênero que bem entendessem, dizendo: *“Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa.”*³⁸

A propósito da liberdade que Álvares de Azevedo dá aos críticos brasileiros para classificarem sua peça como quiserem, chamou-nos muito a atenção o nome com o qual o poeta designou o prefácio de Macário: *Puff*.

Poderíamos mesmo dizer que o desengano do escritor frente à crítica já começava na escolha do título para o prefácio. Contudo, parece-nos muito mais provável que tal título servia-lhe muito mais como um símbolo do hasteamento da liberdade criadora que o Romantismo ansiava trazer ao meio intelectual.

No que concerne à palavra *Puff*, ela designava *a priori* um jogo popular de dados da Idade Média, relacionando-se assim à diversão, ao passatempo, à brincadeira. Tempos mais tarde, na linguagem coloquial, a palavra passou a designar os cabarés e bordéis, onde se podia beber, comer, dançar, assistir a espetáculos musicais e outras atrações, além da oportunidade de também se jogar *puff*.³⁹

Supomos que a última conotação dada à palavra, isto é, a de designação para casas de prostituição, se sugerida à imaginação comum, desenhar-lhe-ia o esboço da desordem

³⁷ Álvares de Azevedo 2002: 16

³⁸ Idem 2002: 16

³⁹ Cf. “Puff” 1995: 2655

moral e dos excessos da orgia em todas as suas formas. Em se tratando de literatura, o título desse prefácio provavelmente garantiria pouca, ou no pior dos casos, nenhuma seriedade de tal obra perante o público leitor brasileiro que, assim como a crítica, ainda estava em fase de formação no início do século XIX.

Todavia, veremos a seguir que o drama Macário não é, na verdade, nenhuma completa desordem, isso se interpretarmos essa sua dualidade qualitativa, temática e mesmo filosófica como o pressuposto da estética romântica que se assemelha à uma moeda com suas duas faces, na qual um lado completa o outro, levando assim a peça ao seu objetivo final, e que foi chamado por Álvares de Azevedo de *binomia*.

Assim sendo, nota-se no conteúdo programático do *Puff* uma única constante azevediana: aquela em que os pensamentos teóricos do escritor ainda vacilam como fantasmas errantes no ar, sem muita consistência e um tanto frouxos. Outra constante que notamos é a sua espontaneidade no ato criador, fruto de sua inspiração febril, como aquela dos gênios idealizados ainda muito em comum na época.

Todavia, Álvares de Azevedo reconhece que seu modo de escrever, que essa sua inspiração febril que lhe toma a alma pode levá-lo ao engano e à armadilha dos julgamentos precipitados, dissolvendo toda sua opinião em ideias irresolutas. Foi talvez por esse receio que ele diz, num tom nitidamente cauteloso, que seu conceito “*é um tipo talvez novo*”.⁴⁰

Nessas palavras aparecem mais uma vez a incerteza e insegurança do jovem escritor, que parecia não estar muito convicto da qualidade e legitimidade de suas novas ideias. Provavelmente, o escritor agira de tal forma pelo fato delas ainda não terem ultrapassado o estado mental de coisa abstrata, sem forma definida, não tendo ainda atingido a forma amadurecida e concreta de uma teoria. Por isso o escritor frequentemente apresenta suas ideias de uma forma muito comedida, e talvez por isso ele tenha dado à apresentação de suas ideias o nome de *Puff*, isto é, uma brincadeira, um jogo, ou até mesmo uma desordem.

O resultado disso é a precaução com a qual o escritor tratou a forma de seu protótipo de drama no prefácio: ele parece portanto pretender evitar todos os excessos possíveis. Essa atitude do escritor afigura-se contraditória aos seus primeiros ideais, pois que ele, até então, desejava plena liberdade para criar sua obra, mas agora contem-se e pede a si

⁴⁰ Álvares de Azevedo 2002: 11

mesmo muita reflexão para que os limites do bom gosto não sejam ultrapassados pelo sangue que lhe ferve nas artérias.

Um exemplo concreto da busca pela contenção do desmesuramento encontra-se no próprio *Puff*, onde Álvares de Azevedo esclarece a importância em conter-se pondo limites à sua fantasia quando diz que:

“(...) Haveria enredo, mas não a complicação exagerada da comédia espanhola. Haveria paixões, porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente; mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações-cadáveres, como a pilha galvânica as fibras nervosas do morto!”⁴¹

Através desse comedimento em relação à imaginação desmedida, percebe-se que Álvares de Azevedo, apesar de seu desejo de inovação, ainda carregava em seu intelecto vestígios da doutrina neoclássica pela sua consciência de contenção. Logo, o escritor dispõe de uma espécie de resquício tardio da estética clássica, que lhe serve estrategicamente como barreira às extrapolações e aos exageros desnecessários.

Como já observado em passagens anteriores e como poderemos averiguar mais uma vez na citação a seguir, Álvares de Azevedo reconhece que na sua essência sua tendência e seu estímulo são motivados pela espontaneidade e pela inspiração arrebatadora. Essa sua consciência de escritor ultra-romântico permite-lhe portanto imaginar, num tom quase que nostálgico, como seu drama poderia ser se fosse escrito sob a racionalidade e os parâmetros do teatro clássico:

“Mas se eu imaginasse primeiro a minha idéia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando na trípode, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália arquétipa de Racine.”⁴²

Essa vacilação entre renovação e contenção demonstra-nos o estranho fato de que quando Álvares de Azevedo, num passo, tenta definir-se como romântico e como escritor livre das amarras da escola literária neoclássica, ele fracassa no próximo desejando-a e procurando alcançá-la, mesmo que de forma imaginativa, em sua nova obra.

Pelo contrário, aquele arroubo da fantasia, aquela agitação imaginativa do gênio precoce levava-lhe pela mão num salto acima de qualquer limite literário da época. A sua literatura, suas ideias teóricas, suas colocações variam constantemente numa contradição que

⁴¹ Álvares de Azevedo 2002: 12

⁴² Idem 2002: 15

sufoca qualquer tentativa de definição de sua opinião estética.

Em outro trecho do *Puff*, novamente tornando complicada qualquer definição de sua posição, o próprio autor faz uma crítica à tradução do *Otelo* de Shakespeare feita por Vigny, e nessa ocasião busca expressar melhor seus pensamentos teóricos, e explica em seguida como o teria traduzido. No final desse trecho, o poeta resume sua versão dessa forma: *“Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue.”*⁴³

Nestas palavras encontramos um outro Álvares de Azevedo, completamente diferente daquele de pouco atrás: comedido e sensato; mas nada disso, e sim o oposto: novamente arrebatado pelos sentimentos e pela fantasia desenfreados de sua inspiração romântica.

Nessa atitude do escritor podemos constatar um tipo de comportamento comum à sua época, pois que o século XIX foi um período marcado por rápidas mudanças ideológicas, políticas e sociais; assim como foi também uma época plena de lutas e fortes agitações intelectuais, sobretudo na Europa. Nessa época da história da humanidade podemos notar com qual brevidade as doutrinas surgiam e despencavam sem poder assentar-se em bases sólidas para um desenvolvimento duradouro. No Brasil, temos como exemplo Álvares de Azevedo que recebia às influências de sua época e estava igualmente mergulhado nesse estado de vacilação espiritual marcado por uma constante luta entre o sentimento e a ideia. Destarte, ele reconhece facilmente que esse clima espiritual conturbado do século XIX refletiu diretamente na literatura, e que a força da imaginação, da fantasia e do delírio no ato da criação literária poderia tornar-se difícil de se controlar, acarretando na desvalorização da obra. É portanto nesse sentido que ele diz que:

*“É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio. Contudo deve haver – e o há – um limite às expansões do autor para que não haja exageração, nem degenerar num papel de fera o papel de homem.”*⁴⁴

Supomos que essa consciência em busca de harmonia na obra seja provavelmente fruto dos ideais dos escritores iluministas que, em meados do século XVII, e depois percorrendo por todo o século XVIII, desenvolveram na Europa uma nova filosofia, que objetivava o desenvolvimento do espírito humano, superando dessa forma o modo de pensar medieval que era repleto de superstições, medos, tabus e preconceitos.

⁴³ Álvares de Azevedo 2002: 15

⁴⁴ Idem 2002: 13

Em outras palavras, o Iluminismo foi um processo de emancipação espiritual. Seu século foi considerado a época da razão, da moral e da sensibilidade.

Quanto a esse movimento da *sensibilidade*, ele apareceu na Europa por volta de 1750 - primeiramente essa sensibilidade era denominada como *serenidade* – e veio mais tarde a se misturar com as reivindicações da moral, mudando parcialmente seu conceito e aplicação. Já o objetivo maior dessa nova filosofia era alcançar o equilíbrio entre *mente* e *coração*, ou seja, razão e emoção deveriam estar em plena harmonia recíproca.⁴⁵

Uma outra questão a respeito das influências da época atinge naturalmente o grau de inovação contida nas teorias formuladas por Azevedo, pois é evidente a forte impressão e predomínio que escritores ingleses, alemães e franceses exerceram naquele escritor precoce, mas ainda em estado de amadurecimento no âmbito da literatura.

Vejamos abaixo o comentário de Afrânio Coutinho que em seu livro *A literatura no Brasil* já havia notado essa característica do escritor:

*“Com os tateios e imprecisões de quem assimilava às pressas as idéias, que ia recebendo em suas literaturas, Álvares de Azevedo adotou os mesmos sestros desses modelos estrangeiros, para justificar ou atenuar as imperfeições de sua obra poética.”*⁴⁶

A dificuldade maior aqui em se distinguir e entender a concepção para o drama apresentado no *Puff* começa, como já mencionado, com a nebulosa apresentação das ideias do escritor. Álvares de Azevedo exemplifica, ilustra, esclarece, mas não diz nada de concreto; ele apenas dá a entender, o que é muito pouco para se conceber um todo quando se trata de teoria. Além disso, ao notarmos pontos ideológicos semelhantes às três unidades clássicas e à enorme constelação de escritores e obras que lhe inspiraram e serviram de modelo para a ilustração de sua concepção, pudemos então, a partir desses pontos, questionar o grau de inovação de suas ideias para o drama.

O resultado final desses estudos críticos, o seu protótipo teatral com os elementos que ele estudaria nas obras de Goethe e Schiller, seria a mescla do teatro inglês, do espanhol e do grego.

Logo, a conclusão a que chegamos é a de que esse novo conceito de Álvares de Azevedo de novo pouco possui, sendo muito mais o resultado da digestão intelectual e literária de formas já conhecidas que vieram a assimilar-se em outras ideias.

⁴⁵ Cf. Gerhard Sauder 2002: 167

⁴⁶ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 147

Primeiro, ao tentar se livrar das algemas da unidade clássica, ele cerra-se então na força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, dilui-se na etérea imaginação de *Caldéron de la Barca* e *Lope de Vega* e delicia-se na elegância e naturalidade da sublime simplicidade de *Ésquilo* e *Eurípides*.

Ao reclamar liberdade para sua inspiração criadora o poeta fecha-se no comedimento da sensatez e da precaução e ao pretender criar algo novo baseia-se no estilo de vários escritores europeus. Contudo, Álvares de Azevedo afirma-nos que seu drama *Macário* não porta os contornos de seu protótipo apresentado no *Puff*: *“São duas palavras estas: mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai.”*⁴⁷

Então, se *Macário* não espelha a desejada concepção para o drama que o escritor formulara, fruto dos seus estudos críticos, ele é muito mais um *“filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio”*, como já mostrado na citação 37.

Essa nossa observação é considerada um fato confirmado não apenas pela estética de sua literatura ultra-romântica, mas também pelo seu próprio comportamento, pela sua mentalidade, pela dor que lhe atingia a alma e sua intelectualidade no ato de escrever. Vejamos na citação abaixo o reconhecimento do autor de que *Macário* é uma obra de inspiração ultra-romântica:

*“(...) Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia, como um poema que cismeí numa semana de febre - uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa, rápida, que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.”*⁴⁸

Para finalizarmos este capítulo, achamos contudo mister lembrar que com a peça *Macário*, Álvares de Azevedo pôde provar o que já fora dito por vários críticos e que foi repetido no início deste capítulo: o escritor conseguiu mostrar-nos através desse drama ultra-romântico o seu incrível talento como dramaturgo. Por isso, a realização dessa peça levá-nos então a imaginar o quanto ele poderia ter contribuído para o teatro nacional se viesse a desfrutar de mais algumas décadas de vida.

Neste capítulo citamos uma teoria de Álvares de Azevedo à qual ele deu o nome de *binomia*, mas que não foi citada no prefácio de *Macário*. Essa teoria, diversamente

⁴⁷ Álvares de Azevedo 2002: 16

⁴⁸ Idem 2002: 15-16

daquela do *Puff*, sem nome e disforme, parece-nos um tanto mais evidente por já ser considerada um dos pressupostos da literatura romântica. Todavia, essa evidência maior não é proporcionada pelo próprio escritor que também não a esclarece minuciosamente ao havê-la citado na *Lira dos Vinte Anos*, mas sim por parte dos críticos que a identificaram e a explicaram em suas análises.

O fato de tratar-mo-la no próximo capítulo está relacionado às numerosas ocorrências nas quais ela aparece sob várias formas e em diferentes ocasiões em Macário, dando forma ao estilo romântico azevediano à peça.

4. A binomia: um projeto romântico de Azevedo

“Car la poésie vraie, la poésie complète, est dans l'harmonie des contraires.”

Victor Hugo

A primeira citação do termo *binomia* feita por Álvares de Azevedo encontra-se no prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, que é uma obra reunindo diversas poesias do escritor. Como visto no capítulo *Álvares de Azevedo, un poète maudit* esse livro foi publicado pela primeira vez no ano de 1853 no primeiro volume das *Obras* organizado por Domingos Jaci Monteiro.

Quanto à divisão temática da *Lira dos vinte anos* veremos que ela está dividida em três partes: a primeira e a terceira compõem a *face Ariel* e a segunda a *face Caliban*: “Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.”⁴⁹, assim como anuncia Álvares de Azevedo no prefácio à segunda parte desse mesmo livro.

A diferença fundamental entre as duas faces está no caráter dos temas tratados nos poemas: na *face Ariel* temos um eu-poético de caráter ingênuo, casto e puro; já na *face Caliban*, o eu-poético esbanja ironia e sarcasmo.

Curiosamente, no início do prefácio o poeta recebe seu leitor prevenindo-o já com suas primeiras palavras: “Cuidado, leitor, ao voltar esta página!”⁵⁰

Com esse aviso Álvares de Azevedo pretendeu provavelmente preparar seu público para o conteúdo de caráter novo no meio literário brasileiro que se encontra em seu livro. Como vimos anteriormente, um público leitor ainda se encontrava em fase de formação no Brasil do século XIX. Quanto à razão da prevenção do poeta ao seu leitor e a suposta novidade contida em seu texto, elas estão parcialmente expostas no mesmo prefácio à *Lira dos vinte anos* e reproduzidas aqui na seguinte citação:

*“Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quichote, onde Sancho é rei, vivem Parnúgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare”*⁵¹

⁴⁹ Álvares de Azevedo 1996: 38

⁵⁰ Idem 1996: 38

⁵¹ Idem 1996: 38

Através dessa descrição, o escritor pretende então apresentar ao seu público uma literatura nova, feita sob novos paradigmas e na medida de modelos diversos daqueles que predominaram a literatura conhecida até então no Brasil.

Agora faz-se literatura romântica e não mais clássica, e o padrão da literatura romântica que serve como modelo a ser imitado ou seguido possui uma base estética sobre a qual a obra de Álvares de Azevedo está alicerçada e que chamou de binomia: “*A razão é simples. É que a unidade desse livro funda-se numa binomia.*”⁵²

Logo, o termo binomia indica “*a coexistência e choque dos contrários*”, um dos artifícios da literatura romântica. Quanto ao papel da binomia na obra de Álvares de Azevedo, Antônio Cândido, em seu ensaio *A educação pela noite*, afirma que nessa nova doutrina literária, cultivada com afincamento pelo escritor, encontrar-se-á talvez “*a essência do seu melhor pensamento crítico*”.⁵³

Apesar de Álvares de Azevedo, no tratado prefácio, não nomear diretamente sua doutrina com o termo *teoria*, ele a afirma na citação anterior como sendo a base onde sua obra está assentada, o que faz uma ligação entre termo e conceito. Por outro lado, no decorrer deste capítulo, veremos que o escritor baseou-se principalmente nas ideias de Victor Hugo contidas no prefácio ao *Cromwell* escrito no ano de 1827 para escrever seu prefácio e também para formular a teoria da binomia.

Por outro lado, para analisarmos as ideias desse escritor brasileiro é necessário começarmos por evidenciar o fato de que no prefácio ao *Cromwell*, o escritor francês, visivelmente num tom menos comedido, renuncia a qualquer obrigação em ter de dar um nome à nova estética que surgia; desse mesmo modo Álvares de Azevedo, mais tarde, poupa-lhe também ter de falar efetivamente em uma teoria e muito menos ter de explicá-la ao citar a palavra *binomia*.

Vejamos na citação a seguir a opinião de Victor Hugo que levou-nos a essa conclusão a respeito da função do escritor romântico:

“*Nous ne bâtissons pas ici de systèmes, parce que Dieu nous garde des systèmes. Nous constatons un fait. Nous sommes historiens, et non critique. Que ce fait plaise ou déplaise, peu importe! il est.*”⁵⁴

⁵² Álvares de Azevedo 1996: 38

⁵³ Cf. Antônio Cândido 1989: 10

⁵⁴ Victor Hugo 1985: 10

A partir dessa primeira observação, podemos averiguar o fato de que Álvares de Azevedo andava a par e bem informado sobre as novidades e tendências literárias vindas da Europa. Um indício do que foi dito acima é dado no mesmo prefácio à *Lira dos Vinte Anos* quando o poeta reconhece que: *“Demais, perdoem-me os poetas do tempo, isto aqui é um tema, senão mais novo, menos esgotado ao menos que o sentimentalismo tão fashionable desde Werther e René.”*⁵⁵

É portanto com o desejo de renovação literária que Álvares de Azevedo também procura superar o *sentimentalismo* exagerado tão em voga entre os pré-românticos europeus e muito presente na primeira fase do romantismo brasileiro.

Historicamente, o sentimentalismo na literatura como forma de expressão, como já comentado em capítulo anterior, foi uma herança do Iluminismo e também fora especificamente empregado a favor da desestruturação do modelo canônico da literatura clássica. Em todo caso, esse foi o primeiro artifício encontrado pelos pré-românticos para fomentar uma estética emancipada e esclarecida em favor da subjetividade e da liberdade criadora, antes severamente regulada e sufocada pelas convenções de linguagem e produção literária clássicas que vimos em capítulos anteriores.

O próprio Álvares de Azevedo também procurou demonstrar a necessidade do homem moderno de ler algo novo, pois que até mesmo o sentimentalismo presente na primeira geração do Romantismo brasileiro parecia já não mais satisfazer as exigências literárias e espirituais daquela sociedade, como ele mesmo diz:

*“Por um espírito de contradição, quando os homens se vêem inundados de páginas amorosas, preferem um conto de Bocaccio, uma caricatura de Rabelais, uma cena de Falstaff, no Henrique IV de Shakespeare, um provérbio fantástico daquele polisson Alfredo de Musset (...)”*⁵⁶

Como podemos verificar, o sentimentalismo na época de Azevedo já havia caído em verdadeiro desuso. Isso ocorreu provavelmente devido a sua idealização tão exagerada e também em razão da sua forte constância e voga, que com o demasiado uso desgastou-lhe as cores e o senso da realidade. Todavia, não falamos aqui do Realismo que virá depois como forma estética decidida e com escola literária relatando os fatos, mas sim um realismo mais ligado à natureza e à vida como elas realmente são.

⁵⁵ Álvares de Azevedo 1996: 38

⁵⁶ Idem 1996: 38

Vejamos a seguir a opinião de Álvares de Azevedo em referência a esse ponto sobre o sentimentalismo:

*“O que acontece? Na exaustão causada pelo sentimentalismo, a alma ainda trêmula e ressoante da febre do sangue, a alma que ama e canta, porque sua vida é amor e canto, o que pode senão fazer o poema dos amores da vida real?”*⁵⁷

Contudo, é mister dizer que essa negação do “*mundo visionário e platônico*” não implica a falta de fantasia e criatividade na literatura romântica. O fato é que agora, a literatura proposta não apresenta mais aquele mundo fantástico dos reis e heróis mitológicos da Antiguidade e da Idade Média com seus monstros e seres incríveis, mas sim a literatura passa portanto a servir como espelho refletindo e revelando a individualidade do autor. Esses traços pessoais presentes na obra resultou então numa literatura caracterizada pela espontaneidade, pelo individualismo e pelo profundo êxtase e enlevo espirituais.

O escritor romântico, que não se deixa prender às regras, deu à luz sua vontade pessoal, suas emoções e reflexões. Devido a isso, temos frequentemente na literatura romântica a complexidade da natureza humana, onde os personagens são seres multifacetados, e com isso e por isso mais humanos e mais naturais.⁵⁸

Destarte, a poesia romântica vem mostrar o real, misturando em si a comédia e a tragédia, o grotesco e o sublime, porém de uma forma bem diferenciada daquela apresentada em tempos anteriores.

Uma outra diferença no Romantismo em relação às práticas literárias anteriores é que os aspectos citados acima são substanciais na criação da literatura moderna, e não mais a forma como consideravam até então os escritores do Neoclacismo.

No caso da comédia, segundo Victor Hugo, ela já existia nos tempos antigos, como no teatro grego por exemplo, mas naquele tempo ela ainda se encontrava em sua infância; o grotesco também já existia, mas ele ainda era notadamente tímido, procurando sempre se esconder, segundo as próprias palavras do escritor francês. Foi portanto por esses mesmos motivos que Hugo afirma que:

“Dans la pensée des modernes, au contraire, le grotesque a un rôle immense. Il est partout; d'une part, il crée le difforme et l'horrible; de l'autre, le comique et le bouffon. Il attache autour de la religion mille superstitions originales, autour de la poésie mille

⁵⁷ Álvares de Azevedo 1996: 39

⁵⁸ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 10

Ou seja, a teoria da binomia - também ilustrada pelo grotesco e pelo sublime, pois que ela deseja na literatura o paradoxo, o choque dos contrários - também vem representar o esforço de Álvares de Azevedo em dar realce ao embate das desarmonias, superando a proporcionalidade e a compostura clássicas e das normas que regiam e procuravam estagnar os gêneros literários. Com esse mesmo objetivo, Victor Hugo esforça-se em explicar a diferença entre a literatura moderna e a antiga dizendo:

*“Revenons donc, et essayons de faire voir que c'est de la féconde union du type grotesque au type sublime que naît le génie moderne, si complexe, si varié dans ses formes, si inépuisable dans ses créations, et bien opposé en cela à l'uniforme simplicité du génie antique; montrons que c'est de là qu'il faut partir pour établir la différence radicale et réelle des deux littératures.”*⁶⁰

Pois assim como a concepção de *“dans la pensée des modernes”* é válida para Victor Hugo, para Álvares de Azevedo a binomia não é apenas estética e estilo ou trabalho intelectual posto em papel indiferentemente do autor; mas sim ela também faz parte da nova mentalidade literária, ela é o marco do nascimento de uma nova geração de escritores. Consequentemente, Azevedo também procurou assentar sua literatura na mesma direção indicada pelo poeta francês, e afirma que: *“Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.”*⁶¹, ou seja, ela também é composta de dualidade em si e em seus conceitos.

No mesmo prefácio ao *Cromwell*, Hugo esclarece o objetivo dessa nova literatura apresentada como mais humana, fruto tardio resultante do Iluminismo, dizendo que:

*“Elle se mettra à faire comme la nature, à mêler dans ses créations, sans pourtant les confondre, l'ombre à la lumière, le grotesque au sublime, en d'autres termes, le corps à l'âme, la bête à l'esprit; car le point de départ de la religion est toujours le point de départ de la poésie. Tout se tient.”*⁶²

Todavia, para entendermos melhor a mensagem de Hugo expressa em *“le point de départ*

⁵⁹ Victor Hugo 1985: 10

⁶⁰ Idem 1985: 10

⁶¹ Álvares de Azevedo 1996: 38

⁶² Victor Hugo 1985: 9

de la religion est toujours le point de départ de la poésie”, precisamos analisar primeiramente a divisão em três períodos da história da humanidade e da literatura feita pelo poeta francês no prefácio ao *Cromwell*. Estas são respectivamente: “(...) *les temps primitifs, les temps antiques, les temps modernes*.”⁶³

Segundo as análises históricas de Victor Hugo, a *poesia* nasceu simultaneamente com o nascimento da humanidade, sendo seu primeiro tempo chamado de *primitivo*. A partir disso, o escritor averigou então que a literatura feita pelo homem daquele tempo tinha uma enorme tendência à fantasia, ao visionário; tudo isso devido à numerosa quantidade de mistérios inerentes à natureza e à vida que sua inteligência ainda não podia compreender, mas que deslumbrava-lhe a alma, pois: “*Il touche encore de si près à Dieu, que toutes ses méditations son des extases, tous ses rêves des visions*.” É por consequência desse assombramento e ignorância do homem primitivo que Hugo vai rotular a literatura dessa época dizendo que “*Sa lire n'a que trois cordes: Dieu, l'âme, la création*.” A partir disso, Victor Hugo logo conclui que o homem dos tempos primitivos deixava-se levar pela vida como ela se lhe apresentava sem desejar mudar algo. Ele era jovem e lírico. A oração era sua religião e a ode era sua poesia.

Já em sua segunda idade, a dos *tempos antigos*, a poesia sofreu uma considerável transformação devido às evoluções ocorridas na mentalidade e no modo de vida do homem desde os tempos primitivos. Para o homem dos tempos antigos a poesia passou da esfera das ideias e veio ocupar o âmbito das coisas. O homem, através de sua poesia, passou a refletir os grandes acontecimentos, os séculos, as pessoas e os impérios. Em sua estrutura, a poesia passou da ode à epopeia. Assim, a nova base literária também passou a ser uma outra: a religião, que por sua vez passou a ser lei. A poesia epopeica dedicou-se então a cantar a castidade, marcada por uma gravidade solene impregnada em tudo, tanto nos costumes domésticos, quanto nos costumes públicos.⁶⁴

Percorrendo o caminho da história da Humanidade, segundo Victor Hugo, eis que surgiu então uma terceira idade, intitulada pelo escritor francês de *tempos modernos*. Com ela também coincide o nascimento de uma religião mais espiritualista, que veio suplantiar o paganismo exterior e material da sociedade antiga: o *Cristianismo*. O Cristianismo é tido por uma religião completa e verdadeira, pois que ela encerra em seu culto e dogma a moral. Essa nova religião também mostrou ao homem que ele é duplo, assim como seu

⁶³ Victor Hugo 1985: 4

⁶⁴ Idem 1985: 5

destino. Além disso, ela mostrou-lhe também que nele há um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo. Ela nos ensinou que o homem tem duas vidas a viver: uma carnal e uma outra espiritual; uma passageira, a outra imortal; a primeira na terra, a segunda no Céu. Então, é necessário remarcar que com o surgimento do Cristianismo, introduziu-se por ele um novo sentimento no espírito humano singularmente desenvolvido entre os modernos e que era desconhecido pelos antigos. Victor Hugo descreve esse sentimento como algo superior à gravidade e inferior à tristeza, denominando-a *melancolia*.

Essa mudança de paradigma religioso fez com que o homem pudesse enxergar todas as coisas sob uma nova perspectiva; e isso só lhe foi permitido pelo fato do Evangelho ter-lhe concedido a capacidade de analisar a alma humana através do sentimento e imaginar a eternidade depois da vida. Portanto, segundo Victor Hugo, através de todas essas renovações históricas surgiu na era moderna uma nova religião e com ela uma nova sociedade. Por fim, sobre essa base dupla surgiu conseqüentemente uma nova poesia.

A diferença aí é que o politeísmo e a filosofia antiga estudaram a natureza em apenas uma de suas faces, tornando-se, com o uso, sistemático, falso, mesquinho e convencional. O Cristianismo levou a poesia à verdade, pois que ele fez com que ela dotasse de um olhar mais amplo e largo. O homem passou então a ver que a *criação* não é humanamente bela e perfeita, “*que le laid y existe à côte du beau, le difforme près du gracieux, le grotesque au revers du sublime, le mal avec le bien, l'ombre avec la lumière*” como já dizia Victor Hugo.⁶⁵

Para voltarmos à influência do prefácio ao *Cromwell* presente no prefácio à *Lira dos vinte anos*, comparemos agora a citação seguinte na qual Azevedo fala da situação atual da literatura moderna que não mais se baseia nos mitos antigos, nos deuses e lendas das literaturas antigas quando ele disse que: “*Há uma crise nos séculos como nos homens. É quando a poesia cegou deslumbrada de fitar no misticismo e caiu do céu sentindo exaustas as suas asas de oiro.*”⁶⁶

Desse mesmo modo, assim como Victor Hugo dissera, a literatura romântica passa a tratar a realidade, e não mais o homem idealizado rei ou herói, mas sim o homem real e sua história. Conseqüentemente, Hugo questiona a legitimidade da autoridade dos poetas clássicos que praticamente encerravam a multiplicidade da natureza e da vida nos moldes

⁶⁵ Cf. Victor Hugo 1985: 7-8.

⁶⁶ Álvares de Azevedo 1996: 39

demasiados racionais de suas obras:

*“Elle se demandera si la raison étroite et relative de l'artiste doit avoir gain de cause sur la raison infinie, absolue, du Créateur; si c'est à l'homme à rectifier Dieu; si une nature mutilée en sera plus belle; si l'art a le droit de dédoubler, pour ainsi dire, l'homme, la vie, la création; si chaque chose marchera mieux quand on lui aura ôté son muscle et son ressort; si, enfin, c'est le moyen d'être harmonieux que d'être incomplet.”*⁶⁷

Podemos dizer então que foi graças ao despertar dessa nova mentalidade e seu desenvolvimento que o escritor moderno veio a reconhecer o esgotamento da literatura clássica, pois que ela já não mais satisfazia suas necessidades espirituais e intelectuais. Eis então o nascimento do Romantismo! E daí temos a convicta opinião de Victor Hugo que crê piamente na renovação estilística romântica e até mesmo pretende prever as mudanças que por ela hão de vir à sociedade moderna:

*“C'est alors que, l'œil fixé sur des événements tout à la fois risibles et formidables, et sous l'influence de cet esprit de mélancolie chrétienne et de critique philosophique que nous observions tout à l'heure, la poésie fera un grand pas, un pas décisif, un pas qui, pareil à la secousse d'un tremblement de terre, changera toute la face du monde intellectuel.”*⁶⁸

Através dessa nova mentalidade, mesclada de melancolia cristã e de crítica filosófica, o poeta romântico passou a dar mais liberdade à sua imaginação dentro daquilo que lhe era conhecido e íntimo. Por isso, Álvares de Azevedo, ao tentar preparar seu público para a recepção da nova literatura feita no Brasil, diz que:

*“O poeta acorda na terra. Demais, o poeta é homem, Homo sum, como dizia o célebre Romano. Vê, ouve sente e, o que é mais, sonha de noite as belas visões palpáveis de acordado. Tem nervos, tem fibra e tem artérias - isto é, antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo.”*⁶⁹

A conclusão a que chegamos ao ler o prefácio à *Lira dos Vinte Anos* é que nele Álvares de Azevedo não trata especificamente a binomia como uma teoria, ele apenas a cita e delimita seus contornos. Por isso podemos dizer que o maior empenho do poeta estava provavelmente voltado à iniciação de seu leitor na moderna perspectiva literária que se

⁶⁷ Victor Hugo 1985: 9

⁶⁸ Idem 1985: 9

⁶⁹ Álvares de Azevedo 1996: 39

introduzia no Brasil dos tempos modernos. Essa nova perspectiva, esse novo conceito de literatura chamado Romantismo e sua *querelle* contra o Neoclassicismo, que segundo a crença de Victor Hugo chegaria a fazer escola, renovando assim todo o pensamento intelectual, é explicado de maneira bem mais detalhada e expansiva no prefácio ao *Cromwell*, diferentemente do prefácio de Álvares de Azevedo à *Lira dos Vinte Anos*, que apresenta a nova literatura de maneira muito mais simplificada, resumida e de uma forma mais poética, que crítica.

Para tanto, vejamos na próxima citação mais um exemplo da semelhança ideológica de Álvares de Azevedo com as ideias e conclusões tiradas por Victor Hugo quando ele disse que sua obra apresenta um: "*Poema talvez novo, mas que encerra em si muita verdade e muita natureza (...)*"⁷⁰

Essa frase de Álvares de Azevedo se refere àquela mudança de paradigma apresentada no prefácio ao *Cromwell*, expressando o fim de todo aquele misticismo, superstição e tabus que predominavam sobre o espírito humano na Antiguidade e na Idade Média, e que por conseguinte se refletiram em sua literatura.

Assim como Victor Hugo, Álvares de Azevedo também concorda que o Romantismo viera com o objetivo revolucionário de assinalar o início dessa nova era, pois que: "*O poema começa então pelos últimos crepúsculos do misticismo, brilhando sobre a vida como a tarde sobre a terra.*"⁷¹

A partir desse momento de esclarecimento na alma do escritor romântico, ele passou a sentir que o que ele e a literatura mais precisavam era a expressão da realidade.

Álvares de Azevedo, como que querendo dar um basta na *querelle* entre o Neoclassicismo e o Romantismo, deu sua última palavra em favor da nova poesia dizendo a todos que: "*Digam e creiam o que quiserem: - todo o vaporoso da visão abstrata não interessa tanto como a realidade formosa da bela mulher a que amamos.*"⁷²

Com o próximo capítulo inciaremos a segunda parte deste trabalho. Nessa parte cuidamos em apresentar o tema do amor e da mulher juntamente como outros temas relacionados ao mundo sentimental de Macário. Além disso falaremos daquela vida desgarrada que o estudante levava na boêmia, e dos bens e males provocados por ela. Fechando a segunda parte falaremos da cidade de São Paulo e da experiência de Macário passando por ela.

⁷⁰ Álvares de Azevedo 1996: 39

⁷¹ Idem 1996: 39

⁷² Idem 1996: 39

Segunda Parte: Macário no amor e na boêmia a caminho de **São Paulo**

5. A binomia presente no Amor e na Mulher

“Eis o que é profundamente verdade. Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens, e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, a Hamlet ou ao Fausto o que é a mulher, e nenhum o saberia dizer.”

Macário

Neste presente capítulo o tema principal ao qual nos dedicamos é, como o título já indica, a problemática do amor e da relação de Macário com a mulher. Veremos por conseguinte como ambos os conceitos são impregnados pela teoria da binomia, isto é, como o eu-lírico em Macário deixa expresso a ambiguidade inerente à natureza feminina e o paradoxo do sentimento de amor misturado de desejo e medo.

Essa concepção vacilante do eu-lírico torna-se compreensível quando levamos em consideração que Álvares de Azevedo é considerado um dos maiores representantes do Ultra-romantismo no Brasil, sendo um daqueles autores que mais sentiu e melhor expressou o desejo e o medo do amor tão comum entre os nossos escritores da segunda geração romântica.

A mulher e o amor são portanto temas constantes na poesia desse poeta. Na peça Macário, ambos os temas possuem um grande peso por aparecerem em todo o decorrer do enredo como um dos motivos principais das discussões entre os personagens Macário, Satã e Penseroso. Assim, o poeta apresenta-nos então dois tipos de mulher, cada qual com características distintas, expressando dessa forma a binomia que vimos no capítulo anterior.

A partir dessa primícia estratégica fundada sobre a dualidade, a mulher será então apresentada ora como um ser angelical, puro, inatingível, portadora do prazer e da realização do homem, exercendo dessa forma uma influência positiva sobre ele; ora ela figura negativamente como um ser desprezível e repugnante, portador da desilusão, da decepção, da doença e da morte. Consequentemente, o amor é rotulado como um

sentimento paradoxal, pois que ao senti-lo, o homem pode ter alegria ou tristeza.

Assim sendo, ao enaltecer a figura feminina submetendo-se a ela pela sua beleza e encanto, mas não sendo retribuído com o mesmo amor, Macário deprecia-se a si próprio e cai em fraqueza por não poder possuí-la. O sentimento resultante desse fracasso é o pessimismo e a melancolia. Para fugir dessa situação decepcionante, Macário vai procurar refúgio na boêmia; e como que para zombar de seu destino que negara-lhe até então uma mulher pura, ele chega até mesmo a possuir as mulheres mais lazentas.

A partir de então instaura-se n'alma do personagem um problema existencial, agravado ainda mais pela companhia de Satã que o influencia negativamente, assim como pelo ambiente decadente da cidade onde ele vai estudar. Todavia, persiste em Macário o desejo de encontrar um amor sincero e verdadeiro, algo aparentemente impossível de se realizar, pois, como veremos no subcapítulo *Em busca da mulher ideal*, essa idealização é fruto de uma saudade dos seus tempos de criança, de um tempo que não volta mais.

5.1. O amor na puberdade

*“Vinte anos. Mas meu peito tem batido nesses vinte anos tantas vezes
como o de um outro homem em quarenta.”*

Macário

Em 1847, aos dezesseis anos de idade, Álvares de Azevedo recebeu a carta de bacharel em Letras do Colégio Pedro II no Rio de Janeiro e deixou a cidade com o rótulo de menino prodígio. Em São Paulo, já na Faculdade de Direito, destacou-se entre seus colegas pelo engenho e talento literário, o que o tornou conhecido como escritor precoce. O estudante encontrava-se em sua puberdade quando começou a escrever seus primeiros versos, e várias características que marcaram essa fase de sua vida são encontráveis espalhadas por toda sua obra.

Logo, a puberdade destaca-se dentre as outras fases da vida por ser um momento de transição muito difícil, complicada e deveras importante para o adolescente que começa a descobrir-se a si mesmo como indivíduo. Esse período é a ponte entre a infância e a fase adulta, e por isso ela é geralmente marcada por acessos de insegurança e incerteza.

O interessante neste ponto é que mesmo sendo um adolescente, Álvares de Azevedo

mostrou-se um poeta precoce com produções maduras de alto nível, alcançadas até então apenas por escritores experientes. Também é de se ressaltar que nenhum outro poeta dessa geração tenha cantado tão intensamente o medo do amor e a mulher assim como ele o fez. Vejamos como exemplo do dito acima a afirmação de Mário de Andrade contida no ensaio *Amor e Medo* em *Aspectos da literatura brasileira*:

*“Quanto a Álvares de Azevedo, sofreu como nenhum, apavoradamente, o prestígio romântico da mulher, Pra êle a mulher é uma criação absolutamente sublime, divina e ...inconsutil. O amor sexual lhe repugnava, e pelas obras que deixou é difícil reconhecer que tivesse experiência dele.”*⁷³

Segundo Mário de Andrade o medo do amor é um dos fantasmas mais terríveis que pode assombrar o coração e a mente de um rapaz que inicia-se na vida amorosa; e ainda crê que esse medo pode tornar-se ainda maior quando ele é relacionado ao ato sexual. Logo, com o aumentar desse mesmo medo, o jovem é acometido por insônias, por misticismos e tabus, por idealizações, por vícios, infantilidade, etc, isto é, o medo do amor pode manifestar-se de muitíssimas diversas maneiras na personalidade do adolescente.⁷⁴

Desse modo, em Macário, a mulher é apresentada como um ser antagônico: ora ela é apresentada como um ser sublime, ora como um ser decepcionante. Por conseguinte, o relacionamento do estudante Macário com uma mulher também terá dois resultados diversos, pois que o amor é experimentado como um sentimento complexo, sempre marcado por paradoxos: **1)** quando idealizado ele é sublime, **2)** quando irrealizado, desumano e cruel.

Mário de Andrade, no mesmo ensaio introduzido acima, também notou esse saliente contraste que Álvares de Azevedo empregou na mulher, superando até mesmo a Musset que também tematizava frequentemente o amor idealizado e a realidade decepcionante em sua obra. Em referência a esse ponto, o escritor da *Paulicéia desvairada* resalta quais os dois tipos principais de mulher que frequentemente aparecem na obra de Álvares de Azevedo e que igualmente confrontamos na leitura de Macário:

*“Todas as mulheres que vêm na obra de Álvares de Azevedo, si não são consanguineamente assexuadas (mãe, irmã), ou são virgens de quinze anos ou prostitutas, isto é, intangíveis ou desprezíveis.”*⁷⁵

⁷³ Mário de Andrade 1978: 202

⁷⁴ Idem 1978: 200

⁷⁵ Idem 1978: 204

Devido a essa diferença bem distinta apresentada nas figuras femininas de Álvares de Azevedo, encontramos frequentemente no personagem Macário um amante experiente, porém muitas vezes assustado e frágil. Já em outras ocasiões ele apresenta-se como um galanteador, mas também como um rapaz de moral maculada e de caráter manchado pela falta de pudor das muitas orgias vividas. Orgias estas que possuem muitas vezes até mesmo a nebulosidade onírica de um sonho em sua descrição.

Como a afirmação acima deixa-nos perceber, toda a dificuldade sentimental de Macário resulta de uma dualidade que põe em conflito o próprio caráter do personagem. O seu relacionamento com o sexo oposto é portanto abalado por profundas ambiguidades: ousadia e medo, sensualidade e inocência, risos e lágrimas, loucura e sensatez.

Da existência simultânea de pavor e de desejo pela mulher nasce também um conflito espiritual no estudante provocando-lhe até mesmo uma certa fraqueza de caráter, pondo assim em risco sua imunidade contra o mal.

Como podemos perceber, Macário é um rapaz sentimentalmente problemático, que luta com seus sentimentos mais íntimos, buscando na realidade o amor puro, mas que por outro lado cultiva uma desvairada obsessão pelo sofrer e morrer de amor, como mostramos a citação a seguir:

Macário

*“Oh! O amor! E porque não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, porque a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante elanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!”*⁷⁶

Essa inquietação amorosa e esse desejo de morrer de amor faziam parte do estilo ultra-romântico e era um dos principais pressupostos não apenas da literatura dessa geração, mas também da vida daqueles escritores ultra-românticos.

Como dizíamos, o amor era frequentemente considerado como um sentimento puro, imaculado e sublime, uma faculdade digna dos deuses e inatingível ao homem comum. Por outro lado, quando a mulher fosse-lhe inatingível, o amor era considerado unicamente um sentimento capaz de causar desgosto à alma, espelhando assim o infortúnio perene de uma alma fraca e desesperada.

Em Macário, a abordagem do assunto não foi pintada com outras cores que senão estas. Contudo, a mulher que Macário realmente deseja para si é aquela que apresenta as

⁷⁶ Álvares de Azevedo 2002: 80

qualidades positivas de sua idealização: uma mulher cuja natureza se encerra na beleza, na inocência e na pureza tanto carnal, quanto espiritual. Na citação seguinte podemos vê-la exemplificada pelas próprias palavras de Macário quando ele a descreve para Satã que lhe pergunta quais qualidades deve possuir sua mulher ideal: *“Pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor...”*⁷⁷

Vemos portanto que movido pelo subjetivismo exaltado e pelo forte impulso sentimental do Romantismo, o jovem estudante Macário torna-se um idealista, de tal forma que chega a exagerar nas qualidades de sua musa e em sua perfeição. Ao imaginá-la, ele ultrapassa assim o senso de realidade, atingindo a sublimidade da idealização e do quimérico.

Esse desejo positivo mostra-nos contudo não apenas a força de idealização do personagem Macário, mas também um certo grau de otimismo, característica inexistente em qualquer outro traço de seu caráter. Aliás, esse desejo também pode ser visto como um reflexo natural de sua juventude, pois por ser ainda muito jovem: vinte anos segundo as palavras de Satã, nada mais natural do que Macário desejar para si uma mulher jovem assim como ele, pois é na flor da idade que a beleza corporal se apresenta na sua forma mais perfeita e angelical. Desse mesmo modo ele acrescenta a Satã incrementando ainda mais sua donzela imaginária: *“Notai que por beleza indico um corpo bem-feito, arredondado, cetinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda frouxa, e uns pés mimosos...”*⁷⁸

Como já mencionado anteriormente, Álvares de Azevedo começou a escrever sua obra na sua adolescência: dos dezessete aos incompletos vinte e um anos de idade, período em que viveu e estudou em São Paulo. Esse espaço de tempo de alguns poucos anos, mas de extrema produtividade, abrange praticamente o fim do período de sua puberdade. Curiosamente o protagonista Macário também é um jovem estudante, que se encontra na mesma fase da vida em que se encontrava o poeta no ano em que provavelmente escrevera esse drama.

Em seus diálogos com Satã sobre o amor, Macário dá-nos indícios muito ambíguos do nível de sua puberdade, contudo identificáveis: ora ele mostra-nos o caráter de um adolescente que obteve uma puberdade precoce pela maturidade de seus pensamentos e pela desinibição com que fala sobre assuntos pessoais com Satã; ora o protagonista mostra-nos um outro lado de seu caráter: este mais puro e angelical, marcado pela infantilidade e pela inocência, características mais típicas de uma puberdade atrasada.

⁷⁷ Álvares de Azevedo 2002: 35

⁷⁸ Idem 2002: 35

Tendo apresentado essas observações sobre o caráter de nosso personagem Macário, faremos a seguir uma rápida introdução teórica aos estudos da psicologia a respeito da puberdade, para então tentarmos entender melhor os impulsos que sacudiam o espírito de Macário e que também regulamentavam teoricamente as inspirações de Álvares de Azevedo, tendo em vista que esse personagem espelha o estilo de seu criador.

Dentre todas as outras fases da vida humana, a puberdade é provavelmente aquela na qual todo e qualquer garoto sente-se mais inseguro, tanto pelas rápidas mudanças que começam a ocorrer no âmbito fisiológico, quanto no âmbito social, no qual o garoto passa a se envolver com uma maior intensidade com outras pessoas fora do círculo familiar.

Em relação às circunstâncias fisiológicas, que podem variar de adolescente para adolescente, o desenvolvimento físico-mental inicia-se justamente nesse período da vida, na qual a criança torna-se um ser maduro e capacitado para gerar filhos, e passa a cultivar mais a razão do que os sentimentos.

Esse mesmo amadurecimento do qual falamos ocorre a partir de um concatenamento de diversas mudanças no corpo e no organismo do adolescente, tais como: o crescimento de pelos pubianos, o crescimento dos testículos, o aumento de peso e de altura, etc. Ou seja, a puberdade é a fase de transição entre a infância e a fase adulta, é nela que se desenvolvem os caracteres sexuais secundários e se acelera o crescimento, dando início à atuação das funções reprodutivas no ser-humano.

A puberdade pode iniciar-se de forma variável de indivíduo para indivíduo e dá-se também em tempo variável segundo o sexo. Ora, então a puberdade no sexo masculino inicia-se geralmente entre os dez e os quatorze anos de idade e pode prolongar-se até os vinte anos de vida de um garoto. O amadurecimento sexual é controlado pelos hormônios sexuais: o estrógeno nas mulheres e a testosterona nos homens. Como podemos observar, estes hormônios se distinguem entre os homens e as mulheres, mas não são totalmente exclusivos de cada sexo, pois tanto o homem quanto a mulher desfrutam de certa quantidade de hormônio do sexo oposto.

Os órgãos responsáveis pela produção desses hormônios são as gônadas - designação genérica das glândulas sexuais - e as suprarrenais - que se situam acima dos rins - de ambos os sexos, mas é, como dizíamos, variável a quantidade dos hormônios em cada sexo, sendo a quantidade de estrógeno bem menor no corpo masculino, e a produção de testosterona bem menor no corpo feminino.⁷⁹

⁷⁹ Cf. Laura E. Berk 2005: 476

Fechando as aspas que abrimos para essa rápida explicação fisiológica, pois o nosso interesse aqui é literário e não pretende abordar a profundidade do assunto fisiológico, mas sim elucidar apenas alguns pontos principais e característicos da puberdade em relação ao sexo masculino para que possamos avaliar melhor o comportamento psicológico de Macário em relação à figura feminina, que é um tema-chave de extrema complexidade na obra que aqui analisamos.

Porém é mister ressaltarmos também uma outra ponta da questão que já foi citada anteriormente: a do âmbito social. Isso se faz necessário devido à relevância da influência hormonal na vida do adolescente que tem um papel fundamental nos momentos de necessidade do garoto de evidenciar sua existência no meio social em que vive. Apesar dessa necessidade se apresentar já desde os primeiros anos de idade, é durante a puberdade que esse fenômeno vai tomar um outro grau a nível de seriedade e consciência. Nessa época, o adolescente se depara com situações carregadas de problemas diversos, que são situações geralmente provocadas por adultos. Através do aumento da distribuição dos hormônios gerado durante a puberdade, o adolescente mostra, em tais situações, uma forte propensão à reações vigorosas, geralmente marcadas por forte sentimentalismo. Ou seja, não apenas os fatores fisiológicos são determinantes na puberdade para o caráter do adolescente, mas também os fatores sociais com os quais ele se deparará.⁸⁰

Após essa introdução elucidativa sobre o processo fisio-psicológico da puberdade, achamos bem em fazer uma pequena recapitulação dos motivos que nos levaram a fazer essa combinação de literatura e psicologia do desenvolvimento neste trabalho.

A razão de “trazermos” Álvares de Azevedo ao divã consiste no fato de que ao escrever Macário o escritor encontrava-se em sua fase púbere assim como o protagonista de sua peça, além do mais ambos são estudantes e ultra-românticos. A partir de então, julgamos haver a forte possibilidade de que Macário seja o reflexo de um Álvares de Azevedo narcisista, realizando literariamente seus desejos pessoais e ideais românticos no personagem Macário. Logo, o principal motivo de utilizarmos aqui a psicologia do desenvolvimento consiste no fato de que toda a sua literatura dispõe de características tanto qualitativas, quanto intelectuais das de um menino-poeta e das de um literato amadurecido.

Por consequência disso, alguns críticos e historiadores da literatura brasileira chamaram-

⁸⁰ Cf. Laura E. Berk 2005: 475

no de um jovem desequilibrado. Todavia, esse desequilíbrio, que em tais opiniões soa como um julgamento final de sua sanidade, não era, assim acreditamos, alguma doença psíquica como se poderia julgar, mas sim o resultado de uma simples fragilidade temperamental, uma insegurança ainda infantil em um caráter que pendia entre uma puberdade avançada e uma puberdade atrasada. Tudo isso ainda combinado com o gênio maldito dos ideais ultra-românticos daquela época, e que vieram a resultar nessa literatura fantástica, na qual a mulher é a mistura do belo e do horrível, ora fada, ora ogro. Perguntamos-nos então pela causa que o levara a escolher a mulher e o amor como temas constantes de sua literatura. A resposta cremos havê-la encontrado no fato de que é justamente nessa fase da vida em que a sexualidade começa a despertar com uma maior clareza de sentimentos através da razão que se fortalece; e que o púbere começa a descobrir, como indivíduo, o que o mundo pode lhe oferecer fora do círculo familiar: sendo o sexo oposto uma das primeiras coisas que salta-lhe aos olhos.

Por exemplo, na puberdade a atração pelo sexo oposto começa a florescer com toda sua força e clareza de sentidos com a primeira paixão, a qual o garoto crê e deseja que ela seja sua verdadeira e única por toda vida e à qual ele deve render toda sua fidelidade. Esse é o mesmo ideal de amor de Macário, alimentado ainda mais por aquela paixão devastadora de apetites e de noites de sono.

Paradoxalmente, essa aparente pureza pueril nem sempre aparece expressa nos diálogos de Macário, que em várias passagens, nas quais discute com Satã sobre as qualidades e os defeitos do sexo feminino, o estudante demonstra-se um bom conhecedor do sexo oposto, malicioso e concupiscente. Contudo, ele não se deixa comparar com o galanteador dos galanteadores Don Juan, mas sim procura deixar claro que é um rapaz maduro e que entende do assunto mulher.

Toda essa prudência de Macário pode ser observada na citação a seguir, onde Macário procura demonstrar que tem suas preferências e que não age como Don Juan que seduz toda sorte de mulher sem nenhum escrúpulo, quando diz: *“Pergunta a taverneira se apertei-lhe o cotovelo, pisquei-lhe o olho ou pus-lhe as mãos nas tetas...”*⁸¹

Nesse caso a taverneira era feia como um dragão, como vieram a concluir logo depois Macário e Satã, mas o que lhe parece ter realmente incomodado na taverneira não foi apenas sua aparência estética escassa em beleza, mas sim, a natureza pervertida que a mulher esconde atrás de “máscaras” que o homem não consegue identificar assim tão

⁸¹ Álvares de Azevedo 2002: 31

facilmente, pelo dom de dissimulação e engano inerente ao caráter feminino.

Apesar do preconceito e machismo contidos nesse julgamento, podemos intuitivamente dizer que esse comedimento de Macário e que seu medo do amor podem ter tido seu começo com o medo do fracasso em um primeiro relacionamento com uma mulher, ou até mesmo na perene decepção amorosa, sobre a qual falaremos no próximo capítulo. Pois o "não" como resposta recebida é seguramente indesejável a todo momento e em toda tentativa de relacionamento, mas é ao recebê-lo daquela que cremos ser o maior amor de nossa vida que ele tem seu maior peso negativo, seu sabor mais amargo, levantando-se como gigantesco desafio diante do jovem adolescente que está por iniciar sua vida amorosa, e que obviamente não deseja tal desilusão para si, pois que esse "não" é recebido como a negação de sua própria pessoa.

Ao analisarmos o comedimento de Macário perante a taverneira, ficou-nos a impressão de que ele provavelmente já houvesse sofrido algum trauma sentimental em seus relacionamentos com mulheres, o que não é de se duvidar da probabilidade do fato, pois que as suas experiências sexuais não foram com as mulheres da melhor estirpe, como ele mesmo confidencia a Satã no seguinte trecho do diálogo:

Macário

*"A vagabunda que dorme nas ruas, a mulher que se vende corpo e alma, porque sua alma é tão desbotada como seu corpo, te digam minhas noites. Talvez muita virgem tenha suspirado por mim! Talvez agora mesmo alguma donzela se ajoelhe na cama e reze por mim."*⁸²

A citação acima mostra-nos não apenas a experiência amorosa de Macário, mas também a binomia presente na figura feminina pelas palavras do personagem. Notemos que lado a lado temos uma mulher pervertida e uma mulher pura, diríamos quase uma santa. Essa antítese, se pintada num esquema sobre tela, certamente daria, pelos seus contrastes claramente matizados, o belo *chiaroscuro* de um quadro barroco.

Por outro lado, a crença de que *"talvez muita virgem tenha suspirado por ele"* também funciona psicologicamente para o personagem como uma reprovação da primeira mulher, isto é, a vagabunda. Esse fato mostra-nos que Macário, na realidade, não se identifica completamente com ela. Essa impressão leva-nos à interpretação de que seu verdadeiro caráter e a propensão de sua alma são puros como os de uma criança.

O medo causado por um possível trauma, como comentado acima, não está explícito nas

⁸² Álvares de Azevedo 2002: 32

falas de Macário, mas o fato evidencia-se com a presença de tanto pessimismo, de descrença e medo do amor. Devido a esse receio, a esse possível trauma amoroso, Macário aspira por uma mulher ainda inocente e pura, pois para escapar do risco de uma provável decepção, ele busca por uma mulher que tenha o mesmo caráter ameno e a mesma alma infantil que ele. É dessa forma que a mulher desejada aparece frequentemente idealizada, pois ela, além de beleza corporal, ainda deve ser pura de alma e tão imatura em matéria de amor quanto uma criança:

Macário

*“Eu a queria virgem n'alma como no corpo. Queria que ela nunca tivesse sentido a menor emoção por ninguém. Nem por um primo, nem por um irmão... que Deus a tivesse criado adormecida n'alma até ver-me, como aquelas princesas encantadas dos contos que uma fada adormecera por cem anos. Queria que um anjo a cobrisse sempre com seu véu, e a banhasse todas as noites do seu óleo divino para guardá-la santa!... Queria que ela viesse criança transformar-se em mulher nos meus beijos”.*⁸³

Pela sua experiência, Macário crê que o modo mais seguro para o sucesso em um relacionamento amoroso livre de decepção está aparentemente na moça ainda inocente que, assim como ele, acabara de sair da sua infância e que se encontra ainda na fresca flor da juventude. Essa frescura da idade era para ele quase que como uma certidão de pureza e inocência num século XIX tão tradicional e conservativo nos costumes quanto hoje. Portanto, o sonho maior de Macário era conquistar a mulher “não vivida”, “não experimentada”, isto é, sem experiências amorosas, pois assim a sua primeira experiência seria com ele, e desse modo todas as delícias e sensações do amor deixar-lhe-iam também uma impressão primeira que a fizesse pensar nele e impedir-lhe-iam forçosamente de poder distingui-lo entre bom ou mal amante, pois no caso de uma desaprovação ou decepção, o relacionamento certamente poderia terminar na separação do casal e na amarga dor de quem é rejeitado.

O medo da desilusão amorosa fez então com que Macário fosse, a princípio, muito precavido, como por exemplo ao encontrar a taverneira na estalagem de estrada. Decididamente podemos dizer que, na verdade, ele não buscava nenhuma aventura amorosa, mas sim o que se entende popularmente pela “outra metade da laranja”, ou o que os apaixonados chamam de a “alma gêmea”. Esse é aquele conceito que aponta basicamente o fato de que cada alma possui uma outra parte de sua substância

⁸³ Álvares de Azevedo 2002: 35

correspondente a si em outra pessoa, com quem está eternamente ligada.

Ainda no início deste capítulo dizíamos que o comportamento de Macário oscila ora entre as características de um rapaz de puberdade atrasada, ora nas de uma puberdade precoce. Como já mencionado, no processo da puberdade temos aspectos biológicos como a produção de hormônios, que podem acelerar ou retardar o amadurecimento do adolescente. Além disso, essa diferenciação do processo pode ser causada por vários outros motivos, dentre eles: a herança genética, a alimentação, a saúde corporal e mental, a etnia, etc. Consequentemente, essa diferença de velocidade no processo pubertário também produz seus efeitos emocionais no adolescente, sendo um dos pontos cruciais desse período a maneira como seu corpo corresponde aos ideais do meio cultural em que ele vive. O segundo ponto concerne ao potencial de interação do púbere entre os outros garotos da mesma idade, o que pode trazer-lhe resultados positivos ou não na sua vida emocional.

Entre atrasados e precoces, o precoce é o que tira maiores vantagens dessa desigualdade, pois que ele geralmente se sente seguro, independente e consciente de si próprio. Já por outro lado, os garotos que atingiram a puberdade com atraso são contrariamente indesejáveis, pois portam-se normalmente de maneira infantil, o que é demasiadamente de nível inferior para um grupo de garotos precoces. É por esse motivo que geralmente nota-se que o garoto que obteve uma puberdade atrasada é desprovido de consciência própria e da faculdade de liderança. Em vários estudos esses adolescentes são classificados como medrosos, irritantes e tagarelas.

Por fim, essa desigualdade entre precoces e atrasados chega ao ponto culminante de que durante a puberdade os garotos precoces sentem-se menos à vontade entre os atrasados e vice-versa. A explicação para tal problemática é a circunstância de que os garotos com a puberdade atrasada muitas vezes nada ou, quando muito, pouco refletem sobre sua sexualidade e sobre seu papel sexual como homem no meio em que vivem. Consequentemente, o comportamento e as atitudes de ambos os partidos são diferentes, pois o púbere precoce age de maneira inversa ao atrasado: ele discute e reflete sobre sua sexualidade, o que causa um choque de dessemelhança comportamental entre ambos os partidos.⁸⁴

Partindo desse conhecimento básico sobre a puberdade, podemos primeiramente considerar Macário como um garoto precoce pela maneira segura e firme com que ele

⁸⁴ Cf. Laura E. Berk 2005: 485

fala com seus interlocutores, sendo Satã e Penseroso os mais relevantes no desenrolar da trama. Além disso, Macário não teme os desafios e aventuras propostos pelo Diabo, como por exemplo: a noite no cemitério e o convite para ir à uma orgia no fim da peça.

Ao falar de suas experiências Macário impõe-se como um homem adulto e testifica que apesar da sua pouca idade ele é muito vivido, como quando diz ter: *“Vinte anos. Mas meu peito tem batido nesses vinte anos tantas vezes como o de um outro homem em quarenta.”*⁸⁵

Neste capítulo vimos então que Macário opta por procurar uma moça que além de bela deveria ser pura de alma e de corpo. Todavia interpretamos essas condições como uma exigência natural de sua mocidade. Porém, vimos também que a pureza de alma e de corpo que a moça deveria possuir como requisito servir-lhe-ia muito mais como uma garantia contra a decepção amorosa. No subcapítulo seguinte *Em busca da mulher ideal*, veremos sob um outro ponto de vista quais são as outras qualidades e características que a mulher ideal para Macário deveria possuir para dessa forma satisfazê-lo no amor.

5.2. Em busca da mulher ideal

“(...) Minha mãe não me embalará endoidecida entre meus joelhos, pensando aqueitar com sua febre de louca o filho que dorme.”

Macário

No capítulo anterior nos ocupamos com o tema do medo do amor de Macário, de seu céptico comportamento perante a mulher e dos vários requisitos que ela deveria possuir para poder satisfazê-lo no amor.

Nessa mesma análise vimos também que pela sua precocidade, Macário tenta afirmar-se frequentemente como um rapaz maduro e experimentado. Contudo, o que é deveras paradoxal são algumas passagens da peça, nas quais podemos observar um moço ainda saudososo do seu tempo de criança, expressando nostalgia por um tempo passado que não volta mais, mas que ainda traz fortes reminiscências ao espírito daquele jovem estudante.

⁸⁵ Álvares de Azevedo 2002: 33

Quanto a esse tipo de comportamento, os psicólogos têm observado que comumente durante a puberdade tanto os jovens quanto os próprios pais admitem não se sentirem mais tão próximos um do outro afetivamente. Um motivo para essa tal transformação na relação familiar pode estar assentada no maior poder de decisão e julgamento adquirido pelo adolescente, que por começar a formar seu próprio caráter passa inversamente a questionar as atitudes e opiniões dos pais.⁸⁶

Todavia, não se observa esse tipo de consciência e independência adquirida pelo jovem no personagem Macário. Na peça há poucas menções à figura materna, rápidas e não muito significativas para o enredo, porém essas mesmas menções demonstram a importância dada a ela e são, por outro lado, de extrema relevância para uma melhor compreensão da idealização da mulher feita por Macário.

Reforcemos então nossa interpretação de que Macário é um personagem que com seus desejos amorosos, suas orgias, a boêmia e tudo o que pertencia ao tipo ultra-romântico daquela época reflete o ego e os ideais ultra-românticos de seu criador. Mas não apenas estes, pois Macário também apresenta uma outra característica íntima do escritor: o seu apego à mãe. Esse mesmo fato deixa-se igualmente perceber na voz do eu-lírico, que transfere esse sentimento a outros personagens e outras diversas situações.

Como sabemos, Álvares de Azevedo fora, desde sempre, fortemente ligado à sua mãe. Esse fato é facilmente verificável na leitura de sua obra e de suas correspondências pessoais com ela, pois essa dependência está relatada em mais de um de seus poemas dedicados à ela, ou em obra na qual há alguma cena em que uma mãe aparece, como em Macário por exemplo. Por conseguinte, nota-se nesses escritos que Álvares de Azevedo sempre foi sentimentalmente dependente de sua mãe: talvez até mesmo pela sua compleição dócil, frágil e doentia, característica pessoal que ele sempre teve e nunca pretendeu esconder. Esse aspecto sentimental de Álvares de Azevedo já fora notado por mais de um crítico que tenha se ocupado com sua vida e obra, como por exemplo Mário de Andrade que em *Amor e Mêdo* dissera que:

“À mãe êle dedica a Lira dos Vintes Anos, e o faz em versos de grande importância psicológica, indicando que o livro oferecido é a volta do poeta ao seio materno, pela imagem da árvore cujas flores esfolhadas tombam sobre o chão que deu vida a ela. Essa aspiração de retorno ao seio materno me parece fundamentalmente característica da

⁸⁶ Cf. Laura E. Berk 2005: 486

Como exemplo para o enunciado acima daremos a seguir o poema *À Minha Mãe* de Álvares de Azevedo no qual observa-se claramente o produto dessa forte relação entre filho e mãe, dessa fragilidade infantil, da dependência de amor materno que revela-se na voz de um eu-lírico nitidamente patético:

“És tu, alma divina, essa Madona/ Que nos embala na manhã da vida,/ Que ao amor indolente se abandona/ E beija uma criança adormecida;// No leito solitário és tu quem vela/ Trêmulo o coração que se anseia,/ Nos ais do sofrimento inda mais bela/ Pranteando sobre uma alma que pranteia;// E se pálida sonhas na ventura/ O afeto virginal, da glória o brilho,/ Dos sonhos no luar, a mente pura/ Só delira ambições pelo teu filho!// Pensa em mim, como em ti penso saudoso,/ Quando a lua no mar vai se doirando:/ Pensamento de mãe é como o incenso/ Que os anjos do senhor beijam passando.// Criatura de Deus, ó mãe saudosa,/ No silêncio da noite e no retiro/ A ti voa minh'alma esperançosa/ E do pálido peito o meu suspiro!// Oh! Ver meus sonhos se mirar ainda/ De teus sonhos nos mágicos espelhos!/ Viver por ti de uma esperança infinda/ E sagrar meu porvir nos teus joelhos!// E sentir que essa brisa murmura/ as saudades da mãe bebeu passando!/ E adormecer de novo na ventura/ aos sonhos d'ouro o coração voltando!// Ah! se eu não posso respirar no vento,/ Que adormece no vale das campinas,/ A saudade de mãe no desalento,/ E o perfume das lágrimas divinas,// Ide ao menos, de amor meus pobres cantos,/ No dia festival em que ela chora,/ Com ela suspirar nos doces prantos,/ Dizer-lhe que também eu sofro agora!// Se a estrela d'alva, a pérola do dia,/ Que vê o pranto que meu rosto inunda,/ Meus ais na solidão lhe não confia/ E não lhe conta minha dor profunda,// Que a flor do peito desbotou na vida/ E o orvalho da febre requeimou-a,/ Que nos lábios da mãe na despedida/ O perfume do céu abandonou-a!...// Mas não irei turvar nas alegrias/ E o júbilo da noite sussurrante,/ Só porque a mágoa desnuou meus dias,/ E zombou de meus sonhos delirantes./ Tu bem sabes, meu Deus! Eu só quisera/ Um momento sequer lhe encher de flores,/ Contar-lhe que não finda a primavera,/ A doirada estação dos meus amores;// Desfolhando da pálida coroa/ Do amor do filho a perfumada flor/ Na mão que o embalou, que o abençoa,/ Uma saudosa lágrima depor!// Sufocando a saudade que delira/ E que as noites sombrias me consome,/ O nome dela perfumar na lira,/ De amor e sonhos coroar seu nome!...”⁸⁸

Como o poema acima bem ilustra, além de suas inúmeras saudosas cartas à mãe, Álvares de Azevedo também revelou seu forte amor e apego à ela em alguns de seus poemas. Nestes dois versos *“E sentir que essa brisa murmura/ as saudades da mãe bebeu passando!”* nota-se a clara expressão de saudade do eu-lírico pela mãe. Porém, em *“E adormecer de novo na ventura/ aos sonhos d'ouro o coração voltando!”* vemos que não se trata de uma saudade qualquer, mas sim de uma saudade dos tempos passados,

⁸⁷ Mario de Andrade 1978: 219

⁸⁸ Álvares de Azevedo 2000: 307

que são exatamente os tempos de sua infância quando ele desfrutava de toda sua atenção. Como também podemos observar, outros exemplos dessa saudade da infância são encontrados ao longo de todo o poema.

Em Macário há dois momentos importantes em que a figura materna entrará em cena, cada qual em um episódio da peça. No primeiro episódio, a figura materna aparece pela primeira vez na cena em que Satã, indiferente, se dirige a Macário dando-lhe notícia da morte de sua mãe, e aproveita a ocasião para exhibir seu desdém caçoando da muita sensibilidade do moço estudante; como podemos ver no diálogo seguinte:

Satã

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

Macário

“E de quem é esse suspiro? Por que é essa oração?”

Satã

“Decerto 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!”

89

Nesse diálogo Macário expulsa Satã e o esconjura em nome de Deus. Através dessa atitude podemos notar a relevância da mãe para a segurança de seu filho, pois que mesmo já estando morta, sua memória chama-o imediatamente de volta à sensatez e à realidade. Portanto, quando Macário chora a morte de sua mãe anunciada por Satã, ele chora, na verdade, a morte da única mulher que até agora pode amá-lo de corpo e alma

⁸⁹ Álvares de Azevedo 2002: 67-68

assim como ele realmente é. Pois, o afeto materno é incomparavelmente puro e sincero; diferentemente do afeto superficial comumente chamado de amor que Macário conhecera com as mulheres dissolutas que lhe ofereceram prazeres efêmeros banhados de vaidade e à custa de dinheiro pelas ruas e becos por onde ele passava.

Como vimos, Macário chora a morte de sua mãe. Destarte, mais do que um sinal de sua sentimentalidade, seu desespero é antes de tudo um sinal de sua humanidade. Macário apesar de toda sua depravação e tendência a cometer atos pecaminosos, mostra continuamente esse lado puro, sensível e amoroso que estão sempre ligados à infância, como Satã mesmo observou ao dizer que ele parecia uma criança.

Ele chora portanto por amor a um ente único, insubstituível e inestimável: a pessoa que trouxe-lhe ao mundo e a maior responsável pela sua sobrevivência desde seu nascimento. O fato de Satã dizer que ele ainda parece uma criança, não pretende insinuar que ele seja infantil, mas sim o fato de que Macário ainda está muito ligado a sua mãe.

Ao compararmos o tratamento dado à mãe na obra e nas cartas de Álvares de Azevedo, vemos que a forte ligação, a dependência, o respeito e o amor à mãe são os mesmos emprestados a Macário. Dessa forma esse sentimento ultrapassa a literatura e a questão natural de amor filial, exprimindo assim os sentimentos pessoais de um escritor realmente saudoso de sua mãe. Logo, acreditamos que estes foram sentimentos verdadeiros; sentimentos que acompanharam o escritor por toda sua vida, pois bem podemos afirmar, pela frequência em que o tema inspirou-lhe um poema ou uma carta, que essas lágrimas não possuíam apenas o sal fictício de um lirismo embebecido de sentimentalismo romântico.

Esse fenômeno, no qual o filho, mesmo em fase adulta, carece obsessivamente da figura materna foi primeiramente descoberto pelo psicanalista austríaco Sigmund Freud. À esse comportamento ele deu o nome de *Complexo de Édipo* baseando-se na mitologia grega.

Para esclarecer melhor sua tese, Freud utilizou-se da tragédia *Édipo Rei* de Sófocles, um dramaturgo grego que viveu do ano 496 à 406 a.C. e escreveu, dentre várias outras peças famosas, a história de Édipo, que matou seu pai Laio numa desavença na estrada e mais tarde, após ter vencido a esfinge devoradora de homens, casou-se com Jocasta, sua própria mãe. Porém, Édipo não estava a par dessa relação incestuosa, pois não sabia que Jocasta era sua mãe e tão pouco que Laio era seu pai. No fim da tragédia, ao

descobrir o parentesco com Jocasta, Édipo fura seus olhos e Jocasta comete suicídio. Apesar de Freud utilizar-se desse mito para nomear e ilustrar sua tese é mister lembrarmos e distinguirmos que a relação física entre Jocasta e Édipo não era uma atração de ordem instintiva e muito menos consciente, pois ele não sabia que Jocasta era sua mãe e que Laio era seu pai e vice-versa. Freud, ao formular sua teoria, parece não ter levado em consideração a não convivência dos envolvidos no drama. Por isso na teoria do psicanalista o desejo que o filho desperta pela mãe é de natureza instintiva e natural. Segundo Sigmund Freud, o Complexo de Édipo tem como traço distintivo os sentimentos contraditórios de amor e hostilidade entre a criança e seus pais. Em crianças do sexo masculino este conceito deixa-se resumir pelo amor do garoto à mãe e ódio ao pai.

Essa disposição emocional, segundo Freud, inicia-se com o despertar dos primeiros desejos sexuais da criança entre os seus quatro e cinco anos de idade. Esses mesmos desejos sexuais provocam uma intensa ligação do garoto com a sua mãe, à qual consequentemente esses desejos sexuais vão se direcionar. Assim o menino passa a desejar sua mãe somente para si, a partir do que o pai passa a ser visto como um rival. Dessa maneira o garoto cria uma certa inimizade contra o pai, pois ele deseja substituí-lo e não mais ter de dividir sua mãe com ele. Na opinião de Freud, a causa de todo conflito espiritual de um ser humano, de toda sua neurose, pode ser encontrada num complexo de Édipo não solucionado, do qual a pessoa afetada ainda sofre.⁹⁰

Neste caso, segundo Erich Fromm, a grande descoberta de Freud foi a intensidade da ligação sentimental do filho com sua mãe, ou até mesmo com uma figura materna que não seja a mãe biológica, mas que tenha desempenhado o papel e adquirido o valor sentimental de mãe biológica para a criança: seja avó, tia, ou mãe adotiva.

O grau dessa união mãe-filho, desse desejo da criança, ou mesmo do adulto, de ser amado por ela e poder desfrutar de seus cuidados e não perder sua proteção, pode variar de caso a caso e não deve contudo ser superestimado. Pois apesar de bem sabermos que o adulto tem mais condições, tanto físicas quanto psicológicas, de cuidar de si próprio em relação a uma criança, é mister dizer que ele não está totalmente livre dos perigos e incidentes que podem ocorrer durante a vida. Mas a criança, inversamente ao adulto, tem sua mãe ao lado, que com todo seu amor livra-a o quanto ela pode de todos os perigos, cuida dele em suas doenças e convalescenças, alimenta-a, veste-a, educa-a, etc. O adulto, por sua vez, tem sua família e seus amigos que podem ajudá-lo em momentos

⁹⁰ Cf. Erich Fromm 1981: 32

díficeis, mas isso não impede que suas possibilidades de defesa, ou de, ao menos, suportar e diminuir seu sofrimento sejam limitadas. Já uma criança, se abandonada à sorte, certamente não sobreviveria por muito tempo. Ela necessita de uma mãe para garantir sua sobrevivência e para um desenvolvimento saudável, pois, pela sua fragilidade ela não poderia resistir aos perigos naturais da vida, às doenças e à fome, etc ⁹¹

Em relação a afetividade entre filho e mãe, encontramos na segunda parte da peça Macário um belo exemplo da consciência de Álvares de Azevedo da relevância da proteção e do amor maternos ao filho, quando, por exemplo, Macário, passando por um caminho na Itália, encontra uma mãe que embala em seu colo o filho morto dizendo:

Mulher

“(...) Ele sempre foi assim desde criança. Quando eu o embalava no meu seio, ele às vezes empalidecia... que parecia um morto, tanto era pálido e frio! Meu filho!... Hei de aquecê-lo com meus beijos, com meu corpo!...” ⁹²

Portanto, é igualmente essa mesma proteção e amor maternos vistos na fala da mulher aquela defendida por Erich Fromm como origem da saudade da infância e causa do complexo de Édipo, discordando assim da tese de Freud, que afirma que o interesse no complexo é de natureza sexual.

Portanto, o homem adulto que sofre do complexo de Édipo está sempre a procura de uma maneira de recompensar seu desejo de ter sua mãe ao lado, porém esse não pode mais ser preenchido como antigamente. Uma das soluções mais comum encontrada pelos homens atingidos pelo complexo para atenuarem essa lastimável perda é a constante busca pela substituição da figura materna. Assim eles buscam por uma mulher que possa espelhar aos seus olhos as mesmas qualidades de sua mãe. Por isso, para uma completa satisfação do complexado no amor é preciso que a tal “candidata” tenha o mesmo caráter, as mesmas maneiras e, se possível, a mesma aparência que sua mãe tivera. Apenas a mulher com o maior potencial persuasivo de substituição é que poderá adquirir certa relevância sentimental na vida do complexado. ⁹³

Um exemplo de que o complexo de Édipo também pode manifestar-se em pessoas

⁹¹ Cf. Erich Fromm 1981: 33-34

⁹² Álvares de Azevedo 2002: 74

⁹³ Cf. Erich Fromm 1981: 35

adultas é o caso de nosso Álvares de Azevedo que nunca abriu mão de sua dependência e veneração pela mãe.

Por outro lado, demonstrando todo o pessimismo do escritor no tocante à representação do sexo feminino, em Macário o tipo de mulher cabal é nomeadamente um simples figurante. Isso quer dizer que ela frequentemente aparece como um espectro flutuante que sombreia rapidamente o mundo imaginário e os desejos de Macário.

Excluindo-se do éter da idealização, Macário encontrou apenas mulheres bacantes e lascivas. Inversamente a essa frequente apresentação depreciativa da mulher, é ao falar do amor materno que Álvares de Azevedo abre espaço para mostrar uma outra forma de beleza não idealizada, um amor verdadeiro que deveras valorizava: o amor materno. Em Macário, o amor materno parece ser o único sentimento não maculado por aquela inspiração decadente do Ultra-romantismo.

O desejo de Macário em encontrar uma mulher ideal semelhante à sua mãe, expressa-se no momento do diálogo com Satã, no qual o personagem narra estórias de mulheres depravadas que possuiu numa noite de embriaguez, e quer acreditar que ao invés daquelas mulheres corruptas: *“Talvez agora mesmo alguma donzela se ajoelhe na cama e reze por mim”*, como vimos na citação 82. Esse *“talvez”* indica nada menos que a esperança de que alguma outra mulher ame-o e preocupe-se com ele assim como sua mãe fazia, ou seja, é a pura expectativa otimista da realização daquilo que ele tanto almeja: encontrar uma mulher tão boa quanto sua mãe.

Macário, encontrando-se longe de sua casa, de sua família, e o pior de tudo, de sua mãe, vai procurar em outras mulheres uma substituta para a mesma, e o que ele encontrou em suas andanças pelo mundo, e sobretudo naquela cidade onde fora estudar, foram apenas prostitutas e mulheres tão depravadas que, às vezes, chegam a ser comparadas com cadáveres.

Como ele não consegue encontrar essa mulher ideal, conseqüentemente Macário vai esmorecer numa espécie de decepção amorosa. Isso o levou primeiramente ao pessimismo, que foi então gradualmente se agravando num distúrbio de comportamento a ponto do personagem procurar cada vez mais a fuga da realidade através da boêmia nociva regada à base de bebidas alcoólicas, fumo e licenciosidade sexual.

Destarte, cremos que o ponto culminante de seu escapismo dá-se portanto no seu encontro com Satã, pela sua natureza sobrenatural e também por ele ser considerado o

instigador dos vícios, da auto-degradação e da perdição entre os homens.

Ao contrário da afirmação de Freud de que o filho atingido pelo complexo de Édipo odeia seu pai, pois o garoto vê nele um concorrente na disputa pela atenção da mãe, observamos que, nas passagens da peça onde a figura materna entra em cena, Macário não demonstra nenhuma tendência à disputa pela “posse” da mãe com o pai, até mesmo por que este último nem mesmo chega a ser citado nessas mesmas passagens, nas quais figura unicamente a mãe. Ao contrário, o poeta procura demonstrar muito mais sua consciência da importância que a mãe tem para a sobrevivência e bem estar do filho. Freud também afirmou que o complexo começa a surgir a partir dos quatro ou cinco anos de idade, quando o interesse sexual começa a despertar no menino que o direciona à mãe, considerada sua “primeira mulher”. Desse modo, distanciamo-nos igualmente dessa afirmação, pois que Macário não demonstra nenhum sinal de cobiça libidinosa por ela, contrariando assim a tese de Freud que defendia o cunho sexual da ligação edipiana entre filho e mãe.

Por isso preferimos para nossa análise do comportamento de Macário a interpretação do complexo de Édipo reformulada por Erich Fromm, pois que ela nos parece mais sensata e melhor aplicável no caso observado em Macário.

Segundo o psicanalista Fromm, o pretendido desejo sexual edipiano que o homem direciona à mãe é, na verdade, muito mais um sentimento de saudade, de dependência e carência dos cuidados maternos que ele desfrutava em sua infância.

Na leitura de Macário, os sintomas diagnosticados mostram esses mesmos aspectos apresentados por Fromm, ou seja, a carência do amor, dos cuidados, da presença confortante e transmissora de segurança da mãe que o homem adulto afetado pelo complexo de Édipo tanto necessita.

Como podemos observar essa intensa ligação e perene dependência à figura materna ultrapassam os limites de um simples vínculo entre pessoas determinada pelo laço familiar, tornando-se num conjunto organizado de representações e lembranças de forte valor afetivo, parcial ou totalmente inconscientes e reprimidas, que influem no comportamento de Macário. Portanto, o comportamento averiguado na peça demonstra um caso de saudade, de sentimento evocatório, provocado pela lembrança de determinados acontecimentos num determinado momento anterior da vida e que o

escritor procura satisfazer em sua obra através de seus personagens.

Grosso modo se pretendemos demonstrar que Álvares de Azevedo sofria do complexo de Édipo é muito mais pela impressão de carência exibida e manifestada pelo amor e pela veneração à sua mãe que ele nos passa pela sua obra, quando ele insere nela a figura materna.

Como dissemos, o sintoma de ódio ao pai, nascido da disputa da criança com ele pela posse da mãe averiguado por Freud, não é observado nem na obra, nem nas cartas de Álvares de Azevedo. Muito pelo contrário, Álvares de Azevedo talvez não tenha venerado a figura paterna em sua obra literária como o fizera com sua mãe, mas pelo menos ele mostrou que não o odiava e que cultivava o mesmo carinho pelo pai, como nos mostram suas numerosas cartas a ele endereçadas, das quais tomamos o exemplo abaixo:

“Botafogo, 28 th. November of 1840

My dear Papa.

I hope you are quite well, and Mamma, My Brother, and Sisters, and also my Uncle. Papa, I send you the letter of Saturday 17 th. of November. Mr. Japiassu is gone on the 25 th. inst. All the boys were crying for him. Mr. Japiassu said for to tell you he could not go to bid you arewell, because he has in such a great hurry.

I am your affectionate son

Azevedo”⁹⁴

Na carta reproduzida acima podemos ver nas frases *“My dear Papa”* e *“I am your affectionate son”*, que o escritor tinha sim um certo afeto e consideração pelo pai.

Em *Amor e Mêdo*, Mário de Andrade também reconheceu essa mesma consideração de Álvares de Azevedo pelo pai, mas concorda com o fato de que para o escritor a mãe é quem vinha em primeiro lugar:

“Nas Ideas Intimas, talvez o que fez de maior como poesia, diz que venera igualmente pai e mãe, mas é certo que essa igualação é puramente bem educada e artificial . A mãe é que o obseca furiosamente.”⁹⁵

Porque de toda maneira, mesmo que o pai tenha apenas um papel secundário nos

⁹⁴ Álvares de Azevedo 2000: 776

⁹⁵ Mário de Andrade 1978: 219

primeiros anos de vida da criança, é ele quem será responsável pela educação intelectual e moral da criança, servindo-se como exemplo para ela por toda a vida.⁹⁶

Já em Macário a figura paterna é apresentada como aquele ser que não teria coragem de dar sua vida pelo filho, como por exemplo quando Satã, explicando ao estudante o sonho que ele tivera no cemitério, diz que: *“É um filho que o pai enjeitou”*⁹⁷.

Vemos então que o amor do pai é muitíssimo inferior àquele que a mãe sente pelo filho. Logo, a mãe, até então, é a única figura familiar que realmente dispunha de importância fundamental para o bem estar do filho.

Um belo exemplo dessa dedicação incomensurável ficou exemplificado nas palavras de Satã a Macário, com as quais Álvares de Azevedo narra os cuidados da mãe até mesmo na hora da morte de seu filho, quando ele diz se: *“não advinhas que essa voz é a de tua mãe, que essa oração era por ti?”*, como visto na citação 89.

Portanto, para Álvares de Azevedo o amor maior e verdadeiro é aquele dedicado ao filho pela mãe. Como vimos, no momento em que Macário orgulhoso conta a Satã as várias aventuras amorosas que teve e fala de prostitutas sedentas, ele igualmente fala da possibilidade de haver alguma donzela que por ele rezasse. Em se tratando de uma mãe não há lugar para impossibilidade e incerteza sobre sua dedicação ao filho: na hora da dificuldade é a mãe aquela que seguramente vela por ele; ou ainda em situação mais miserável como a de Macário que melancólico deseja para si o último leito: o da morte.

Na citação abaixo podemos ver que a mãe é quem mais sofre com a perda do ente querido quando Penseroso pergunta a Macário se ele não pensa nas pessoas que chorarão por ele com sua morte. Porém vimos que Penseroso fala de pessoas sem nome, sem designação, generalizadas, de todas as pessoas possíveis, mas Macário reconhece que a única pessoa que realmente chorará sua morte será sua mãe:

Penseroso

“Morrer! Tão moço! E não tens pena dos que chorarão por ti? daquelas pobres almas que regarão de lágrimas ardentes teu rosto macilento, teu cadáver insensível?”

Macário

“Não, não tenho mãe. Minha mãe não me embalará endoidecida entre seus joelhos, pensando aquecer com sua febre de louca o filho que dorme. Ninguém chorará. Não

⁹⁶ Cf. Erich Fromm 1981: 33

⁹⁷ Álvares de Azevedo 2002: 65

tenho mãe.”⁹⁸

O que concerne à vida do escritor e à sua relação com mulheres, os biógrafos de Álvares de Azevedo sempre afirmaram que o escritor nunca tivera algum contato físico de ordem sexual. Mário de Andrade em seu estudo sobre alguns escritores românticos chega mesmo a dizer sobre Álvares de Azevedo que *“O amor sexual lhe repugnava, e pelas obras que deixou é difícil reconhecer que tivesse experiência dele.”*⁹⁹

Essa suposição faz-nos logo duvidar de sua participação efetiva nas orgias promovidas pelos amigos da Faculdade de Direito. Portanto, chegamos a conclusão que aquilo que lemos em sua obra relacionado à mulher nada mais é do que a realização de seus desejos e necessidades reprimidos, poetizados sob a inspiração de uma literatura negra. Pelo contrário, as asserções que lemos relacionadas à figura materna são o reflexo da sua verdadeira opinião e sentimento que não se deixava invalidar pela voz pessimista do eu-lírico em Macário.

Uma pergunta que ficará eternamente em aberto é se Álvares de Azevedo realmente teria se contentado caso ele tivesse encontrado uma mulher que lhe amasse à sua maneira, isto é, uma mulher que não se assemelhasse em nenhum requisito à sua mãe e que não pudesse satisfazer seus desejos edipianos. Pela nossa interpretação e investigações especulativas sobre o caso, cremos que o fracasso em encontrar uma mulher em vida, uma que com seu caráter e índole, com suas qualidades e defeitos pudesse substituir sua mãe em seu dia-a-dia, tenha sido o centro de toda sua neurose no amor e, por conseguinte, da sua dificuldade e insucesso em lidar com elas.

O medo do amor resultou portanto na decepção amorosa, e no caso de Macário, isso transformou-se num comportamento imoral muito singular, pois que ele não conseguia superar o trauma. A esse comportamento os psicanalistas deram o nome de *síndrome do Don Juanismo*. E este será portanto o tema a tratarmos com mais profundidade no próximo subcapítulo.

⁹⁸ Álvares de Azevedo 2002: 77

⁹⁹ Mário de Andrade 1978: 202

5.3. Don juanismo: síndrome de uma decepção amorosa

*“Ó faces morenas! Ó lábios de flor,
Ouvi-me a guitarra que trina louçã,
Eu trago meu peito, meus beijos de amor
Ó lábios de flor,
Eu sou D. Juan!”*

Álvares de Azevedo em “Canção de Don Juan”

No subcapítulo anterior vimos que Macário, no seu louco desejo de amar, deseja encontrar uma mulher que seja pura de alma e bela de corpo, pois só assim ele poderia encontrar sua verdadeira satisfação no amor. Como vemos no fim da peça, ele parece tê-la encontrado, mas o prazer de amá-la acabou-se na mesma noite. Através desse acontecimento, Macário parece acordar do sono profundo no qual estava submetido e deixa de idealizar a mulher. Agora a vida para o estudante parece não ter mais nenhum sentido e ele deseja morrer. Dessa forma, Macário apresenta-se como um rapaz sonhador, acostumado a encontrar seu prazer e a satisfazer sua necessidade sentimental apenas no mundo das ideias.

Provavelmente a causa desse desengano fora a muita procura por essa mulher ideal, mas como sabemos, suas tentativas foram sempre frustradas por muitas decepções, pois lembremo-nos que sua experiência foi com as vagabundas que ele encontrava nas ruas.

Ou seja, as decepções o levaram à muita procura, e a muita procura às muitas decepções. Assim sendo, a demora em encontrar uma mulher que pudesse fazê-lo sentir novamente o aconchego materno, que pudesse realmente satisfazê-lo, levou-o consequentemente ao comportamento que os psicanalistas chamam de *síndrome de Don Juanismo*.

Os especialistas atestam que o homem portador dessa síndrome sofre de uma dependência pelo perigo e pela paixão. Uma resposta para esse fenômeno tem seu fundamento na neuroquímica, pois crê-se que o indivíduo “Don Juan” acaba se viciando nas substâncias que a paixão ou uma situação de perigo despertam no início da conquista. Isso ocorre provavelmente pelo fato de no início de uma paixão haver uma liberação de substâncias entre os neurotransmissores do cérebro, que provocam prazer e

euforia, o que o leva à dependência dessas mesmas substâncias. Consequentemente, o complexado pode apresentar forte aversão ao tédio, à rotina e à monotonia. Por isso, quando o relacionamento se torna desinteressante e rotineiro, o complexado sente a necessidade de procurar um novo relacionamento, e sai em busca de novas conquistas e excitações.¹⁰⁰

Segundo nossa interpretação dessa obra, no tocante ao amor e ao relacionamento de Macário com mulheres, podemos afirmar que toda essa dificuldade em lidar com o sexo feminino também é acompanhada pela síndrome de Don Juanismo, pois o estudante apresenta todos os sintomas da síndrome. Também ouvimos dele próprio que já possuíste muitas mulheres, uma após a outra, e que aquilo tudo não era amor, senão apenas uma fome que se sacia.

Por outro lado, vemos que na falta dessas aventuras ele entedia-se e vai buscar refúgio na boêmia ao lado de Satã. Por conseguinte, a satisfação sentimental de Macário já não estava mais fundada na realização de um relacionamento verdadeiro, mas sim apenas no sonho, na idealização, na conquista rápida e na aventura. Eis o motivo de Macário querer morrer após haver amado a mulher desejada e procurada. Daí então diríamos que não apenas aquela funesta ideologia ultra-romântica do sofrer com as paixões, chorar amores impossíveis, desiludir-se e morrer jovem tenha sido a única fonte de inspiração para o tema do amor em Macário, mas também alguns traços de sua sua própria personalidade, pois sua terna alma tendia, em sua natureza, a uma demasiada dose de sensibilidade ao sofrimento e à melancolia, tendo ela, sobretudo, vindo à luz em tempos assombrados pelo *mal du siècle*.

Contudo, apesar da teoria da literatura pregar que a igualação entre escritor e eu-lírico poder consistir em um erro acarretando em possíveis enganos interpretativos, em se tratando de um escritor romântico podemos seguramente dizer, pela experiência da prática nas análises de obras e biografias dos escritores dessa geração, que a influência do ego de Álvares de Azevedo na obra é forçosamente aceitável pela constante presença de subjetivismo do escritor impregnada em toda sua literatura.

Bem se sabe que a breve vida de Álvares de Azevedo não foi marcada por inúmeras experiências amorosas com mulheres. Porém, no ambiente familiar, os parentes que o

¹⁰⁰ Cf. url2

cercavam eram quase que exclusivamente do sexo feminino: sua mãe e sua irmã.

Esse contato intensivo com mulheres no seio familiar parece ter contribuído fortemente para seu futuro comportamento e juízo em relação ao sexo oposto, pois que na vida social ele não encontrou o mesmo amor sincero e carinho de outras como em sua casa. Portanto foi nessa mesma linha de juízo, que Mário de Andrade também reconheceu essa sempre presente neurose de Álvares de Azevedo quando diz que: *“Mas é sempre, e agora sintomaticamente; Álvares de Azevedo o que evoca e versa o tema mãe e irmã numa quase obsessão.”*¹⁰¹

Na sua adolescência, o jovem Maneco parecia, às vezes, observar com olhos muito cépticos as mulheres ao seu redor; com isso queremos dizer que o seu julgamento ao sexo oposto era frequentemente marcado por dúvidas sistemáticas. Então denotamos mais uma vez nossa crença de que alguma má experiência, ou no mínimo a realidade decepcionante, parece tê-lo levado a se desfazer da imagem da mulher que ele trouxera de casa, o que resultou em pouca dedicação na arte da conquista, deixando para suas poesias espaço livre para a fuga dos sentimentos reprimidos.

Portanto, se a mulher é a Esfinge enigmática causadora dos amores malogrados do jovem Macário, fazendo com que ele tenha mais prazer nas preliminares da conquista do que na realização de um verdadeiro relacionamento, cabe-nos então perfeitamente aqui compará-lo com o personagem Don Juan, um dos maiores conquistadores de todos os tempos, mas que apesar de suas inúmeras conquistas, nunca conseguiu fixar-se com uma única mulher, assim como nosso Macário. Contudo, apesar de ambos estarem sempre em busca de novas aventuras amorosas, Macário resolutamente não quer reconhecer sua fraqueza e se igualar a Don Juan:

O Desconhecido

“E enjoais a bordo?”

Macário

“É a única semelhança que tenho com D. Juan.”

O Desconhecido

*“Modéstia!”*¹⁰²

¹⁰¹ Mário de Andrade 1978: 219

¹⁰² Álvares de Azevedo 2002: 31

Com essa atestação, Macário quis talvez provar à Satã que, apesar de sua inclinação ao desprezível, ao imoral e ao vício, ele ainda conservava algum *bom gosto* em si, ou ainda, algum orgulho que distinguisse-lhe daquele que conquistava toda e qualquer mulher sem nenhum escrúpulo; para tanto, temos na peça o exemplo da taverna quando Macário recusou insinuar-se à taverneira. Em uma possível interpretação psicológica desse comportamento, poderíamos dizer que esse sinal de *princípio de decência* bem parece ser a erupção de suas reminiscências de outros tempos, isto é, seu subconsciente que lhe chama gradativamente recordações dos tempos de pureza dos sentimentos infantis. Ou seja, Macário, na verdade, não é tão vadio e impuro quanto ele se apresenta a Satã. Esse seu lado perverso e lascivo é provavelmente o efeito das suas inúmeras experiências com mulheres depravadas, além das influências e infortúnios de um fim de século que abalou seu espírito sensível.

Já o galanteador Don Juan é justamente conhecido, tanto na literatura, quanto na pintura ou na música, pelas suas inúmeras aventuras amorosas, sempre marcadas pelo incansável jogo de sedução. Esses relacionamentos envolvendo ousadia, incertezas, perigo e emoção duravam muito pouco tempo, pois seu interesse era apenas o de colecionar mulheres conquistadas. Esse estilo de vida proporcionou-lhe assim prazeres com mais de mil mulheres, como nos atestam as diversas obras dedicadas a esse personagem. Nesse ponto, podemos sim igualar nossos dois personagens, pois da mesma forma Macário, que com sua eterna busca manchada de aviltadas experiências, afirma ter “amado” muitas vezes, mas um amor sem sentimento, no qual apenas o prazer passadiço fora relevante.

Mas como dizíamos, Macário tinha às vezes uma atitude muito cética na hora de empreender uma conquista, diferentemente de Don Juan. Dessa rigorosa forma de escolher a próxima mulher a ser conquistada, ser-lhe-ia quase impossível alcançar um incomensurável número de seduições apenas com belas e distintas mulheres. Já Don Juan não dispensava nenhuma que lhe cruzasse o caminho, não se importando nem um pouco com a ascendência familiar ou social, com a aparência física ou o caráter da próxima vítima; o que fazia-lhe gosto era apenas o jogo da sedução, a arte da conquista e as lágrimas na hora do adeus.

Para ilustrarmos melhor o comportamento frio e calculista de Don Juan tomamos uma passagem da peça *Don Giovanni o l'empio punito, Dramma giocoso in due atti* de Lorenzo Da Ponte, que é popularmente mais conhecida na ópera *Don Giovanni* de Wolfgang

Amadeus Mozart, e que teve a sua estréia no Teatro Nacional de Praga no dia 29 de outubro de 1787 e é até hoje uma das óperas mais festejadas da cena musical no mundo.

103

Na cena cinco do primeiro ato *“Madamina, il catalogo è questo...”* temos o desmascaramento de Don Juan feito por Leporello, o seu servo, na qual ele narra à Donna Elvira as conquistas de seu senhor por todos os países pelos quais passaram e que estão anotadas em um livrinho seu com o número total de suas “vítimas”:

*“Eh! Consolatevi:/ Non siete voi, non foste, e non sarete/ Né la prima, né l'ultima. Guardate:/ Questo non picciol libro: è tutto pieno/ Dei nomi di sue belle./ Ogni villa, ogni borgo, ogni paese/ È testimon di sue donnesche imprese./ Madamina, il catalogo è questo/ Delle belle che amò il padron mio;/ Un catalogo egli è che ho fatt'io:/ Osservate, leggete con me./ In Italia seicento e quaranta,/ In Lamagna duecento e trentuna,/ Cento in Francia, in Turchia novantuna,/ Ma in Ispagna son già mille e tre./ V'han fra queste contadine,/ Cameriere, cittadine,/ V'han contesse, baronesse,/ Marchesane, principesse,/ E v'han donne d'ogni grado,/ D'ogni forma, d'ogni età./ Nella bionda egli ha l'usanza/ Di lodar la gentilezza;/ Nella bruna, la costanza;/ Nella bianca, la dolcezza./ Vuol d'inverno la grassotta,/ Vuol d'estate la magrotta;/ È la grande maestososa/ La piccina è ognor vezzosa./ Delle vecchie fa conquista/ Pel piacer di porle in lista:/ Ma passion predominante/ È la giovin principiante./ Non si picca se sia ricca,/ Se sia brutta, se sia bella:/ Purché porti la gonnella,/ Voi sapete quel che fa.”*¹⁰⁴

Para Macário, essa ferocidade com que Don Juan procura aumentar seu número de conquistas, fazendo uma mínima seleção das mulheres a quem se dirige, como por exemplo, preferindo a gorda para o inverno e a magra para o verão, parece não ser seu método. Por isso daremos mais uma vez como exemplo o acontecido na taverna para ilustrarmos melhor a insistência de Macário em não deixar-se comparar totalmente com Don Juan:

Macário

“Pergunta à taverneira se apertei-lhe o cotovelo, pisquei-lhe o olho, ou pus-lhe a mão nas tetas...”

O Desconhecido

*“Um dragão!”*¹⁰⁵

Nesse diálogo vemos que o jovem estudante quer deixar claro que é selecionador e não

¹⁰³ Cf. Wolfgang Ruf 1992: 521

¹⁰⁴ Da Ponte 1991: 522-523

¹⁰⁵ Álvares de Azevedo 2002: 31-32

se relaciona com qualquer mulher que lhe aparece a frente. Porém é mister dizer que o fato é muito contraditório, pois já fora dito por ele mesmo que sua experiência fora com aquela *“mulher que se vende corpo e alma, porque sua alma é tão desbotada como seu corpo”* (Cf. Citação 82).

Destarte, perguntamo-nos o que teria realmente provocado em Macário esse mesmo ceticismo? Com certeza o motivo não poderia ter sido o fato dela ser um dragão. Satã, que a princípio deveria ser um conhecedor de todas as almas e pensamentos, tenta diagnosticar essa forte repugnância de Macário através da aparência da taverneira, pelo fato dela ser desprovida de beleza. Todavia, esse julgamento é demasiado simples, feito de descuido e de superficialidade, tão comum no juízo dos seres-humanos. Logo, essa apreciação de Satã aproxima-o à natureza humana. Por outro lado, Macário mostra-nos o seu lado experimentado com uma opinião aprofundada, porém num terrível julgamento de forma generalizada da natureza da mulher, contudo sempre procurando demonstrar sua experiência no assunto:

Macário

*“Uma mulher! Todas elas são assim. As que não são assim por fora o são por dentro. Algumas em falta de cabelos na cabeça os têm no coração. As mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta”*¹⁰⁶

Essa fala de Macário nada mais é do que a corroboração do que dissemos até aqui: esse ceticismo nasceu de suas malogradas experiências amorosas e da contínua busca pela mulher “perfeita” aos seus olhos. Como resultado disso temos o desengano amoroso e o medo do amor de Macário. Vejamos na citação seguinte o comentário feito por Satã ao ouvir a opinião do estudante sobre a mulher e teremos então a confirmação do que foi dito acima, quando ele diz que: *“Falas como um descrido, como um saciado!”*¹⁰⁷

Logo podemos avaliar na opinião de Macário que a mulher transformou-se numa espécie de monstro e que, ao esconder sua verdadeira personalidade e intenções atrás do véu de sua beleza feminina, ela mostra-nos apenas um lado seu.

Além disso, em Macário, a mulher possui um poder encantador que a torna capaz de brincar com os sentimentos de um homem, assim como o menino com a bola, sem que ele jamais perceba sua verdadeira intenção.

A partir desse suposto perigo escondido sob a beleza feminina e do desejo de amar de

¹⁰⁶ Álvares de Azevedo 2002: 32

¹⁰⁷ Idem 2002: 32

Macário nasce justamente esse sentimento mesclado de medo e desejo, de realidade e idealização que contorna a ideia sobre a binomia na mulher.

Esse conjunto de valores positivos atribuídos à mulher ideal não possuía, somado à realidade inversa de haver possuído apenas mulheres aviltadas, quer comprovar a suposta maldição recaída sobre o estudante Macário do conflito espiritual de um escritor ultra-romântico arruinado pelo *fin-de-siècle*.

Uma passagem que nos serve de ilustração para o que foi dito acima aparece numa confidência de Macário feita a Satã durante a noite que ambos passaram na estalagem. Esse depoimento íntimo vem marcar mais uma vez toda a dualidade de caráter e propensão ao variável de Macário. No trecho a seguir, o estudante contradiz seu desejo mais íntimo: o de encontrar uma mulher bela, virgem e inocente, pois ao assumir que seus desejos sexuais não passam de aventura e que não há sentimento em suas relações é ele quem passa a ser aquele que traz diante de seu rosto uma máscara, é Macário quem passa a ser comparável à espada de bainha de ouro e esmalte, mas de uma folha ferrugenta como ele mesmo dizia:

O Desconhecido

“E amaste muito?”

Macário

“Sim e não. Sempre nunca.”

O Desconhecido

“Fala claro.”

Macário

*“Mais claro que o dia. Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza que adivinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração, que formosura mais divina que a dela... eu nunca amei.”*¹⁰⁸

Como podemos ver, nesse trecho do diálogo, Macário se mostra um mulherengo inveterado e concupiscente e parece não sentir nenhum remorso pela sua frieza.

Esse egoísmo sensual repleto de pura perdição imoral e de pura vaidade difere

¹⁰⁸ Álvares de Azevedo 2002: 33

totalmente daquela negação de sua semelhança com Don Juan e daquela sua inclinação à pureza da qual falamos anteriormente. Todavia, por esse seu modo antagônico de encarar o amor e o sexo oposto, Macário reflete evidentemente a figura mitológica de Don Juan. Como podemos ver na citação acima, é com sua desavergonhada maneira “donjuanista”, lasciva e libertina que Macário fala das mulheres. A seguir, Macário reafirma em outra fala que já possuía muitas delas e de todas as raças, tanto que de vê-las chega a “empalidecer”:

Macário

*“(...) Ainda não achei uma mulher assim. Entre um charuto e uma chávena de café lembro-me às vezes de alguma forma divina, morena, branca, loura, de cabelos castanhos ou negros. Tenho-as vistos que fazem empalidecer... e meu peito parece sufocar... meus lábios se gelam, minha mão se esfria... Parece-me então que, se aquela mulher, que me faz estremecer assim, soltasse sua roupa de veludo e me deixasse pôr os lábios sobre seu seio um momento, eu morreria num desmaio de prazer! Mas depois desta vem outra, mais outra – e o amor se desfaz numa saudade que se desfaz no esquecimento. Como eu te disse, nunca amei.”*¹⁰⁹

Como vemos o amor do qual Macário fala não passa daquela sede de aventura e conquista típicas da síndrome do Don Juanismo que explicamos no início deste subcapítulo. Isto é, essas aventuras amorosas serviram-lhe apenas como um passatempo contra o tédio, assim como encarava Don Juan o amor, ou ainda como uma vingança a esse sentimento que o fazia tão infeliz.

Logo, averiguamos que o desejo de Macário de encontrar a mulher ideal está seguramente ligado à veneração da figura materna, mas isso também reflete o lado puro de sua própria natureza infantil. Por outro lado, vimos que isso também seria um stratagem para escapar da decepção amorosa ameaçada pela mulher experiente, pois quando ele crê ter encontrado a mulher ideal, ele logo se decepçiona ao perceber sua dessemelhança e imperfeições, enchendo-se de rancor e de uma sensação de desprezo pela mulher; e toda aquela sua expectativa otimista em encontrar uma verdadeira donzela dissipa-se como fumaça, transformando-se em ceticismo perante o amor. É portanto desse ponto de vista que Macário diz: *“Duvido sempre. Descreio às vezes. Parece-me que este mundo é um logro. O amor, a glória, a virgindade, tudo é uma ilusão.”*¹¹⁰

¹⁰⁹ Álvares de Azevedo 2002: 34

¹¹⁰ Álvares de Azevedo 2002: 37

Desse modo, Macário passa sim a mostrar o seu lado “donjuanista”, pois que ele se entrega à boêmia e deita-se com muitíssimas mulheres. Destarte, essa constante troca de mulheres, juntamente com a necessidade compulsiva por sedução é um evidente sintoma da síndrome e a frequente exteriorização de tais problemas emocionais deixam clara sua semelhança com o personagem Don Juan.

Certamente esse estilo de vida proporcionou-lhe relações sexuais fáceis com várias mulheres, mas é mister lembrarmos que essas relações foram forçosamente marcadas por fracasso no envolvimento emocional, o que tornou o estudante apenas mais pessimista e menos feliz.

Assim sendo, podemos então concluir que esses relacionamentos foram até mesmo privados de sentimento, pois o objetivo era, na verdade, apenas satisfazer a necessidade carnal, como Macário mesmo reconhece: *“O amor? Quem te disse que era o amor? É uma forma impura que se sacia. O corpo faminto é como o conde Ugolino na sua torre – morderia até num cadáver.”*¹¹¹

Com isso, a decepção e o desgosto de Macário pela amor tornam-se tão amargos que parecem privar o estudante de razão e de senso da realidade. Como ele mesmo dissera anteriormente, ele cria que aquele amor era pura ilusão. Por conseguinte, esse desequilíbrio emocional levou Macário a distorcer de tal forma a realidade ao ponto de confundi-la com um sonho. Um belo exemplo para essa nossa observação é a seguinte estória contada pelo estudante a Satã, cuja curiosidade do caso é de ordem tão sobrenatural, que a razão e a inteligência, pelo seus limites naturais, mal podem discernir entre o sonho e a realidade:

Macário

“Não: lembrei-me agora de uma mulher. Uma noite na rua encontrei uma vagabunda. A noite era escura. Eu ia pelas ruas à toa... Segui-a. Ela levou-me à sua casa. Era um casebre. A cama era um catre; havia um colchão em cima, mas tão velho, tão batido que parecia estar desfeito ao peso dos que aí haviam se revolvido. Deitei-me com ela. Estive algumas horas. Essa mulher não era bela: era magra e lívida. Essa alcova era imunda. Eu estava aí frio: o contato daquele corpo amolecido não me excitava sensações; e contudo eu mentia à minha alma, dando-lhe beijos. Eu saí dali. No outro dia de manhã voltei. A casa estava fechada. Bati. Não me responderam. Entrei. Uma mulher velha saiu me ao

¹¹¹ Idem 2002: 38

encontro. Perguntei-lhe pela outra. “Silêncio! Me disse a velha, está deitada ali no chão... Morreu esta noite... E com um ar cínico... Quereis vê-la? Está nua... vão amortalhá-la...”

Satã

“Na verdade, é singular. E o nome dessa mulher?”

Macário

*“Esqueci-o. Talvez amanhã eu to diga: amanhã ou depois... que importa um nome? E contudo essa misérrima com quem deitei-me uma noite, que pretendia ter o segredo da virgindade eterna de Marion Delorme, que me falava de amanhã com tanta certeza, que mercadejava sua noite de amanhã como vendera segunda vez a de seu hoje e que de certo morreu pensando nos meios de excitar mais deleite, na receita da virgindade eterna que ela sabia como a antiga Marion Delorme, essa mulher... que esqueci como se esquecem os que são mortos, me fez ainda agora estremecer.”*¹¹²

Grosso modo, podemos concluir que esses envolvimento amorosos relâmpagos, tingidos pelas cores do fim de século, terão contornos negros e sombras carregadas em demasia segundo o gosto ultra-romântico, pois toda a realização amorosa, o semblante da mulher e a relação sexual terão um caráter degradante e horrível, atingindo assim apenas as delimitações do imaginário.

Todas essas particularidades que mostramos até aqui, resumem o amor nos delírios de um ultra-romântico marcado por sentimentos cheios de indecisão, confusão e anseios. Amor este que contém muitos elementos e aspectos diversos, com diferentes formas de inter-relação.

Na estória que Macário acabou de contar a Satã, ele próprio reconhece que essa relação foi uma mentira: uma aventura que já no seu início fora amarga, pois ao beijar essa mulher ele mentia à sua própria alma. E por isso ela teve tal dramático fim, quando ele, ao voltar à sua casa no dia seguinte, encontrou-a morta.

Como podemos concluir através dessa aventura de Macário, o espírito ultra-romântico do estudante é atraído pelo mistério da existência, e a vida terrena mostra-se envolvida por uma energia sobrenatural, cheia de fantasia e de terror.

Quando falávamos ainda do medo de amar de Macário, acompanhado por um certo transtorno no relacionamento causado pelo medo da rejeição, retomávamos nessa hipótese nossas ideias de que Macário não conseguia amar nenhuma mulher com sinceridade, pois temia em excesso o abandono. O fato dele ter voltado no outro dia à casa da vagabunda que encontrara na rua na noite anterior pode ser interpretado muito

¹¹² Álvares de Azevedo 2002: 55-57

mais como uma macabra gargalhada do destino, do que uma chance real de realizar o sonho do verdadeiro amor.

Aquelas primeiras experiências sexuais com prostitutas, nas quais o fervor do álcool e a loucura da orgia não permitiam a troca de nenhum sentimento sincero, além do desejo carnal, aniquilaram-lhe a esperança de se crer amado. Por essa razão, ele também não ama e o reconhece várias vezes na peça. Nesse sentido, a decepção amorosa se torna em pessimismo e medo, e no acumular das más experiências a única solução que Macário encontra para se livrar do mal que lhe marca a carne como ferro quente é a ironia e o cinismo. Então ele começa a rir de si mesmo e de tudo, pois crê que o destino não lhe permitirá ser feliz.

Todavia, essa ironia de Macário pretende refletir sua felicidade e sua satisfação, porém ela é fingida! É uma máscara! Forçada, ela dá a expressão alegre e sorridente à seu rosto, como ele tanto queria, contudo, ela é falsa.

Digno de teatro é Macário, pois assim como dois atores que no palco representam um o rei e outro um simples servo, mas que na vida real ambos possuem as mesmas fraquezas, doenças e dores, a mesma miséria, a mesma sensação de que suas forças não são suficientes para expelir os males irreparáveis da condição humana, também é ele com sua infelicidade.

Essa mesma força para vencer os medos que ele tanto precisa mas que não as possui, vem à tona num desfecho contrário ao que se esperaria de sua ironia. Por fora, Macário ri de si mesmo e demonstra muita segurança própria, mas por dentro ele é só tristeza e mágoa. Sua estratégia é portanto disfarçar-la com sua auto-ironia ao dizer que : *“Não sei. Talvez ame quando estiver impotente.”*¹¹³

Por isso a atitude de Macário para contornar suas decepções amorosas será marcada não apenas pela ironia com a qual ele procura contornar sua situação, mas seu comportamento também será igualmente marcado pelo cinismo e pelo descaramento como temos visto até aqui e que será desenvolvido minuciosamente no próximo subtítulo.

5.4. O cinismo de Macário: uma vingança ao amor

¹¹³ Álvares de Azevedo 2002: 34

“O amor? Quem te disse que era o amor? É uma fome impura que se sacia.”

Macário

Na filosofia grega antiga a doutrina do cinismo pregava as vantagens de uma vida simples e natural, assim ela valorizava a busca da virtude no autocontrole e autonomia individuais, desprezando dessa maneira as convenções sociais. Contudo, em tempos modernos o termo cinismo passou a ser comumente utilizado para designar a atitude ou ação de uma pessoa impudente, ou seja, o comportamento daquele que revela descaso pelas convenções sociais e pela moral vigente.¹¹⁴

Assim, segundo o segundo conceito da palavra, o cinismo de Macário vem opor a atitude irônica que ele mantinha a si próprio. Agora, o estudante infortunado dirige sua decepção contra a sociedade e a ataca por uma de suas mais importantes instituições: a Igreja, que como vimos na opinião de Victor Hugo no início deste trabalho, é a instituição religiosa que trouxe consigo em seus dogmas o exercício da moral.

Veremos então que o cinismo do estudante se dá quando a ironia não mais lhe serve como um anteparo de defesa contra os males do amor. Dessa forma, Macário apela para o cinismo e passa a zombar da religiosidade das pessoas, pelo que vê muita hipocrisia por trás dela.

A dor da decepção, seguida do fim do próprio desengano leva-o então à buscar no cinismo a vingança contra o amor e contra a mulher. Se seu desejo de encontrar uma donzela e amá-la puramente não pode se realizar, se esse seu desejo não é bom o bastante para que ele seja retribuído, ele se rebela num tom o mais vulgar possível. É nesse ponto que o cinismo de Macário atingirá seu clímax, pois que ele com suas palavras chega mesmo a atacar a mulher religiosa, ou seja, ele escarneia até mesmo a jovem crente que deveria vista pela sociedade como uma das mais puras e dignas mulheres. Com isso Macário busca alcançar exatamente o contrário do imaginado: ele parece ter o desejo de tirar sua pureza e virgindade e desonrá-la selvagememente: um comportamento típico daquele Don Juan lendário que vimos no capítulo anterior:

Macário

“Oh! A mantilha acetinada! Os olhares de andaluza! E a tez fresca como uma rosa! Os olhos negros, muito negros, entre o véu de seda dos cílios!... Apertá-las ao seio com seus

¹¹⁴ Cf. “Kyniker & Zynismus” 1995: 661

*ais, seus suspiros, suas orações entrecortadas de soluço, beijar-lhes o seio palpitante e a cruz que se agita no seu colo, apertar-lhes a cintura, e sufocar-lhes nos lábios uma oração... deve ser delicioso!”*¹¹⁵

Como pudemos observar no decorrer do trabalho, os efeitos negativos desses amores malogrados são infinitamente variáveis e o desgosto que amarga o espírito de Macário parece não vir apenas de uma causa, justamente por essas situações possuírem uma base multifacetada: a saudade da infância, suas experiências malogradas, uma certa crise de personalidade e a síndrome do Don Juanismo. O resultado dessa vida de orgias com mulheres lascivas visto até agora é uma alma cheia de tristeza, de frustração e sentimento de fracasso no amor, o que a levou ao medo diante desse sentimento.

Então, a partir daí, a atitude de Macário será frequentemente de má apreciação ao sexo oposto, seja através de uma rejeição, desrespeito ou abuso para com a mulher. Porém, essa frieza que Macário mostra não é tão rígida quanto parece. Na verdade, ele ainda deseja encontrar uma mulher perfeita, amá-la, comover-se com ela, sentir emoções ao tocá-la, como ele mesmo comenta com Penseroso em um diálogo já na segunda parte da peça, quando ele enfim parece ter encontrado a sua mulher ideal, da qual já havíamos falado anteriormente:

Macário

*“Ébrio sim! Ébrio de amor... de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer!”*¹¹⁶

Contudo, Macário torna-se paradoxal no momento em que, após havê-la amado, pensa apenas em uma coisa: morrer. Seria esse desejo de morrer de Macário uma farsa de Satã, isto é, a influência de seus maus fluídos fazendo efeito naquela jovem alma numa cidade distante? Achamos bem provável essa hipótese, pois assim como Antônio Cândido bem analisara, o primeiro episódio da peça pode ser interpretada como o momento de Satã, o ensejo que ele tem para aprontar todas as suas diabruras: o momento de Satã é o momento da orgia, da boêmia e da mulher concupiscente, da dor e da decepção, nisso ele aproveitou para encher Macário com seus maus pensamentos. Além disso, como veremos adiante Satã marcou-o na testa e não pretende perdê-lo de vista guardando-o apenas para si.

¹¹⁵ Álvares de Azevedo 2002: 46

¹¹⁶ Idem 2002: 78

Como vimos, no ritmo dessa balada decadente em companhia de Satã, Macário acaba por se assemelhar a Don Juan no tocante ao número de aventuras amorosas, mas ao contrário do herói espanhol, ao invés de Macário quebrar os corações é ele quem tem o coração quebrado: daí o cinismo como rebeldia contra o amor. E para completar com inabilidade a desgraça de Macário podemos concluir que ele é, assim como Don Juan, muito menos um sedutor de mulheres e muito mais uma vítima dos desejos femininos e de seus infortúnios pelo que eles, de uma forma ou de outra, não podem viver sem elas.

6. O sonho satânico de Macário

“Ah! pensei nunca mais acordar! E que sono profundo!”

Macário

“Das Leben und die Träume sind Blätter eines und des nämlichen Buches.”

Schopenhauer

Como podemos rapidamente concluir na leitura de Macário, a mulher é concebida como um ser profundamente misterioso e sublime, cheia de delícias e de segredos perigosos. Nos andares de Macário, esse estudante torto de Romantismo, boêmia e *mal du siècle*, a mulher e o amor foram vividos tão intensamente que por consequência disso ambos haveriam de manifestar-se até mesmo em seus sonhos: momento mágico em que tudo é possível, pelo aumento do poder de alcance dos olhos d'alma e da mente. Sim, pois que o sonho é todo aquele conjunto de imagens, de lembranças e impulsos produzidos pelos desejos e fantasias inconscientes de uma pessoa que não são acessíveis quando estamos acordados.

Concernente ao sonho do estudante, ainda no primeiro episódio da peça há uma cena na qual Satã leva Macário ao cemitério e este deitando-se sob um túmulo é induzido ao sono e tem um pesadelo terrível.

Mesmo com o fato de que o sono e o sonho de Macário tenham sido estimulados por Satã, ele nos apresenta os desejos, as expectativas, os medos e as esperanças mais ardentes do personagem, que se trazidos à tona e interpretados, não se diferem em nada de sua atual condição, como veremos a seguir com a ajuda da teoria de Sigmund Freud.

Segundo Erich Fromm temos sonhos que muitas vezes apresentam as singularidades de um devaneio pela qualidade aparentemente vã e incoerente da sequência de ideias às quais o espírito se entrega. Geralmente ao acordarmos de um sonho temos uma estranha impressão do acontecido, que é causado pela coerência um tanto vaga e caprichosa do que se vê em mente, e ainda pelo desalinho das formas e da continuidade racional dos acontecimentos. Vez por outra, os sonhos têm, pelo seu cunho simbólico, o caráter de uma mensagem revestida de poderes premonitórios ou até mesmo de uma expansão da consciência como manifestações comunicativas espontâneas entre diversos sentimentos. O sonho é, portanto, uma experiência que possui significados distintos. Consequentemente para que possamos interpretar um sonho, devemos primeiramente ampliar toda a sua simbologia a nível de objeto compatível de análise. Entende-se então que um sonho é uma mensagem enviada por nós a nós mesmos, e que deveríamos

procurar compreender sua simbologia para assim entendermos melhor a nós mesmos.¹¹⁷ Com essa mesma intenção de compreender melhor a alma humana, a homem criou para si diversos métodos para a interpretação dos sonhos, porém muitos desses métodos baseiam-se, pela sua antiga tradição passada de geração à geração, em fundamentos supersticiosos e desarrazoados, apesar de mostrarem um profundo entendimento na interpretação dos mesmos. Além disso, o descrédito de tais métodos está no fato deles serem calcados sob intuições e crenças bastante pessoais, o que os tornam passíveis de erro e variação, e pelo simples fato de que, o que entendemos como *verdade* e *realidade*, nada mais é do que a ideiação que cada um de nós traz em sua mais íntima personalidade. Da unicidade e originalidade de cada personalidade deriva-se então a potencial possibilidade de haverem várias verdades entre nós, mas é a relevância que o sonho possui para a compreensão de nós mesmos que obriga-nos a nos aventurarmos numa possível interpretação do mesmo.

Já a relevância do sonho de Macário não está na sua concatenação no decorrer do enredo, pois a estória bem poderia continuar sem que a cena do sonho no cemitério tivesse sido narrada pelo autor. O que é pertinente no sonho de Macário é o caráter ferramental de sua simbologia que funciona como uma porta de acesso à alma do estudante e nos conduz à uma melhor compreensão de sua situação psicológica e emocional.

Por isso, assim como tratamos o tema do complexo de Édipo segundo as teorias de Sigmund Freud, assim continuaremos ao interpretar o presente tema segundo os estudos do psicanalista austríaco, pelo caráter sistemático que ele desenvolveu em sua teoria da interpretação dos sonhos. Todavia, tanto agora como dantes, nós também utilizaremos as opiniões de Erich Fromm, que sempre procurou manter uma opinião mais comedida e sensata em suas análises das conclusões tiradas por Sigmund Freud.

Segundo Freud, os sonhos dão-nos, antes de tudo, o conhecimento de sentimentos e pensamentos que existem em nós, e que em estando acordados não nos são conscientes, isto é, eles vêm à tona apenas quando dormimos, no momento em que de certa forma estamos mais livres do que quando estamos acordados. Além disso, Freud descobriu que os sonhos, essa forma de expressão de ambições inconscientes, não nos são apresentadas de uma maneira simples, mas sim, que eles são comumente

¹¹⁷ Cf. Erich Fromm 1981: 73

deturpados através da influência de uma sutil censura provocada por nós mesmos, e que se encontra ativa mesmo durante o sono, obrigando-nos a deturpar a verdadeira significação de nossos sonhos.¹¹⁸

Para o pai da psicanálise, o enredo onírico é constituído de dois sentidos: um sentido manifesto (o aparente) e um sentido latente (o significado), sendo este último realmente a parte mais importante do sonho. O lado aparente, ou seja, o sonho em si, seria um despistamento do superego, pois é o censor da psique que seleciona, entre os nossos conteúdos inconscientes, o que deve se tornar consciente ou não; enquanto o sentido latente, por meio da interpretação simbólica, deveria revelar o desejo do sonhador por trás das visões distorcidas da narrativa onírica.

Essa concepção conduziu Freud à aceitação de que todo sonho - excluindo os sonhos de crianças - é deturpado, e que com a ajuda da interpretação do sonho podemos reconstruir sua verdadeira significação. Como dizíamos, Freud desenvolveu uma teoria geral para a interpretação dos sonhos, pois ele acreditava que o ser humano tem muitos impulsos e desejos durante o sono – especialmente de ordem sexual - e que se manifestam em seus sonhos. Estes impulsos e desejos acabariam por interromper seu sono, caso a pessoa não os vivenciasse durante o sonho, tendo que acordar para buscar então uma vivência real daquilo que ele deseja.

Além disso, para Sigmund Freud os sonhos também são expressões encobertas da realização de desejos, ou seja, o sonho seria uma das maneiras possíveis de se realizar aquilo que tanto desejamos e que ele chamou de *Wunscherfüllung*. Logo, pode-se dizer que este foi o princípio fundamental e de grande importância para a psicanálise descoberto por Freud na área da interpretação dos sonhos. Segundo Fromm, uma objeção natural contra essa teoria é o fato de que nós também temos muitos pesadelos, os quais muito dificilmente podemos interpretar como *Wunscherfüllung*, pois que eles são tão desagradáveis que podem ocasionalmente até mesmo interromper o sono. Mas Freud soube explicar-se de uma forma muito engenhosa com o argumento de que também possuímos desejos sadomasoquistas, revelando-se através de sonhos que primeiramente ocasionam um grande medo, mas que mantêm o status de desejo, mesmo se um outro lado de nosso ego se assusta com esse tipo de desejo. Já o psicanalista Fromm parece não concordar inteiramente com Freud. Ele afirma ter averiguado em suas observações e estudos sobre os sonhos, que muitos deles não contêm nenhuma expressão de desejo,

¹¹⁸ Cf. Erich Fromm 1981: 73

mas são, antes de tudo, perspectivas da própria situação atual da pessoa ou apenas um espelho da própria personalidade.¹¹⁹

Tendo feito essa introdução sobre a teoria da interpretação dos sonhos segundo Freud e Fromm, passemos então à expansão do tema dentro da peça Macário. Para expormos os acontecimentos concernentes ao assunto, relembremos que na cidade São Paulo Satã leva Macário ao cemitério e aí o faz adormecer sobre a lápide de um túmulo. Em seguida, o jovem estudante delira um pesadelo infernal, aterrador e angustiante. Após ser acordado por Satã, as primeiras palavras do estudante são:

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...”*¹²⁰

Para interpretarmos esse sonho de Macário, partiremos da sugerida hipótese de Freud de que os sonhos são uma demonstração dos desejos inconscientes de uma pessoa, mas também de que os sonhos são muito mais a perspectiva da própria situação atual da pessoa, e dessa forma, eles apresentam-se como um espelho da própria personalidade, segundo a interpretação de Erich Fromm, pois achamos que ambas opiniões ajudarão a esclarecer o sonho do personagem Macário.

Já dissemos anteriormente que a linguagem dos sonhos é composta por símbolos, portanto, nada nos parece ser mais correto do que expormos primeiramente os símbolos visionados por Macário em seu sonho para simultaneamente os interpretar e comparar com a declaração tradutológica que Satã faz enquanto o estudante narra o sonho que teve.

Por conseguinte, na literatura do Romantismo a natureza aparece frequentemente interagindo com o eu-lírico, isto é, a natureza expressa aquilo que ele está sentindo, seu estado de alma e suas visões, tudo isso de uma maneira muito subjetivista. Essa mesma característica da estética romântica está expressa no sonho de Macário, que começa sua narração expondo primeiramente o lugar onírico onde se encontrava.

¹¹⁹ Erich Fromm 1981: 74

¹²⁰ Álvares de Azevedo 2002: 62

Como vimos na citação acima, a primeira observação feita por Macário foi a respeito do ar. O ar, que é considerado um dos quatro elementos cosmológicos e que dessa forma, assim como os outros elementos, representa a vida, era *abafado*. Portanto, o mundo no qual o jovem estudante se encontrava tinha um ar pesado e um calor sufocante, impróprio para a respiração tão necessária à sobrevivência do ser humano e por isso ligado à morte. Quanto às nuvens que Macário também cita, elas podem ter vários significados. Sua simbolização varia de acordo com a conjuntura de cada povo que as tomam em seu rol de símbolos.

Aproximando nossa interpretação à simbologia da cultura cristã à qual o ocidente pertence, veremos que em tal cultura as nuvens estão ligadas às divindades celestes por pertencerem ao céu, cobrindo assim a morada de Deus. Na simbologia bíblica encontrada no *Velho Testamento*, as nuvens são um visível sinal da presença de Deus, como podemos ver nessa passagem do livro do Êxodo: *“E aconteceu que, quando falou Arão a toda a congregação dos filhos de Israel, e eles se viraram para o deserto, eis que a gloria do Senhor apareceu na nuvem.”*¹²¹

Ou ainda numa outra passagem no livro de I Reis que diz: *“E sucedeu que, saindo os sacerdotes do santuário, uma nuvem encheu a casa do senhor.”*¹²²

Ora, interpretando as nuvens como sendo uma manifestação celestial, podemos logo concluir que o lugar onde Macário se encontrava em seu sonho: sem nuvens e de ar abafado, era um mundo isento da presença de Deus. Macário diz também que nesse lugar, que até agora nos é indeterminado e incerto, não haviam estrelas. As estrelas, assim como as nuvens, têm na cultura judaica, e parcialmente na cristã, uma estreita ligação com as divindades, pois segundo essas religiões, cada estrela seria velada por um anjo. Além disso, a cultura cristã atribui a Cristo a designação de *a estrela verdadeira*, assim como nos mostra a profecia do livro dos Números que diz:

*“Ve-lo-ei, mas não agora; contempla-lo-ei, mas não de perto; uma estrela procederá de Jacó, e um cetro subirá de Israel, que ferirá os termos dos moabitas, e destruirá todos os filhos de Sete.”*¹²³

¹²¹ Êxodo Bíblia Sagrada 16:10

¹²² I Reis Bíblia Sagrada 8:10

¹²³ Números Bíblia Sagrada 24: 17

No Novo Testamento há uma outra passagem, exatamente no livro do Apocalipse, que ilustra uma revelação do apóstolo São João, designando Cristo como “*a resplandecente estrela da manhã*” ¹²⁴. Ou seja, segundo a interpretação dos símbolos acima apresentados e estando Macário em um lugar cuja natureza é morta, onde o ar é abafado e a escuridão predomina; onde não há Deus, nem anjos, nem Cristo, chegamos a conclusão que o estudante encontra-se no próprio Inferno. Para onde mais poderia levá-lo Satã se já se encontravam na Terra?

Logo depois, continuando a narração de seu sonho, o estudante comenta ter ouvido continuamente um barulho como o de um peso, e que ouvia-o de espaço a espaço cair e afundar no mar. Essa visão que podemos imaginar, além de dar-nos uma forte impressão quase que sinestésica da melancolia, pode ser interpretado, confirmando nossa linha de raciocínio indutivo, como o eterno castigo no Inferno.

O que nos levou a esse raciocínio é a constância da queda e do baque do peso, sendo isso a metáfora de um castigo que durará por toda a eternidade. Pois, também na Bíblia, o Inferno e as profundezas do mar estão relacionados um com o outro; vínculo esse que está exemplificado no livro de Jó, onde encontramos essa passagem que diz: “*Ou entraste até as origens do mar, ou passaste no mais fundo do abismo.*” ¹²⁵

Já no fim da descrição de suas primeiras visões no sonho, Macário diz ter visto uma *luz* em forma de “*estrela ardente, cair e se apagar numa lagoa negra.*” Segundo nossa interpretação, essa visão profetiza a vitória do Inferno sobre o Céu, pois que a luz simboliza o celeste, o imaterial, o bem e a vida, e é, além disso, considerado um dos mais antigos símbolos religiosos da humanidade, simbolizando também o Cristo, como já mostrado anteriormente. Todavia, no livro de João há uma passagem na qual o próprio Cristo teria designado-se como a “*luz do mundo*”: “*Falou-lhes pois Jesús outra vez, dizendo: Eu sou a luz do mundo; quem me segue não andarรก em trevas, mas terá a luz da vida.*” ¹²⁶

Portanto, aquela que acreditávamos ser uma perene luta entre o Bem e o Mal encontra no sonho de Macário seu fim no momento em que a luz, que se assemelha a uma estrela ardente e que simboliza o Cristo redentor dos homens, cai e se apaga naquela *lagoa negra*. Essa lagoa negra, assim como a profundidade do mar, também simboliza o Inferno e

¹²⁴ Apocalipse Bíblia Sagrada 22:16

¹²⁵ Jó Bíblia Sagrada 38:16

¹²⁶ São João Bíblia Sagrada 8:12

seu mundo subterrâneo.

Logo, concluímos então que no sonho de Macário o Cristo vem sendo o tempo todo blasfemado, primeiramente de forma indireta pela utilização de símbolos e metáforas, mas esse ultraje à divindade toma uma forma mais explícita no fim da narração do sonho satânico de Macário, como lê-se logo na citação a seguir:

Macário

*“Das montanhas e dos vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: - Cristo, sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal!”*¹²⁷

Após esse prelúdio infernal no sonho de Macário, ele prossegue narrando a visão que teve de uma estranha mulher que aparece-lhe a frente. Vejamos então, o caso na citação seguinte, e logo após apresentaremos a nossa interpretação a respeito desse interessante sonho do jovem estudante:

Macário

*“Depois eu vi uma forma de mulher pensativa. Era nua... e seu corpo era perfeito como de um anjo, mas era lívido como o mármore. Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos e as unhas roxeadas. Seu cabelo era louro, 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...”*¹²⁸

A respeito dessa mulher vista por Macário diríamos que ela é muito contraditória. Primeiro porque a descrição dela feito pelo estudante desperta simultaneamente na imaginação a beleza feminina de uma jovem mulher e a fealdade de um cadáver; a perfeição de um anjo e imperfeição de um demônio; a pureza de uma criança e a mácula de uma pecadora. Logo, ao iniciarmos a interpretação desse sonho, é preciso observar que o paradoxo apresentado por essa mulher não é nenhum absurdo, mas sim, um exemplo de pura sintonia entre a teoria da binomia e a obra de Álvares de Azevedo. Ou seja, esse ser representa mais do que o ilogismo típico da literatura romântica, ela demonstra aquela regra azevediana do choque entre polos antagônicos ditada pela doutrina da binomia.

¹²⁷ Álvares de Azevedo 2002: 64

¹²⁸ Idem 2002: 62-63

Quanto a curiosidade da visão do estudante, Satã toma-nos a frente na tarefa de interpretar o sonho. Com isso ele nos dá mais pistas para nossa empresa na elucidação dos símbolos dessa passagem. Na seguinte citação, Satã vai esclarecer a Macário quem era a mulher que ele viu no sonho dizendo que:

Satã

*“Era um anjo. Há cinco mil anos que ele tem o corpo de 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 mortalha as esperanças.”*¹²⁹

Da privilegiada perspectiva de nosso divã literário, vemos nesse complexo jogo de símbolos herméticos que Satã reconhece na figura da mulher que ele afirma ser um anjo, o próprio estudante Macário.

Seguindo nossa linha de raciocínio, todos os desejos dessa mulher espelham igualmente todos os desejos de Macário, por isso podemos então fazer essa interpretação mais audaciosa, sendo que o anjo seria o próprio Macário. Por outro lado, a representação do estudante no sonho na forma de uma mulher pode ser esclarecida por aquela censura identificada por Freud que tem a finalidade de deturpar o sonho.

Uma outra explicação para o caráter desse sonho satânico fundamenta-se no fato de Macário ser um fruto da imaginação de Álvares de Azevedo, um escritor ultra-romântico, influenciado pelo *mal du siècle*, que divinizava o horrível, que desejava amar, desiludir-se e morrer de amor, ou seja, um desejo sadomasoquista segundo a análise que Freud seguramente faria, pelo caráter negativo que esse sonho possui e que Fromm qualificaria como indesejável.

Logo, chegamos a essa conclusão pois que Macário, assim como aquela mulher, tem levado uma vida lasciva, regada de boêmia e vícios e se relacionando com prostitutas. Contudo, apesar das muitas vivências, delícias e loucuras encontradas pelas ruas ou tavernas que marcam todos esses anos de aventuras, essa vida resultou apenas na insatisfação e desilusão do estudante, pontuada por uma eterna sede de prazer e gozo e pela eterna busca por novas excitações passageiras. Daí tiramos então a conclusão de que o anjo que carrega o *“anátema de uma virgindade eterna; que tem todas as sedes,*

¹²⁹ Álvares de Azevedo 2002: 64

todos os apetites lascivos, mas não pode amar” representa, na verdade, o estado atual da vida de Macário, com seus amores e desejos reprimidos.

Além disso, Macário também representa perfeitamente a personalidade ultra-romântica cheia de complexos de um estudante de São Paulo do século XIX, sendo ele igualmente um reflexo da posição estética do escritor. Assim sendo, todo esse sonho maldito não passa daquela atitude rebelde tida como ideal no Ultra-romantismo brasileiro.

Logo, a conclusão que podemos tirar dessa análise e interpretação do sonho de Macário, é que toda a desilusão provocada pela vã procura da mulher ideal, reforçada pelas más experiências com mulheres inversamente diferentes daquela desejada, foi o que provocou a simpatia e tendência à boêmia, ao vício e à vadiagem que tanto caracterizam a personalidade do jovem estudante.

No próximo capítulo veremos então como o estudante realmente viveu essa vida regada com bebidas alcoólicas, fumo, jogo e prostitutas. Faremos portanto uma análise das passagens mais elucidativas sobre o tema boêmia e sobre as experiências vividas pelo personagem nessa sua louca vida estudantil ao lado de Satã.

7. Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa

*“Sim é belo fumar! O fumo, o vinho e as mulheres!
Sabes... há ocasião em que me dão venetas de viver no Oriente”.*

Dissemos até aqui que Macário sempre procurou, devido a realidade decepcionante e cheia de tédio de sua vida, algo que lhe oferecesse um estado de espírito mais aliviado do que aquele que lhe aborrecia o dia. Para tanto ele foi buscar refúgio na boêmia que, como veremos explicitamente neste capítulo, havia em abundância no meio estudantil da cidade onde fora estudar.

Ao fazermos uma comparação entre os românticos franceses e brasileiros, veremos que estes últimos, ao menos os da primeira fase, não herdaram a tradição boêmia do meio literário francês. Observemos, por exemplo, o estilo de vida de alguns dos escritores mais importantes do nosso Romantismo e veremos que figuras como Gonçalves de Magalhães, Porto Alegre e Joaquim Manuel de Macedo eram homens austeros e graves; escritores que não demonstraram nenhum interesse pela vida boêmia em suas vidas particulares. Entretanto, assim não foram os escritores brasileiros da segunda geração, para os quais a boêmia fazia parte da vida cotidiana; ou ao menos, com estes ela mereceu muito espaço de louvor em suas obras literárias.

Diferentemente de Álvares de Azevedo, o ídolo daqueles escritores da primeira geração romântica não foi nem Lord Byron, nem Musset e muito menos Don Juan, mas sim o jovem Imperador do Brasil D. Pedro II. Consequentemente, devido a resplandecente grandeza que o imperador lhes inspirava, eles tentavam igualá-lo no que diz respeito às tradições familiares, retidão e inclinação à ordem social. Porém, na segunda fase do Romantismo no Brasil, o poeta ainda se deparava com uma sociedade estática, sem nenhum tremor de rebeldia e nenhuma coragem mínima para se fazer alguma contestação social. Além do mais, as poucas cidades do Império mal ofereciam algum tipo de divertimento noturno acessível a todos. Desse modo, apesar de já haverem alguns poucos escritores fazendo exceção aos primeiros por optarem por uma vida literária boêmia, o que parece realmente ter levado ao amadurecimento esse estilo de vida no Brasil foi a fundação das Faculdades de Direito em São Paulo e em Recife.¹³⁰

Neste presente capítulo veremos então como o tédio da vida levou Macário a procurar consolo na boêmia, pois esse estilo de vida alegre e despreocupado contribuía igualmente para que ele não se sentisse ligado à nenhuma norma social como já vimos em capítulo anterior.

¹³⁰ Cf. Ubiratan Machado 2001: 179-181

A evidenciação da posição de Macário como boêmio e libertino dá-se principalmente em suas conversas com Satã, pois é exatamente nesses momentos que ele relata sua opinião a respeito do álcool, do fumo e da mulher sob seu ponto de vista.

À essa liberdade de opinião que não reconhece as regras do costume e da moral de uma sociedade, pela qual todo e qualquer pensamento não se deixa intimidar pelos seus tabus, teve grande repercussão na França em meados do século XVII como uma reação cética contra o fanatismo religioso e recebeu o nome de *libertinage d'esprit* e *libertinage de mœurs*.¹³¹

Portanto, é dessa maneira que Macário se assemelha à um livre pensador, um homem simpatizante daquele movimento, cujo objetivo era o de desenvolver um estilo de vida e um raciocínio libertos de restrições, fazendo assim uma contraposição às ideias já preconcebidas pela sociedade.

Como já comentado anteriormente, a criação das Faculdades de Direito em São Paulo e Recife deu o impulso necessário ao desenvolvimento da vida boêmia no Brasil. Logo temos Macário que está a caminho de uma cidade onde quer estudar e onde forçosamente encontrará muita boêmia e satanismo, pois apesar de Álvares de Azevedo não deixar claro qual é a tal cidade, ele dá-nos indícios de que Macário vai a São Paulo.

Essa cidade, ainda no século XIX, possuía um caráter muito provincial: pouco mais de sessenta anos após a data de nascimento do escritor é que havia sido reinstaurada a capitania de São Paulo e somente nove anos antes, ou seja em 1822, é que a cidade começara a ganhar peso político com a proclamação da Independência do país às margens do rio Ipiranga, além do desenvolvimento da cidade graças à riqueza adquirida com as plantações de cana-de-açúcar. Portanto, naquela época São Paulo ainda não possuía uma infra-estrutura solidificada e adequada, capaz de oferecer variadas opções de lazer para toda aquela juventude que chegava à cidade para estudar. Esse era talvez o principal motivo para que aqueles jovens estudantes, que vinham de várias partes do Brasil, tivessem uma forte inclinação à vida boêmia. Agora, longe de casa, eles viam-se livres dos cuidados de outrem e podiam viver as aventuras que quisessem sem terem de temer a repreensão de familiares.

Destarte, a Faculdade era o ambiente de divulgação das novas tendências artísticas vindas da Europa. Aí os estudantes travavam contato com as novas ideias, modas e gostos em voga no Velho Mundo. Entre essas novas tendências, a literatura era um

¹³¹ Cf. Jürgen Grimm 2006: 174

produto muito querido pelos estudantes e muitos tentavam introduzi-la e fazê-la valer no Brasil através da reprodução e imitação do estilo.

Um dos poetas que marcou profundamente o espírito dos jovens ultra-românticos do século XIX, influenciando-os não apenas literariamente, mas até mesmo no estilo de vida, foi o inglês Lord Byron, de quem Álvares de Azevedo traduziu o poema *Parisina*.

Lord Byron não ficou famoso apenas pelas suas obras literárias, tais como a *Peregrinação de Childe Harold* e *Don Juan*, mas sobretudo pela vida desgarrada que levou, acumulando numerosas amantes, dívidas, separações e até mesmo uma alegação de incesto.¹³²

Portanto, para ilustrarmos melhor a intensidade da influência do poeta inglês naquela época, tomamos um de seus adeptos no Brasil chamado Tibúrcio Antônio Craveiro, e que fora citado no livro de Ubiratan Machado *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Segundo os relatos no trabalho de Machado, Tibúrcio, obcecado pela morbidez do poeta inglês, fundou, no Rio de Janeiro, o local chamado *A Caverna do Sangue*, onde os adeptos realizavam as mais loucas orgias fantasiadas por Byron. O desejo de vivenciar essa mesma boêmia doentia em São Paulo, levou os estudantes da Faculdade de Direito a criarem a Sociedade Epicuréia, da qual Álvares de Azevedo teria sido sócio, porém é mister citar que vários biógrafos do poeta duvidam de sua participação nas orgias promovidas pelos estudantes.¹³³

A Sociedade Epicuréia, fundada em 1845, era uma espécie de tertúlia que tinha como objetivo realizar as mesmas loucuras e orgias vividas por Lord Byron.

Segundo os relatos de Ubiratan Machado no seu livro, os costumes daqueles jovens estudantes e poetas eram de assustar qualquer bom cristão: primeiramente os lugares escolhidos para a realização das reuniões ficavam em bairros distantes do centro de São Paulo para assim evitarem escândalos. Em segundo lugar, essas reuniões tinham como mote decorativo o velório e o cemitério, dessa forma os estudantes decoravam suas casas com ossos, candelabros funéreos e, além disso, os estudantes frequentemente punham suas camas sobre catafalcos entre círios. Nessas festas, os jovens também se entregavam ao excesso na bebida e no fumo e frequentemente mantinham relações sexuais com prostitutas.

Quanto à sua literatura, os jovens estudantes daquela época, influenciados por Byron e Musset, produziram muita obra louvando esse estilo de vida. Todavia, em muitos casos

¹³² Cf. Jean Raimond 1994: 569

¹³³ Cf. Ubiratan Machado 2001: 181-182

esse louvor não passou do exercer da moda, pois alguns daqueles escritores, na verdade, de boêmios não tinham nada. A literatura boêmia que faziam era apenas um modo de “transgressão social” sobre papel, como por exemplo o jovem Álvares de Azevedo, que como já mencionado, provavelmente não participava das orgias estudantis promovidas na Chácara dos Ingleses. Por outro lado, haviam aqueles como Tibúrcio A. Craveiro que levavam o ideal byroniano muito a sério e o seguiam piamente como uma religião.

Em suma, entre todos os estudantes da Faculdade de Direito conta-se que os que mais se embriagavam eram os poetas. Estes, pertencentes à Sociedade Epicuréia, eram os que frequentemente ultrapassavam os limites da lucidez e da decência, como por exemplo, ao beberem suas bebidas em crânios roubados no Cemitério da Consolação.¹³⁴

Eis aí um resumo da vida boêmia do meio estudantil em que Álvares de Azevedo viveu durante seus estudos na Faculdade de Direito em São Paulo. Como já dissemos, alguns biógrafos creem que o poeta, apesar de ter sido membro da Sociedade Epicuréia, nunca tenha participado efetivamente das loucas orgias promovidas pelos seus companheiros de curso. Contudo, a suposta isolamento do poeta não implicou no desinteresse pelo assunto em sua literatura. Muito pelo contrário, tanto a boêmia byroniana daquela época, quanto todas as outras características estéticas da escola ultra-romântica aparecem conscientemente em sua obra.

Então, podemos afirmar que o enredo da peça e a atitude romântica de Macário são caracterizados não apenas pela norma ultra-romântica e pela fantasia do escritor, mas também pela sua experiência, pelas coisas que viu, que vivenciou e pelos boatos que corriam no meio estudantil e boêmio paulistano.

Portanto, a boêmia vivenciada pelo personagem Macário na peça é o reflexo do ideal de vida dos poetas de São Paulo do século XIX. Contrariamente, este era um ideal de vida impraticável para Álvares de Azevedo, pelo real estilo de vida daquele jovem escritor que muito estudava e era de uma compleição muito frágil e talvez por isso não os pode ou não quis vivenciá-los ativamente. Porém, tudo aquilo borbulhando em sua veia artística, acabou por encontrar ricamente muito espaço em suas obras.

Ao lado da atividade literária, na qual os estudantes mostraram-se muito produtivos, a boêmia era recebida como uma libertação do tédio por aquelas jovens almas agonizantes numa cidade entediante. Ela permitia uma certa sensação de alívio ao peso daquela vida monótona e favorecia à ela o primado exuberante da emoção, da imaginação, da paixão,

¹³⁴ Cf. Ubiratan Machado 2001: 182

da intuição, da liberdade pessoal e interior. Daí então o fato de chegarmos a especular a hipótese de que o personagem Macário nada mais é do que a realização dos desejos reprimidos de Álvares de Azevedo, pois que assim como a boêmia naquela época, além de estilo de vida, ela também funcionava como uma válvula de escape. Por isso podemos dizer que o personagem não é totalmente original, produto de um sopro criador livre de influências, pois vê-se claramente que o ego de Macário é o ego artístico de seu criador. Macário é portanto a expressão do *Wunscherfüllung* daquilo que o poeta realmente sonhara ser e viver: um ultra-romântico por excelência.

Uma das provas para essa nossa afirmação é a opinião e o gosto pessoal de Álvares de Azevedo emprestados a Macário. Para tanto vejamos então os seguintes exemplos: diz-se que Álvares de Azevedo, na verdade, sempre apreciara uma boa cachaça, porém, sabe-se que ele não escreveu nenhum poema dedicado à ela, pois que era considerada uma bebida de homens servis, ou seja, de escravos.¹³⁵

Todavia, esse desdém se afirma como sendo um puro preconceito baseado em questões convencionais de poética e de moda, pois que na realidade o escritor consumia frequentemente essa bebida. Porém, para Álvares de Azevedo a cachaça não era digna de poesia, não possuía charme, não fazia o gosto arbitrário da alta sociedade que determinava o que era de bom gosto ou não.

Vejamos a confirmação sobre a opinião artística do poeta sobre a cachaça na voz de Macário em um diálogo com o *Desconhecido quando ele diz*: “*Pois não sabeis? Essa maldita mulher só tem aguardente; e eu que sou capaz de amar a mulher do povo como a filha da aristocracia, não posso beber o vinho do sertanejo...*”¹³⁶

Por outro lado, havia aquelas bebidas que o poeta apreciava tanto pelas suas qualidades inerentes, quanto pela sua essência e inspiração poéticas, como o conhaque e o vinho. Por exemplo, na peça encontramos várias passagens nos diálogos entre Macário e Satã, nos quais ambas as bebidas são louvadas e aclamadas com alta voz pela suas qualidades. Vejamos na citação seguinte um exemplo no qual Macário louva poeticamente o conhaque:

Macário

“*Eis aí o resultado das viagens. Um burro frouxo, uma garrafa vazia. (Tira uma garrafa do bolso) Conhaque! És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um*

¹³⁵ Cf. Ubiratan Machado 2001: 187

¹³⁶ Álvares de Azevedo 2002: 21

*canto misterioso que enleva! Conhaque! Não te ama quem não te entende!”*¹³⁷

Essa veneração poética à bebida expressa na voz de Macário não deve ser considerada apenas como manifestação literária, mas também como a opinião pessoal do escritor, pois consta em *A vida literária no Brasil durante o romantismo* de Ubiratan Machado que Álvares de Azevedo bebia muito conhaque.¹³⁸

Por outro lado, o consumo de álcool entre os estudantes não era apenas um ato social qualquer, era também uma forma de mostrar e provar à sociedade que eram independentes. Porém, para aquela alma frágil e melancólica de Álvares de Azevedo, às vezes, os efeitos entorpecentes da bebida tinham, na verdade, uma função que ia além de uma simples atitude rebelde de adolescente. Como já comentado, as sensações inebriantes causadas pelo álcool também agiam como um santo remédio contra o tédio da vida. Na próxima citação que apresentaremos, Macário dá-nos uma prova dos efeitos aliviadores proporcionados pelo álcool contra o fastio que assombrava sua vida. Juntamente com essa declaração, ele também insinua levemente alguns costumes da sociedade paulistana e dá-nos uma breve ideia de como ela lidava com as diferenças, com os direitos e deveres entre homens e mulheres, conceitos que geralmente eram marcados por acentuado machismo ainda naquela época:

Macário

*“(...) Não te amam essas bocas feminis acostumadas ao mel enjoado da vida, que não anseiam prazeres desconhecidos, sensações mais fortes! E eis-te aí vazia, minha garrafa! Vazia como mulher bela que morreu! Hei de fazer-te uma nênia.”*¹³⁹

Em relação aos direitos e deveres do homem e da mulher em meados do século XIX, vemos que a citação acima bem serve como um testemunho da discriminação sexual daquela época que negava às mulheres as mesmas condições sociais e os mesmos direitos que os homens possuíam. Por exemplo, à uma mulher que fosse membro de uma importante família ou até mesmo a de origem mais simples, mas que pretendia o respeito da comunidade, era até mesmo interditado o direito de passear sozinha pela cidade. Saindo raramente de casa apenas para ir à missa ou visitar parentes, ela estava condenada à prisão domiciliar, isto é, a mulher estava subjugada à uma condição servil e

¹³⁷ Álvares de Azevedo 2002: 18

¹³⁸ Cf. Ubiratan Machado 2001: 188

¹³⁹ Álvares de Azevedo 2002: 18

até mesmo decorativa. Devido à essa condição social, a maioria daquelas mulheres passava boa parte do dia entre “quatro paredes”. Somente as mulheres mais abastadas, cujo pai pretendia dar-lhe uma melhor educação, recebiam em casa aulas de piano e francês, assim como era de costume na época. Já outras passavam o dia fofocando, sonhando ou quando sabiam liam, o que era coisa rara na época.¹⁴⁰

Após essa rápida explanação da conjuntura social de São Paulo no século XIX, continuemos mostrando que os homens por possuírem maior liberdade, também possuíam maior possibilidade de escapismo daquela realidade fastidiosa e do desinteressante ritmo cultural daquela cidade ainda provinciana.

Vindo provavelmente de uma cidade ainda menor que São Paulo, é bem provável que Macário já conhecesse o tédio da vida e por isso dava tanto valor aos prazeres da boêmia, a ponto de declamar que uma garrafa vazia é tão triste quanto a beleza perdida de uma mulher, sendo ela assim igualmente muito digna de um lamento fúnebre, de um canto plangente. Por isso, a boêmia vivida por Macário, ou seja, aquele estilo de vida desgarrada, levada a base de mulheres despudoradas, a tragos de charutos e goles de bebidas fortes, está intimamente ligada à Satã, pois é esse anjo rebelde quem o influencia, quem o guia por esse escuro e estranho caminho, incentivando-o ainda mais aos exageros da vida airada.

Vejamos na citação a seguir um exemplo, no qual Satã dá a entender que já vinha seguindo o estudante há algum tempo e o incita a beber, quando ele diz que: “*Aí encontrei-vos outra vez... A propósito não bebeis? O mesmo (Tira uma garrafa do bolso e derrama vinho no copo de Macário) Ah!*”¹⁴¹

Mais à frente, em uma outra passagem, Satã continua incitando o estudante à sucessiva ingestão de vinho: “*Bebei mais um copo de Madeira. (Bebem)*”¹⁴²

Logo, podemos concluir que a bebida alcoólica aqui serve muito mais como uma estratégia de Satã para aproximar-se mais facilmente de Macário, que primeiramente não se deixara interromper pela chegada do desconhecido durante sua ceia, do que um ato de gentileza. Aliás, após a amizade selada, Macário e Satã procuram outros meios de driblarem o tédio daquele lugar e vão portanto além do simples consumo de bebidas alcoólicas. Como veremos o fumo e as cartas, por exemplo, são bons passatempos para

¹⁴⁰ Cf. Ubiratan Machado 2001: 225

¹⁴¹ Álvares de Azevedo 2002: 21

¹⁴² Idem 2002: 26

aquelas noites de insônia. Vejamos no diálogo seguinte a opção proposta por Satã quando Macário reclama do fastio que ele lhe provoca:

Macário

“Tenho tédio, Satã! Aborreces-me como se aborrecem as amantes esquecidas.”

Satã

“Tens cartas aí? Joguemos. Que queres? A ronda, a barca, o lasquet?” ¹⁴³

Vimos portanto que Macário acusa Satã de ser a causa de seu tédio, porém, na leitura da peça chegamos a conclusão de que ambos os personagens desfrutavam de bastante ócio: as horas passam e ambos não fazem nada além de conversar sobre o amor, a mulher, a bebida, o fumo, a poesia, etc.

Eis por conseguinte aqui a localização da causa do tédio de Macário: o seu ócio. Portanto, iremos agora examinar a relação entre o ócio de ambos os personagens, o tédio de Macário e o jogo de cartas sugerido por Satã. Para tanto, utilizaremos nessa análise a filosofia de Arthur Schopenhauer sobre o assunto. Em seu livro *Aforismen zur Lebensweisheit* publicado no ano de 1851, o sexto e último volume pertencente ao grande tratado intitulado *Parerga und Paralipomena*, Schopenhauer diz que o ócio oferece a cada pessoa o prazer de saborear sua própria consciência e sua personalidade, através dos frutos e do produto produzidos em sua plena existência, a qual, de resto, seria marcada apenas pelo cansaço e pelo trabalho. Dessa forma, Schopenhauer questiona-se sobre o que o livre ócio realmente tem a oferecer à maioria das pessoas. Sua resposta é muito simples: tédio e apatia, desde que não haja prazeres físicos ou parvoíce para preenchê-las. Schopenhauer também observa que as pessoas comuns, em seu momento de lazer, preocupam-se apenas em passar seu tempo, enquanto que aquelas que possuem algum talento, preocupam-se muito mais em utilizá-lo. O fato das “cabeças desprivilegiadas” serem assim tão expostas ao tédio é devido a restrição do seu intelecto. O intelecto nada mais é do que o *médium de motivação* da vontade. Caso não haja no intelecto motivação nenhuma a conceber, descansa assim a vontade e é o intelecto quem passa a festejar, como ele mesmo diz. Isso porque, tanto um, quanto o outro, não atua por si mesmo: o resultado disso é uma terrível estagnação de todas as forças do ser humano, o que acaba resultando em tédio. Todavia, para nos opormos ao tédio, impelimos a vontade com

¹⁴³ Álvares de Azevedo 2002: 83

pequenas, às vezes, mesmo provisórias motivações para excitá-la. Através disso colocamos o intelecto, que os concebe, em atividade: logo, essas quaisquer motivações passam a relacionar-se como motivações reais e naturais, como por exemplo o papel-moeda para a prata, pois que sua validade é puramente arbitrária. Tais motivações são, por exemplo, os jogos com cartas, os quais foram inventados para tais fins.¹⁴⁴

Com essa explanação do pensamento schopenhaueriano sobre o ócio e o modo como o homem superior e o medíocre lidam com ele, chegamos a conclusão de que Macário entedia-se pelo fato de não poder regozijar-se com seu intelecto, a satisfazer-se a si mesmo apenas com sua alma e muito menos com a presença de Satã nesses momentos de ócio. Porém, Satã é malicioso e conhece muito bem os artifícios humanos com os quais eles se iludem espantando assim o tédio e a tristeza com o fumo, o álcool e o jogo com cartas. Por isso, ele logo oferece a Macário “*a ronda, a barca, o lasquet*”, já que a bebida parece não mais ser suficiente para distraí-lo.

Um outro estratagema observado por Schopenhauer para driblarmos o tédio, e que também funciona como uma variante dos jogos com cartas, muito apreciado como passatempo pelo “*beschränkter Mensch*”, segundo o termo utilizado pelo filósofo, e o hábito de fumar: “*Fehlt es daran, so hilft der beschränkte Mensch sich durch Klappern und Trommeln, mit allem, was er in die Hand kriegt. Auch die Zigarre ist ihm ein vollkommenes Surrogat der Gedanken.*”¹⁴⁵

Como veremos mais adiante, Macário e Satã também cultivam o hábito de fumar e aparentemente o fazem para espantar o tédio. Portanto, nada mais natural nessa vida airada de Macário que juntar à bebida o charuto numa dupla inseparável.

Na vida boêmia de um jovem poeta aterrorizado pelo fim dos tempos, o charuto também possuía em seus vapores o efeito milagroso de um bálsamo, capaz de sublimar sua alma nos momentos de *spleen*.

Entre os estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, o hábito de fumar não era apenas considerado como símbolo de maturidade, mas também de virilidade; adicionando o fato de que portá-lo entre os dedos também era elegante e atrativo, fazendo assim parte do estilo. Consequentemente, o ato de fumar também era considerado uma expressão de sensibilidade, talvez como que se ao expelir aquela fumaça amarela, o romântico ai visse o expandir de sua alma livre e solta, entregando-se aos prazeres da vida. A respeito do

¹⁴⁴ Cf. Arthur Schopenhauer 2007: 29

¹⁴⁵ Idem 2007: 29

hábito de fumar, uma curiosidade no caso do nosso poeta Álvares de Azevedo era sua preferência por fumar na cama enquanto lia seus poemas preferidos ¹⁴⁶

Quanto ao *status* do cigarro ou do cachimbo no Brasil é mister dizermos que ainda no século XIX, fumá-los era considerado hábito de homens pobres e de escravos. Porém, Álvares de Azevedo, assim como também bebia a cachaça do pobre, também gostava de fumar cachimbo. ¹⁴⁷

Numa atitude tipicamente romântica onde o ilogismo reina e subjuga a razão, o poeta nunca recusou citar seu aparato preferido em seus escritos, assim como não o fez com a cachaça. Muito pelo contrário, o poeta valorizava muito o cachimbo, dando-lhe valor e estima inigualáveis. Vejamos um exemplo desse fato no desespero de Macário por não encontrá-lo: *“Não! não! Mil vezes não! Não concebeis, uma perda imensa, irreparável... era o meu cachimbo...”* ¹⁴⁸

Por não encontrá-lo, Satã acabou oferecendo o seu a Macário. Na citação seguinte, veremos o poder quase alucinógeno, do vinho e do fumo oferecido por Satã, de maneira que Macário chega a reclamar da nicotina residual do seu cachimbo que além de cheirar mal, ainda causa confusão e perturbação em sua alma: *“Não sei: creio que o vosso vinho subiu-me à cabeça. Puah! Vosso cachimbo tem sarro que tresanda!”* ¹⁴⁹

No momento em que Macário prova daquilo que vem de Satã, ele reconhece, com ironia nas suas palavras, o poder de perturbação que tudo aquilo que vem de Satã pode causar e conseqüentemente o perigo de suas ciladas. Desse modo podemos concluir que essa parte do diálogo mostra-nos ainda o quanto a presença de Satã está fortemente ligada à boêmia, pois aqui é ele quem está sempre pronto a oferecer algo a Macário. Além disso, é o seu vinho que rapidamente sobe à cabeça e o seu cachimbo que, assim como um narcótico, amortece os sentidos.

Ultimamente gostaríamos de voltar à explanação que fizemos a respeito do uso do fumo e dos jogos com cartas como passatempo segundo Schopenhauer e salientar que na nossa opinião Macário não se entregou à esses artifícios pela falta de uma personalidade interessante com a qual ele pudesse divertir-se dando assim ao seu intelecto motivação suficiente para a criatividade. Portanto, não cremos que Macário fosse “uma pessoa”

¹⁴⁶ Cf. Ubiratan Machado 2001: 180

¹⁴⁷ Idem 2001: 189-190

¹⁴⁸ Álvares de Azevedo 2002: 27

¹⁴⁹ Idem 2002: 30

mediocre. Para nós, o fato dele ter se entregado à boêmia foi muito mais a sua desilusão da vida, na qual o pessimismo daí surgido sugara-lhe todo o ânimo e o desejo de viver. Macário não abre mão da boêmia. Ele é libertino demais para renegar a única coisa que parece oferecer-lhe conforto e ajuda para escapar da sua triste realidade. Até mesmo Satã espanta-se com o fervor com o qual o rapaz mergulhava na vida boêmia, quando ele diz que: *“Admira-me uma coisa. Tens vinte anos: deverias ser puro como um anjo, e és devasso como um cônego!”*¹⁵⁰

Dando continuidade ao tema boêmia, veremos que sem ela o espírito de Macário é tomado de uma extravagância sem igual, à qual os poetas da época deram o nome de *spleen*. Esse *spleen*, sobre o qual falaremos mais, funciona como uma resposta de sua alma a esses momentos de solidão: é a voz d'alma do poeta que singularmente canta a si mesma uma canção chorosa e que caprichosamente despe-a daquela máscara feita de álcool, tabaco e prostituição, mostrando-a na sua mais tenra melancolia. Esse distúrbio emocional e melancólico nasce do sentimento de que a vida não possui mais um sentido, podendo até mesmo conduzir ao suicídio, como veremos no próximo subcapítulo.

7.1. Spleen

“E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen.”

Macário

No capítulo *A binomia: um projeto romântico de Azevedo* vimos o comentário de Victor Hugo a respeito do surgimento de um novo sentimento que até os tempos modernos era desconhecido pelo ser humano: a melancolia. Nessa peça, o sentimento da melancolia, juntamente com o da solidão e do tédio leva nosso personagem Macário a um fenômeno chamado *spleen*.

Já no capítulo anterior vimos que Macário, para amenizar os pesares de sua alma desiludida, cheia de tédio e aborrecimento vai procurar na boêmia o ansiado consolo para sua alma: é no prazer das orgias, do fumo e do álcool que ela se regozija. Todavia, como já comentado, há momentos em que o estudante se encontra sóbrio, sem um charuto, nem um gole de vinho ou conhaque, nem o colo da prostituta. Esses momentos de

¹⁵⁰ Álvares de Azevedo 2002: 38-39

sobriedade de Macário destacam-se principalmente pelo estado de espírito muitíssimo singular conhecido como *spleen*.

O termo *spleen* da língua inglesa é proveniente do grego σπλήν (*splēn*) e apresenta dois significados distintos: o primeiro e original emprego da palavra dá-se na anatomia humana. Ela é utilizada para designar o órgão que em português conhecemos como baço. No seu uso literário, a palavra passou a assinalar uma relação com o mau humor e o fastio, pois como veremos no próximo subcapítulo, acreditava-se que esses estados de espírito fossem causados pela influência desse órgão sobre a pessoa. Já o segundo emprego da palavra, e o que mais nos interessa neste subcapítulo, é o de hábito estranho; excentricidade; idéia ou noção maluca, conotações estas que geralmente estão associadas às pessoas extravagantes, com ideias fixas ou manias.¹⁵¹

O vocábulo *spleen* fora popularizado na literatura por Charles Baudelaire com o sentido de melancolia, embora já fosse muito empregado pelos escritores do Romantismo no século XIX. Essa palavra não fora escolhida aleatoriamente, ela caracterizava a alma francesa da época, decepcionada e traumatizada com o malogro da revolução - principalmente a dos artistas - e teve um papel decisivo na nova estética literária que nascia. *Spleen* tornou-se palavra chave na literatura francesa, ela abria as portas do entendimento aos tempos que assombravam a França e o poeta do século XIX.¹⁵²

Toda essa difícil conjuntura no Estado francês favoreceu à uma rápida transformação no estado de espírito conjunto da população, tornando-a, de uma forma geral, pessimista e céptica. Esse negativo estado psíquico foi ainda mais agravado pela aproximação da virada do século, que levou a todos à uma mítica crença na chegada do fim dos tempos, o chamado *fin-de-siècle*. Esse sentimento comum foi experimentado ainda com mais vigor, até mesmo pela agudez de espírito, por artistas, escritores, pintores, músicos e intelectuais de todas as áreas.

Essa crise material e espiritual no país, e sobretudo esse pessimismo negro que acreditava-se ter recaído sobre os franceses, ficou conhecido como o *mal du siècle*. Esse *mal* teve um papel fundamental de ordem inspiradora na literatura do fim do século XIX na França, sobretudo na lírica, encontrando talvez em Baudelaire o seu maior representante. Dessa mesma inspiração, coada nas almas artísticas de Paris, deu-se, mais tarde, a formação de uma nova estética literária: o *Decadentismo*.¹⁵³

¹⁵¹ Cf. url3

¹⁵² Cf. Peter Bürger 2002: 1293

¹⁵³ Cf. Jürgen Grimm 2006: 313-314

Esse sentimento intuitivo do estado de espírito daquela época, poetizada por Baudelaire, e tantos outros escritores franceses, já havia começado tempos antes a ter repercussão no Brasil, que após a Independência a Portugal começara a buscar nova inspiração artística em outras fontes de modelos culturais, sendo a mais importante destas a França. Assim como a França, o Brasil do Segundo Reinado também passava por períodos conflituosos e de mudanças no domínio político e social, como a guerra do Paraguai e a campanha abolicionista, por exemplo. No âmbito da literatura, o Romantismo foi um fator determinante para a formação da consciência nacional no Brasil. Primeiro, porque o movimento romântico chegou durante a emancipação política e cultural do país que já há alguns séculos se encontrava sob tutelação de Portugal, onde o estilo clássico, cujo cânon era considerado como modelo “ideal” de literatura, era muito apreciado ainda no fim do século XVIII. Um segundo fator que contribuiu imensamente para o desenvolvimento do Romantismo no Brasil foi a crescente relevância social da classe média no país e sobretudo suas aspirações liberais com o processo de Independência do Brasil em 1822, que apresentou nitidamente uma natureza revolucionária. Após esse evento histórico a burguesia nacional conheceu a ascensão através das atividades comerciais e das profissões liberais, intelectuais e políticas que ganharam maior importância no país. Além disso, o processo de qualificação social do mestiço graças às cartas de branquidade que o enriquecimento, o casamento, o talento literário ou político concediam, contribuiu enormemente para essas mudanças renovatórias na realidade brasileira.¹⁵⁴

Com essa breve constatação histórica, podemos dizer que a história do Romantismo no Brasil está estreitamente ligada à história política do país do século XIX: a disseminação dos ideais românticos tem suas origens na Independência a Portugal. Pois um dos modos de se iniciar a independência política era iniciando simultaneamente uma independência cultural, ou seja, a meta primeira era utilizar a literatura como meio contra essa influência e dependência, que como já mencionado acima ainda era fortemente classicista. Portanto, a busca pela independência política do país resultou consequentemente na transformação do modo de vida literário. A partir de então o país começa a se afastar cada vez mais de Portugal, não apenas politicamente, mas também culturalmente, e vai se aproximar da França e da Inglaterra.¹⁵⁵

¹⁵⁴ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 15

¹⁵⁵ Cf. Hans. Hinterhäuser 2007: 190

Para o Brasil, a principal fonte de inspiração cultural passa a ser sobretudo a França. Por isso os projetos pré-românticos para a literatura romântica em seu estado consumado como tal, como aqueles conceituados por Schlegel em 1799, não foram incrementados no modelo brasileiro, pois eles vieram a aparecer na França apenas na segunda metade daquele século através das intermediações de Baudelaire e de Richard Wagner. Contudo, apesar desse período de agitações no país, a população brasileira não sentiu em seu espírito conjunto esse mesmo pessimismo do *mal du siècle*, e muito menos ela acreditava na aproximação do fim do mundo, como ocorrido na França. Muito pelo contrário, o grupo que iniciava a revolução romântica no Brasil em 1836 via ainda os efeitos eminentes da reforma que D. João VI empreendera no Brasil, e sentia ainda as agitações do período Pós-Independência. Logo, o sentimento que inundava esses primeiros românticos era aquele de realizar os grandiosos ideais patrióticos e o anseio em desenvolver e servir a cultura brasileira contribuindo para o desenvolvimento de uma grande nação.¹⁵⁶

Na verdade, como sabemos, o *fin-de-siècle* e o *mal du siècle* franceses só foram encontrar seus simpatizantes no Brasil durante a segunda geração romântica. Isso ocorreu devido àquele “espírito nacional” no qual os primeiros românticos estavam embebidos, e por isso estavam muito mais ocupados em buscar a liberdade e a destinação histórica do país. Por isso, o Romantismo importado da França fora em seu início no Brasil assim mal interpretado pelos nossos primeiros românticos. O plano romântico no Brasil, em seu primeiro momento, foi perfeitamente sentido na vida política do país, mas não na literatura. Apenas mais tarde, quando os escritores brasileiros já haviam amadurecido os ideais românticos, é que eles compreenderam o sentido e a significação do Romantismo e passaram a realizá-los em suas obras.¹⁵⁷

Entrando em contato com o *mal du siècle* através da literatura, Álvares de Azevedo acabou sendo influenciado por essa ideologia estética, repassando-a para sua literatura ultra-romântica. Por conseguinte, ao aceitarmos a hipótese de que Macário é uma espécie de personagem autobiográfica, um espelho daquilo que seu criador vivenciara em São Paulo e daquilo que ele gostaria de ter sido, veremos que o personagem também degustou o sabor amargo do *spleen* que Álvares de Azevedo deveras sentia.

Já no início da leitura de Macário temos a impressão de que o *spleen* é um elemento natural e constituinte do caráter do personagem, pois que ele sempre demonstra uma

¹⁵⁶ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 57

¹⁵⁷ Idem 1986: 238-239

forte tendência à melancolia, num estado que se agrava ainda mais com sua desilusão amorosa. Por fim, um outro motivo que lhe escurece mormente sua condição melancólica é o estado degradante da cidade provincial onde vai estudar.

Primeiramente, já no início da conversa entre Macário e Satã, quando eles se encontram na estalagem de estrada, fica-nos sugerido, mesmo que de forma implícita, a tristeza da região nos arredores da cidade e o fastio que ela excita naquele que nela se encontra. Um exemplo dessa conclusão pode ser tirada da citação seguinte, na qual averiguamos que é nessa inóspita região onde o estudante começa realmente a sentir-se embebido de *spleen* e a ocupar-se com coisas talvez extravagantes:

Macário

*“Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la. Esperei que o fresco da neblina a reforçasse. Nesse tempo divertia-me em atirar pedras no despenhadeiro e contar os saltos que davam.”*¹⁵⁸

Divertir-se com os saltos que as pedras davam ao rolar o despenhadeiro a baixo?! Eis uma diversão banal e excêntrica poderia julgar algum leitor. Entretanto, um outro poderia ver nisso algo muito natural para alguém que se encontra sozinho em meio à natureza e procura passar o tempo com qualquer coisa. Schopenhauer provavelmente diria que Macário possui um espírito desprivilegiado por divertir-se com o que tinha em mãos como vimos na citação 145. Contudo, a nossa opinião nesse caso é a de que Macário não possui mais vigor para viver; ele é um desgostoso de sua sorte. Destarte, se tentarmos julgar a diversão de Macário como adequada ou inadequada, boa ou ruim, provavelmente não poderemos chegar à nenhuma conclusão absoluta. Já Satã se atreve a dar sua opinião e reconhece que o passatempo do jovem estudante era realmente algo muito excêntrico. Essa sua opinião é quão mesmo implícita, pois que podemos apenas compreendê-la através de sua ironia de bom diabo que caçoa-o dizendo: *“É um divertimento agradável.”*¹⁵⁹ Para em seguida receber tal resposta de Macário que parece querer deixar de forma clara que de ideias extravagantes sua cabeça está cheia: *“Nem mais nem menos que cuspir num poço, matar moscas, ou olhar para a fumaça de um cachimbo...”*¹⁶⁰

Se julgarmos as palavras de Macário de forma genérica, veremos que respondendo ao

¹⁵⁸ Álvares de Azevedo 2002: 23

¹⁵⁹ Álvares de Azevedo 2002: 23

¹⁶⁰ Idem 2002: 23

comentário de Satã, ele dá-nos outra pista de seu triste cotidiano: um cotidiano repleto de horas vazias e solitárias, ou seja, de ócio, o que forçosamente enche-lhe a alma de *spleen*. Logo, vemos na sua resposta que além daquela ironia romântica, na qual o poeta ri de si mesmo, Macário também mostra estar preparado para as horas desocupadas, pois ele tem vários passatempos em mente e que, apesar de excêntricos, acha-os divertido. Como já asserimos aqui, a participação na vida boêmia é o que traz movimento e deleite ao espírito de Macário e que ajuda-o a transcender para um estado de espírito e uma realidade passageiramente mais interessante do que a do mundo sóbrio e atrasado daquela sociedade paulistana do século XIX. Essa afirmação comprova-se claramente no momento em que Macário reconhece o grau de sua dependência aos vícios ao afirmar que quando não há boêmia o que sobra é o *spleen*: “*E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen.*”¹⁶¹

No próximo subcapítulo vamos continuar falando um pouco mais a respeito das causas e consequências do *spleen* experimentado por Macário que o conduz a comportar-se de maneira excêntrica e falaremos também do motivo de sua eterna melancolia.

Todavia, essa nossa análise também será feita uma outra perspectiva, além da dada pela filosofia de Arthur Schopenhauer. Para tanto, tomaremos então como base os estudos fisiológicos de médicos da antiga Grécia e sua *Teoria dos quatro humores*.

Com esse intuito vamos procurar compreender melhor o temperamento de Macário, ou seja, o conjunto de traços particulares do humor que marcam definitivamente sua personalidade.

7.2. Dos humores de Macário

“(...) Sois triste, moço...”

Satã

Como dissemos no capítulo anterior, o vocábulo *spleen* contem duas conotações distintas: a primeira significação designa o baço e está relacionada ao mau humor, ao

¹⁶¹ Idem 2002:18

fastio; já a segunda se relaciona às atitudes ou costumes excêntricos e estranhos de uma pessoa. Pois partindo desses conceitos, surgiu então a seguinte pergunta: qual é a relação entre o baço e a mania de hábitos estranhos para que ambos dividam uma mesma palavra?

A resposta para a razão dessa ligação semântica tem sua origem na *Teoria humoral* ou *Teoria dos quatro humores* como ela é mais conhecida. Essa teoria foi desenvolvida na Antiguidade pelos hipocráticos, que eram médicos gregos. Eles eram assim conhecidos por que seguiam os ensinamentos da Teoria humoral de Hipócrates para a cura de várias enfermidades. Uma outra grande contribuição de Hipócrates, segundo Celsus, é o fato dele ter sido o primeiro pensador a separar a medicina da filosofia.

Além de outras especulações a respeito do nascimento dessa teoria, a vigente até hoje é a hipótese de que ela tenha sido primeiramente influenciada pela *Doutrina dos Elementos* de Empédocles, que permanecia fiel aos velhos ensinamentos da Filosofia Natural. Sua doutrina sobre os quatro elementos, sendo estes o *fogo*, a *água*, o *ar* e a *terra*, encontram-se no livro *Da Natureza dos Seres-humanos*, que data do ano 400 a.C. Todavia, supõem-se que a origem dessa teoria e sua aplicação tenha-se dado já no Antigo Egito, onde eles tinham os elementos da natureza por deuses.¹⁶²

A Teoria dos quatro humores também ficou conhecida por *Teoria galênica*, pois foi Cláudio Galeno, um médico grego nascido em Pérgamo no ano 131 d.C., que após ter reformulado as teorias de Hipócrates, deu a ela a sua forma teórica final. Segundo a teoria de Galeno, a vida humana seria mantida pelo equilíbrio entre os quatro humores do organismo: o sangue, a fleuma, a bÍlis amarela e a bÍlis negra, sendo esses humores respectivamente procedentes do coração, do cérebro, do fÍgado e do baço. Ainda segundo essa teoria, cada um destes humores teria diferentes qualidades: o sangue seria quente e úmido; a fleuma, fria e úmida; a bÍlis amarela, quente e seca; e a bÍlis negra, fria e seca. Por conseguinte, segundo o predomínio natural de um destes humores na constituição dos indivíduos, teríamos os diferentes tipos fisiológicos. Estes são respectivamente: o sanguíneo, o fleumático, o bilioso ou colérico e o melancólico. E finalmente, o predomínio desses tipos fisiológicos seriam os reguladores e determinantes da personalidade e do humor de cada pessoa segundo a teoria de Galeno.¹⁶³

Eis aí a definitiva razão para a relação feita entre o baço e o comportamento excêntrico ou o fastio de uma pessoa, pois que é o baço o produtor da bÍlis negra responsável pela

¹⁶² Cf. Erich Schöner 1964: 5-6

¹⁶³ Cf. Erich Schöner 1964: 86-87

sensação de melancolia e fastio na alma humana, segundo a teoria de Galeno.

A Teoria dos quatro humores, apesar de hoje ser considerada como obsoleta, exerceu uma grande influência até o século XVII, constituindo assim a parte essencial da medicina, pois bem que ela era a única ciência que podia explicar racionalmente os estados de saúde e de doença dos seres-humanos naquela época.

Em vista disso, tomando como base a Teoria dos quatro humores, podemos facilmente classificar nosso protagonista Macário pelo seu temperamento como um tipo *melancólico*. Aqui essa nossa asserção é mais uma vez confirmada pela opinião de Satã que, em poucos minutos de diálogo, reconhece a disposição de Macário: “(...) *Sois triste, moço... Palavra, que eu desejaria ver uma poesia vossa.*” ¹⁶⁴

Destarte, é curioso que na citação acima Satã não fale de um estado de espírito passageiro do estudante, de uma condição momentânea, ou seja, do humor que pode variar de acordo com a influência humoral, do momento e a situação em que a pessoa se encontra. Mas sim, ele fala do caráter de Macário, ou seja, de sua qualidade inerente, da qual ele não pode se desligar, senão através da morte.

A afirmação para tal hipótese encontramos na escolha pelo verbo *ser* utilizado por Satã na fala anterior, verbo que geralmente liga o sujeito a uma qualidade ou característica a ele intrínseca. Caso contrário, se essa sua tristeza fosse passageira, partimos do pressuposto que Satã teria então utilizado o verbo *estar*, que indica uma transição de tempo indeterminado do estado, situação ou condição de algo ou alguém, isto é, uma situação de caráter passageiro.

Uma outra observação curiosa é a ligação que Satã faz entre a qualidade de um poema de Macário com o fato dele ser triste. Isso incitou-nos a um interessante questionamento sobre o fato, o qual, ao procurarmos uma resposta, abriu-nos caminho para uma interpretação filosófica da verdadeira índole de Macário, que até agora reconhecemos apenas como melancólica.

Logo, o fato de Satã dizer que gostaria de ver um poema de Macário pelo fato dele ser triste está talvez fundado na antiga sabedoria filosófica de Aristóteles, que disse: “*παντες οσοι περιττοι γεγονασιν ανδρες, η κατα φιλοσοφιαν, η πολιτικην, η ποιησιν, η τεχνας, φαινονται μελαγχολικοι οντες*” (Aristóteles. Probl. 30, I; *apud* Schopenhauer, 2007: 24).

¹⁶⁴ Álvares de Azevedo 2002: 30

Ou seja, segundo Aristóteles, toda pessoa que se dedica à filosofia, poesia ou política, ou seja, a todo gênero de arte intelectual, é melancólico. Em outras palavras, segundo as reflexões de Schopenhauer sobre a afirmação de Aristóteles, todo espírito que sofre de um sobrepeso anormal de sensibilidade, sofre diretamente de um desequilíbrio humoral, e a serenidade excessiva e periódica que preenche-lhe a alma, leva-o a precipitar-se na melancolia. Isto é, o gênio é condicionado diretamente pelo grau de sensibilidade inerente ao espírito de uma pessoa.¹⁶⁵

Eis então um dos motivos da interessante ligação de Satã entre o humor e um suposto poema que Macário teria escrito, pois ao perceber que tratava-se de um rapaz melancólico e triste, o diabo deduziu pelo gênio do estudante que era grande a probabilidade de que seu poema fosse uma valiosa obra prima de alto interesse literário.

Além da melancolia, um outro fator que ajuda a dar um contorno ainda mais negro ao *spleen* de Macário é a perspectiva da qual ele observa o mundo objetivo. Nota-se portanto no estudante uma forte tendência em examinar e julgar de modo totalmente desfavorável e pessimista tudo o que o cerca. Esse estado de espírito melancólico, negativo e pessimista também faz com que Macário não consiga encontrar nenhuma felicidade, nem contentamento no mundo objetivo. Em sua alma, o mundo exterior e tudo o que nele há é encarado como a causa portadora do tédio que ele está sentindo ou, ao menos, o reflexo dela. Consequentemente, a sua interpretação das coisas concretas no mundo exterior é repleta de pessimismo, e essa maneira de ver o mundo contribui ainda mais para sua infelicidade, como num círculo inquebrável:

Macário

*“Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema; mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.”*¹⁶⁶

Como já vimos em capítulo anterior e novamente na citação acima, é na boêmia que Macário encontra verdadeiro consolo para sua alma, pois ele prefere muito mais uma garrafa de vinho e o beijo de mulher que qualquer lirismo bem feito, acabando assim com as expectativas de Satã de ver um poema dele.

¹⁶⁵ Cf. Arthur Schopenhauer 2007: 24

¹⁶⁶ Álvares de Azevedo 2002: 29

Nessa fala de Macário nota-se que a boêmia é mais uma vez a única possibilidade de fuga da realidade aceitável, sendo ela o complemento essencial para a alegria da alma do estudante, pois ela permite-lhe o escapismo para um mundo novo, criado à sua imagem e ao seu gosto. Tanto é que Macário ultimamente chegou a um certo ponto em que seus vícios já faziam parte integrante de sua vida. Ele já não podia imaginar continuar seu caminho sem sua vida boêmia e dá-lhe tanta importância que ela perde o *status* de diversão e ganha o de razão da vida. É por isso que ele diz que: *“A vida está na garrafa de conhaque, na fumaça de um charuto de Havana, nos seios voluptuosos da morena. Tirai isso da vida – o que resta?”*¹⁶⁷

Esse mundo objetivo do qual falamos nada mais é do que a pura expressão da realidade aos seus olhos, porém, para sua alma esse lugar é a representação do tédio e da tristeza, fonte de melancolia e de dor, a ponto de dizer que a cidade onde ele veio estudar deveria ter o nome de seu companheiro Satã.

No primeiro capítulo deste trabalho, vimos na biografia de Álvares de Azevedo que a cidade de São Paulo já era conhecida pelo escritor que, apesar de ter morado boa parte de sua vida no Rio de Janeiro, lá nasceu e estudou, tendo-a conhecido muito bem e por isso mesmo sofrido as influências do cotidiano naquela cidade.

A impressão que temos é a de que esse cotidiano, talvez a salvo a vida universitária e seus estudos, não oferecia nada de interessante ao jovem escritor. Destarte, isso veio refletir-se não apenas em seu humor, mas também forçosamente no de Macário, enchendo-o de melancolia e *spleen*.

No próximo capítulo, veremos então como era a vida naquela cidade em meados do século XIX. Além disso, daremos também maior profundidade a outros pontos da realidade social paulistana daquela época e que estão ligadas direta ou indiretamente ao caso.

8. A cidade de São Paulo: fonte de meretrício, doença e tédio

“ (...) Demais essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de ‘spleen’, ou alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas!”

¹⁶⁷ Idem 2002: 96

Nos capítulos anteriores falamos da difícil relação de Macário com as mulheres e respectivamente do seu medo do amor. Tratamos também a boêmia vivida por ele na companhia de Satã, analisando o grau de importância desse estilo de vida no comportamento psicológico do estudante. Além disso, verificamos os fatores que o levaram a optar por tal vida e as consequências causadas por ela como a decepção amorosa e o *spleen*, respectivamente.

Nesse presente capítulo, dando continuidade ao tema do amor e da boêmia sob uma outra perspectiva, analisaremos então como tudo isso se dava na cidade de São Paulo que serviu de palco para algumas cenas do primeiro episódio de Macário, e também onde os temas citados acima encontraram maior força de expressão devido a influência exercida por ela em seu estado aviltante.

Primeiramente, antes de falarmos sobre a Paulicéia, é mister lembrarmos que no meio do caminho Macário interrompe sua viagem em uma estalagem de estrada para pernoitar. Durante a sua ceia entra o Desconhecido na sala e vai ter com ele, dizendo: *“Boa noite, companheiro.”*¹⁶⁸ Por consequência, poderíamos concluir que a palavra *“companheiro”* utilizada pelo desconhecido sugere que ambos os personagens já se conhecessem de algum outro lugar ou ocasião, porém Macário não sabe de quem se trata, mas recebe-o e pede que aguarde caso queira conversar. Logo em seguida Macário termina seu jantar e após longa conversa, provavelmente já no fim da noite, ambos se apresentam e para a surpresa do estudante seu interlocutor era ninguém menos que Satã. Estupefato, Macário diz: *“O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife!”*¹⁶⁹

Há dez anos que o procurava, disse Macário, e mal sabia que já havia sido procurado primeiramente por Satã. A afirmação para o fato vemos exposta no termo *companheiro* utilizado por Satã, indicando que ele, mesmo sem a convivência do estudante, seguia-o há algum tempo, assim como fica claramente exposto na citação seguinte:

Macário (Comendo.)

“Parece-me que não é a primeira vez que vos encontro. Quando a noite caía, ao subir a garganta da serra...”

O Desconhecido

¹⁶⁸ Álvares de Azevedo 2002: 19

¹⁶⁹ Idem 2002: 41

“Um vulto com um ponche vermelho e preto roçou a bota por vossa perna.”

Macário

“Tal e qual... por sinal que era fria como o focinho de um cão.”

O Desconhecido

“Era eu.”

Macário

“Há um lugar em que estende-se um vale cheio de grama. À direita corre uma torrente que corta a estrada pela frente... Há uma ladeira mal calçada que se perde pelo mato...”

O Desconhecido

“Aí encontrei-vos outra vez... A propósito não bebeis?”¹⁷⁰

Vemos portanto no diálogo acima que Satã já vinha perseguindo Macário durante sua viagem à cidade de destino. Daí perguntamo-nos qual seria sua intensão para com o rapaz? A resposta vemo-la no fim da peça, onde Satã leva Macário para ver uma orgia como se quisesse introduzi-lo nesse festim licencioso. Porém, ele deveria primeiramente passar por outras situações preparatórias: ele já havia dormido com a vagabunda que dorme na rua, já havia provado do fumo e da bebida satânica e gostava disso; agora ele chega a São Paulo, cidade onde quer estudar, contudo, veremos que não é esse o plano que Satã traçara para o futuro de Macário.

Portanto, a chegada de Satã na estalagem de estrada terá um papel decisivo na vida do estudante, selando assim seu destino em companhia do diabo, pois é a partir desse encontro com Satã que Macário reconhece ser o novo Fausto, como ele mesmo atesta, dizendo que: *“A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!”*

171

Daí então pudemos concluir que as semelhanças que unem Macário e o Fausto fictício é a sede de conhecimento e as ambições eróticas de ambos, além do esforço em encontrar uma harmonia entre a realização dos desejos egocêntricos e o reconhecimento social. Além do mais, o doutor Fausto, desiludido com seus estudos e conhecimento adquirido, resolve alcançar a verdade com a ajuda de Mefistófeles. Quanto a Macário, desiludido com a mulher e o amor e a vida, ele vai buscar consolo na companhia de Satã. Por isso, seria realmente uma desgraça para Macário, como ele mesmo diz, seguir nesse caminho

¹⁷⁰ Álvares de Azevedo 2002: 20-21

¹⁷¹ Idem 2002: 41

da vida sem seu guia-mor, sem aquele que é a razão de tal vida desvairada, pois que ele já se sentia amaldiçoado e ligado ao diabo: há dez anos que ele o procurava! Destarte, Satã demonstra-se sempre pronto a cumprir seu papel de Mefistófeles e a satisfazer-lhe todas as suas vontades, oferecendo assim seus serviços a fim de agradar a seu discípulo e presa Macário:

Satã

“És uma criança. Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte. O que falta? Ouro em rios? eu to darei. Mulheres? Tê-las-ás, virgens, adúlteras ou prostitutas. O amor? Dar-te-ei donzelas que morram por ti, e realizem na tua frente os sonhos de seu histerismo. Que te falta?”¹⁷²

Agora que o Fausto brasileiro encontrou seu Mefistófeles, nada mais evidente do que ele crer ter encontrado uma nova razão para viver, até mesmo porque Satã promete não deixar faltar-lhe nada, como mostrado na citação acima. Todavia, assim como na lenda do Fausto europeu, também na peça de Álvares de Azevedo há um pacto entre Macário e Satã. Esse acontecimento dá-se ainda na estalagem de estrada quando o estudante pergunta pelo nome do desconhecido e este antes de dizer-lho, ordena-lhe:

O Desconhecido

“Aperta a minha mão. Até sempre na vida e na morte!”

Macário

“Até sempre, na vida e na morte!”¹⁷³

“Até sempre na vida e na morte”: pois eis o pacto feito! Como veremos em outro capítulo Satã não o deixará mais, pois já o marcou com seu dedo na testa e não o perderá mais de vista. Assim, ambos partem juntos para São Paulo após um sono malogrado.

Quanto a escolha do autor em fazer de São Paulo local de residência do diabo parece-nos bem acertada, pois que, assim como faz-se com Satã, essa cidade também era sinônimo de devassidão, e por isso Azevedo intenciona dar-lhe toda sorte de más qualidades. Logo, qual seria o melhor lugar para um romântico que deseja sadicamente amar, desiludir-se e morrer jovem que no São Paulo do século XIX: uma cidade repleta de tédio e boêmia?! Por isso a atitude servil de Satã que como bom Mefistófeles previne

¹⁷² Álvares de Azevedo 2002: 122

¹⁷³ Idem 2002: 40

Macário sobre a natureza entediante daquela cidade: “(...) *Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de 'spleen', ou alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas!* ” ¹⁷⁴

Como já comentado anteriormente, esse desgosto pela cidade era provocado pelo seu atraso; pelo seu caráter ainda provincial, senão ainda colonial, e a falta de atrações. Primeiramente, na época da fundação da Faculdade de Direito, a cidade mal podia oferecer alojamento aos estudantes que chegavam nela. Alguns estudantes chegaram mesmo a habitar as celas do convento do Carmo por falta de quartos. A situação só começou a mudar quando os paulistanos viram um negócio lucrativo ao alugar suas casas aos estudantes. Porém, a infraestrutura da cidade era péssima: mal calçada, mal iluminada, sem água canalizada e sem esgoto. São Paulo era uma cidade que na altura possuía em torno de 12 a 14 mil habitantes, mas que possuía apenas um número de aproximadamente 2.500 casas.¹⁷⁵

Na citação abaixo podemos comparar o dito acima com uma declaração do próprio Álvares de Azevedo sobre a vida na cidade de São Paulo em uma carta sua escrita no dia 12 de junho de 1849 à sua mãe:

“(...) Enquanto no Rio reluzem esses bailes à mil e uma noites, com toda a sua magia de fulgências e luzes, para aqui arrasta-se o narcótico e único baile da Concórdia Paulistana. Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está S. Paulo. Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de spleen. Se fosse eu só que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim. – A vida aqui é um bocejar infindo. Não há passeios que entretenham, nem bailes, nem sociedades, parece isto uma cidade de mortos – não há nem uma cara bonita em janela – só rugosas caretas desdentadas – e o silêncio das ruas só é quebrado pelo ruído das bestas sapateando no ladrilho das ruas. Esse silêncio convida mais ao sono que ao estudo, enlanguesce, e entorpece a imaginação e pode-se dizer que a vida aqui é um sono perpétuo (...)” ¹⁷⁶

Portanto, nada mais natural na atitude daqueles jovens recém-chegados naquela cidade desinteressante, em procurar um modo de contornar o tédio do lugar. Um dos artifícios encontrado por eles foi a literatura, pela qual demonstraram ser não apenas leitores compulsivos, mas também produtores dos mais belos poemas do romantismo brasileiro, como já averiguado anteriormente. Dessa forma surgiram no país vários poetas de peso, que mostraram-se muito produtivos durante a época dos estudos, e cujas obras

¹⁷⁴ Álvares de Azevedo 2002: 44

¹⁷⁵ Cf. Ubiratan Machado 2001: 161

¹⁷⁶ Álvares de Azevedo 2000: 811

pertencem até hoje ao cânon de nossa literatura. Logo, a literatura estava presente em todas as ocasiões: na Faculdade, em casa e nos saraus formais e informais.¹⁷⁷

Uma outra artimanha empregada pelos estudantes contra o *spleen* paulistano era a boêmia regada à orgias, fumo, bebidas e jogos. Como vimos no capítulo *Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa*, os estudantes paulistanos, influenciados pelos membros da *Caverna do Sangue* do Rio de Janeiro, que promoviam festas caracterizadas pelo uso excessivo de bebidas alcoólicas, fumo e licenciosidade sexual, também deram início à essas mesmas orgias em São Paulo. Boêmia e literatura: eis o único prazer e diversão naquela cidade! Mas não havia nem ao menos teatro? E os saraus? pode perguntar-se o leitor. Sim, havia tudo isso, mas não ao gosto de Álvares de Azevedo, como ele mesmo afirma no fim da mesma carta do dia 12 de junho de 1849: “(...) *Quinta feira aqui houve teatro. Nunca vi coisa tão ruim.*”¹⁷⁸ E mais, a respeito do tal baile da *Concórdia* e da festa dos Caiapós, Álvares de Azevedo escreve à sua mãe numa carta do dia 11 de junho de 1848:

“*Mamãe.*

Fui hoje ao baile da Concórdia, e é na chegada dele que lhe escrevo. (...) Hoje houve aqui a interessante festa dos Caiapós – ainda estou atordoado do barulho dos malditos tambores. Enquanto ao baile de hoje, nada há que dizer. – Descrito um baile de S. Paulo, estão descritos com pouca diferença todos os presentes, passados e futuros. De cão a cachorro não há diferença – cara dum, focinho doutro.”¹⁷⁹

Ao avaliarmos as adjetivações dadas à cidade por Satã, podemos supor que nela havia uma mínima oferta de cultura e lazer para a maioria da população, sendo o lazer ainda coisa da aristocracia em seus saraus e teatro. Uma fala que nos serve de ilustração para o decadente estilo de vida no São Paulo da peça é a ironia com que Satã fala dela ao responder *bocejando* a Macário, que interessado pergunta como é a vida naquela cidade: “*Ah, é divertida.*”¹⁸⁰

Na mesma carta do dia 11 de junho de 1848 Álvares de Azevedo ainda completa: “*Adeus e viva que não há mais nada digno de contar-se senão que a cidade ainda não deixou de ser S. Paulo, o que quer dizer muita coisa – entre as quais tédio e aborrecimento.*”¹⁸¹

Contudo, como podemos ver em *A vida literária no Brasil durante o romantismo* de

¹⁷⁷ Cf. Ubiratan Machado 2001: 164

¹⁷⁸ Álvares de Azevedo 2000: 811

¹⁷⁹ Idem 2000: 794

¹⁸⁰ Álvares de Azevedo 2002: 43

¹⁸¹ Idem 2000: 794

Ubiratan Machado, os estudantes, talvez por desfrutarem do vigor da mocidade, engajavam-se seriamente contra a vida entediante na Paulicéia. Até mesmo porque provavelmente eram eles, de toda a população de São Paulo daquela época, os mais descontentes com a situação.

Paradoxalmente, temos a impressão de que Macário, na verdade, até que sentia um certo prazer na sua situação triste e cheia de *spleen*. Já vimos nos capítulos anteriores que essa era a sua natureza: Macário é melancólico de nascença. Contudo, o que mais lhe parecia faltar era a companhia de uma jovem moça pura e sincera. Porém, ele já havia a companhia de Satã, o que lhe permitiu dessa maneira poder continuar sua vida de Fausto na busca de seus ideais em São Paulo, a cidade residencial do diabo.

Por outro lado, como veremos mais adiante, Satã zomba da cidade e dos que nela habitam ao descrever a situação dela ao seu companheiro. Pois além do estilo de vida recuado da cidade, Satã também informa a Macário que ela encontra-se num sinistro estado de degradação, a ponto de seus sombrios contornos mostrarem-se terríveis já no escuro horizonte. Logo, para descrever tal quadro, Álvares de Azevedo utilizou-se das funestas cores de sua paleta ultra-romântica, bem ao estilo de Byron, produzindo um quadro deveras lúgubre da cidade de São Paulo, degradando-a maiormente com todo o pessimismo e humor negro que o *mal du siècle* pode lhe inspirar:

Satã

*“Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia: iluminada, mas sombria como uma eça de enterro.”*¹⁸²

Macário, compreendendo o que lhe aguardava, parece filtrar em sua ironia as visões da cidade que se apresentam-lhe na mente sugeridas pela descrição de Satã. A partir disso, Macário ironicamente conclui que a decrepita cidade assemelha-se na verdade com o caráter de seu interlocutor e diz:

Macário

“Esta cidade deveria ter o teu nome.”

Satã

*“Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge.”*¹⁸³

¹⁸² Idem 2002: 43

¹⁸³ Álvares de Azevedo 2002: 44

Com essa resposta Satã pretende deixar claro que na cidade de São Paulo as aparências enganam, e por isso não deve haver necessariamente uma coerência entre seu nome e a sua aparência, pois é justamente pela incoerência entre a santidade do nome e a devassidão do lugar que ela se caracteriza e se apresenta a todos.

Como é de se averiguar, mesmo que Álvares de Azevedo falasse alguma verdade sobre a cidade de São Paulo na peça Macário, é mister ressaltar que ele o fez pintando-a com as cores negras da inspiração ultra-romântica. Nessa maneira de Álvares de Azevedo encarar o mundo, não vemos mais nenhum resquício daquele velho espírito de reformismo revolucionário dos românticos de pouco dantes, que entusiasmados com as mudanças ocorridas no país procuravam melhorar a sociedade ou ao menos seu meio-ambiente, buscando assim sempre um mundo novo.

Assim como seu criador, assim também faz Macário que não se esforça o mínimo para melhorar sua situação. O que vemos é justamente o contrário: ele mergulha cada vez mais em seu pessimismo e em sua amizade com Satã. Logo, o estudante está praticamente sozinho no mundo, seu único companheiro é Mefistófeles. Portanto, a dor da solidão, as decepções amorosas e o *spleen*, agora ainda mais vivificados nesse São Paulo fictício e estranho, fluem como única força astral o pessimismo e a saudade.

Ao julgar a cidade de São Paulo, Macário retrocede na história e faz algumas especulações sobre sua origem e fundação:

Macário

*“É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. Deveria ser um frade bem sombrio, ébrio de sua crença profunda, o Jesuíta que aí lançou nas montanhas a semente dessa cidade. Seria o acaso quem lhe pôs no caminho, à entrada mesmo, um cemitério à esquerda e umas ruínas à direita?”*¹⁸⁴

Nessa descrição podemos observar não apenas a situação urbanística da cidade, mas também o estado de espírito e as inclinações fúnebres daquele que a fundou: um religioso encharcado de pessimismo e decadência. Por outro lado, essa descrição de Álvares de Azevedo deve-se ao fato de que, no Romantismo, a natureza e a cor local tornaram-se muito mais um meio de expressão lírica e sentimental do estado de espírito do poeta, do que uma fiel expressão da realidade. Consequentemente, a partir do momento em que

¹⁸⁴ Idem 2002: 49

Macário reconhece e aceita sua situação de Fausto, de um estudante maldito, toda a natureza torna-se em feiura e horror. Além do mais, essas descrições negativas e horríveis da cidade vão aumentando-se gradualmente a ponto dela ser igualada a um lugar até mesmo fabuloso. Vejamos na citação seguinte um exemplo da imaginação febril e exagerada de Macário que, ao falar sobre a cidade adentrando-a, dá-nos justamente a impressão de que ela assemelha-se ao Inferno: *“Oh! Ali vejo luzes ao longe. Uma montanha oculta no horizonte. Disséreis um pântano escuro cheio de fogos errantes.”*¹⁸⁵

Entretanto, com tal descrição chegamos mesmo a ter a impressão de que essa cidade causa-lhe uma terrível alucinação, como se seus ares tivessem o efeito do mais puro flamejante absinto. Essa igualação gradual da cidade com o Inferno vai tornar-se mais a frente em uma comparação, como veremos na citação a seguir. Nessa ocasião, Satã chega até mesmo a posicionar a cidade em um nível inferior ao do Inferno. Contudo, essa situação não fica apenas restringida à cidade, mas sim ela ultrapassa a exclusividade dos objetos, vindo afetar até mesmo aos seus habitantes:

Satã

*“São intransitáveis. Parecem encastoadas as tais pedras. As calçadas do inferno são mil vezes melhores. Mas o pior da história é que as beatas e os cônegos cada vez que saem, a cada topada, blasfemam tanto com o rosário na mão que já estou enjoado. Admiras-te?(...)”*¹⁸⁶

Por outro lado, seria muito mais sensato afirmarmos que a cidade encontra-se nessa situação devido as pessoas que aí habitam e que contribuem diariamente para a sua conjuntura, do que vice-versa. Consequentemente surge a seguinte hipótese de que se a cidade de São Paulo encontra-se nesse estado infernal devido as pessoas que nela habitam, é porque essas pessoas são seguramente influenciadas por Satã, que nela também mora. Dessa forma a situação fecha-se num círculo de influência maligna e desespero, no qual o domínio de Satã sobre os habitantes reflete-se diretamente na cidade e da cidade volta a Satã pelo que ela se assemelha a sua habitação natural, ou seja, o Inferno.

Vimos então até aqui que no São Paulo do século XIX a precariedade da infra-estrutura e a falta de atrações, entre outras coisas, contribuíam enormemente para uma má qualidade de vida naquela cidade, além da influência de Satã à infelicidade e à situação

¹⁸⁵ Álvares de Azevedo 2002: 48

¹⁸⁶ Idem 2002: 44-45

moral degradante de seus habitantes. Um ponto curioso na fala de Satã é o “até as calçadas” explicitado por ele, pois essa situação se revertida na perspectiva do habitante pode significar que já ao sair de casa ele topa com os males daquela cidade.

Voltando o olhar para nosso personagem principal, vimos que ele procurava na boêmia um alívio para a dor de sua decepção amorosa. Porém, em São Paulo, Macário não encontra nada além do que uma expressão depreciativa, doentia e custosa do amor. Custoso por que naquela cidade, como já vimos no capítulo *Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa*, o “amor” se realizava nas orgias dos estudantes com prostitutas que, naturalmente, faziam o serviço por dinheiro. Isto é, naquela cidade Macário também não encontrou o amor puro e sentimental que ele tanto procurava, mas apenas o amor carnal, contudo doentio. Doentio por que o índice de incidências de sífilis e outras doenças sexualmente transmissíveis era altíssimo naquela época na cidade de São Paulo, fato esse que se deixa transparecer na peça.

Como veremos a seguir, a danação de Macário em São Paulo já começa com Satã amaldiçoando-o na sua esperança de encontrar uma donzela. Além do mais, nessa passagem aparecerá mais uma vez a problemática da aparência enganosa das pessoas daquela cidade, cujo aspecto exterior esconde o que elas na verdade são, levando o recém-chegado igualmente à degradação moral e à doença. Essa situação doentia da prostituição paulistana daquela época também foi declamada num tom amaldiçoante por Satã que diz a Macário qual tipo de mulher ele encontrará nela:

Satã

*“A única que tu ganharás será nojenta. Aquelas mulheres são repulsivas. O rosto é macio, os olhos lânguidos, o seio morno... Mas o corpo é imundo. Têm uma lepra que ocultam num sorriso. Bofarinheiras de infâmia dão em troca do gozo o veneno da sífilis. Antes amar uma lazarenta!”*¹⁸⁷

Ou seja, na cidade de São Paulo a relação entre realidade e aparência é afetada por distorções quase que alucinógenas, assim como a mente do boêmio após uma garrafa de absinto, pois a visão das aparências de tudo quanto temos acesso cognitivo direto no mundo e a visão da aparência como ideia na mente são completamente distorcidas.

Em Macário, a relação entre aparência e realidade é problematizada, não de forma

¹⁸⁷ Álvares de Azevedo 2002: 47

argumentada, mas sim, ela apresenta o acesso único do intelecto que é apenas capaz de ver as aparências do mundo objetivo, acentuando obrigatoriamente o intelecto que não pode passar além desse limite.

No caso das meretrizes de São Paulo nota-se que, por volta de 1840 e 1850, essas moças eram mestiças e geralmente muito pobres, por isso frequentemente exploradas pelas próprias mães. Dentre elas haviam muitas que sofriam de lepra, ou ainda, muitas das moças estavam infectadas pela sífilis. Para não perderem seus fregueses, elas trabalhavam somente à noite, aproveitando a escuridão para esconder suas doenças e a embriaguez dos estudantes que não se preocupavam com as doenças infecciosas.¹⁸⁸

Ainda no livro de Ubiratan Machado sobre o Romantismo no Brasil vê-se que, apesar dos casos de doenças entre as prostitutas, os estudantes ignorando completamente o grande risco de se infectarem, frequentavam regularmente o meio prostituído da cidade e chegavam até mesmo a convidar as prostitutas para suas orgias particulares.

Essa atitude insensata, comum aos estudantes da época, também foi retratada no desejo insano de Macário de se igualar à D. Juan experimentando todos os “vinhos”, como ele mesmo diz. Vejamos na citação seguinte as intenções de Macário para com as mulheres da cidade, parecendo não se importar muito com o que Satã dizia sobre elas:

Macário

*“Quanto a mim, quadra-me essa vida excelentemente; nem mais nem menos que um sultão escolherei entre essas belezas vagabundas a mais bela. Aplicarei contudo o ecletismo ao amor. Hoje uma, amanhã outra: experimentarei todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura dos vinhos.”*¹⁸⁹

Com a chegada da noite e o fim do expediente para os comerciantes e trabalhadores em geral, a gente de “boa família” ia pra casa, e assim as ruas ficavam praticamente vazias. Nesse horário era chegado o momento oportuno do meretrício sair às ruas, aproveitando-se da má iluminação e da sempiterna garoa paulistana que ofusca a vista atrapalhando-a de alcançar tanto ao longe, quanto ao próximo. Por outro lado, diz-se também em *A vida literária no Brasil durante o romantismo* que as moças, conhecedoras da boêmia estudantil, iam em direção às repúblicas dos estudantes procurá-los, ou mesmo passeavam próximo às casas noturnas e tavernas para ali mesmo “capturarem” seus

¹⁸⁸ Cf. Ubiratan Machado 2001: 183

¹⁸⁹ Álvares de Azevedo 2002: 47

fregueses.¹⁹⁰

Vejamos na próxima citação o que o recém-chegado Macário tem a nos dizer sobre essas histórias paulistanas e se elas estão de acordo com o narrado por Ubiratan Machado:

Macário

*“Têm-se me contado muito bonitas histórias. Dizem na minha terra que aí à noite as moças procuram os mancebos, que lhes batem à porta, e na rua os puxam pelo capote. Deve ser delicioso!”*¹⁹¹

Como temos averiguado, as descrições da cidade de São Paulo contidas em Macário e as apresentadas por Ubiratan Machado em seu livro coincidem perfeitamente, salvaguardando as diferenças estilísticas a que se submete o diferente objetivo de cada um. Portanto, esse potencial verídico dos acontecimentos em Macário reforça-nos a hipótese de que Álvares de Azevedo teria realmente pretendido realizar todos seus desejos românticos através da literatura na figura de Macário emprestando-lhe sua voz, opinião, olhos e experiências, ao invés de simplesmente escondê-los em seu coração, tendo em vista que não participava efetivamente das orgias promovidas pelos amigos, como muitos de seus biógrafos afirmam.

Por conseguinte, na próxima citação veremos que Satã além de reclamar do mal posicionamento geográfico e do estado degradante das ruas da cidade, ele também coloca a moral da sociedade em dúvida:

Satã

*“Mas as moças poucas vezes tem bons dentes. A cidade colocada na montanha, envolta de várzeas relvosas, tem ladeiras íngremes e ruas péssimas. É raro o minuto em que não se esbarra a gente com um burro ou com um padre. Um médico que ali viveu e morreu deixou escrito, numa obra inédita, que para sua desgraça o mundo não há de ler, que a virgindade era uma ilusão. E contudo não há em parte alguma mulheres que tenham sido mais vezes virgens que ali.”*¹⁹²

O questionamento sobre a moralidade dessa ainda jovem sociedade paulistana já havia sido apresentada numa citação mais acima no momento em que Satã fala do comportamento paradoxo dos religiosos e religiosas da cidade, que ao invés de abrirem a boca para abençoar, fazem-no para maldizer enquanto rezam seu com rosário na mão.

¹⁹⁰ cf. Ubiratan Machado 2001: 183

¹⁹¹ Álvares de Azevedo 2002: 47

¹⁹² Idem 2002: 46-47

Agora, com a ideia de que aí a virgindade é uma ilusão, Satã passa a desmascarar as moças e de maneira contraditória conclui que ali as mulheres que obtiveram o maior número de relações sexuais são as mais virgens. Dessa forma Satã inverte ironicamente a condição feminina de virgem justamente por aquilo que a extingue.

Definitivamente o conjunto de regras e princípios de decência criados para orientarem a conduta dos indivíduos é, em São Paulo, uma hipocrisia, segundo as acusações de Satã. Portanto, nessa contradição da alma, os religiosos procuravam manter o respeito da sociedade através do uso da batina e do porte do rosário; já as mulheres que quisessem vender seus corpos doentes também necessitavam do disfarce da escuridão e dos longos mantos sob a garoa para não serem descobertas pelas suas vítimas.

Logo, a falsidade dos habitantes dessa Paulicéia fictícia instiga-nos a falar da metáfora das máscaras sociais, pois que na peça esses personagens anônimos escondem suas verdadeiras personalidades, pensamentos e desejos, sendo aparentemente apenas Satã, pelos seus poderes sobrenaturais, aquele que os reconhece e os esquadrinha.

A respeito desse tema, em *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Schopenhauer também fala desse tipo de comportamento enganoso que é tão comum numa sociedade cheia de dogmas, tabus e conveniências morais, onde cada indivíduo é indiretamente forçado a representar vários ou ao menos um papel na sociedade e previne seu leitor que:

*“Also, wer erwartet, dass in der Welt die Teufel mit Hörnern und die Narren mit Schellen einhergehn, wird stets ihre Beute, oder ihr Spiel sein. Hiezu kommt aber noch, dass im Umgange die Leute es machen, wie der Mond und die Bucklichten, nämlich stets nur eine Seite zeigen, und sogar jeder ein angeborenes Talent hat, auf mimischen Weg seine Physiognomie zu einer Maske umzuarbeiten, welche genau darstellt, was er eigentlich sein sollte, und die, weil sie ausschliesslich auf seine Individualität berechnet ist, ihm so genau anliegt und anpasst, dass die Wirkung überaus täuschend ausfällt.”*¹⁹³

Essa posição do filósofo parece ter suas bases na ideia de que deixamos de ser livres a partir do momento em vivemos em sociedade, ou seja, passamos a negar a nossa própria personalidade para se adaptar à opinião e estereótipos em comum de uma sociedade a partir do momento em que entramos em contato com ela. Contudo, é mister dizer aqui que esse posicionamento nos é forçado pelo fato de que cada pessoa que vive numa sociedade é obrigado a incorporar pelo menos um papel social, seja como pai de família,

¹⁹³ Arthur Schopenhauer 2007: 166

padre, professor, médico, entre vários outros papéis, para que haja uma certa coerência na distribuição de deveres nessa mesma sociedade.

Veremos então que em São Paulo, devido às condições complexas de sua realidade, até mesmo as moças de família, que deveriam a princípio ser donzela, religiosa, caseira e dedicada, portam suas máscaras e por trás delas tentam realizar aquilo que elas realmente desejam e sentem. Vejamos então, pelos olhos malignos de Satã, que pretende descobrir na moça singela algum fingimento, alguma malícia e desvendar suas verdadeiras intenções ocultas:

Satã

*“Debaixo do pano luzidio da mantilha, entre a renda do véu, com suas faces cor-de-rosa, olhos e cabelos pretos (e que olhos e que longos cabelos!) são bonitas. Demais são beatas como uma bisavó, e sabem a arte moderna de entremear uma Ave-Maria com um namoro; e soltando uma conta do rosário lançar uma olhadela.”*¹⁹⁴

Talvez, esse não fosse um caso de extrema malícia como Satã pretende demonstrar, mas sim aquela primeira vontade de sentir os arrepios do amor que geralmente é mesclada de medo e incerteza tão comum na adolescência. Pois não é assim também com os garotos ao ver uma bela moça? O problema aqui não parece ser o fato de que o paquerar naquela sociedade fosse um pecado, um atrevimento digno de repreensão, mas sim a falta de sinceridade da moça para consigo mesma, que deixa de expressar-se claramente diante de outrem ou segundo a situação para continuar fiel àquilo que ela tem de demonstrar ser naquele momento da missa, ou seja, uma moça recatada. Logicamente não há nenhum tipo de tentativa de compreensão para o caso da parte de Satã e ele, com suas revelações, também não procura melhorar o comportamento hipócrita entre a religiosidade e o libido dessas moças. Para ele a coisa está do jeito que ele gosta, pois dessa forma ele também pode tirar seu proveito influenciando facilmente aquelas jovens cabeças feminis. Dessa forma fica-lhe mais fácil tentar os desejos libidinosos e seduzir as moças ao pecado, como ele mesmo em certa passagem segreda a Macário: *“(...) Vou fazer uma visita a uma bela da vizinhança que anda regateando o que lhe resta de alma para ser moça três dias. – Até lá dará meia noite.”*¹⁹⁵

Portanto ao revelar as verdadeiras intenções dos habitantes daquela cidade, Satã logo a critica sem pretender mudá-la, mas antes ele procura tirar proveito dessa situação.

¹⁹⁴ Álvares de Azevedo 2002: 45

¹⁹⁵ Álvares de Azevedo 2002: 88

Podemos então concluir a descrição que o autor faz da cidade e de sua população como uma espécie de Protorealismo, ainda imperfeito e sob a influência estética subjetiva do Romantismo ou seja, não à maneira como veremos anos mais tarde como escola literária reconhecida, onde os fatos eram retratados em sua totalidade.

Entretanto, a situação da prostituição em São Paulo começa a melhorar somente oito anos após a morte do escritor. Na década de 1860, com o contínuo desenvolver do plantio e do comércio do café e com o crescente comércio a varejo, a cidade enriquecia-se cada vez mais e ganhava em importância entre os outros Estados do país. Com esse contínuo desenvolvimento gerado pela riqueza nela produzida, o meretrício começou então a se tornar mais requintado, ou seja, mesmo as moças da classe média, vindas de todas as partes do país, começam a chegar a São Paulo atraídas pelo desenvolvimento e pela vida abundante da cidade que oferecia muitíssimas oportunidades.¹⁹⁶

Com o próximo capítulo entraremos na terceira parte deste trabalho, onde passaremos a tratar o segundo episódio da peça, na qual os dois personagens já conhecidos encontraram um terceiro. Este novo personagem dará um novo ritmo à estória levando a problemática da existência à sua origem, isto é, à binomia no ser-humano, ao Homem com seus diversos sentimentos e pensamentos sobre aquilo que o cerca, ou seja, a razão humana. Tudo isso representado sob as figuras emblemáticas de Macário, Satã e Penseroso

Terceira Parte: a binomia personificada numa trindade azevediana

¹⁹⁶ Cf. Ubiratan Machado 1981: 183

9. Macário, Satã e Penseroso a perfeição da binomia humana

Neste presente capítulo, que dividir-se-á em outros três subcapítulos, vamos nos dedicar especialmente à segunda parte da peça Macário, na qual aparecerá o terceiro personagem chamado Penseroso e que é de extrema relevância para a trama. Nosso objetivo aqui é portanto o de apresentar o encontro de Macário com Penseroso, os pontos de semelhança e de distinção entre ambos, e a influência que um exerce sobre o outro.

Como já dito, o surgimento desse terceiro personagem é de importância fundamental para o enredo, pois é através desse contato que Macário virá a conhecer melhor sua posição existencial no mundo, optando finalmente a continuar ao lado de Satã, após balangar suas emoções ao estilo de Penseroso.

A inter-relação das qualidades individuais desses personagens e o choque provocado por ela indica-nos mais uma vez a presença da binomia azevediana como base da peça Macário. Antônio Cândido em *A educação pela noite e outros ensaios* analisou as qualidades intrínsecas dos três personagens e a relação entre os mesmos. A partir dessa análise Cândido concluiu que Penseroso e Satã representam alegoricamente forças de duas naturezas distintas: uma humana e a outra sobrenatural. Isto é: Penseroso como o Homem Angélico e Satã como o Homem Diabólico. Por outro lado, Macário representa um simples ser humano com toda a problemática característica de sua idade e de sua época, sendo tudo isso influenciado pelas forças do Bem e do Mal. A esse personagem o crítico chamou de o Homem Homem.¹⁹⁷

Entre essas duas forças fantásticas do Bem e do Mal teremos então Macário fazendo a síntese dessa dualidade, ou seja, ele vai reunir em si as propriedades de ambos os conceitos e personagens.

Contudo, se resumirmos as características determinantes de cada um desses dois personagens antagônicos, que são Satã e Penseroso, em um único conceito, podemos então falar do *bem* como qualidade de Penseroso e do *mal* como qualidade de Satã. Ambos os personagens agem portanto como forças de realce do confronto das desarmonias humanas no personagem Macário.

Tomando Satã como representante do mal e Penseroso como porta-voz do bem,

¹⁹⁷ Cf. Antônio Cândido 1989: 14

podemos então compará-los à máxima bíblica da eterna luta entre o *Bem* e o *Mal*. Pois diz a Sagrada Bíblia que Deus criou todas as coisas, sejam elas visíveis ou invisíveis, e que foi pela sua poderosa Palavra que as criou e que pelo seu Santo Espírito as preserva. As Escrituras dizem também que tudo o que Deus fez é de natureza boa, e que tudo o que se encontrava sobre a Terra fora feito para proveito e uso do Homem:

*“E disse Deus: Eis que vos tenho dado toda a erva que dá semente, que está sobre a face de toda a terra; e toda a árvore, em que há fruto de árvore que dá semente, ser-vos-á para mantimento. E todo o animal da terra, e toda a ave do céu, e a todo o reptil da terra em que há alma vivente, toda a erva verde será para mantimento. E assim foi. E viu Deus tudo quanto tinha feito, e eis que era muito bom. E foi a tarde e a manhã o dia sexto.”*¹⁹⁸

Porém conta a Bíblia que Deus pusera no meio do jardim a árvore da vida, e de tudo o que Deus fizera para o mantimento do Homem apenas do seu fruto ele não poderia comer, pois se o fizesse haveria de morrer. Mas eis que um dia veio a serpente, que era a mais astuta de todas as alimárias e com engano e sedução levou a mulher a comer do fruto proibido da árvore que ficava no meio do jardim, e deu a seu marido para que ele também dela comesse. Destarte, após a desobediência às ordens de Deus abriram-se seus olhos e ambos vieram a conhecer um segundo conceito: a noção do mal, assim como a serpente havia dito à mulher: *“Então a serpente disse à mulher: Certamente não morrereis. Porque Deus sabe que no dia em que comerdes se abrirão os vossos olhos, e sereis como Deus, sabendo o bem e o mal.”*¹⁹⁹

A Sagrada Escritura também diz que entre todas as criaturas criadas por Deus, os anjos e os seres humanos são os seres mais excelentes. Contudo, lê-se na Bíblia que, após Adão e Eva terem comido do fruto proibido, a situação existencial do Homem veio a mudar-se radicalmente. Talvez esse seja um dos motivos daquilo que veremos então mais a frente quando o personagem Macário representa o ser-humano pós-Adão, e que Penseroso, mesmo representando um ser angelical, também possui seus defeitos e fraquezas justamente por possuir seu lado humano.

A força contrária à vontade de Deus apresentada pela Bíblia com a serpente é, na peça, representada pela figura de Satã. Portanto, nessa peça vemos espelhado em Macário o Homem que não persistiu na obediência divina e deixou-se seduzir pelos enganos do

¹⁹⁸ Gênesis Bíblia Sagrada, 2: 29-30

¹⁹⁹ Idem Bíblia Sagrada, 3: 4-5

diabo, pois que ele pela sua própria vontade optou pela vida desgarrada e pecaminosa, precipitando-se na ruína da boêmia e dos vícios seguindo a Satã.

Dessa tríade nasceu então o jogo de forças antagônicas que a Bíblia já nos ensinava envolvendo os personagens acima citados e que as encarnam, dando finalmente maior forma à teoria da binomia de Álvares de Azevedo com o choque dos contrários.

Nos próximos capítulos iremos então nos ocupar em explanar e interpretar os pontos citados acima e também a apresentar os principais temas referentes aos personagens no segundo episódio que são portanto: o amor sentimental e puro representado pelo personagem Penseroso, além de seu caráter de Homem Angélico; a legitimidade da ironia, do ceticismo e o desgosto pela vida com Macário, além de seu caráter Homem e finalmente Satã, que hasteando a bandeira do Mal por onde passa, apresenta-se como o anti-Penseroso, isto é, o Homem Diabólico.

9.1. Penseroso: símbolo do amor sentimental

“Eu sonhava em amor!”

Penseroso

O personagem Penseroso já apresentado anteriormente aparecerá então na segunda parte da peça desempenhando uma função contrária em relação ao conjunto das forças invisíveis que atuaram no primeiro episódio da peça. Entretanto, ele proporciona, devido ao seu caráter bondoso e antropófilo, um contrapeso frente a Satã, balanceando assim as forças demoníacas e maléficas que atuam sobre o estudante.

Portanto, Penseroso é um rapaz sonhador, idealista e apaixonado, que busca o amor puro e sentimental. Da mesma forma, essa sua natureza faz com que ele tenha uma forte tendência à pieguice, característica perfeitamente visível em suas falas; além de uma manifesta inclinação à contemplação e à vida ideal:

Penseroso

“(...) É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos

*amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha.”*²⁰⁰

Com essa apresentação do caráter de Penseroso podemos averiguar que Álvares de Azevedo não escolhera seu nome por acaso. Procurando reforçar ainda mais as inclinações do personagem, o poeta deu-lhe esse nome que é, na realidade, um adjetivo proveniente do italiano e significa “o pensativo, o meditativo”; ou seja, o autor não pretendeu apenas distingui-lo dos outros personagens com um simples nome, mas ele também quis qualificá-lo simultaneamente com ele. Além do mais, o personagem Penseroso que Macário encontra na Itália da segunda parte da peça - aliás uma Itália tão indefinida quanto a cidade de São Paulo da primeira parte - parece ter sido inspirado no personagem do poema *Il Penseroso* de John Milton, que foi publicado em 1645. O tema principal desse poema é a elevação da vida recolhida e a invocação da melancolia personificada, respectivamente, do tédio, da sensível contemplação dedicada à vida ideal²⁰¹, assim como o faz o personagem de Álvares de Azevedo.

Vimos então que Penseroso, pelo seu lado humano, assemelha-se em partes a Macário: ele é idealista como um romântico, sonhador como um rapaz apaixonado e susceptível aos males da vida como o Homem. Assim, essa sensibilidade do personagem tem um efeito direto em sua ideologia do amor, e a mescla disso com seu lado angélico encerrar-se-á no temperamento de seu caráter. Consequentemente ele está sempre pronto a defender o sentimentalismo e o amor sincero e verdadeiro. Contudo, essa sentimentalidade de Penseroso frequentemente parece ser menos uma simples exacerbação do sentimento e mais uma obsessão romântica.

Essa ideia fixa, essa ambição pela realização do amor puro na vida real ou, em caso contrário, ao menos na idealizada, chega ao ponto extremo em que suas ideias ultrapassam as barreiras do bom senso e do bom gosto, atingindo assim a pieguice e até mesmo o pateticismo. Vejamos no trecho seguinte os excessos de sentimentalismo em suas palavras poetizadas quando Penseroso reflete sobre o amor:

Penseroso

*“E é tão doce amar! Eu amei, e eu amo muito. Sabe Deus as noites que me ajoelho pensando nela!... A brisa bebe meus suspiros, e minhas lágrimas silenciosas e doces orvalham meu rosto.”*²⁰²

²⁰⁰ Álvares de Azevedo 2002: 75

²⁰¹ Cf. url4

²⁰² Álvares de Azevedo 2002: 80

Assim como Macário, podemos dizer que Penseroso também busca viver, devido a intensidade de sua grande necessidade e vontade de amar, num mundo idealizado, no qual não apenas a mulher, mas igualmente o amor em si, são puramente fantasiados. Eles reúnem em si todas as perfeições concebíveis e independentes do que a realidade pode oferecer, mas de toda forma permanecem apenas realizáveis de uma forma platônica.

Por isso, tomamos o conceito de *amor platônico*, pois que esse sentimento que balança fortemente o coração e a mente de Penseroso, que leva-o a devaneios, como já dizíamos, é uma espécie de amor ideal, alheio a interesses ou gozos carnavais de natureza lasciva. Essa pureza de sentimento aliada a não-concretização do amor, faz com que Penseroso encontre satisfação e prazer apenas na ideia de amar que ele concebe em seus devaneios, sem a necessidade de um contato corporal efetivo. Na citação seguinte podemos ver um exemplo da auto-realização amorosa de Penseroso em sua imaginação que, como dito, realiza-se por meio da fantasia e do monólogo:

Penseroso

*“No silêncio sinto minha alma acordar-se embalada nas redes moles do sonho. É tão doce sonhar, para quem ama!... No que estará pensando ela agora? Cisma, e lembra-se de mim? Dorme e sonha comigo? Ou encostada na sua janela ao luar sente uma saudade por mim!”*²⁰³

Esse solilóquio de Penseroso confirma-nos assim a sua tendência em criar para si um mundo subjetivo onde tudo o que ele deseja é possível. Todavia, quando ele se volta para o mundo objetivo, essa condição leva-o conseqüentemente à idealização do mesmo, tornando-se no reflexo de seu mundo subjetivo ideal.

Se ignorarmos a inerente inclinação espiritual meditativa de Penseroso, podemos supor que essa sua tendência à fantasia em torno do amor poderia ter sido causada pela não-concretização do mesmo em seu mundo objetivo. Devido a esse fracasso, a realidade essencial e mais relevante para ele passou a ser o mundo das ideias, pois que nesse mundo tudo pode realizar-se independentemente de terceiros. Já o mundo objetivo parece-lhe ser apenas um espectro que se insinua insistentemente aos seus olhos como o reflexo da sua verdade essencial, mas que não corresponde à sua realidade.

²⁰³ Idem 2002: 76

Como dizíamos, Penseroso é idealista como um romântico e essa sua característica fica bastante evidente quando ele contenta-se em viver no seu mundo imaginário. Ele reconhece que a realização de seu amor é impossível, contudo ele não se revolta. Mas antes, esse sentimento que ele julga tão sublime permanece puro e casto e ideal, diferentemente de Macário que de desgosto vai procurar seu gozo na prostituição.

Essa afirmação sobre o amor puro de Penseroso deixa-se exemplificar pelo fato de que até mesmo em desejo ele tenha medo de tocar a amada. Vejamos um exemplo disso quando ele diz: *“Amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo os cílios, ou suas tranças de veludo! Ousando a medo suspirar seu nome! (...)”*²⁰⁴

Dessa forma, vemos que a satisfação de amar de Penseroso realizá-se somente na sua intensão, no seu desejo e sobretudo no sofrer de amor, tudo isso fermentado pela adrenalina e pela imaginação.

Quanto às inclinações do personagem, veremos também que Penseroso defende o otimismo social e vai demonstrar seu amor puro ao se preocupar com seu próximo de maneira fraternal e altruísta, como mostra-nos a seguinte citação no momento em que ele, sentado num rochedo à beira de um rio, vê Macário passando muito triste e abatido querendo morrer: *“Que tens? Cambaleias. Estás ébrio?”*²⁰⁵

Ou seja, Penseroso preocupa-se com o bem-estar de Macário ao vê-lo macilento e abatido como um morto e procura ajudá-lo: *“Que tens? Estás fraco. Senta-te junto de mim. Repousa tua cabeça no meu ombro. O luar está belo, e passaremos a noite conversando em nossos sonhos e nossos amores...”*²⁰⁶

Pelo fato do amor de Penseroso ser de natureza pura e idealizada, esse otimismo social marcado pela fraternidade e pelo altruísmo sincero, o sentimento de reciprocidade para com Macário será muito forte, colaborando no início às relações de afetividade entre ambos. Consequentemente nasce dessa amizade um sentimento de afeição e fraternidade entre os personagens. Um bom exemplo para tal afirmação é a atitude de Macário que irá expulsar Satã ao saber da boca deste que Penseroso morreu. Antes disso, quando Macário fala em morrer, Penseroso tenta dissuadi-lo dizendo: *“Morrer! tão moço! E não tens pena dos que chorarão por ti? daquelas pobres almas que regarão de*

²⁰⁴ Álvares de Azevedo 2002: 80

²⁰⁵ Idem 2002: 80

²⁰⁶ Idem 2002: 81

*lágrimas ardentes teu rosto macilento, teu cadáver insensível?”*²⁰⁷

O citado conceito altruísta de Penseroso e seus exemplos afirmam então definitivamente a hipótese de que ele representa um contrapeso em relação às influências negativas de Satã, pois que a relevância filosófica de suas atitudes altruísticas refere-se às disposições naturais e bondosas do ser humano, mostrando que o Homem é naturalmente generoso e que ele é dotado de caráter e sentimentos nobres, mostrando-se dessa maneira capaz de ajudar ao próximo na hora da necessidade ou do sofrimento.

Como vemos são muitos os exemplos do altruísmo de Penseroso, e averiguado essas primeiras inclinações espirituais do personagem temos diante de nós a imagem do otimismo e da compaixão encarnadas nele. Essa tendência positivista do personagem angélico espelha-se então no seu mundo objetivo com um caráter muito particular e distintivo forçando-o a tomar o forte tom sentimental e pitoresco que caracteriza a sua pessoa.

Assim como no amor, Penseroso tende então a idealizar o mundo exterior, transformando-o numa visão do exótico e do selvagem com um tom muito romântico. Dizemos selvagem no sentido de que ele procura retornar às raízes tradicionais, à origem primitiva do Homem no íntimo da vida que ele levava em seu princípio.

A sua impressão do mundo objetivo será portanto marcada pela busca de paraísos naturais, isto é, a natureza ainda não modificada pelos tempos modernos e pela ação do Homem, destacando-a assim em seu aspecto mais bruto. Vejamos por exemplo com que tom nostálgico Penseroso canta a sua terra e os homens que nela habitam:

Penseroso

*“(...) Tudo dorme. A aldeia repousa. Só além, junto das fogueiras os homens da montanha e do vale conservam suas saudades. Mais longe a toada monótona da viola se mistura à cantilena do sertanejo, ou aos improvisos do poeta singelo da floresta, alma ignorante e pura que só sabe das emoções do sentimento, e dos cantos que lhe inspira a natureza virgem de sua terra. O rio corre negro a meus pés, quebrando nas pedras sua espuma prateada pelos raios da lua que parecem gotejar dentre os arvoredos da margem.”*²⁰⁸

Essa exaltação à natureza também pode ser interpretado como um escapismo da realidade decepcionante que traduz aquela sua tendência em preferir a vida recolhida e

²⁰⁷ Álvares de Azevedo 2002: 77

²⁰⁸ Idem 2002: 75-76

contemplativa. Por conseguinte, Penseroso evidencia sua preferência pela natureza como o melhor lugar para se refugiar da civilização.

Temos então nesse belo retrato acima pintado por Penseroso que além da gente do campo ter um caráter mais selvagem do que os citadinos, os fenômenos da natureza quando aí ocorrem possuem igualmente mais beleza e um poder medicinal que ajuda-o a extravasar seus sentimentos reprimidos.

Essa passagem da fala de Penseroso, onde a beleza da natureza é destacada, lembra-nos de que no século XVIII e XIX desenvolveu-se no espírito romântico a consciência pela chamada *couleur locale*. Este termo fora introduzido na literatura pelo escritor Chateaubriand (1811) em favor de uma atenção maior à natureza, ao modo de ser, à estrutura social, costumes, trajes típicos, cultura e dialeto dos diferentes povos, regiões e épocas nas representações artísticas como a pintura, a lírica e a dramaturgia.²⁰⁹

Essa nova exigência estética estava ligada ao fato de que o homem do século XIX começava a ter uma maior consciência do valor da nação com sua natureza, seus costumes e modo de vida próprios, além de sua história, pois que isso permitia-lhe poder pensar no seu próprio destino.

Todavia, apenas a natureza palpável e visível, pela simplicidade de sua linguagem, parecia pouco eficiente para exprimir tudo aquilo que Penseroso sentia ou pensava dela. Dessa forma ele foi procurar outros meios de expressão para declarar o grau de beleza que seu mundo ideal reflete no mundo objetivo. Vejamos na próxima citação um exemplo no qual Penseroso procura uma outra linguagem para exprimir sua extrema veneração pela mulher. Não diremos uma linguagem mais complexa, mas sim diferente daquela utilizada pela natureza e contudo menos ambígua que a do ser humano:

Penseroso

*“(...) Essas almas divinas são como as fibras harmoniosas de uma rabeca. O ignorante não arranca dela um som melodioso... embalde suas mãos grosseiras revolvem e apertam o arco sobre elas - embalde! Somente sons ásperos ressoam. Mas que a mão do artista as vibre, que a alma do músico se derrame nelas, e do instrumento grosseiro do mendigo ignorante ou do cego vagabundo, como o stradivarius divino, exalam-se ais, vozes humanas, suspiros e acentos entrecortados de lágrimas.”*²¹⁰

²⁰⁹ Cf. Gero von Wilpert 2001: 579

²¹⁰ Álvares de Azevedo 2002: 79

Vemos então que para falar das maravilhas que a mulher pode surtir no homem, Penseroso compara-a com a arte da Música. Logo, para entendermos melhor o que Penseroso quis dizer com essa comparação, fomos novamente buscar uma explicação para isso na filosofia de Arthur Schopenhauer, pois se tomarmos sua filosofia como segura, sábia e por isso digna de atenção, poderemos então compreender melhor a comparação que Penseroso faz entre a mulher e uma rabeca, entre a música e o amor. Vejamos então na citação a seguir a opinião de Schopenhauer sobre a natureza da Música, quando dis que: *“Die Wirkung der Musik ist sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der andern Künste: denn diese reden nur vom Schatten, sie aber vom Wesen.”*²¹¹

Isto é, com sua comparação entre a mulher e a rabeca, Penseroso pretendia dizer que aquilo que ela tem a oferecer ao homem, ou seja, o carinho, o companheirismo e o amor, é de essencial importância para a alma e para o corpo masculinos concretizando sua real felicidade e necessidade de ser um homem.

Contudo, nesse duelo de forças entre o Bem e o Mal, Penseroso, apesar de suas tentativas, não consegue se sobressair às influências negativas de Macário que, apesar de se mostrar amistoso, continua tão antagônico e cínico como antes. Dessa forma, Penseroso também acabou por encher-se de pessimismo e angústia, transformando totalmente sua verdadeira personalidade naquilo que ele recebia de Macário. Já sabemos que tipo de influência poderia vir de Macário, e isso foi motivo bastante para Penseroso entregar-se ao desgosto pela vida, tendo até mesmo pensamentos terríveis que até então não haviam passado pela sua cabeça:

Penseroso

*“Não: vai só. - Se tu soubesses no que penso e no que tenho pensado! Enquanto eu falo a minha alma desvia, e a minha febre devaneia. Sonhei sangue no peito dela, sangue nas minhas mãos, sangue nos meus lábios, no céu, na terra... em tudo! Pareceu-me que tremia nas escadas bambas do cadafalso... senti a risada amarela do homem da vingança... depois minha cabeça escureceu-se... Pensei no suicídio...”*²¹²

Como podemos ver, a influência maléfica de Macário sobre Penseroso teve um impacto fulminante. A causa da abrangência tão vasta desse influxo está no fato de que não era apenas a pessoa de Macário que estava embebida no pessimismo, mas também tudo o

²¹¹ Arthur Schopenhauer 1999: 48

²¹² Álvares de Azevedo 2002: 91

que lhe pertencia e que vinha dele. Veremos então que Macário emprestara a Penseroso uma obra que vai totalmente contra as suas inclinações naturais e isso parece ter contribuído grandemente para sua amargura final: *“Li o livro que me deste, Macário... li-o avidamente. Parece que no coração humano há um instinto que o leva à dor, como o corvo ao cadáver.”*²¹³

A partir de então muda a situação e tudo indica que Penseroso toma um novo rumo em sua vida desde que encontrara Macário. Um rumo semelhante ao do estudante que tende à perdição, à negação da vida e à vontade de morrer, pois assim como Macário vagarosamente desiste da vida e deseja morrer, Penseroso também assim diz: *“Não escreverei mais: não. Calarei o meu segredo e morrerei com ele.”*²¹⁴

Pois Penseroso quer calar seu segredo. Acontece que seu sigilo já nos é conhecido e bem sabemos que se trata do desejo de encontrar uma mulher que lhe ame sinceramente. Contudo, fica-nos difícil de reconhecer esse Penseroso do fim da peça: pessimista e suicida. Ainda mais quando temos a revelação de que o seu maior sonho está para se realizar, pois como mostra-nos a citação abaixo, ele possui uma noiva que o ama e que o espera e que suplica para que ele fique com ela:

A Italiana

*“Por que o dizeis? não vos prometi a minha mão? Por quem se espera no altar? É por mim? Não, Penseroso, é pela vontade de teu pai... Não te dei eu a minha alma, assim como te darei o meu corpo?”*²¹⁵

Apesar dessa declaração desesperada da Italiana, vemos que o mal que atingiu Penseroso possui uma força maior que a sua, e ele como que cego de pessimismo parece não querer ver ou acreditar que o futuro que lhe espera é aquele que ele tanto desejara.

Penseroso já está totalmente embebido no mal que ele conhecera em Macário, e o que ele mais deseja agora é a morte. Isto é, Macário influenciou-o de tal modo que ele parece ter perdido a sensatez e a bondade que tinha antes. Alucinado, Penseroso concebe fixamente a ideia de que sua noiva não o ama mesmo ela tendo-lhe dito o contrário, como

²¹³ Álvares de Azevedo 2002: 92

²¹⁴ Idem 2002: 110

²¹⁵ Idem 2002: 117

já visto acima. Por isso ele prossegue, insistindo na ideia de que: *“Ela me não ama. Que importa? eu lho perdôo. Perdôo a leviandade daquela criança pura e santa que me leva ao suicídio... Oh! se pudesse vê-la ainda!”*²¹⁶

Poderíamos dizer que a atitude contraditória de Penseroso em querer ver aquela que o leva ao suicídio tem o caráter de auto-tortura e remarca, por isso, o fato de que o mal, que era um primado de Macário e Satã, passa agora a influenciar a Penseroso também. Dessa forma, Penseroso, assim como Macário, deixa-se levar pela obsessão cega de que não é amado mesmo após as palavras da Italiana e por isso continua a afirmar: *“Não! não! Não há remédio. Morrerei.”*²¹⁷

Após o encontro com Macário, Penseroso, que primeiramente era um ser puro, sonhador, a ponto de ser comparado a um anjo, tornou-se em um maldito com a mesma sina de seu amigo Macário. Contrariando assim seu atual estado ao voltar à sua verdadeira natureza, Penseroso, na hora de sua morte, demonstra seu caráter amoroso e expira declamando seu sentimento à sua noiva: *“(...) Ah! Que dores horríveis! Tenho fogo no estômago... Minha cabeça se sufoca... Ar! ar! preciso de ar!.. Eu te ameí, eu te ameí tanto!... (Desmaia)”*²¹⁸

Consequente ao dramático desfecho de Penseroso, entendemos que a simbologia de sua morte está intimamente ligada à vitória do Mal sobre o Bem. Nessa batalha, Penseroso não teve forças suficientes para influenciar Macário a ver a vida de uma forma mais positiva assim como ele aparentemente o fazia, perdendo-o definitivamente para Satã quando o estudante preferiu permanecer na vida desgarrada que levava e a prosseguir com o diabo indo de braços dados ver uma orgia, como vemos no fim da peça.

No próximo capítulo falaremos um pouco mais do papel de Macário na peça dentro do conceito da binomia, e também de sua personalidade que é a síntese do bem e do mal, o que faz dele um ser coerente, isto é, um simples ser humano.

9.2. Macário: uma frágil síntese de Satã e Penseroso

²¹⁶ Álvares de Azevedo 2002: 119

²¹⁷ Idem 2002: 110

²¹⁸ Idem 2002: 120

“Ela é muito bela. Eu vivi mais nesta noite que no resto de minha vida.

Um mundo novo se abriu ante mim. Amei.”

Macário

Vimos no decorrer deste trabalho que no primeiro episódio da peça, o personagem Macário foi exclusivamente influenciado por Satã. Já no segundo episódio, ele também recebeu uma porcentagem de influência, contudo de caráter positivo e vinda do personagem Penseroso. Destarte, na segunda parte da peça encontraremos um Macário antagônico, pois ele é simultaneamente amistoso e egoísta, irônico e cínico, sentimental e depravado. Eis portanto o momento em que nosso personagem principal revela-se como uma frágil síntese de Satã e Penseroso, do Mal e do Bem, fazendo-se Homem.

Como Antônio Cândido bem analisara em *A educação pela noite*, dentre os personagens Satã e Penseroso, podemos dizer que Macário é aquele que mais se aproxima da natureza humana. Ele é um jovem romântico de seu tempo: a intensa vacilação entre seus desejos idealizados e a realidade decepcionante, o contraste entre pureza e impureza caracterizam seu caráter. A junção desses diversos elementos demarca as fraquezas e as forças do personagem resumindo-o num todo coerente com personalidade própria, o que o diferencia dos outros dois personagens que se posicionam em um único polo, seja o do bem ou o do mal – salvo o momento em que Penseroso é atingido por influências malignas - e por isso Macário pode ser visto como o Homem Homem por oscilar entre esses dois polos contrários.

Portanto temos Macário representando o próprio *ser humano*, ou seja, ele representa a frágil síntese de ambos os personagens antagônicos encarnando em si a suprema binomia do bem e do mal, das forças que arrastam-no para os arroubos “superiores” ou “inferiores” da vida.

O momento principal dessa vacilação, na qual Macário parece não mais saber quais das forças deveria ter primazia em sua vida, é a ocasião em que ele encontra Penseroso no meio da estrada. Com esse encontro Macário tem pela primeira vez na peça contato com alguém que assim como ele sonha com o amor puro e sentimental. Então, enquanto Satã desaparece por um momento nesse segundo episódio, Penseroso começa a exercer seus bons fluídos sobre Macário.

Como vimos no subcapítulo anterior, Penseroso é o tipo Homem Angélico e por isso procura passar a Macário boas energias e entusiasmo pela vida. Isso vai fazer com que Macário se torne mais humano e mais sensato enquanto desfruta da companhia de

Penseroso. Por outro lado, mesmo quando ele dá espaço ao seu pessimismo, zombando da vida e do amor, este aparece de certa forma deformado pela força imanente daquele mesmo otimismo social e pela fraternidade pregados por Penseroso. Vejamos na citação seguinte um exemplo da pequena mudança sofrida por Macário, de como ele também adota a mesma fraternidade e altruísmo que Penseroso tivera para com ele quando o viu triste e agora tenta consolá-lo:

Macário

*“Tenho pena de ti. Mas consola-te. Que valem as lágrimas insensatas? Todas elas são assim. Eu também chorei, mas, como as gotas que porejam da abóboda escura das cavernas, essas lágrimas ardentes deixaram uma crosta de pedra no meu coração.”*²¹⁹

Ou seja, Macário, devido às muitas decepções amorosas, acabou criando em seu coração uma espécie de escudo invisível que o permite consolar Penseroso, aconselhando-o a não chorar mais por amor, pois que tudo isso é em vão e de nada vale. Nas próximas citações teremos outros exemplos de como Macário passa a assemelhar-se ao espírito de Penseroso, compartilhando assim das mesmas opiniões e dos mesmos ideais. Ao falarem de mulheres e artes, por exemplo, Macário concorda com Penseroso a respeito do poder único e misterioso que distingue a Música das outras artes e da sua capacidade de tocar profundamente comovendo as almas assim como faz a bela mulher:

Macário

*“Oh! sim! Se na vida há uma coisa real e divina é a arte; e na arte se há um raio do céu é na música; na música que nos vibra as cordas da alma, que nos acorda da modorra da existência a alma embotada. Oh! é tão doce sentir a voz vaporosa que trina, que nos enleva e que parece que nos faz desfalecer, amar e morrer!”*²²⁰

É justamente essa semelhança espiritual o que promoveu o bom entendimento entre ambos e fez com que eles passassem alguns momentos juntos. Por conseguinte, essa amizade também fez com que Macário aproximasse-se mais do seu lado humano, do seu lado natural que era originariamente bom, afastando-se assim de Satã que o fazia ainda mais infeliz e viciado.

Como dizíamos, a personalidade de Macário vai aproximar-se da personalidade natural

²¹⁹ Álvares de Azevedo 2002: 91

²²⁰ Idem 2002: 79

de Penseroso no momento em que ambos se comovem e se satisfazem apenas com o amor platônico, ou seja, com aquele amor que vem a realizar-se apenas no mundo das ideias, da imaginação sensual. Vejamos no trecho seguinte as palavras de Macário que lhe denunciam a prática do amor imaginado apenas no seu vagear romântico:

Macário

“Sim: é um anjo que nos adormece, e nos seus braços nos leva a uma região de sonhos de harmonias desconhecidas. Sua alma se perde conosco num infinito de amor, como essas aves que voam à noite, e se mergulham no seio do mistério.” ²²¹

Essa idealização da mulher feita por Macário pode ser muito bem igualada àquela feita por Penseroso, na qual a mulher é elevada ao status de ser sublime, capaz de encantar o homem com suas belezas e truques feminis. Contudo, é mister ressaltarmos aqui que esse comportamento de Macário não se trata de uma completa renovação de sua verdadeira opinião, pois ele ainda possui seu modo pessimista e cínico de encarar a vida. Entretanto, lembremo-nos de que esse personagem é a frágil síntese de Satã e Penseroso, e por isso mesmo um personagem muito contraditório e antagônico.

Cremos ver nesse ponto de antagonismo um resquício satânico ainda presente no seu contínuo interesse pelo vício, pela depravação e pelo desejo de querer amar e morrer. Ao encontrar Penseroso na Itália, Macário já está completamente embebido no mal de Satã e assim cismando, desgostoso da vida, só pensa em uma coisa: morrer:

Penseroso

“Boa-noite, Macário. Aonde vais tão sombrio?”

Macário, sombrio

“Vou morrer.” ²²²

Morrer, esse é agora o único desejo de Macário! Vemos então que foi provavelmente esse mesmo desespero do estudante que influenciara Penseroso, levando-o ao pessimismo e à vontade de morrer vistos no capítulo anterior.

O que é bastante contraditório no comportamento do rapaz é o fato de que esse

²²¹ Álvares de Azevedo 2002: 78-79

²²² Idem 2002: 76

pensamento suicida tenha surgido justamente após o estudante ter alcançado o bem maior que procurava, ou seja, a concretização do amor, como podemos ver na citação seguinte quando Macário não vê mais sentido na vida após ter amado uma jovem donzela:

Macário

“Ébrio sim! Ébrio de amor... de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer!” ²²³

Como dizíamos essa atitude de Macário é muito paradoxal, porém típica do estilo ultra-romântico da época. Pois o que podemos concluir desse sentimento que após saciado levou Macário a procurar a morte é aquela ideologia ultra-romântica entre os poetas do Romantismo que mórbidos e atingidos pelo *mal du siècle* viam qualquer coisa de excitante em amar e morrer.

Também vimos anteriormente que Penseroso morreu alimentando os mesmos pensamentos de Macário, ou seja, desejando a morte após ter alcançado o amor de uma jovem donzela. Logo podemos concluir que assim como Penseroso influenciou Macário com seu otimismo social, nada mais consequente do que ele também ter recebido uma parte de Macário. Porém o que o estudante tinha a oferecer no momento era sua tendência patológica para o suicídio. Assim como uma doença incurável que vai se espalhando pelo mundo, Macário leva o seu mal ainda mais fortificado pelas influências satânicas recebidas já a caminho de São Paulo, levando-a até mesmo à Itália:

Macário

“Oh! O amor! E porque não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, porque a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante elanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!” ²²⁴

E foi com essas mesmas ideias transcritas acima que Macário chegou à Itália. Todavia, como vimos anteriormente, Penseroso também exercera certa influência positiva sobre o estudante que começava a acreditar na vida e a ter novas esperanças. Contudo, Macário

²²³ Álvares de Azevedo 2002: 78

²²⁴ Idem 2002: 80

reconhece sua posição no mundo como maldito, como o Fausto brasileiro e prefere curvar-se diante de sua sina seguindo o diabo.

Devido a essa sua escolha, foi primeiramente necessário que ele rompesse com Penseroso e seguisse com Satã. O rompimento com o ser angelical, com aquele que poderia ser sua última esperança na vitória do otimismo sobre o pessimismo, na vitória do amor puro e sincero sobre a decepção amorosa terminam com essas palavras:

Macário

*“Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus, Penseroso.”*²²⁵

Após sua despedida, Macário segue seu caminho sozinho, sem rumo e querendo morrer. Ao sair de uma taverna totalmente ébrio, Macário encontra Satã que vai ter com seu discípulo e leva-o a uma orgia.

O encontro do Fausto brasileiro com Mefistófeles no fim da peça tem essencialmente a função de reorientar a ação do primeiro episódio que foi deturpada no segundo episódio pelo encontro de Macário com Penseroso, pois que já na primeira parte da peça vemos como Satã procurava doutrinar Macário nos caminhos do vício e da orgia.

Na próxima parte desse grande capítulo analisaremos então o terceiro e último personagem desse trio azevediano, e sobre o qual já muito se falou neste trabalho: Satã. Veremos então como ele exerce um influxo de valor contrário ao de Penseroso sobre a personalidade de Macário, e quais os caminhos tomados por ele e que caracterizam sua personalidade de diabo.

9.3. Satã, o anti-Penseroso

²²⁵ Álvares de Azevedo 2002: 107

“Quem sou eu? Que te importa?”

Satã

Concernente ao personagem Satã de Álvares de Azevedo, logo ao lermos a peça, evidencia-se sua semelhança com aquele mesmo Satã da tradição judaico-cristã, pois que tanto nessa crença religiosa, quanto em Macário a sua pessoa é associada à encarnação do Mal que está a andar sobre a Terra. Por isso, não é de se admirar que nessa peça Satã tenha encontrado Macário lá pelos arredores de São Paulo, pois antes mesmo de Álvares de Azevedo havê-lo introduzido em sua peça, dando-lhe uma casa naquela cidade, já ensinava-nos a Bíblia que a população terrena compartilhava da companhia desse anjo caído e rebelde, como relata-nos a seguinte passagem do livro de Jó:

“E vindo um dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles. Então o Senhor disse a Satanás: Onde vens? E Satanás respondeu ao Senhor, e disse: De rodear a terra, e de passear por ela.” ²²⁶

Contudo, entenderemos melhor o que Satã estava a fazer pela Terra ao compreendermos o significado de seu nome. A palavra *Satanás* ou *Satã* é proveniente do hebraico שָׁטָן, e significa *adversário* ou *acusador*.²²⁷

Na peça Macário a função de Satã não difere em nada do que nos indica a palavra *adversário*, pois que, como já visto, ele antagoniza-se com o personagem Penseroso que é a imagem do bem, da pureza e do altruísmo. Além do mais, seu ofício na peça também não vai diferenciar-se daquele ensinado pela Bíblia, ou seja, o de desviar o Homem dos caminhos de Deus e da santidade. No capítulo *Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa*, por exemplo, vimos como ele está sempre pronto a oferecer a Macário qualquer tipo de droga apreciados naquela época, fosse a bebida alcoólica ou o tabaco.

No decorrer da leitura de Macário, vemos também que Satã utiliza-se de outros artifícios para seduzir o estudante, como a incitação ao jogo, o ouro ou às loucuras da orgia como visto no fim da peça, pois é bem provável que ele soubesse que todas essas suas artimanhas pareciam agradar muitíssimamente a Macário, como por exemplo quando este aceita seu cachimbo dizendo-lhe: *“Sois um perfeito companheiro de viagem Vosso*

²²⁶ Jó Bíblia Sagrada, 1: 6-7

²²⁷ Cf. url5

nome?”²²⁸

Essa reação do estudante indica-nos a tendência de Macário à perdição, ou ao menos à vida desenfreada. Por outro lado, vimos também que sua influência sobre o estudante não é absoluta, como no segundo episódio, quando após desaparecer de cena, Macário encontra Penseroso de quem, mesmo que minimamente, absorve um pouco de seu otimismo social, dando a si a oportunidade de mostrar igualmente seu lado bondoso. Vemos por conseguinte um outro exemplo de sua repulsa por Satã, quando este reaparece e encontra Macário saindo da taverna e anuncia-lhe a morte de Penseroso e o estudante chega mesmo a expulsá-lo maldizendo-o: “*Vai-te, maldito!...*”²²⁹

Não obstante, as delícias que Satã tinha a oferecer ao estudante pareciam-lhe muito mais atraentes. Assim, Macário deixa-se seduzir novamente pela lábia do diabo e ambos continuam sendo companheiros.

Embora Macário, antes mesmo de encontrar-se com Satã, já demonstrasse uma forte tendência à boêmia, foi talvez a notícia de que Penseroso, a única pessoa em quem ainda habitava um pouco de otimismo, havia morrido um dos motivos que o tenham feito permanecer amigo do diabo.

Por outro lado, conhecendo as fraquezas de Macário, Satã sabia muito bem como persuadi-lo, dizendo poder dar-lhe tudo o que um homem podia ambicionar, até mesmo as donzelas que quisesse. Todavia, vemos no final de sua fala que trata-se de *donzelas histéricas*, como podemos conferir na citação 172.

Ora quem sobre a Terra poderia sondar maliciosamente o estado de espírito das pessoas para melhor lhes enganar do que ele? E é exatamente por ter esse poder de esquadriñar as almas que Satã pretende dar-lhe uma mulher histérica, pois ele igualmente bem sabe que sob essa condição de desequilíbrio emocional ela se torna uma presa fácil.

Para tanto, temos como exemplo o próprio Macário, que desde o início da peça parece sofrer de uma certa histeria. Contudo, julgamos ser esta uma histeria causada pelas inclinações sinistras de sua alma melancólica, que contribuía apenas para aumentar o grau de seus problemas pessoais.

Logo, vendo Satã que Macário obedecia muito mais a voz de sua histeria do que a de sua razão, e que sua tendência ao desespero era bastante acentuada, ao ponto dele renegar

²²⁸ Álvares de Azevedo 2002: 28

²²⁹ Idem 2002: 123

assim a lutar por uma vida melhor, mais positiva, ele vai amigar-se com o estudante e pretende até mesmo ganhar a alma dele para si. Além disso, Macário renega a donzela que amou e agora deseja morrer. Portanto, não foi o acaso que uniu os dois personagens, mas antes foi o descontrole emocional exagerado de Macário que trouxe o diabo para perto dele, pois que ele próprio dessa maneira já se entregava a Satã, como este mesmo nos confirma quando diz que:

Satã

*“Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos.”*²³⁰

Ou seja, vemos que Satã logo reconhece todo aquele que se encontra enfraquecido moral e espiritualmente. E isso significa para ele inclinar-se à suas tentações, dar-lhe a oportunidade de agir, pois ele bem sabe como enganar alguém até ter posse total sobre a alma alheia. Esse é seu ofício: levar o Homem à perdição de sua alma, pois lembremos de que ele também é o acusador perante Deus segundo a Bíblia.

A propósito da prontidão de Satã, há igualmente uma passagem na peça em que numa conversa entre Macário e ele, o estudante reclama de tédio e Satã oferece-lhe companhia para um jogo com cartas. Esse diálogo concede-nos a possibilidade de entendermos melhor por quais caminhos Satã pretende então ganhar a alma de Macário, pois ele sabe que é num momento de fraqueza que o estudante torna-se mais volúvel podendo cair facilmente no erro e no pecado.

Com o seu bom entendimento sobre a alma humana, Satã reconhece que não foi apenas o desespero que levou Macário, por exemplo, à decadência e conseqüentemente à perdição de sua alma, mas que também a problemática da fraqueza humana e a falta de força moral contribuíram muitíssimo para esse fim.

Desse modo, Álvares de Azevedo lembra-nos então através da peça Macário que a debilidade humana já existia desde a criação do Homem e que ela é de ordem genética, advinda de Adão e Eva: os primeiros seres humanos segundo o ensinamento cristão. Como veremos a seguir, é pela boca de Satã que o escritor vai portanto mostrar-nos a

²³⁰ Álvares de Azevedo 2002: 123

origem desse constante errar de Macário, dessa sensação estimulante, semelhante ao prazer, que ele sente ao praticar suas loucuras. Vejamos na citação seguinte a explicação de Satã da causa pela qual tanto Macário, quanto ele, persistem no erro: *“Pois eu jogo, perco e gosto de jogar. É que somos como Adão e Eva, os ex ossibus, caro ex carne.”*²³¹

Isto quer dizer que a partir de então, desde que os primogênitos da Divindade deram um passo em falso transgredindo as ordens celestiais, como vimos anteriormente, os seres humanos passaram conseqüentemente a ser sujeitos ao pecado, por terem através disso conhecido o *bem* e o *mal*. Por fim, Satã reconhece ironicamente que agora ele é quem tem pleno poder sobre os seres humanos quando diz que: *“É doloroso. Mas o mundo é do diabo, assim como o céu é dos tolos.”*²³²

Vimos então neste capítulo que, além de Satã ser um personagem antagônico em relação a Penseroso, ele também é, juntamente com Macário, aquele que representa o lado decadente do ser humano. Dessa forma, se compararmos a peça à uma balança, Satã será um dos pesos sobre o prato, sendo ele igualmente destinado ao fim imediato de contrastar com o peso bondoso e amável de Penseroso. Além disso, também viemos a conhecer de maneira mais exposta, quais foram as fraquezas de Macário que atraíram Satã para perto dele, pois que este, inclinando-se aos ideais ultra-românticos, deixou-se seduzir pelo lado negro, misterioso e negativo da vida, caindo em desespero e decepção. Dessa maneira completou-se a antiga aspiração de Macário, o novo Fausto brasileiro, de ter consigo ao seu lado Mefistófeles, como ele mesmo já havia confidenciado no início da peça que há anos que andava a procurá-lo:

Macário

..... *“(...) O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!”*²³³

10. Conclusão

²³¹ Álvares de Azevedo 2002: 83

²³² Idem 2002: 87

²³³ Idem 2002: 41

“Car les hommes de génie, si grands qu'ils soient, ont toujours en eux leur bête, qui parodie leur intelligence. C'est par là qu'ils touchent à l'humanité, c'est par là qu'ils sont dramatiques.”

Victor Hugo, “Préface au Cromwell”

Neste trabalho procuramos portanto apresentar alguns dos temas mais relevantes, segundo nossa opinião, da obra Macário de Álvares de Azevedo, que como poeta ultra-romântico não poderiam deixar de ser outros a não ser o choque de valores contrários, o amor em suas múltiplas faces, a mulher anjo e demônio e a boêmia.

Além disso, também propomos apresentar e interpretar outros temas menos universais da literatura da segunda geração romântica e sim específicas da obra Macário, como as novas ideias teóricas do autor para o drama que estão contidas no *Puff*; a introdução de São Paulo na literatura brasileira que fora anteriormente observada pelo crítico Antônio Cândido, e também o trio Macário, Satã e Penseroso que juntos fecham o ciclo do pressuposto romântico da teoria da binomia de Álvares de Azevedo.

O que concerne ao objetivo de analisarmos o prefácio de Macário, vimos que o *Puff* faz uma introdução não apenas da peça, mas também das ideias teóricas para o drama que Álvares de Azevedo criara para si. Na análise destes, concluímos que o escritor fundamentara as estruturas de suas ideias teóricas nas bases do teatro clássico, utilizando ideias já concebidas como por exemplo: a regra das três unidades do tempo, do lugar e da ação, a partir da qual ele formulou uma nova tríade, sendo esta a *força das paixões ardentes, a imaginação e a simplicidade*.

Vimos também que a formulação dessas ideias teóricas foram baseadas na literatura de escritores europeus de países como a Inglaterra, a Espanha e Grécia, além de alguns escritores alemães como Goethe e Schiller. Por outro lado, ao falar de Macário, o escritor reconhece que a peça não é a realização dessas suas novas ideias contidas no prefácio, mas sim que essa obra é o fruto de uma inspiração repentina, daquele impulso arrebatador ultra-romântico que lhe tomou o cérebro numa noite febril. Por isso, chegamos à conclusão de que suas ideias teóricas, na verdade, de original pouca coisa possuem, pois que elas são, ao que concerne a originalidade, muito mais a retomada de práticas antigas remoduladas ao gosto literário do Romantismo.

Destarte, percebemos também que Álvares de Azevedo andava muito bem informado sobre as novas tendências literárias vindas da Europa; como falava inglês e francês, o

rapaz não precisava aguardar a boa vontade dos tradutores para que trouxessem ao alcance do público brasileiro obras de outros países, mas antes lia-as no original. Um bom exemplo para o fato afirmado acima vemo-lo no próprio *Puff*, onde averigua-se perfeitamente que muitas ideias que Álvares de Azevedo pretendia iniciar no teatro brasileiro já haviam sido propostas, mesmo que apresentadas de forma diferente, por outros escritores que o influenciaram. Um outro exemplo do fato averiguado encontra-se no capítulo *A binomia: um projeto romântico de Azevedo*. Este capítulo levou-nos ao conhecimento de uma outra obra do autor, a *Lira dos Vinte Anos*. Ao analisarmos o prefácio dessa obra em que consta a primeira aparição da palavra binomia, deparamo-nos com a presença de ideias semelhantes já explicitadas pelo escritor francês Victor Hugo, as quais ele expressara em seu prefácio ao *Cromwell*. Analisamo-las e comparamo-las com as de Álvares de Azevedo e chegamos a conclusão de que o poeta brasileiro provavelmente lera, concordara e deixara-se influenciar pela nova concepção literária dos *tempos modernos*, como Hugo dizia. E ao conjunto dessas novas convenções Álvares de Azevedo achou por certo dar o nome de *binomia*.

Na segunda parte deste trabalho deixamos a teoria literária do prefácio de Macário e passamos a tratar temas contidos na peça, como o amor, a mulher, a boêmia e a cidade de São Paulo, além de outros temas relacionados a estes primeiros. Nela procuramos desvendar o mistério da problemática de Macário no amor e do seu insucesso em encontrar a mulher “perfeita”.

A conclusão a que chegamos é a de que o mau êxito de Macário tem suas raízes fincadas na sua expectativa desmesurada de encontrar uma mulher sublime, bela e pura, além da saudade do colo materno que ele inconscientemente alimenta. Por outro lado, vimos que ele chega a encontrar essa mulher especial no fim da peça, mas nessa altura o estudante de tanto andar com o diabo, de tanta desilusão com prostitutas e de tanto *spleen* já não mais consegue se contentar com sua vida e prefere morrer, porém acaba por preferir a vida desgarrada que levava e continua sua vida de Fausto ao lado de Satã que, por sua vez, pretende introduzi-lo à orgia. O resultado desse insucesso no amor vimos estampado no medo e no seu comportamento “donjuanista” marcado pela obsessão por sedução e também no seu cinismo irônico, com o qual, às vezes, Macário acaba zombando de si, dos outros e do amor.

No capítulo *O sonho satânico de Macário*, além do canto de vitória do *Mal* sobre o *Bem*, onde o Cristo chega até mesmo a ser blasfemado, vimos com a ajuda da teoria da

interpretação dos sonhos de Sigmund Freud e da reinterpretação dessa por Erich Fromm, o quanto o personagem estava influenciado pelas forças do mal, pois que ele até mesmo viu na aterradora mulher que apareceu-lhe no sonho a sua própria condição, condição de alguém que possuía todos os amores, mas que não podia amar. Consequentemente, vimos que essa também era a condição de Álvares de Azevedo, pois já dissemos que Macário é o reflexo dos desejos, dos ideais e das experiências do escritor, o que fundamenta a nossa opção pelo segundo título deste trabalho: *Álvares de Azevedo no divã*. Para comprovar nossa interpretação e a semelhança da condição de criador e criatura, recortamos o início de uma carta do poeta a Luís Antônio da Silva Nunes, escrita em São Paulo e datada do dia 11 de maio de 1848, na qual ele confidencia ao amigo que:

*“Não penses também, Luís, que tenha eu aqui algum novo amor. Não. Eu sinto no meu coração uma necessidade de amar, de dar a uma criatura este amor que me bate no peito. Mas ainda não encontrei aqui uma mulher – uma só – por quem eu pudesse bater meus amores.”*²³⁴

Ou seja, mesmo que ele, de corpo e alma, sentisse a necessidade de amar uma mulher, não o podia por não encontrar uma que satisfizesse todas as suas necessidades. Na continuação da carta o escritor alega não encontrar a mulher certa e parece estar decepcionado com o sexo feminino por ser ele constituído de uma perfeição enganosa, pois quando a face e o corpo são belos, o espírito é pobre e decepcionante.

Esse mesmo problema do querer amar e não poder, vimo-lo também no capítulo *Em busca da mulher ideal*. Ou seja, aí tivemos mais uma vez o personagem Macário expressando a opinião e a experiência vivida pelo escritor.

Nos capítulos *Boêmia: fuga do tédio e da decepção amorosa*, *Spleen* e *Dos humores de Macário*, procuramos uma resposta para a causa que levou o estudante a optar por essa vida regada à bebidas, fumo e orgias. Em nossa análise concluímos então que Macário encontrara nela uma solução rápida para esquecer sua decepção amorosa e sua triste vida naquela província. Por outro lado, ele também vivia a boêmia para espantar o tédio que sentia e para passar seu tempo de uma forma mais alegre.

Além disso, vimos como a falta dessa vida desgarrada podia levá-lo ainda mais ao amargamento de espírito e ao aborrecimento, o então conhecido *spleen*.

Encerrando a segunda parte deste trabalho fizemos uma análise da cidade de São Paulo,

²³⁴ Cf. Álvares de Azevedo 2000: 787

onde Macário pretendia estudar. Analisamos como o amor se apresentava nela, ou melhor dizendo, qual era o tipo de mulher que o estudante poderia ter encontrado nela e quais eram as consequências do amor que ele poderia ter recebido dessas mulheres.

Vimos também que um dos pontos interessantes desse capítulo são as opiniões e descrições fiéis do escritor a respeito da cidade. Com essa contribuição, Álvares de Azevedo introduziu assim a cidade de São Paulo na literatura brasileira: fato que pode ser considerado como um dos primeiros sinais de uma tendência realista na literatura, mas como já fora dito um Realismo ainda muito maquiado de inspiração e imaginação românticas.

Na terceira parte deste trabalho, nos dedicamos especialmente ao interessante desarranjo psíquico que Álvares de Azevedo deu ao trio Macário, Satã e Penseroso. Primeiramente temos Macário, que se comporta como um indivíduo com dupla personalidade, pelo seu vacilamento entre o bem e o mal, entre a pureza e a depravação, a inocência e a malícia. Por outro lado, temos Satã e Penseroso que apresentam duas naturezas distintas, pois temos um como o Homem Diabólico e o outro como Homem Angélico, respectivamente. Vimos que quanto a Macário, ele é a síntese de ambos o que faz dele um Homem Homem, segundo a análise feita por Antônio Cândido.

Portanto, assim como apontara Afrânio Coutinho em *A Literatura no Brasil*, esses mesmos traços pessoais do escritor contidos na obra resultou portanto em textos caracterizados pela espontaneidade, pelo individualismo e pelo profundo êxtase e enlevo espirituais. Dessa forma, o escritor romântico não se deixava prender às regras, mas sim, ele sempre procurava expressar sua vontade pessoal, suas emoções e reflexões. Devido a isso, temos frequentemente na literatura romântica a complexidade da natureza humana, onde os personagens são seres multifacetados, e com isso mais humanos e mais naturais.²³⁵

Um belo exemplo para essa última característica apontada por Coutinho é a binomia no trio Macário, Satã e Penseroso, pois que eles bem representam essa complexidade da natureza humana da qual o crítico falara em seu livro.

Um outro ponto curioso na peça Macário e que fora observado por Antônio Cândido - digno de nota pelo balanceamento que essa distribuição infere à peça - está no fato de que o Homem Angélico inexistente no primeiro episódio, sendo que no segundo o Homem Diabólico aparece somente em algumas cenas, voltando definitivamente apenas no fim

²³⁵ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 10

quando o seu antagonista potencial morre, e Macário cai de novo sob a influência de Satã.

Devido a essa constante oscilação espiritual de Macário, concluímos portanto que o tema global da peça é o jogo de forças contrárias que atuam no ser humano, o que faz do personagem uma espécie de brinquedo nas mãos do Bem e do Mal.

A formação desse elenco triádico composto por Macário, Satã e Penseroso favoreceu portanto a efetivação da teoria romântica da binomia de Álvares de Azevedo no Homem. Desse modo, poderíamos certamente dizer que eis aí uma escolha bem refletida do autor, pois que o número *três* (referente aos três personagens) tem uma grande importância simbólica de união e equilíbrio. Contudo, certamente perguntar-se-há o leitor: como pode ter sido bem escolhido o número de três personagens para representar simultaneamente a união e o equilíbrio, se a binomia é o choque dos contrários e o paradoxo?

A resposta é simples e encontra-se na visão do próprio escritor romântico, no seu modo de observar o mundo tanto objetivo, quanto subjetivo, pois mesmo sendo paradoxal a harmonia, a união e equilíbrio no Homem romântico é proveniente dessa mesma binomia, pois que para ele a natureza humana é feita de sentimentos diversos e variados, que são, dessa forma, muitas vezes contraditórios por si mesmos.

Tendo tomado conhecimento do caráter, das opiniões e das experiências de Macário neste trabalho, podemos então tirar uma conclusão interpretativa mais restrita do que aquelas tiradas até aqui, daquilo que realmente o levou à decepção amorosa, à boêmia, ao tédio da vida, à procura por Satã.

Para tanto retomemos então, numa análise psicológica, o espírito ultra-romântico de Macário e veremos qual faculdade intelectual direcionava sua vida. Assim sendo, se pretendemos reunir numa única faculdade a personalidade essencial do personagem, que ditava assim as regras de seu modo de encarar a vida e de buscar seus objetivos, veremos que essa era a *imaginação*.

Para entendermos melhor a função e a importância da imaginação para o poeta romântico, utilizaremos as conclusões dos trabalhos de Afrânio Coutinho que analisou os resultados mostrados por C. M. Bowra em *the Romantic Imagination*. Nesse trabalho sobre a poesia romântica, Coutinho notou a extrema importância que os escritores românticos emprestaram à imaginação e a concepção especial que tiveram dela.

Um dos pontos cruciais para tal fenômeno foi certamente o aumento da relevância dada ao ego naquela época. A partir disso, a convicção íntima na imaginação comunicava aos poetas uma extraordinária capacidade de criar mundos imaginários, acreditando por outro

lado na realidade deles. Desse modo, essa mesma ênfase na imaginação tinha também uma significação religiosa e metafísica. Graças à imaginação criadora, o poeta era dotado de uma capacidade singular de penetrar num mundo invisível situado além do visível, a qual o tornava um visionário, aspirando saudoso por um mundo diferente, no passado ou no futuro, porém outro mundo mais satisfatório que o familiar. Essa visão de um outro mundo iluminava e dava significação eterna às coisas sensíveis, cuja percepção se tornava vivida por essa interpretação do familiar e do transcendente.²³⁶

Ou seja, mais uma vez temos fundada na mentalidade romântica a presença de um forte egocentrismo do autor e que evidencia-se na peça Macário. Porém esse egocentrismo não é identificável sem o conhecimento da vida e das cartas do escritor, justamente pelo fato dele o haver expressado através de uma linguagem e contexto literários maquiando-o assim com a estética romântica.

Em Macário, o poeta tratou portanto a maioria dos assuntos de certa forma pessoal, de acordo com sua opinião, experiência e segundo os pressupostos ultra-românticos. Álvares de Azevedo expôs suas emoções e sentimentos pessoais sem acanhamento algum, fazendo deles temática em sua obra. Sentimentos como a saudade do colo materno, a dificuldade em encontrar uma namorada, o gosto pelo cachimbo, por uma bebida forte, etc. são, na verdade, as sensações e dificuldades do próprio poeta e não de Macário. Por isso mesmo, concluímos igualmente que todo o enredo da peça e o personagem Macário resumem os ideais ultra-românticos do meio estudantil paulistano com uma literatura e estilo de vida byronianos. Isto é, através de Macário, Álvares de Azevedo, pode então realizar não apenas os seus próprios impulsos e desejos, mas também aqueles que caracterizavam a mentalidade dos jovens estudantes e poetas da Faculdade de Direto.

Contudo, cremos que foi um erro de Macário querer encontrar alguma felicidade nesse modo de vida, pois foi justamente na boêmia que ele conheceu as mulheres mais repugnantes e a decepção amorosa; foi nesse modo de vida que ele conheceu o byronismo, que resultou no seu pessimismo; foi no vício dessa vida que a falta de fumo, de amor e de bebida acabava em *spleen*. Ou seja, podemos afirmar que Macário buscara sua felicidade na fonte errada, numa fonte que ao invés de matar sua sede tornava-o ainda mais sedento. Para uma melhor explanação do engano que cremos ter Macário cometido ao buscar uma possível solução para seus problemas na boêmia, emprestamos mais uma vez as palavras de Schopenhauer a respeito do equívoco de se pensar que a

²³⁶ Cf. Afrânio Coutinho 1986: 7

felicidade encontra-se no exagero das delícias e alegrias da vida:

*“Das Glückliche Los hat der, welcher sein Leben ohne übergrosse Schmerzen, sowohl geistige als körperliche, hinbringt; nicht aber der, dem die lebhaftesten Freuden oder die größten Genüsse zuteil geworden. Wer nach diesen letzteren das Glück eines Lebenslaufes bemessen will, hat einen falschen Maßstab ergriffen. - Kommt zu einem schmerzlosen Zustand noch die Abwesenheit der Langenweile, so ist das irdische Glück im wesentlichen erreicht: denn das übrige ist Chimäre.”*²³⁷

Por fim, podemos concluir que toda a decepção, toda sorte de mal e pessimismo que tornaram Macário um infeliz - contrariando assim com uma ironia romântica seu próprio nome que proveniente do grego significa em português *feliz, alegre*²³⁸ - foi uma consequência direta dos seus próprios critérios para alcançar a felicidade que ele tanto almejava, pois foi erroneamente no exagero que ele a buscara. Julguemos conjuntamente o extremo fato dele desejar ser um Fausto na vida procurando já há dez anos pelo seu Mefistófeles. Seguramente esse foi o único ponto em que Macário podia sentir-se feliz, pois este foi o único desejo que ele realmente conseguiu realizar.

Por conseguinte, podemos então concluir que foi nesse ponto que faltara-lhe seu potencial egocêntrico, pois ao invés de procurar a felicidade em si mesmo, em sua própria pessoa, Macário foi procurá-la no mundo objetivo, na mulher e na companhia de Satã.

A sua crença em alcançar a felicidade e a satisfação pessoal na mulher ou na companhia de Satã, ou seja, em algo fora de sua personalidade, levou-o ao desgosto, ao pessimismo e à tristeza justamente por não poder encontrá-los.

Como visto no decorrer do trabalho esse fato também parece tê-lo feito escolher o caminho do exagero e do vício para contornar sua insatisfação e fugir do tédio da vida.

A felicidade ou o escapismo que Macário buscou na vida boêmia acreditando nela encontrar um alívio para sua insatisfação foi apenas uma ilusão, e que apenas piorou ainda mais seu estado espiritual. Foi por isso mesmo que ele resolveu seguir Satã, pois já não via mais solução nenhuma que pudesse tirá-lo dessa vida após a morte de Penseroso, o único personagem que trazia realmente algo de puro e sincero em si.

Logo, pelo fato de Macário procurar sua felicidade no mundo objetivo, nomeadamente na mulher, na boêmia e até mesmo na companhia de Satã e não encontrá-la, passamos a inquirir sobre uma possível fonte da verdadeira felicidade. Para tanto, cremos ter encontrado um sábio argumento numa reflexão de Arthur Schopenhauer, na qual ele diz:

²³⁷ Arthur Schopenhauer 1999: 16

²³⁸ Cf. url6

*“Für unser Lebensglück ist das, was wir sind, die Persönlichkeit, durchaus das erste wesentlichste – schon weil sie beständig und unter allen Umständen wirksam ist. - Hieraus nun folgt, daß dem Menschen von außen viel weniger beizukommen ist, als man wohl meint.”*²³⁹

Eis aí portanto, segundo nossa opinião, a causa do maior erro cometido por Macário na busca pela felicidade: nunca tê-la procurado na sua própria pessoa, mas sim sempre nas coisas exteriores, fossem elas a mulher, o vinho, o cachimbo ou até mesmo Satã.

Como podemos averiguar, a conclusão do filósofo é que o primeiro passo à felicidade é dado, antes de tudo, ao nos sentirmos satisfeitos com nossa própria personalidade, e somente então, em segundo ou terceiro lugar é que vêm os bens materiais ou tudo o que pertence ao mundo objetivo. Esse é o caminho aconselhado por Arthur Schopenhauer a ser seguido. Segundo o filósofo só assim pode o ser humano ser menos infeliz, pois como dito, a personalidade é constante e estamos sempre presos à ela. Ela está conosco onde estivermos e em qualquer circunstância: por essa sua inerente qualidade é que ela é essencial para a felicidade pessoal, diferentemente de tudo que nos vem de fora, ou seja, do mundo objetivo, dos bens que possuímos, da posição, da fama e da honra, fatores estes que são continuamente sujeitos à degradação, à mudança, ao tempo, à instabilidade ou ao furto. Além do mais, Schopenhauer também acredita que a personalidade é o bem que mais contribui à felicidade em relação àquilo que possuímos ou àquilo que podemos representar à sociedade, que praticamente força-nos à disputa por fama e posição entre nossos semelhantes, porém a busca pela honra é um dever e direito de todos.

Resumindo mais nossa conclusão, podemos dizer que foi com a sua imaginação que Macário errara, pois a crença de que ela poderia levar-lhe a um mundo melhor, o levou, na verdade, a construir um mundo que não correspondia à sua verdadeira personalidade. Essa perspectiva de um mundo imaginário cegou-lhe os olhos d'alma e da sensatez, escondendo assim as suas boas qualidades pessoais das quais ele poderia ter desfrutado até mesmo nos seus momentos de tédio, tornando-se assim mais otimista e “macário”, isto é, feliz.

Macário, na sua esperança de encontrar um amor verdadeiro e sincero, aposta toda a possibilidade de alcançar sua felicidade apenas no mundo objetivo ou imaginário.

²³⁹ Arthur Schopenhauer 2007: 15

Contrariamente, vimos pela observação bem feita de Schopenhauer que o mundo exterior não pode contribuir grandemente para nossa felicidade; já no caso de Macário vimos que o imaginário pode decepcionar por não corresponder à realidade exterior.

Com essa ampla análise da peça alcançada neste trabalho podemos concluir que o personagem Macário, cuja natureza é o paradoxo, é um fruto do fusionismo do racional e irracional. Por isso Macário é um personagem dividido, sempre atraído por extremos e polos opostos e também por sentimentos contraditórios, ou seja, ele é a manifestação da pura incoerência.

Todavia, essa sua tendência encontra, como vimos, seu oposto na sua inclinação à renúncia da impureza e do pecado, como quando Macário deseja a moça pura de corpo e alma, ou até mesmo quando ele expulsa Satã que vem ter com ele anunciando a morte de Penseroso. Logo, Macário também tende à nobreza da alma. E essa sua outra tendência é igualmente responsável pelo equilíbrio instável do personagem que vive entre o pecado e a pureza, a virtude e a fraqueza, entre a queda e o arrependimento. Entretanto, diríamos que é por essa vacilante condição do estudante Macário, que o personagem chega a causar piedade e medo, o que resulta por fim na fascinação e dramaticidade dessa peça.

11. Zusammenfassung der Arbeit auf Deutsch

Die vorliegende Arbeit präsentiert eine Analyse und Interpretation einiger ausgewählter

Themen des Werkes *Macário*, welches von dem brasilianischen Schriftsteller Antônio Álvares de Azevedo (1831-1852) zum ersten Mal im Jahr 1853 publiziert wurde.

Azevedo, ein frühreifer Dichter, gehörte der zweiten Generation der Romantiker, auch als Ultra-Romantik bezeichnet, an. Diese Generation ist durch ihre morbide und pessimistische Literatur gekennzeichnet, welche obskure Themen, wie das des Todes, der platonischen Liebe, der Flucht aus der Realität und der Nacht zum Inhalt hat.

Die Triebfedern, die diese Literatur formten, waren das *“mal du siècle”* und das *“fin-de-siècle”*, zwei Termini, die die Lebensweise Frankreichs im 19. Jahrhundert bezeichnen und sich in der damaligen Literatur und Lebensweise widerspiegeln.

Durch Brasiliens Bestreben, sich nach der Unabhängigkeit sowohl politisch als auch kulturell von Portugal zu lösen und nach neuen Vorbildern zu suchen, war es schließlich die französische Literatur, die in besonderem Maße Einfluss ausüben sollte.

Eine andere Quelle der Inspiration für die romantischen Schriftsteller Brasiliens bildete der englische Dichter Lord Byron. Dieser bewegte sich zu jener Zeit in brasilianischen Studenten- und Dichterkreisen und übte dadurch einen enormen Einfluss auf die Literatur und auch die Lebensweise der Romantiker aus. Aus diesem Grund ist diese zweite Generation auch als „byroniana“ bekannt. Genau unter dieser zweiten Generation brasilianischer Schriftsteller findet sich Álvares de Azevedo, - ein Talent ersten Ranges, einer jener besonders Begabten, die schon seit der Wiege ihr profundes Talent offenbaren - der durch seine Genialität bis heute als bester Poet jener Generation gilt. Deshalb präsentieren wir hier *Macário, o Fausto brasileiro oder Álvares de Azevedo no divã*.

Unser Ziel ist dabei, das Werk in seiner Gesamtheit zu erörtern, was bedeuten soll, dass wir sowohl seine formale Struktur als auch die Handlung als wichtige Gegenstände der Analyse und als notwendig zum besseren Verstehen des Inhalts und des Schriftstellers betrachten. Die vorliegende Arbeit analysiert das Stück im Kontext mit den der Epoche zugrundeliegenden Ideen, den Vorstellungen der Romantik. Darüber hinaus setzt sie sich mit jenen Theorien auseinander, die vom Autor selbst in dem Bestreben kreiert wurden, neue und innovative Impulse für die brasilianische Dramaturgie zu schaffen.

Was den Inhalt des Stücks anbelangt, soll die fantastische Gefühlswelt des jungen Mannes behandelt werden, der sich gerade an der Schwelle zwischen Jugend und Erwachsenenalter befindet; sowie das Thema Liebe. Vor dem Hintergrund des komplexen, sich in der konstanten Krise befindlichen Charakters des Protagonisten spielen auch die Topoi der Reinheit und der Unreinheit, der enttäuschten Liebe und der idealisierten Frau eine Rolle. Weiters wird die Bewegung der Bohème von Interesse sein. Auch der

unbekümmerte Lebensstil und der Humor der Hauptfigur, sein exzentrisches Verhalten und seiner Spleen werden thematisiert.

Im Laufe der Arbeit wird sich zeigen, dass die Bohème als Lebensstil ein sehr umfassendes und weitreichendes Konzept darstellt, das Eingang in den damaligen Zeitgeist fand. Aufgrund dieser Bedeutsamkeit kann sie als relevanter psychologischer Einflussfaktor auf das Verhalten Macários behandelt werden.

Die Stadt São Paulo stellt ein weiteres Thema in dieser Arbeit dar; nicht bloß wegen der Zusammenhang mit ihrer Einführung in die brasilianische Literatur als Schauplatz der Wendepunkten des Satans und Macários, aber auch weil sie in einer sehr negativen Art als Verursacher der Prostitution, Krankheit und des Spleens dargestellt wird. Demnach erstellen wir hier einen Befund zwischen den Ähnlichkeiten der fiktiven und der realen Welt São Paulos des 19. Jahrhunderts.

Das letzte thematische Feld dieser Arbeit widmen wir den drei Hauptfiguren und der Beziehung die diese untereinander eingehen: Als Macário Satan aufsucht, um in sich den neuen Faust zu nähren wird dieser zu seinem neuen Gefährten. Dies ist auch der Grund für den Titel *Mácario, o Fausto brasileiro*.

Im zweiten Teil des Stückes erscheint jedoch Penseroso, eine weitere Figur, die als Gegengewicht zu dem bössartigen Einfluss Satans fungiert und dadurch ein spirituelles Gleichgewicht in der Person Macários herstellt.

Die Faszination und Wahl der genannten Themen ergab sich aus der Tatsache, dass Álvares de Azevedo schon in seiner Jugend zu schreiben begann. Dies führte dazu, dass seine Literatur durch seine ersten intimen Erfahrungen und Eindrücke gekennzeichnet ist, welche teils durch einen fiktiven und künstlerischen Pinselstrich versteckt gehalten werden. Deshalb befindet sich die Tatsache, dass der Inhalt gleichsam eines Spiegels fungiert, welcher zum einen die künstlerischen Neigungen des Autors reflektiert und zum anderen ein Bild seiner psychologischen Verfassung liefert, als besonders interessant.

Die Person Macários liefert viele Charaktermerkmale die dem seines Schöpfers ähneln: beide sind 20 Jahre alt, studieren, haben Schwierigkeiten mit Frauen in Kontakt zu treten und mögen es Pfeife zu rauchen und Alkohol zu trinken. Von diesen Ähnlichkeiten ausgehend erschaffe ich eine Lektüre des Stückes Macários, die eine starke Verbindung zwischen dem Leben und dem Werk des Dichters entwickelt und den zweiten Titel *Álvares de Azevedo no divã*.

Mit Bezug auf die Teilung dieser Arbeit, denke ich, dass es einfacher ist, meine Arbeit in drei Teile zu gliedern, um in einer rationalisierten Art und Weise die Gliederung der Themen, die Macário in einem gewissen Ausmaß beeinflussten, vorzunehmen, und insbesondere auch in einer Weise, um die oben genannten Vorschläge als Ursache und Auswirkung seines dekadenten und ultra-romantischen Zustands zu erklären.

Der erste Teil, *Da vida do poeta e da peça Macário*, besteht hauptsächlich aus drei Kapiteln, wobei das zweite Kapitel in zwei weitere unterordneten Kapitel unterteilt ist. Dieser erste Teil der Arbeit widmet sich, wie zugleich der Titel schon hinweist, der Biografie, des Stückes, der Handlung und seiner Struktur.

Betreffend das Leben des Schriftstellers, bereite ich eine Zusammenfassung der wichtigsten Gegebenheiten, die ich in Erfahrung bringen konnte, bezüglich der Ereignisse von Álvares de Azevedo seines Lebens, vor. Die in dieser Arbeit enthaltene Biografie basiert grundsätzlich auf den biografischen Inhalt, welcher in dem Werk *Obras Completas* de Álvares de Azevedo, zusammengeführt von Alexei Bueno, nachzulesen ist.

Bereits die folgenden Kapitel präsentieren dem Leser einen Entwurf der Gliederung des Stücks und die Hauptthemen der Handlung, basierend auf der kritischen Studie von Antônio Cândido in *A educação pela noite e outros ensaios*, wenn auch in einem sehr reduzierten Ausmaß, denn meine Absicht ist es nicht, den Text ganzheitlich zu reproduzieren, sondern eine differenzierte und theoretisch tiefergehende Lektüre des Stücks von Macário zu geben.

In dem selbigen Teil der Arbeit werde ich eine Analyse des Vorwortes von Macário präsentieren, in dem ich seine Übereinstimmung mit den Idealen des neuen Dramas, welche von Schriftstellern der romantischen Schule formuliert wurden, vergleiche. Aber auch eine Analyse der Theorien, welche selbst von Álvares de Azevedo während seiner kritisch-geprägten Studienzeit an der Rechtswissenschaftlichen Fakultät formuliert wurden.

In der Einleitung von Macário, sagt Álvares de Azevedo über seinen Entwurf für das romantische Drama, selbst in einer sehr poetisierten Sprache, dass die Vorbilder zu seinem neuem Theater eine Mischung aus dem englischen, spanischen und griechischen Theater wären und zitiert auch einige Namen der größten Vertreter jener europäischen Literatur sowie die Namen einiger Figuren, welche von den europäischen Repräsentanten erschaffen wurden.

Hierdurch, analysiere ich die Handlung von Macário indem ich deren Gemeinsamkeiten mit der neuen Ideologie des Theaters, die mit dem Deutschen Nationaltheater unter dem Einfluss Lessings in Erscheinung trat, hervorhebe. Diese neue Art der Dramatik sollte, als eine Revolution in der Geschichte der Literatur durch die Erneuerung von Vorlagen und bereits bestehender Theorien zu Gunsten einer neuen Art von Drama, eingerichtet werden.

Ausgehend von den Angaben des Autors, die in der Vorrede und im Spiel Anwendung finden, werde ich zeigen, in welchen spezifischen Aspekten Álvares de Azevedo Erfolg hatte, derartig innovative Merkmale in die brasilianische Dramatik einzuführen. So versuche ich auch jene Besonderheiten der alten Literaturschule zu ergründen, die in diesem Stück zu finden sind.

Das letzte Kapitel des ersten Teils kümmert sich um die Theorie der Binomia, wie bereits im Vorwort kommentiert wurde. Ich beabsichtige auch den Leser über jene Quelle Álvares de Azevedo aufzuklären, aus deren Wassern er seine Literatur schöpfte.

Für die Vollendung der Zusammenfassung des ersten Teils dieser Arbeit, würde ich meinen, dass der Leser in die eigentliche Handlung Macários eingeführt werden soll, mit der Absicht das Verständnis bezüglich der wichtigsten Themen des Stückes zu erleichtern.

Im zweiten Teil der Arbeit, *Macário no amor e na boêmia a caminho de São Paulo*, diskutieren wir den Kern der Problematik der Beziehung Macários gegenüber Frauen und seine Angst vor der Liebe, und natürlich auch seine Erfahrungen mit den Frauen.

Wir werden sehen, wie diese Schwierigkeit entstanden ist, sodass der Student nicht nur Enttäuschung empfindet, sondern auch dem sogenannten Don Juanism Syndrom verfällt, zum Zynismus und sogar zur "Transsexualität" in dem Traum, den er auf dem Friedhof hatte, geführt wurde.

Als Fortsetzung, ein Kapitel, welches ganzheitlich der Bohème gewidmet ist, da der Autor diesem Lebensstil eine wichtige Rolle beimisst: die Bohème ist der einzige Träger der erhabenen Balsame, die in der Lage sind, den Jungen von Überdruß und Langeweile zu erleichtern.

Allerdings werde ich in diesem Kapitel auch in einer detaillierteren Art und Weise sehen, wie der Mangel an Bohème den Zustand seines Geistes verschlimmerte. Dieser Zustand forderte den sogenannten *Spleen*. Diesem seltsamen Gefühl oder Stimmung, die direkt das Verhalten des Students bestimmten, wurde ein Unterkapitel gewidmet, in dem ich die

Definition des Wortes und die Geschichte seiner Einführung in die Literatur unter den Studierenden in São Paulo präsentieren werden.

Wie der Leser sehen kann, waren die *Bohème* und der *Spleen* in diesem Stück öfters dargestellt und deshalb interessieren sie mich derartig. Der Grund für dieses Interesse begründet sich in der Macht, die sie (*Bohème* und *Spleen*) bei der Veränderung der Stimmung von Macário haben. Folglich dienen sie als Zugang zum Geist des Charakters Macários und erleichtern damit die Forschung und das Verständnis seiner Natur.

Ausgehend dieser zwei oben angeführten Referenzen, tritt nun das Thema für das nächste Unterkapitel mit dem Titel *Dos humores de Macário*, wo ich den Grund für den melancholische Charakter des Schülers mit Hilfe der Theorie der vier Säfte von Hippokrates und anderer wichtigen Ärzte der Antike, wie Galeno, untersuche, in Erscheinung.

Als letztes Thema des zweiten Abschnitts präsentiere ich *A cidade de São Paulo: fonte de meretrício, doença e tédio*. In diesem Kapitel werde ich die Forschung und Analyse der soziokulturellen Situation der Stadt São Paulo und ihr *Bohème*-Leben zur Zeit, in der der Schriftsteller dort lebte und studierte, widmen. Zu diesem Zweck verglich ich, sofern es möglich war, was im Stück über diese Stadt gesagt wurde mit anderen Quellen und Dokumentation über ihrer kulturellen und sozioökonomischen Lage im neunzehnten Jahrhundert. So versuche ich den Grad der Wahrscheinlichkeit des Gemäldes der Stadt und ihrer tatsächlichen Situation zum Zeitpunkt des Schriftstellers zu prüfen.

Der dritte und letzte Teil dieser Arbeit mit dem Titel *A binomia personificada numa trindade azevediana* wurde zur Analyse und Interpretation der drei Hauptfiguren gewidmet: Macário, Satã und Penseroso. Aber hier will ich nicht nur die Natur eines jeden von ihnen abbilden, sondern auch die Beziehung zwischen ihnen und den Beitrag eines jeden für die Manifestation der *binomia* während des Stücks, präsentieren.

Für die Analyse der drei Hauptfiguren, verlasse ich mich hauptsächlich auf literarisches Werk der *A educação pela noite e outros ensaios* von Antônio Cândido, bereits zu Beginn der Einleitung erwähnt.

Das Interesse an der Verwendung dieser Studie als Grundlage für meine Analyse ist die interessante Interpretation über die Besonderheiten jeder dieser Personen, die von dem Kritiker gemacht wurde. Diese Besonderheiten, die hier thematisch abgehandelt wurden

und in meine letzten Kapitel erweitert wurden, wodurch eine größere Tiefe dieser Arbeit und dieses *Trio azevediano* im Stück Macário erreicht wurden.

Ich wünsche daher dem geschätzten Leser eine gute Lektüre, in der Hoffnung, dass diese Arbeit Ihnen einen umfassenden Einblick in dieses Stück, Álvares de Azevedos, geben kann, da es sich, wie bereits mehrmals erwähnt, um eine der schönsten Produktionen des romantischen Theater der Geschichte unserer Literatur, handelt.

12. Bibliografia

Andrade, Mário de: *Amor e Mêdo*, in: *Aspectos da literatura brasileira*, 6^a edição, São Paulo, Editora Martins, 1978.

Azevedo, Manuel Antônio Álvares de: *Macário*, Vol. 225, Coleção L&PM Pocket, Porto Alegre, L&PM Editores, 2002.

Azevedo, Manuel Antônio Álvares de: *Lira dos Vinte anos*, in: *Poesias Completas*, Coleção Prestígio, 11ª edição, Rio de Janeiro, Ediouro Publicações S.A., 1996.

Azevedo, Manuel Antônio Álvares de: *Obra Completa de Álvares de Azevedo*, volume único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 2000.

Berk, Laura E.: *Entwicklungspsychologie*, 3., aktualisierte Ausgabe, München, Pearson Studium, 2005.

Bíblia Sagrada: 1ª impressão, traduzida em português por João Ferreira de Almeida, Rio de Janeiro, Imprensa Bíblica Brasileira, 1976.

Bueno, Alexei (Org.): *Obra Completa de Álvares de Azevedo*, volume único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar S.A., 2000.

Bürger, Peter: „Moderne“, Fischer Lexikon Literatur, Band 2, Hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, Mai, 2002.

Cândido, Antônio: *A Educação pela noite e outros ensaios*, 2ª edição, São Paulo, Editora Ática, 1989.

Coutinho, Afrânio: *A Literatura no Brasil, Estilos de Época, Era Romântica*, Volume III, 3ª edição, revista e atualizada, Rio de Janeiro/Niterói, José Olympio Editora, 1986.

Da Ponte, Lorenzo: *Memorie, Libretti mozartiani*, In: *Don Giovanni o l'empio punito, Dramma giocoso in due atti*, IV edizione, Milano, Garzanti Editore s.p.a., settembre: 1991.

Eagleton, Terry: *Einführung in die Literaturtheorie*, aus dem Engl. von Elfi Bettinger u. Elke Hentschel, vierte Auflage, Bd. 246, Stuttgart - Weimar, Verlag J.B. Metzler, 1997.

Grimm, Jürgen: *Französische Literaturgeschichte*, in: *Das Jahrhundert der Klassik: Auf der Suche nach Erkenntnis und Wahrheit*, Hrsg. von Jürgen Grimm, 5. Auflage, Stuttgart - Weimar, Verlag J.B. Metzler, November, 2006.

Hinterhäuser, Hans: *Lateinamerikanische Literaturgeschichte*, in: *Die Literaturen Lateinamerikas bis zum Modernismo (1820 - 1900)*, 3. Auflage, Hrsg. von Michael Rössner, Stuttgart - Weimar, Verlag J.B. Metzler, 2007.

Hugo, Victor: *Critique, Œuvres complètes*, in: *Préface au Cromwell*, Paris, Editions Robert Laffont S.A., 1985.

“Kyniker & Zynismus“. In: Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, Band 24, Hrsg. von Brodowski, Günther, Mannheim, F. A. Brockhaus GmbH, 1995.

Machado Ubiratan: *A vida literária no Brasil durante o romantismo*, Rio de Janeiro, Editora UERJ, 2001.

“Parabase“. In: Metzler Literatur Lexikon, 2. Auflage, Hrsg. Von Günther und Irmgard Schweikle, Stuttgart, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag GmbH, 1990.

“Puff“. In: Brockhaus Enzyklopädie, 19. Auflage, Band 27, Hrsg. von Günther Brodowski, Mannheim, F.A. Brockhaus GmbH, 1995.

Raimond, Jean: *“Lord Byron“*, Dictionnaire universel des littératures, publié sous la direction de Béatrice Didier, volume 1, 1^{er} édition, Paris, Presses Universitaires de France, avril, 1994.

Romero, Sílvio: *História da literatura brasileira*, 3^a edição, Rio de Janeiro, José Olímpio Editora, 1943.

Rulf, Wolfgang: „Mozart“, Metzler Komponisten Lexikon, Hrsg. von Horst Weber, Stuttgart – Weimar, Verlag J. B. Metzler, 1992.

Sauder, Gerhard: „Aufklärung & Spätaufklärung“, Fischer Lexikon Literatur, Band 1, Hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, Mai, 2002.

Schanze, Helmut: „Drama und Theater“, Fischer Lexikon Literatur, Band 1, Hrsg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag GmbH, Mai, 2002.

Schopenhauer, Arthur: *Aphorismen zur Lebensweisheit*, Vollständige Ausgabe, Köln, Anaconda Verlag GmbH, 2007.

Schopenhauer, Arthur: *Schopenhauer für Gestreßte*, in: *Parerga und Paralipomena*, Band IV: *Kleine philosophische Schriften*, Ausgewählt von Ursula Michels-Wenz, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1999.

Schöner, Erich: *Das Viererschema in der antiken Humoralpathologie*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag GmbH, 1964.

Wilpert, Gero von: „Ortskolorit“, Sachwörterbuch der Literatur, 8., verbesserte und erweiterte Auflage, Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 2001.

12.1. Fonte eletrônica

URL1: “Álvares de Azevedo”. Em: <http://www.academia.org.br/>. (acesso em 10.01.2010).

URL2: Ana D'Araujo (2007): “síndrome do Don Juanismo”. Em: <http://www.anadaraujo.com.br/psicanalise> (acesso em 1.02.2010).

URL3: “Spleen”. Em: <http://de.wikipedia.org/wiki/Spleen>. (acesso em 10.02.2010)

URL4: “Il Penseroso”. Em: http://de.wikipedia.org/wiki/Il_Penseroso (acesso em

20.03.2010)

URL5: “*Satanás*”. Em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Satan> (acesso em 19.02.2010).

URL6: “Macário”. Em: <http://www.significado.origem.nom.br/nomes/macario.htm> (acesso em 20.03.2010).

Curriculum Vitae

De Christian Egídio da Silva, nascido no dia 13/10/1980 em Assis – São Paulo – Brasil.

2001: fim dos estudos ginasiais no colégio “Dr. Clybas P. Ferraz” em Assis.

1999 - 2001: inicia cursos nas línguas alemã, francesa e espanhola no Centro de Estudos de Línguas situado na escola "E.E. Dona Carolina Francini Burali" em Assis.

2000 – 2001: oferece voluntariamente um curso básico de alemão na escola “Dr. Clybas P. Ferraz”.

2001 – 2002: frequenta como aluno ouvinte o curso de língua japonesa na Unesp de Assis.

2003 - 2004: inicia seus estudos em Letras na Unesp (Universidade do Estado de São Paulo) em Assis, tendo como línguas estrangeiras o francês e o alemão.

2004: participa de um curso de língua alemã no Instituto Goethe de São Paulo.

2004: participa do seminário *Aussprachetraining Deutsch* na Unesp de Assis.

2005: oferece voluntariamente um curso básico de francês pelo programa federal *Escola da Família*, em Assis.

2005 – 2006: visita as aulas de alemão e francês no ginásio *Gottfried-Arnold-Gymnasiums* em *Perleberg*, Alemanha.

2007: retoma seus estudos de português no Instituto de Romanística da Universidade de Viena.

2009: retoma seus estudos de francês no Instituto de Romanística da Universidade de Viena.