

PONTÍFICIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO-PUC-SP

Adriana Ingrid Anfora

**Grotesco e ironia em Macáriode Álvares de Azevedo:
transgressão, spleen e utopia**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2012

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO-PUC-SP

Adriana Ingrid Anfora

**Grotesco e ironia em Macápio de Álvares de Azevedo:
transgressão, spleen e utopia.**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação do professor Doutor Fernando Segolin.

SÃO PAULO
2012

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

Ao meu marido Alexandre.

Aos meus pais Nelson Cassiano da Silva e Maria José da Silva.
E uma especial dedicatória a minha sogra Vera Lúcia Holgado
Munhoz que me incentivou a prosseguir com o mestrado.

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Fernando Segolin que soube conduzir com maestria a minha dissertação, colaborando imensamente com as suas reflexões, agregando a sua sabedoria para um melhor desenvolvimento do projeto.

À Professora Doutora Maria Aparecida Junqueira que ajudou imensamente com suas observações.

À Professora Doutora Luzia que foi muito objetiva e coerente em seus apontamentos.

À Professora Maria José Gordo Palo, à secretária Ana Albertina e aos amigos dos estudos pós-graduados.

Agradeço a Deus por esse dom que me faz crescer cada dia mais, auxiliando, sobretudo, no meu desenvolvimento humano e espiritual.

“Nada é mais repugnante do que a maioria, pois ela compõe-se de uns poucos antecessores Enérgicos; velhacos que se acomodam; de fracos, que se assimilam, e da massa que vai atrás de rastros, sem nem de longe saber o que quer.” (Johann Wolfgang Von Goethe)

ANFORA, Adriana Ingrid. **Grotesco e ironia em Macário de Álvares de Azevedo: Transgressão, spleen e utopia.** Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2012. 119f.

RESUMO

A presente análise tem por objetivo o estudo do drama Macário de Álvares de Azevedo, com o propósito de assinalar cada um dos conceitos relativos ao grotesco, ironia, transgressão, utopia e spleen, e verificar como cada elemento compõe a estrutura textual azevediana, tendo em vista a inter-relação entre esses mesmos componentes. A base fundamental da dissertação será a relação entre termos antagônicos que permearão os aspectos contrapostos do real e do onírico, possibilitando deste modo, uma atmosfera macabra, a irrupção do sobrenatural em função dos desajustes do homem que vive o dilema em seguir preceitos moralmente instituídos pela sociedade na qual vive ou deixar-se então guiar por sua natureza, seus princípios e valores. O grotesco, que está sendo investigado nessa dissertação, é o romântico, que visa, sobretudo, à revolta do indivíduo frente à realidade, que não lhe permite viver plenamente e, por essa razão, acaba criando um mundo paralelo, para que suas aspirações tomem parte em todo esse processo.

Palavras chave: romantismo, grotesco, ironia, utopia, transgressão e spleen.

ANFORA, Adriana Ingrid. Grotesque and irony in Macári of Álvares de Azevedo: transgression, spleen and utopia. Master's degree dissertation. Programa of Pos- Graduate Studies on Literature and Literature and criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2012. 119f.

ABSTRACT

This analysis aims to study drama Macári of Álvares de Azevedo, in order to point out each of the concepts of the grotesque, irony and transgression, utopia and spleen, and see how each element composing the text structure azevediana, taking into view of the relationship of antagonistic terms that permeates the opposing aspects of reality and dream, enabling thus a macabre atmosphere, the irruption of the supernatural in terms of imbalances of the man who lives below the dilemma in moral precepts established by society in which he lives or let nature guide their principles and values. The grotesque being investigated in this dissertation in the romantic who seeks, above all, the revolt of the individual against the reality that we can live fully and for that reason, it creates a parallel world that their aspirations to take part in this process.

Key-words: romanticism, grotesque, irony, utopia, transgression and spleen.

Sumário

Introdução.....	10
CAPITULO I	
1.0 – Macário um drama experimental.....	16
CAPITULO II	
2.0 – Do grotesco e da ironia.....	22
2.1 – Grotesco e ironia no mundo da arte.....	22
2.2 – Grotesco e ironia no romantismo.....	29
2.3 – A irrupção do grotesco fantástico.....	40
2.4 – A ironia romântica: A pendularidade do ser.....	45
2.5 – A ironia Humoresque.....	57
CAPITULO III	
3.0 – O panorama da obra.....	63
3.1 – Macário encontra o seu Mefistófeles presente na tragédia Fáustica..	69
3.2 - O Satanismo em Macário.....	79
3.3 – A cidade de São Paulo descrita ironia: A morada de Satã.....	82
3.4 – A insatisfação romântica: O spleen de Macário.....	87
3.5 – A influencia Byroniana em Macário: A tragédia vivida e a rebeldia como fuga da realidade.....	94
3.6 – Utopia: Uma viagem ao fundo do ego.....	102
3.7 - A rejeição aos parâmetros sociais gerando o grotesco, ironia, transgressão, utopia e o spleen.....	107
Considerações Finais.....	113
Referências.....	116

Introdução

Álvares de Azevedo morreu um pouco antes de completar vinte e um anos. Por esse motivo, não teve tempo para o amadurecimento das suas idéias, e o seu desejo de criar um modelo novo de teatro, revelado pelo autor no prólogo de **Macário**, não pôde ser desenvolvido da maneira como gostaria, em decorrência de sua morte precoce. No prefácio intitulado *Puff*, o autor faz uma explanação relativa ao projeto ambicioso que intencionava elaborar, e cita alguns autores que muito o influenciaram nas suas investidas em promover algo que realmente fosse adequado para os palcos brasileiros. Ao demonstrar consciência da sua tentativa dramática e cênica, Azevedo propõe uma crítica à sua criação, que propicia ao poeta debater e questionar sobre as qualidades e limitações que o texto ainda inspira, promovendo, desse modo, uma discussão e compreensão relativa à literatura de um modo geral. O senso crítico favorece inúmeras reflexões concernentes à literatura, questões que são retomadas em *Macário*. A composição irônica é um método crítico-estilístico, um aspecto da arte romântica, que proporcionará ao escritor romântico a capacidade de exercer o papel de crítico de sua própria obra.

Ao sistematizar o protótipo ideal cênico, Álvares de Azevedo deixa transparecer certas semelhanças com o manifesto *Cromwell*, escrito por Victor Hugo, que tinha por objetivo o rompimento com a tradição clássica. O ideário hugoano consiste numa estética inovadora e que estabelece vínculos com elementos composicionais inovadores, assim como o grotesco, o humor e o disforme, para que, deste modo, se possa gerar um equilíbrio nas artes entre o feio e o belo. A junção de pólos opostos como o Grotesco e o Belo se torna fundamental por permitir uma compreensão mais ampla da existência humana. Na concepção de Azevedo, a sua obra **Macário** ainda não era o modelo teatral que o poeta havia programado

como seu modelo ideal, pois fazia parte apenas de um experimento que se pretendia desenvolver ao longo do tempo. O autor da **Lira dos vinte anos**, apesar da crítica que desfere a sua obra dramática no prefácio *Puff*, elaborou o texto com extremo cuidado estrutural, sempre dialogando com expoentes da literatura romântica, a exemplo de Goethe, Schiller, Byron e tantos outros que o inspiraram a compor **Macário**. A autoconsciência de Azevedo em relação as suas obras, sobretudo no que se refere a sua tentativa teatral é tão enfática, que o autor argumenta que seu projeto não foi criado para ser encenado, mas apenas para leitura, e afirma: *é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai* (2006:20)

No universo da arte grotesca, o fantástico e o excêntrico se sobrepõem à realidade prosaica, desintegrando a ordem e os padrões vigentes. É como se, diante de um mundo onde as características e o sentido de tudo aquilo que faz parte do domínio natural da existência humana, a realidade repentinamente se revelasse alheia e totalmente estranha à compreensão do indivíduo. E se tratando do aspecto que permeia a literatura romântica, as concepções hugoanas enfatizam a grande importância da afiguração do elemento grotesco no drama. Essa proposição de Hugo fixa suas intenções como um contraponto à idealização artística. O mundo controverso do grotesco diverge da composição do universo clássico por exibir uma constante mutação, acarretando, dessa forma, uma bicorporalidade em que as substâncias se modificam. Victor Hugo propagou a sua concepção do contraste como elemento fundamental do drama, gênero romântico por excelência, que encontra suas bases na tragédia shakespeariana. Na concepção dos autores românticos, sobretudo Victor Hugo, a legítima beleza se define pela sintonia dos pólos opostos, pois os elementos Belo/Feio e Sublime/Grotesco não podem ser analisados separadamente. Nesse sentido, o grotesco é concebido como uma peça

fundamental da arte romântica que estabelece uma cisão com os padrões da arte clássica, que prima pelo formato harmonioso, e nesse processo de ruptura, a arte grotesca abre caminho para a manifestação do insólito, do exótico e de situações excêntricas.

A esse respeito, pretendemos elaborar uma análise com relação ao gênero grotesco em **Macário** de Álvares de Azevedo, estabelecendo conexões com elementos que o romântico utilizou para expressar sua inquietação e desconformidade com a realidade. A ironia romântica, a transgressão, a utopia e o spleen são mecanismos essenciais para entender a expressão do Ser que se encontra dividido entre o real vigente e o ideal de vida que se adéqua a sua personalidade fragmentada. O choque que se estabelece entre essas duas realidades distintas reflete em colisão com os valores morais da sociedade, pois o indivíduo acaba projetando outro mundo que se opõe aos princípios instaurados pelo universo que realmente está fadado a viver.

Analisaremos o grotesco fantástico que institui uma atmosfera imprecisa, onde predomina o sobrenatural como a figura de Satã no texto de **Macário**, e que intensifica o aspecto ambíguo da obra, e subvertendo a ordem que regulamenta as questões do mundo no qual estamos inseridos, propiciando, dessa forma, a representação de um real que está completamente aquém da compreensão humana.

A insatisfação, que toma conta da personagem Macário, torna-o um indivíduo solitário, que busca incessantemente respostas, com o intuito de obter um entendimento mais amplo sobre assuntos referentes à sua existência, o que acaba gerando, através da divisão da sua consciência, outro aspecto da realidade, onde o ser demoníaco dita as leis e organiza essa nova ordem que se afigura. A presença da personagem Penserozo, que marca a outra personalidade do protagonista e que direciona Macário a um caminho de esperança e crença, favorece o debate em que os valores morais

da sociedade são relativizados, em nome da liberdade absoluta a que o romântico almeja e que não lhe permite viver. A atmosfera pendular entre o real estabelecido e o universo idealizado pelo ser, pavimenta um mundo totalmente estranho e fora dos parâmetros a que o homem está acostumado, neste caso ocasionando a irrupção do grotesco, onde as regras normativas da sociedade já não mais predominam.

Estudaremos a ironia em **Macário**, que se traduz pela atitude transgressiva do indivíduo frente aos padrões que o impedem de alcançar o absoluto. E que se apresenta numa constante pendularidade entre a visão crítica do mundo, em que o indivíduo chega à conclusão da impossibilidade de resgatar a unidade perdida, e a fé na possibilidade de resgate da unidade. A ironia humoresque será especialmente tratada nessa dissertação, por ter sido de grande importância para o romantismo alemão e por Álvares de Azevedo ter sido influenciado por alguns escritores românticos. A influência que se verifica em **Macário**, é a obra **Fausto**, de Johann Wolfgang van Goethe. Por essa razão, traçaremos alguns aspectos de semelhança e de diferença entre as duas obras, sobretudo, no que se refere às figuras satânicas em ambos os textos. A função atribuída ao satanismo em **Macário** será abordada como uma projeção de atitudes transgressivas e o rompimento com a realidade em vigor, trazendo à tona a discussão sobre assuntos relacionados aos conflitos existenciais do homem.

O termo *spleen* é descrito nessa dissertação como um componente estrutural do temperamento de Macário, pois o desencanto da vida se faz presente no modo como o protagonista conduz as suas ações e também como perscruta a realidade à qual está inevitavelmente fadado. O termo foi difundido por Charles Baudelaire e está relacionado a pessoas que têm idéias extravagantes ou hábitos estranhos, assim como o protagonista, sempre obcecado pela morte. A melancolia, que encontra a sua expressão mais clássica no *spleen*, e também no desencanto e transgressão presentes

na figura lendária de George Gordon Byron, caracterizam o espírito romântico de ser, que foi uma das influências marcantes no processo criativo de Azevedo.

A utopia romântica concentra-se na busca constante do homem por um lugar onde possa alcançar a sua plenitude; por essa razão, o ser se torna um indivíduo itinerante, com uma tendência natural ao escapismo. A personagem Macário não tem uma direção certa a seguir, o seu caminho é para qualquer parte, se tornando um andarilho de lugar algum. O lugar que se encontra muito distante e que ficou perdido no espaço e no tempo é que permitiria ao indivíduo resgatar a sua outra metade e unir novamente o ser à sua essência. Muito longe de atingir esse ideal, o homem vive em constante conflito, em decorrência da ruptura que o separa do desejo de seguir seus impulsos naturais.

A inadequação do ser romântico diante do mundo objetivo com suas questões práticas e cotidianas colaborou para que o indivíduo trouxesse à tona assuntos relacionados à subjetividade. Essa falta de sintonia com a organização da realidade permitiu que temas referentes ao grotesco fantástico, à ironia, ambientes sombrios e poemas que despertassem incertezas, povoassem o universo inóspito do homem que busca resgatar sua completude. Mesmo rejeitando os padrões do sistema social a que está irremediavelmente ligado, o indivíduo se dá conta da sua necessidade em obedecer às regras impostas pela sociedade que refuta, tornando-se, desse modo, um ser que oscila entre sua natureza e tudo aquilo que lhe foi determinado. É com essa pendularidade romântica que se configura a ironia. A união entre o real e a natureza é perseguida constantemente pelo ser, mas ao se dar conta de que a junção a que tanto almeja fica relegada ao patamar da utopia, o homem se torna uma figura desiludida e cética, resultando num estado a que denominamos *spleen*. E a apatia e a

indiferença fazem com que o romântico cometa todo o tipo de perversão, debatendo-se, assim, com a realidade que já não o satisfaz.

Deste modo, a presente dissertação divide-se em três capítulos. O primeiro, intitulado “Macário: um drama experimental” aborda sobre a introdução da obra estudada, onde Azevedo expõe suas intenções e críticas relativas ao seu drama que, segundo ele, seria apenas um protótipo daquilo que estava realmente planejando desenvolver para os palcos brasileiros. O segundo capítulo, denominado “Do grotesco e da ironia”, apresenta o conceito do grotesco empregado na arte e as teorias hugoanas sobre a importante presença desse estilo na literatura, bem como a ironia empregada nesse caso, como um dispositivo de negação do absoluto. O terceiro capítulo, nomeado “O panorama da obra”, explana sobre a influência da tragédia faústica em Macário e promove a inserção dos conceitos de grotesco, ironia, transgressão, *spleen* e utopia no drama.

Capítulo I

1. Macário: um drama experimental

O jovem autor Álvares de Azevedo morreu um pouco antes de completar 21 anos de idade, por essa razão não teve tempo para aprimorar sua obra. No entanto, seus escritos de cunho poético demonstram a capacidade criativa e o talento do autor que ambicionava e se preocupava com o desenvolvimento do teatro brasileiro, sobretudo, no que concerne à dramaturgia cênica.

Numa espécie de introdução, intitulada *Puff*, Azevedo faz um breve comentário crítico do que estava propondo, ao realizar sua obra mais intrigante. Mesmo ainda se tratando de um projeto embrionário, **Macário** já esboça sua intenção de criar algo inovador para os palcos brasileiros. Porém, no prólogo que antecede a obra, podemos observar que falta ainda uma concepção mais clara da sua proposta. Ao falar de suas intenções com relação a um novo conceito de teatro, Azevedo revela a grande influência de Victor Hugo, deixando transparecer, principalmente em **Macário**, a proposta inscrita no prefácio **Cromwell**, que tem como meta romper com a rigidez dos padrões clássicos. O princípio hugoano se fundamenta na essência humana e procura retratar todos os seus aspectos dissonantes, visando abranger tudo aquilo que o classicismo rejeitou em termos de composição estrutural. O que Victor Hugo pretendia era uma nova estética teatral e dramática, que mesclasse o grotesco e o humor, e que o disforme também fosse contemplado. Assim sendo, a arte poderia estabelecer um equilíbrio entre o feio e o belo. Segundo Décio de Almeida Prado:

Para os clássicos, a dramaturgia era primordialmente uma técnica, exercida por especialistas, compendiada

em obras teóricas, que se aprendia lendo tratados de estética, estudando as tragédias e as comédias dos mestres. Aos românticos importava antes a inspiração, o estado de graça. (1985:184).

O autor de **Macário** ambicionava realizar o seu projeto dramático, tendo como modelo a estrutura e o conceito daquilo que se empregava em palcos europeus. No entanto, verifica-se certa hesitação na escolha do protótipo que definirá a sua proposta acerca do que pretendia instaurar no seu ideário dramático cênico. O poeta talvez almejasse captar o melhor de cada autor, para, desta forma, encontrar um caminho condizente com suas perspectivas e expectativas.

Macário é concebido por Azevedo como um projeto experimental dramático, apenas uma intenção daquilo que pretendia desenvolver um dia: *Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama. Algum dia se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.* Esse fragmento, extraído da introdução do drama, indica que o poeta seguiria esta rota literária, tendo em vista os autores europeus que tanto apreciava, e sua provável escolha resultaria de seus estudos mais aprofundados, e definindo com suas pesquisas *um tipo talvez novo* de teatro (2006:17). Azevedo cita alguns autores que o teriam inspirado para criar o seu projeto sobre o drama, e realiza uma breve explanação do que pretendia desenvolver ao longo de suas análises:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego: a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de La Barca Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes; alguma coisa como Goethe sonhou... (2006:10).

Álvares de Azevedo não menciona Hugo como um dos seus favoritos na concepção do seu teatro dramático ideal, no entanto, há aspectos que os aproximam, a exemplo do grande destaque que dão a Shakespeare, que foi de suma importância para o romantismo. O autor de **Macário** prossegue os seus apontamentos no prefácio, incluindo algumas críticas, como as que fez a Alfred de Vigny, acusando-o de realizar uma tradução controversa de Otelo, que Azevedo chamou de *tradução bastarda* (2006:8). E ainda investe em suas críticas a respeito dos minúsculos moradores de liliput de Jonathan Swift, que ao encontrarem Gulliver com aquelas imensas proporções físicas, tentam de toda forma *limar as monstruosidades do colosso!* (2006:18), pois aos olhos dos liliputianos a figura daquela personagem gigantesca atingia proporções inadequadas e desproporcionais. Por essa perspectiva, Azevedo torna possível alguns aspectos que retomam aquilo que Victor Hugo promove em seu manifesto **Cromwell** a favor do grotesco, como elemento de grande importância para as artes cênicas. A concepção hugoana estabelece a fusão do sublime e o grotesco, estabelecendo a relação entre essas duas formas de representação como importante para um melhor entendimento do real. O autor da **lira dos 20 anos** compartilha em suas obras dessa mesma proposta de Victor Hugo, que ressalta como essencial a união entre essas duas concepções antitéticas, compactuando da idéia de que o belo, enquanto fim em si mesmo, é o que *agrada universalmente, sem relação com qualquer conceito* (KANT, 1980: 205-237), abrindo, por essa razão, um imenso abismo entre a arte e a vida, tal qual como ela é. Neste caso, a mescla de gêneros se torna fundamental para buscar uma aproximação maior com a atmosfera que envolve a existência humana. Segundo o poeta Marco Lucchesi, que colaborou em uma das edições da obra **Macário**, argumenta que Azevedo se valeu do manifesto de Hugo para recriar em seus textos *a estética da duplidade* (1988:20).

Com o intuito de tentar definir um padrão estético para a dramaturgia, Azevedo, em seu prólogo *Puff*, formula alguns conceitos com relação ao drama. Em uma de suas propostas, o poeta demonstra estar realmente imbuído em concentrar seus esforços no desenvolvimento de uma nova estrutura teatral e dramática, *um tipo talvez novo* (2006:17). Mas por outro lado, observamos ainda um autor em fase de amadurecimento das suas idéias e que ainda não tinha a convicção das suas teorias, sistematizando-as apenas para os seus experimentos pessoais, como base para as suas investidas no campo do drama cênico. Álvares de Azevedo transmite uma imensa vontade de criar algo realmente inovador, mesmo que suas inspirações e influências viessem de grandes dramaturgos europeus.

A proposta azevediana suscita, num primeiro momento, um processo embrionário ou um projeto em desenvolvimento, que se traduz no desejo de examinar com cuidado obras de autores como, por exemplo, Goethe e Schiller. Azevedo expõe sua preferência pelo autor de **Fausto**, indagando: *alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele* (2006:17). Suas pesquisas e reflexões, desenvolvidas ao longo de sua busca por uma nova estrutura dramático-teatral, apesar de experimentais, ressaltam algumas perspectivas conceituais que mais o agradavam, a exemplo da simplicidade do teatro grego e o teatro do século de ouro espanhol, com destaque para Lope de Veja, como indica o poeta em seu prefácio.

Em **Macário**, podemos verificar a existência de semelhanças com o **Fausto** de Goethe: além do encontro com Satã, a relação entre o protagonista e Margarida é marcada por oposições antinômicas. As personagens em questão são estruturadas por uma natureza adversa, pois enquanto Fausto vai à busca de tudo aquilo que almeja sem pestanejar, Margarida, tendo excedido a certos limites, acaba se arrependendo, e sua

culpa a leva a um caminho sem volta. Esse jogo de opositos acontece em **Macário**, como é o caso da personagem título e do seu parceiro Penseroso: enquanto o protagonista se envolve numa relação com Satã, almejando entender alguns aspectos da vida, seu amigo angelical, tomado por questões filosóficas idealizantes, começa a experimentar uma melancolia crescente que o leva ao suicídio.

Álvares de Azevedo estabelece uma autocrítica no prefácio de **Macário**, indagando sobre a adequação da proposta concernente ao seu drama, não foi criado para ser encenado, mas apenas para ser lido:

Não o fiz para o teatro; é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a tempestade a Shakespeare, Beppo e o IX canto de D. Juan a Byron; que fazem escrever Annunziata, e o canto de Antonia a quem é Hoffmann, ou fantasio ao poeta de Namouna. (2006:20).

Outra característica essencial a ser ressaltada é que Azevedo vê o drama como inerente à natureza humana, havendo deste modo, uma tentativa de mostrar o Ser na sua forma mais primitiva, almejando desvendar o seu lado mais obscuro:

É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade. (2006:7).

O drama idealizado por Azevedo estabelece um grau de similaridade com a atmosfera cênica shakespeariana, com todos os arroubos e impetuosidades humanas. Mesmo que a obra **Macário** seja um protótipo dramático, o poeta sinaliza o desejo de conceber uma estrutura teatral onde não apenas o belo vigore, mas onde o espaço cênico seja palco de

representação da vida em todos os seus aspectos dissonantes. No entanto, Álvares de Azevedo tem a plena consciência que o seu experimento dramático, que mais se assemelha a um manifesto e que suscita uma tentativa sistêmica de construção reflexiva existencial, não é ainda o seu modelo ideal, e reage da seguinte forma:

...é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a Minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia... (2006:9).

Capítulo II

2.0 – Do grotesco e da ironia

2.1 – Grotesco e ironia no mundo da arte

Grande parte da arte moderna concebeu o conceito do grotesco para designar o que ocorria em inúmeras obras da dramaturgia de autores como Nicodemi, Pirandello, Ionesco entre outros.

O mundo da arte grotesca propicia especificamente o desnorteamento ante uma realidade transfigurada, que causa estranhamento em face de uma perspectiva inescrutável. Visando a esse aspecto, é significativa a obra do romancista e poeta Günter Grass, que propõe, em seu cenário grotesco do mundo e do homem, um inquietante humor negro.

O universo dos dragões e fadas não entra em choque com o da realidade empírica, pois cada um deles tem normas e regras próprias. No entanto, na arte grotesca ocorre uma colisão entre os dois pólos. O fantástico, assombroso, macabro e o excêntrico se apropriam da nossa realidade corriqueira, revogando as suas normas, e a composição ordinária, sujeita aos parâmetros das regras vigentes, se desintegra. É nesse contexto, perante o alheamento surpreendente do nosso mundo, que surge a sensação de estranheza, aversão, perplexidade, nojo e, muitas vezes, o riso atemorizante. Mesmo nos níveis mais brandos do grotesco, no que concerne a um estilo mais satírico, não se denota menos estupefação diante de uma natureza desconcertante, de um mundo que perdeu o vínculo com regras e normas.

É o que acontece com a personagem Pedro, de Wilhelm Busch: ao patinar num intenso dia de frio, o corpo do rapaz se congela e, ao ser levado para casa, ocorre o derretimento integral do seu físico, fazendo com que seus pais o coloquem em um recipiente de conservas, na adega, entre

pepinos e queijos. Sob essa perspectiva, há uma completa violação da ordem lógica que nos rege. A desproporção e dispersão do jovem promovem uma disparidade radical. Ao assemelhar Pedro aos petiscos em conserva, por mais disparatado que seja o caso, altera-se a natureza do ser e a situação se torna ainda mais ilógica, quando o nosso cotidiano entra em relação de equivalência com o mundo desprovido de vida.

A irrupção do sonho, no mundo real, é que põe a manifestação grotesca como crítica a qualquer tipo equilibrado e harmônico. O conceito do grotesco é a inversão do belo, um tipo de catástrofe do estilo clássico.

O texto de Victor Hugo, o famoso prefácio de **Cromwell**, de exaltação do ideário romântico, promove o rompimento com o pressuposto da tradição clássica (bom gosto). Visa a promover uma estética que possibilite ressaltar em primeiro lugar o gênio e, por conseguinte, atributos que releguem o gosto clássico a um plano menor, em favor da genialidade, que abre caminho para o contraditório.

O preceito hugoano salienta a necessidade da presença do grotesco no drama. Essa proposta tem por objetivo criticar a idealização artística de modo provocativo e chocante, para que fique evidente que uma nova possibilidade estética se afigura, devendo a arte moderna incumbir-se de banir os cânones do passado, que Hugo designou como *os tempos primitivos*, *os tempos antigos*. O grotesco lhe foi providencial, pois, como conceito estético, agregaria uma reinterpretação intelectual da espontaneidade popular, impedindo possíveis acusações arbitrárias do rompimento a qualquer preço por parte da representação neoclássica. Após a antiguidade, o moderno passa a ser a estética vigente, portanto, a arte moderna e romântica.

Os críticos da literatura e da arte não ficaram imunes às contradições da estética inovadora de Hugo. Ele objetiva combater o conceito neoclássico, recobrando o mesmo ideário que o regia, ou seja, agrega a arte

à religião; depois substitui um sistema “religioso” antigo por um presumivelmente novo, em que o horrível e o mau-gosto são esteticamente enaltecidos, *do mesmo modo que os humildes deveriam herdar o reino dos céus*. (SODRÉ e PAIVA, 2002:36).

Na concepção de Hugo, é o cristianismo que *leva a poesia à verdade*. *Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Ela sentirá que nem tudo na criação é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.* (1988:25).

Como podemos verificar, o grotesco hugoano é cristão e segue por uma rota diferente do estilo clássico, que teve o seu início na Renascença e que pregava o paganismo.

O novo conceito tem como característica o cômico, o feio, o horrível, a palhaçada, o monstruoso, mas principalmente advém de algo inovador, como forma de gerar o fato estético, que acaba por emergir no conceito de Hugo e em diversos momentos onde aconteça a produção alegórica. O autor de Cromwell compartilhou de um estilo que já estava nos domínios do tempo: a aclamação dessa antítese que os italianos chamaram de “desgosto”, não como um conceito negativo de desgosto ou desprazer, mas como aviltamento, ou seja, tudo aquilo que pudesse suscitar aversão à apreciação estética buscada pela “bela alma”, ao equilibrado padrão clássico do gosto, aclamado por Kant.

O “desgosto” dos românticos é uma resposta às concepções de âmbito moralista, que compactuam com a soberania política da burguesia. O corpo grotesco difere dos padrões clássicos, pois a sua intenção está na transformação e na mistura, ocasionando uma “bicorporalidade” em que as substâncias se modificam. Hugo difundiu sua teoria dos contrastes como componente integrante de uma teoria principal do drama, gênero romântico por excelência, que encontra suas bases na tragédia shakespeariana. Foi

assim que Hugo concebeu a possibilidade de suprimir os entraves do classicismo, com suas normas severas e arcaicas. Embora, a tragédia shakespeariana descendia da grega, preserva uma forte ligação com a cultura medieval. Dessa forma, podia mesclar, sem restrição alguma, o trágico com o cômico numa mesma obra, até num mesmo personagem, sem dar importância à segregação de classes, o que proporcionava desvendar a sociedade de alto a baixo, *do rei ao coveiro, cada personagem com a sua linguagem, exprimindo-se em verso ou em prosa, através do palavrão ou reflexão lírica.* (PRADO, 1993:52).

Com autonomia equiparável, eram tratados os conceitos do tempo, espaço e ação. Tais liberdades formais, a par de outras, inclusive de ordem temática, foram defendidas por Hugo para conceber as notórias linhas da estrutura do novo estilo teatral. Estilo este que ansiava ser não um terceiro, introduzido entre a tragédia e a comédia, mas um estilo independente, originado da redução e da mistura dos outros dois.

A união deliberada do riso à lágrima, numa completa dissonância, eclodia como o único princípio capaz de apreender as incongruências dos estados emocionais e, até mesmo, de captar a trama diversificada do real, onde coisa alguma se apresenta compartmentada e estanque, como querem os princípios do estilo clássico, mas sim sob a égide de um caráter duplo:

O caráter do drama é o real; o real resulta da combinação bem natural de dois tipos, o sublime e o grotesco, que se cruzam no drama, como se cruzam na vida e na criação. Porque a verdadeira poesia, a poesia completa, está na harmonia dos contrários. Depois, é tempo de dizê-lo em voz alta, e é aqui, sobretudo que as exceções confirmam a regra, tudo o que está na natureza está na arte. (HUGO, 1988:42).

Para consolidar a sua tese da harmonia dos conceitos antitéticos, Hugo amplia as considerações concernentes a esses dois pólos, que se entrecruzam na vida e na arte, ressaltando o grotesco como característico de arte moderna. Ou seja, da arte que sucede à Antiguidade, já que a concepção de moderno, para Hugo, vai da Idade Média até hoje.

Neste conceito inovador, Hugo vislumbra um novo estilo: a comédia. A junção das duas formas proporciona, num primeiro momento, uma equivalência do grotesco em relação ao cômico e ao bufo. No entanto, em outro trecho do prefácio, a denominação é expandida, vislumbrando-se mais de um estilo: ... *o grotesco... está por toda parte: de um lado, cria o disforme e o horrível; de outro, o cômico e o bufo.* (HUGO, 1988:28-29).

Hugo não elucida se o grotesco abrange essas duas possibilidades simultaneamente ou não. Além desses dois aspectos, ele ainda define a aproximação do grotesco com o feio que, frente à singularidade do belo, proporcionaria muitas variedades. Deste modo, o grotesco, com sua “voz dissonante”, poderia livrar o leitor da mesmice da beleza.

No entanto, o estilo grotesco concebido por Victor Hugo, não é analisado separadamente, mas sim visto sempre em relação: é como se sua face estilística encontrasse na oposição ao sublime sua essência. É justamente por meio do contraste que ele alcança o seu sentido, proporcionando a colisão entre os planos inferiores e superiores do homem.

A união do sublime e do grotesco, suscitada pelo método hugoano, marca o início do princípio estético que está arraigado no realismo moderno, que Auerback apresenta da seguinte forma:

(...) é o princípio da mistura dos gêneros, que permite tratar de maneira séria a até mesmo trágica a realidade quotidiana, em toda a extensão de seus problemas humanos, sociais, políticos, econômicos e psicológicos;

princípio que a estética clássica condenava, separando claramente o estilo elevado e o conceito de trágico de todo o contato com a realidade ordinária da vida presente, não admitindo sequer nos gêneros médios (comédia de pessoas de bem, máximas, caracteres, etc) a pintura da vida quotidiana, a não ser numa forma limitada pela conveniência, pela generalização e pelo moralismo. (1976: 27-170)

Foi exatamente se opondo aos modelos clássicos que Hugo, baseando-se no protótipo da comédia shakespeariana, promoveu um embate franco em seu manifesto. Entretanto, é necessário constatar que é isto que Auerbach busca, quando elege os próprios termos constitutivos da mistura, Hugo, por sua vez, acaba proporcionando um distanciamento da realidade, já que o sublime e o grotesco são extremamente antagônicos para poderem ser expressos de modo comprehensivo. Hugo tende a conseguir, no máximo, uma “poetização romanesca” do real, apoiado em efeitos fortes, porém inverossímeis, conforme Camilo (1997:73). O grotesco pode ser tratado como outro estágio da consciência, experienciando um novo tipo de perceptibilidade que adentra a realidade das coisas, alardeando sua convulsão, permitindo o descortinamento de tudo aquilo que abrange o verossímil, exibindo a faceta *inquieta, surpreendente e muitas vezes risonha, do real*. (SODRÉ; PAIVA, 2002: 60).

Considerando que o riso eleva tudo aquilo que se estabeleceu como inferior, enaltecedo as partes abaixo da cintura, invadindo áreas sublimes do corpo. Jeudy afirma que: *O grotesco oblitera bruscamente o intelecto.* (1996:79). Em virtude disso, não é um riso qualquer. É um conceito arraigado ao mal, capaz de resultar em perversidade, e que não está associado com o que é moralmente aceito pela sociedade.

O risível desconhece limites, sua capacidade libidinosa expansiva transforma em despudor e pecado tudo o que poderia suscitar inocência. O riso não deixa irromper a utopia, já que aniquila a excelência das intenções. No entanto, apesar de sua malandragem, exibe também qualidades, quando destrói as estruturas do pudor exagerado e enfraquece a segurança dos protocolos. Mesmo na expressão exagerada do riso ou na mais tênue alusão, o grotesco pode surgir, esboçando o aluimento da orientação vigente das coisas, acarretando a suspeição sobre a ordem metafísica, que situa o homem no comando supremo do centro do mundo, impelindo-o ao diálogo constante entre as pontas altas e baixas da “corda sobre o abismo” (Nietzsche), que estrutura a existência humana.

Em sua tipologia crítica, o grotesco não pode ser considerado como um objeto comum de apreciação estética, mas como prática criativa relacionada a um caráter especial de reflexão sobre a vida. Seja como imagem, ou através de textos, há sempre uma correlação entre expressão criadora e vida cotidiana. Sodré e Paiva afirmam: *A reflexão acontece no desvelamento das estruturas por um olhar plástico que penetra até as dimensões escondidas, secretas, das coisas, inquietando e fazendo pensar. Lúcida, cruel e risível --- aqui estão os elementos da chave para o entendimento da crítica exercida pelo grotesco.* (2002: 72).

2.2 - Grotesco e ironia no romantismo

Na nova forma de conceber o mundo sob a perspectiva do feio, do disforme e até mesmo do horrível, as metáforas de cunho idealizante são substituídas, pois transmitem a qualidade infindável da alma, opondo-se necessariamente à interação entre os mundos do prosaico, do grotesco e do fantástico.

Sob a perspectiva de Mikhail Bakhtin, o processo de desenvolvimento do grotesco estabelece muitas e consideráveis mudanças ao longo do tempo. No período medieval, apenas detem-se em imagens corporais e materiais que o transformam em um protótipo de afirmação da vida. Ao considerar a relação entre o baixo e o alto, o céu e a terra, tais imagens manifestam uma ligação positiva do costume popular com a época, que percebia, no poder destrutivo da morte, uma fonte de renovação e de rejuvenescimento. De qualidade chistosa e divertida, o riso proporcionava, ali, a exaltação e o regresso a uma idade de ouro.

Bakhtin faz um breve levantamento da historicidade evolutiva das figuras grotescas e argumenta que o seu auge reside na literatura renascentista. Segundo ele, o conceito de “grotesco” surgiu no período do Renascimento e, no seu início, adquiriu um sentido menos amplo. Com o advento das escavações realizadas em Roma nas galerias subterrâneas das Termas de Tito, descobriu-se um estilo de pintura ornamental até então nunca antes vista. Recebeu a denominação de grottesca, proveniente do substantivo italiano *grotta* (gruta). Posteriormente, ornamentos parecidos foram encontrados em outras regiões da Itália. Tal estilo baseava-se na interconexão entre a vida animal e vegetal. Implicava a união de um ser com o outro, não permitindo a possibilidade de demarcar onde terminava um e onde começava o outro, ressaltando um contínuo estado de prenhez da existência.

No que concerne ao grotesco, a vida transita por todos os períodos, desde os estados menos elevados e primitivos até os transcendentais, mais dinâmicos e espiritualizados, numa guirlanda de dimensões variadas, embora integradas. Ao tentar atingir o que está longe, ao juntar elementos que são incompatíveis entre si e ao transgredir os costumes habituais, a arte grotesca se equipara à contradição lógica. Num primeiro contato, o

grotesco revela ter um caráter engenhoso e jocoso, mas na verdade dispõe de muitas outras possibilidades de leitura, análise e interpretação.

Bakhtin discorre também sobre o grotesco no Romantismo, ressaltando aspectos que permeiam a individualidade e a solidão. Trata-se de outra concepção de grotesco, aliado, agora, ao universo subjetivo e individual. Uma percepção perspicaz, que o indivíduo obtém da sua solidão e da sua clausura terrena. A característica do riso se altera, porém não deixa de existir, embora se abrande. A perspectiva revitalizadora e positiva do riso se reduzem ao mínimo. No estilo grotesco romântico, a corporificação do indivíduo perde a sua acepção renovadora, resultando em vida inferior. A representação do grotesco romântico é, de modo geral, a manifestação do medo que apavora o mundo e estabelece uma comunicação desse medo aos leitores.

No grotesco medieval, o desvario era concebido como a manifestação da alegria. Mas, no grotesco romântico, são agregadas qualidades sombrias e fatais do enclausuramento do indivíduo. No período que antecede ao Renascimento, a máscara era empregada como a expressão da alegria, suscitando transformações, sugerindo e provocando apelidos, representando o ridículo por meio da paródia, da caricatura e da careta. A máscara, no caso grotesco romântico, é removida do aspecto popularesco e carnavalesco do mundo, tendo restrita sua abrangência ou sendo empregada de forma diferente da sua concepção original: a máscara finge, oculta, engana etc. Numa estrutura social popular nivelada, a máscara não atingia essas atribuições. A máscara romântica dissipa quase que totalmente o seu propósito regenerador e renovador, assumindo um aspecto sombrio. Inúmeras vezes, ela encobre um vazio pavoroso, o nada. *No entanto, mesmo no grotesco romântico, a máscara conserva traços de sua indestrutível natureza popular e carnavalesca. Mesmo na vida cotidiana contemporânea, a máscara cria uma atmosfera especial, como se*

pertencesse a outro mundo. Ela não poderá jamais tornar-se um objeto entre outros. (Bakhtin, 1987:35).

Do mesmo modo que a máscara, o diabo também perde toda a sua conotação inicial, adquirindo outra dimensão no grotesco romântico. No período medieval, ele é concebido com alegria, com atitudes cômicas, um representante ambíguo de opiniões não oficiais. O diabo, no romantismo, ao contrário, incorpora o espanto, a tristeza, o infortúnio. O riso diabólico ganha aspecto taciturno e perverso. Enquanto no grotesco romântico o gosto pela noite prevalece, no grotesco medieval a luz é enaltecida.

No conceito de Bakhtin, o “humor destrutivo” não se opõe a elementos negativos isolados da realidade, mas se opõe a toda realidade, rejeitando o mundo perfeito e concluso. Segundo ele, com relação ao humor destrutivo, o mundo é convertido em algo exterior, assustador e injusto, o chão desaparece sob os nossos pés, tudo parece instável, pois sentimos que nada está seguro ao nosso redor; não se dissocia o riso do grotesco e, para Bakhtin, o diabo se destacaria como um dos principais humoristas:

Depois do Romantismo, a partir da segunda metade do século XIX, o interesse pelo grotesco diminui notavelmente, tanto na literatura, como na história literária. Quando se faz alusão a ele é para relegá-lo às formas do cômico vulgar de baixa categoria, ou para interpretá-lo como uma forma particular de sátira, orientada contra fenômenos individuais, puramente negativos. Dessa maneira, toda a profundidade, todo o universalismo das imagens grotescas desaparecem para sempre (1987: 39).

O grotesco reaparece sob dois aspectos no século XX: o modernista, que resgatou o grotesco romântico em níveis distintos, como o expressionista, o surrealista e o existencialista; e uma concepção mais

realista do grotesco, que estiliza a Idade Média em certas manifestações da cultura popular, estabelecendo, às vezes, um vínculo direto com as representações carnavalescas medievais.

O estilo grotesco muitas vezes exibirá o imaginário, o taciturno, entretanto, nos dois casos, é imprescindível agregar forma e sentido a conjunturas muitas vezes inexplicáveis, sejam elas oriundas do universo empírico ou do universo ficcional.

Com o início do Romantismo, o grotesco não só entrou em um novo estágio, mas também ganhou uma respeitabilidade incomum, significando, agora, não mais uma contraposição ao belo, mas um valor em si mesmo. Nessa fase, iniciado pelo movimento da *Sturm und Drang*, no final do século XVIII, a natureza alegre e chistosa do riso foi atenuada, já que, agora, ele exprime uma visão subjetiva e pessoal do mundo, sujeitando-o às oscilações do estado de espírito do “gênio” criador.

Essa particularidade do riso, por outro lado, abrange ainda uma tentativa de demolir valores sociais vigentes e moralmente estanques do sistema. Encarando o mundo como um meio alheio ao homem, os românticos buscam, dessa forma, libertar-se de imposições instituídas e limitadoras, recusando uma visão finita e limitada da existência humana:

Esse caráter infinito e interior do individuo era estranho ao grotesco da Idade Média e do Renascimento, mas a sua descoberta pelos românticos só foi possível graças ao emprego do método grotesco, da sua força capaz de superar qualquer dogmatismo, qualquer caráter acabado e limitado. Num mundo fechado, acabado, estável, no qual se traçam fronteiras nítidas e imutáveis entre todos os fenômenos e valores, o infinito interior não poderia ser revelado (BAKHTIN, 1987:38-39).

Ao tentar transgredir a ordem institucionalizada, a ação empreendida pelo grotesco romântico está pautada na adoção, num mesmo plano, de eixos antitéticos que, ao mesclar o feio, o mal, o disforme e os componentes de domínio animal com o belo, o nobre, o transcendental e aspectos do plano espiritual, mistura esferas, a princípio, contraditórias. Victor Hugo, defensor inexorável dessa estranha interação, julga a afiguração do grotesco primordial para a concretização do sublime. Para ele, essa oposição de idéias causaria um contraste tão intenso, que dela se alcançaria um resultado excepcional para o sublime:

O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada. A salamandra faz sobressair a Ondina; o gnomo embeleza o silfo (HUGO, 2004:33).

Outra qualidade essencial, agregada ao grotesco romântico, reside na singularidade do riso demolidor que, ao desvendar uma faceta irônica e satírica do mundo, anula a realidade como totalidade finita, libertando, segundo Bakhtin, *a consciência, o pensamento e a imaginação humana, que ficam assim disponíveis para o desenvolvimento de novas possibilidades* (1987:34).

O cerne da ironia não consiste apenas em negar a realidade absoluta, mas também a permuta desta por um conceito relativo, expressando a intranqüilidade dos românticos ante as concepções racionalistas do iluminismo quanto ao mecanismo que rege as faculdades da vida, definidos pela nova abordagem política: *Schlegel considera a ironia como a luta*

entre o absoluto e o relativo, a consciência simultânea da impossibilidade e a necessidade de uma descrição completa da realidade (WELLEK, 1967: 171).

Nesse novo modo de perceber o mundo, o grotesco encontra um caminho propício para definir o descontentamento romântico, através de figuras especularmente alteradas, que concebem a realidade de modo a salientar a sua natureza disforme, confusa e desordenada, desenhandando, assim, um universo humano alheio a qualquer propensão espiritual. Aflitivo, o riso romântico ostenta, agora, um aspecto soturno, assustador e atemorizante, causando o estranhamento de circunstâncias, a priori, familiares:

O universo do grotesco romântico se apresenta geralmente como terrível e alheio ao homem. Tudo que é costumeiro, banal, habitual, conhecido por todos, torna-se subitamente insensato, duvidoso, estranho e hostil ao homem. O mundo humano se transforma de repente em um mundo exterior. O costumeiro e tranqüilizador revela o seu aspecto terrível. (Bakhtin, 1987:34).

O grotesco inserido em **Macário**, de Álvares de Azevedo, é abordado sob o aspecto de “alienação” do mundo e atinge uma qualidade mais bem acabada em composições que têm o eixo principal apoiado no romance satírico, também definido como “poema miscelânea”. Encontrado em Byron, sobretudo em **Beppo e Childe's Harold Pilgrimage**, esse estilo foi consagrado como uma mistura estilística do sublime e do grotesco, da poesia e da prosa, exibindo, deste modo, uma linguagem digressiva, especial para exprimir as oscilações de humor de seu narrador:

A mistura estilística de baixo e alto, de prosaico e

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

(Hansen, 1984:25).

O estilo grotesco é conceituado como subgênero do cômico ou, pelo menos, de caráter estético, do qual o cômico é o elemento substancial. Mas, no que concerne ao grotesco romântico, o foco principal será a deformação da realidade, com seus aspectos lúgubres e macabros consubstanciados com o Belo, estando ou não presentes o estilo burlesco ou cômico.

A pertinência da ampliação desse conceito é evidente, uma vez que a definição do grotesco, e a explicitação de sua natureza, nunca foram precisas ou bem demarcadas, tendo recebido diversas conceituações no decorrer da história.

O grotesco romântico é a irrupção do sobrenatural, do fantástico e do satânico. Os ambientes que exercem essa atmosfera correspondem ao domínio dionisíaco, são sempre noturnos e macabros. Os sentimentos expressos são radicais, promovendo à dilaceração dos “eus”. E a consubstanciação de elementos antitéticos causa um efeito dissonante entre o Belo e o Feio (GOMES & VECCHI, 1992).

Outra perspectiva a ser tratado no presente estudo perscruta o grotesco romântico como uma manifestação de protesto e de revolta contra o domínio fortemente constituído e a razão ditatorial do Neoclassicismo, objetivando um novo entendimento da realidade, por meio da irracionalidade e de elementos imaginativos e, deste modo, findando com o antigo conceito racionalista e realista da mimese clássica, que define que o *homem, animal racional, vive num universo também racional, onde o Bem é superior ao Mal e o Belo prima sobre o Feio, como a ordem sobre a desordem e a forma sobre a matéria* (NUNES, 2006:44). Além disso, o grotesco romântico é concebido como uma contestação do universo burguês capitalista:

Seria (...) injusto pretender que o Romantismo só se evadiu do mundo prosaico, cinzento, da realidade. A seu modo ele também o enfrentou. Pelo menos procurou dar conta de sua desordem e de sua miséria através do grotesco. Mobilizando tudo o que, na existência humana, lhe causava aversão, o espetáculo do contraditório e absurdo, articulou estes elementos num retrato contundente quando não monstruoso, graças a um meio estilístico que se não era novo, não era muito explorado até então, já por seu caráter chocante e perturbador(ROSENFELD& GUINSBURG, 2005:291).

Tendo em vista esse panorama, o presente estudo remete também ao Romantismo como movimento de protesto, rejeitando o conceito de que tenha sido um movimento restrito apenas à passividade pessimista, à representação de musas pálidas, ao ufanismo e à evasão. Como abordaremos nesta pesquisa, o Romantismo é um estilo bem característico, que desafiou a realidade castradora e serviu como uma ferramenta de luta contra a mecanização do homem, fruto do progresso tecnológico e no reverso da visão utilitária e materialista do mundo burguês: (...) o

Romantismo foi um movimento de protesto, protesto apaixonado e contraditório contra o mundo burguês capitalista, contra o mundo das ilusões perdidas, contra a prosa inóspita dos negócios e lucros (...) (Fischer, 1983:63).

Em **Macário**, as impressões da civilização inspiram aversão e o poeta faz chacota de um mundo que reverencia o dinheiro, a hipocrisia moralista e o materialismo, e para tanto, se utiliza de um sarcasmo mordaz e de uma ironia áspera. Na estética, pautada na composição da lira humorística, pode-se identificar um “plano horizontal”, ao passo que, na poesia alvaresiana, o sujeito-lírico erra pelas ruas e verifica as contradições físicas e morais de uma sociedade fadada à corrupção e aniquilação.

Podemos constatar que a personagem Macário se apóia na relação estreita entre o eu - poético e a sociedade, sem que ocorra, porém, um mergulho interior em busca de um mundo supra-real, denunciando apenas uma conduta superficial numa sociedade dissonante. Aliás, essa concepção do real é a que se impõe na perspectiva do poeta, já que ele concebe dois mundos diferentes em **Macário**, ambos representados sob a égide do sujeito-lírico, que nos incute impressões, algumas vezes de subjetividade e transcendência, em outros momentos, de objetividade e repulsa.

Inúmeras vezes, o poeta utiliza a ironia como ponto de apoio para avaliar a sua condição ante a sociedade, que passou a enaltecer os setores de produção com a chegada da revolução industrial e chocou, conforme o modo como expressa no texto, sua sensibilidade. Assume uma situação antagônica diante dessa realidade, ao promover a inspiração e a natureza num universo em que a industrialização propiciou uma estagnação de tensões interiores para aclamar o pensamento racionalista, capitalista e objetivista. O eu – lírico opõe sua situação de boêmio e descompromissado a um mundo que engrandece o dinheiro, a concorrência e a hipocrisia: ... *o romantismo foi um movimento de protesto, protesto apaixonado e*

contraditório contra o mundo burguês e capitalista, contra o mundo das ilusões perdidas, contra a prosa inóspita dos negócios e lucros (...) (Fisher, 1983:63).

Tanto a faceta sentimental quanto a humorística de Álvares de Azevedo se conjugam simultaneamente, o que favorece a euforia desmedida do choro, das aspirações, das ações e do riso angustiado.

Há uma série de componentes da realidade de que o poeta se apodera para compor o seu mundo boêmio, como o charuto que lhe aplaca o vício, os relacionamentos passageiros que lhe proporcionam satisfação momentânea, prazer e jovialidade por onde vaga, entregue à própria sorte. O epicurismo representa uma qualidade expressiva nesse momento da obra alvaresiana, findando com o vinho. A bebida emana uma sensação de suavidade e elevação, necessária para que possa fazer parte de um universo quimérico e imaginário, distante da sociedade.

Podemos notar que, ao adentrar a estalagem, no primeiro diálogo do drama, Macário solicita à atendente que lhe forneça cama, ceia e charuto:

Macário
Sobretudo não esqueçam o vinho!

Uma voz
Há aguardenteunicamente, mas boa

Macário
*Aguardente! Pensas que sou algum jornaleiro?... Andar
légulas e sentir-se com a goela seca! Oh! Mulher
maldita*
(Azevedo, 2000:67).

É intrigante notar também, no excerto acima, que há uma característica européia, representada pela objeção à aguardente, concebida como uma bebida de origem brasileira. A evasão se estabelece, nessa circunstância, em razão da recusa de componentes nacionais em nome de

um refinamento estrangeiro. Além dessa relação, é de suma importância salientar que o vinho se enquadra a muitas situações que suscitam liberdade, sublimação e divagação.

A oscilação entre afirmação e negação acarreta uma descarga irônica, que intensifica sua desarmonia com o mundo. Essas duas perspectivas antagônicas concebem uma unidade, proporciona duas realidades contrapostas que, confrontadas, resultam num todo. A fusão desses dois elementos opostos é a ironia, já que recusa um universo por meio de seu reverso: um mundo disforme, pautado na subjetividade e na desordem.

Azevedo introduz, assim, em sua obra, aquilo que já era recorrente entre os românticos europeus: o curso natural das coisas e a transgressão social.

Ainda que as paixões corporais ocupem um lugar central na grande literatura libertina do século XVIII, somente nos pré-românticos e nos românticos o corpo começa a falar. E a linguagem que fala é a linguagem dos sonhos, dos símbolos e das metáforas, numa estranha aliança do sagrado com o profano e do sublime com o obsceno. (Paz, 1984:54).

A ironia em Macário, além de ser concebida com base na nulidade do transcendente e na noção de finitude, a personagem, ao transitar pelas ruas, nota a contradição entre seus sonhos e o universo real, numa clara incongruência entre tudo aquilo que é almejado e a imposição social. Octavio Paz declara que a ironia: *Consiste em inserir dentro da ordem da objetividade a negação da subjetividade* e considera os românticos como aqueles que possuem *predileção pelo grotesco, o horrível, o estranho, o sublime irregular, a estética dos contrários a aliança entre o riso e o pranto, prosa e poesia, incredulidade e fé* (1984:69).

2.3 - A irrupção do grotesco fantástico

O desnorteamento e a atmosfera ambígua, provocados por um ambiente onde impera a consciência onírica, trazem à tona o grotesco fantástico. Ao investigar sobre gêneros fantásticos, Tzvetan Todorov concebe estilos que estão entre o insólito e o maravilhoso, ou seja, se em um determinado texto há predominância do elemento que gera a expressão do incomum ou sobre-humano, posteriormente surge o tempo da dúvida, do “fantástico puro”. Entretanto, o elemento composicional do fantástico, de ordem insólita ou maravilhosa, revela que há a intenção de discutir questões que não existiriam num texto de gênero “realista”. Transversalmente, assuntos proibidos e polêmicos são discutidos no drama **Macário** e que são conferidos a circunstâncias que estão totalmente fora da compreensão humana:

Tomemos uma série de temas que provocam freqüentemente elementos sobrenaturais: o incesto, o amor homossexual, o Amor a vários, a necrofilia, a sensualidade excessiva... (...) O fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desencadeamentos sexuais serão mais bem aceitos por qualquer espécie de censura se pudermos atribuí-los ao diabo (TODOROV, 1970:161).

No tocante ao universo de **Macário**, o caráter dúvida e a intensidade propiciada pela atmosfera sombria da noite e pelo onírico são enfatizados pela manifestação de um ser alheio ao nosso mundo, um anjo que se rebelou contra Deus e foi expulso do paraíso, possuidor de uma grande capacidade persuasiva e filosófica. A personagem Satã é uma espécie de mestre guia que revela ao protagonista, que oscila entre o cinismo e o desalento, o aspecto sombrio e tenebroso do ser humano e, por conseguinte

apresenta a prática habitual de uma cidade que se encaminha na contramão da moral e que será o lugar para onde Macário e seu preceptor seguirão viagem. Num cenário envolto por mistérios e pela dúvida prosperando a todo o momento, acontece o encontro entre a personagem título e a figura satânica, isso tudo regado por uma atmosfera de incerteza, de indefinição e ambigüidade, que faz prosperar o conceito do gênero fantástico. Eventos incomuns se sucedem na estalagem, enquanto chove torrencialmente; o burro de Macário que desaparece; a estalajadeira de aspecto lúgubre, diálogos proferidos por alguém que não está participando efetivamente da encenação; e por último a chegada de um enigmático cavalheiro que num primeiro momento oculta sua verdadeira identidade. Estes fatos contribuem para a pendularidade que se estabelece entre o onírico e acontecimentos que correspondem à realidade. A desconhecida figura misteriosa, que faz companhia ao protagonista, apenas confessa quem ele é de fato, quando a personagem central aceita fazer um pacto:

O desconhecido

Aperta a minha mão. Até sempre: na vida ou na morte!

Macário

Até sempre na vida e na morte!

O desconhecido

Eu sou o diabo. Boa noite Macário (2006:47)

A inserção de Satã no drama é uma alusão ao **Fausto** de Goethe, o que fica claro na ponderação do protagonista, que afirma que, sem Mefistófeles, a vida de Fausto seria uma desgraça. Além disto, o diabo simboliza a violação dos padrões que sustentam a moral e bons costumes de uma sociedade. Em **Macário**, o diabo não retrata mais o “espantalho cômico”, como nos tempos antigos, e se transforma num ser sarcástico,

irônico e céptico, expressando o spleen, o assombroso e a tragédia. A alegria das risadas espalhafatosas é substituída pelo riso soturno e perverso. A aparição requintada da figura demoníaca leva a personagem título a se perguntar se de fato havia estado na companhia do diabo. A dúvida se manifesta nos diálogos num tom irônico:

Macário
E tu és mesmo Satã?

Satã

É nisso que pensavas? És uma criança. Decerto que Querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenho luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã? Queres que te jure pela Virgem Maria? (2006:67).

O mistério que se instaura no drama, devido à aparição de Satã, faz nascer em **Macário** a desconfiança de que não vivenciara nada do transcorrido naquela noite chuvosa. E, ao acordar no dia seguinte, com os berros da estalajadeira, o protagonista, a fim de sanar suas dúvidas com relação ao que acontecera na noite anterior, trava um diálogo com a serviçal da estalagem:

Macário
O diabo! (Dá uma gargalhada à força) Ora, sou um pateta! Qual diabo, nem meio diabo! Dormi comendo e sonhei nestas asneiras!... Mas que vejo! (olhando para o chão) Não vês?

A mulher

Tem pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo! O diabo andou por aqui! (2006:44)

Quando finda a segunda cena, prestes a chegar à cidade de São Paulo, Macário, depois de mais um debate com Satã sobre a questão da mulher ideal, revela a seu preceptor infernal um episódio que traduz as cenas retratadas em **Noite na taverna**. A personagem título revela que teve relações sexuais com uma prostituta que havia encontrado numa noite escura, enquanto vagava sozinho pela rua. A descrição que Macário faz do lugar lembra um cenário desolador, inóspito e até grotesco, e mesmo a figura da mulher é desenhada como um ser de aspecto não muito bem definido, o que suscita uma imagem etérea e deixa uma sombra de dúvida quanto à existência do ocorrido. Macário apenas diz que ela era magra, lívida e que não era bela. E, ao sentir o contato com a pele da mulher em questão, a sensação era de um corpo amolecido e que não lhe inspirava satisfação. Depois daquela noite, quando decidiu voltar, já no dia seguinte, à casa da prostituta, soube que a mulher tinha acabado de morrer. Ouvimos, da boca de Satã, a opinião a respeito dos fatos narrados por Macário:

Satã

É tarde. Agora é uma caveira a face que beijaste... uma caveira sem lábios, sem olhos e sem cabelos. O seio se desfez... Tudo isso é comum. É uma idéia velha, não? E quem sabe se sobre aquele cadáver não correram Lágrimas de alguma esperança que se desvaneceu? Se com ela não se enterrou teu futuro de amor?
(2006:49)

Essa cena demonstra que Macário, ao experienciar algo considerado excêntrico, ao concretizar o ato sexual com uma desconhecida e que

poderia já estar morta, passa a hesitar com relação à legitimidade das coisas e a utopia de tudo o que nos rodeia.

O diálogo entre os dois personagens cessa por um instante quando a meia-noite se pronuncia, e Satã faz um convite a Macário para que o acompanhe num passeio um tanto quanto sombrio:

Macário

Sim. É a meia-noite. A hora amaldiçoada; a hora que faz medo às beatas, e que acorda o ceptismo. Dizem que a essa hora vagam espíritos, que os cadáveres abrem os lábios inchados e murmuram mistérios. É verdade, Satã?

Satã

Se não tivesses tanto frio, eu te levaria comigo ao campo. Eu te adormeceria no cemitério e havias de ter sonhos como ninguém os tem, e como os que os têm não querem crê-los.

Macário

Bem, muito bem. Irei contigo (2006:51).

O passeio a um lugar inóspito como o cemitério, onde a atmosfera do lugar não abre concessão a normas ou mesmo à razão, e ainda atormentado por sonhos “como ninguém os teve”, que mais se parecem com pesadelos, acaba conduzindo Macário para o inferno, e desse modo o protagonista se depara com a face da morte. Ao despertar da sua viagem infernal, Macário ouve, de modo fantástico e sobre-humano, o último suspiro da sua progenitora. Muito perplexa, a personagem central expulsa seu companheiro demoníaco, fechando dessa forma a derradeira cena, encerrando as elucubrações infernais com a vinda do dia se sobrepondo ao

ambiente noturno fantasmagórico, e volta ao seu ponto de partida na estalagem.

2.4 - Ironia romântica: a pendularidade do ser

A ironia romântica está relacionada ao desejo incontido de liberdade do ser humano diante de uma existência insatisfatória, de um modo peculiar de padecer e de saber conviver com as restrições da linguagem, um modo contraditório de tentar administrar um sofrimento próprio da condição humana.

Até o surgimento do Romantismo, a ironia buscava suas atribuições na retórica clássica (segundo Cícero e Quintiliano) e sempre esteve relacionada à intenção de dissimulação. Aliás, o vocábulo *ironia* procede do grego *eironeia*, que significa, exatamente, *dissimulação*.

Mas o conceito de ironia pode ser ampliado para além da ironia, como nos revela Arthur Nestrovski. Para ele, a questão da ironia, no campo da linguagem de modo geral, mais exatamente, naquelas expressões que mostram um conhecimento fronteiriço da linguagem, corresponderia *àquele movimento que faz a linguagem se suspender ou se negar a si mesma, um gesto de suspensão e autocancelamento de linguagem, uma qualidade de toda linguagem, quando se vê como tal, um perpétuo deslocamento que define a própria linguagem da arte...* (1996:7).

Com muita propriedade, Nestrovski percebe nos modernos uma *ambição de imediatez*, uma busca sempre revigorante de uma *linguagem absoluta das palavras que vão dar nome as coisas, dizer o mundo como ele é* (*Ibid: 12*).

Mas é fato que tal posicionamento está destinado ao fracasso, e é, a partir dessas duas diretrizes antagônicas, __ a que se encaminha para imediatez e a que mostra a dificuldade em atingí-la, __ que emana a ironia

moderna, introduzida pelos românticos. Compreende-se, assim, qual a razão em conceber a ironia com a intenção de reger uma angústia essencial e inevitável, imanente a nossa qualidade de seres de linguagem: o sofrimento do/e com o impraticável desejo de *dizer a coisa*.

Se a ironia estabelece as conexões entre a linguagem e experiência, então determina certa forma de conceber nossa relação com o mundo. Segundo sugere René Bourgeois, a ironia é uma atitude: *Ela (a noção de ironia) é nada menos que uma atitude do espírito diante do problema da existência, que uma tomada de posição filosófica na questão fundamental das relações do eu e do mundo... (1974:30)*.

Conforme já indicado por Nestrovski, os românticos são os primeiros a experimentar um vigoroso choque, incitado pelo cristianismo kantiano, a arriscar engendrar uma reação a ele.

As obras românticas são pavimentadas por um angustiante sentimento de perda, e pela certeza de que houve um rompimento considerável com todos os setores da ordem social. O romântico é tomado pela inquietante impressão de que se estabeleceu uma lacuna entre homem/mundo, homem/natureza, experiência/representação, sujeito/objeto, coisa/palavra, emoção/pensamento, afeto/linguagem. Aqui estão elencados alguns elementos de muitas configurações, em que a improbabilidade em conquistar uma relação completa, imediata e ilimitada com o mundo, enfatiza essencialmente a subjetividade romântica.

Essa impressão vai de encontro à percepção excessivamente crítica no que se refere ao presente. O romântico primo pelo distanciamento com a realidade em que vive, tenta objetivá-la e a si mesmo, num deslocamento reflexivo e auto-reflexivo. Todavia, esta crítica do presente conduz a um tipo de nostalgia de uma época ideal. Nesta outra era, inserida imaginariamente no passado ou no futuro, todos os abismos e vazios que o afligem teriam sido completamente supridos. Em suma, o Romantismo

ambiciona a junção daquilo que se lhe apresenta como fragmentado, e o restabelecimento do todo e da plenitude. Nessa procura constante do elo perdido, conduz a um preceito que exprime concisamente a dimensão básica da ambição dos românticos.

Mas a questão é bem mais complexa do que isso. O pensamento romântico alterna constantemente entre a concordância de que as cisões são definitivas e a posição contrária, ou seja, a confiança em que o elo perdido possa ser resgatado. Até mesmo no escritor mais rigoroso, descrente ou incrédulo, pode-se perceber, em seu íntimo, uma esperança secreta de que seja possível mudar completamente a experiência por meio da linguagem, unir homem e natureza, aceder ao absoluto. Esta condição talvez seja o traço distintivo do estilo romântico no que se refere a outras propostas do pensamento moderno.

Desse modo, o que define a ironia como um conceito characteristicamente romântico é a constante oscilação de vai e vem entre a concepção crítica do mundo (que reconhece a impossibilidade de resgatar a unidade perdida) e sua negação (a fé na possibilidade de resgate da unidade). O conceito de ironia só pode ser caracterizado de romântico se possuir, como uma de suas esferas essenciais, este desejo pelo absoluto. Segundo Bourgeois:

A ironia se apresenta como negação do caráter “sério” o ou “objetivo” do mundo exterior e, correlativamente, como uma afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória, e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa se deter num único termo, e realiza um constante vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, de tal modo que cada negação suscita imediatamente uma tentativa de síntese criadora. Ironia não é “nem isso, nem aquilo”, mas “isso e aquilo”, como diz. Se o movimento se detém, a ironia desaparece, e com isso toda a possibilidade de uma

compreensão total da realidade exterior e interior: se o mundo é totalmente negado, é a “loucura” que se instala plenamente e o mergulho num universo imaginário; se o “ideal”, por sua vez é recusado, é a aceitação de um mundo absurdo e inútil, de onde os valores (os da arte, em primeiro lugar) são banidos para sempre (...) (1974: 30-31).

A natureza contraditória da ironia romântica pode ser qualificada de vários modos, como: crítica e fé; jogo e crença; realismo e idealismo; e a intempestiva vontade de suprimi-los. É de essencial importância salientar, com relação a este paradoxo, algo que o tempo todo se proclama, embora seja um dos aspectos menos abordados da ironia: apesar da sua aplicação na retórica esteja ligada ao humor, a ironia, por sua resistência freqüente à brevidade e incompletude, é fundamentalmente trágica. A ironia se movimenta a partir dessa frágil pendularidade entre perfeição/imperfeição, completude/incompletude e, quiçá, a dupla que melhor traduz a concepção irônica: finitude/infinitude. Atentemos ainda para o fato de que a oscilação irônica não pode suspender e/ ou excluir um de seus aspectos composticionais; e isto por não poder definir-se entre um ou outro, por se negar a representá-los como possibilidades excludentes. É, por esse caminho, que se pode distinguir na ironia romântica uma inclinação para o trágico. Na realidade, são poucos os episódios ou obras essencialmente trágicos, pois estes surgem apenas quando a tensão consegue se sustentar. Mas, quando é descomunal a quantidade de angústia agregada a esse conflito, geralmente o trágico não permanece, pois fica propenso a se diluir em benefício de uma ou outra tendência.

Uma das diferenças entre literatura clássica e romântica tem como alicerce o emprego da ironia: a forma como o autor literário (e o artista em geral), no classicismo, assume uma postura de “autoridade”, com algo a dizer, uma verdade a propagar, uma lição a transmitir. Optando geralmente

por uma atitude de demiurgo, o escritor clássico não se posiciona abertamente em sua obra.

Do romantismo em diante, e a partir de seus propósitos no tocante à liberdade, igualdade e fraternidade, inicia-se a revolta do indivíduo, que se opõe a uma sociedade que o abandona à própria sorte, na sua subjetividade e individualidade, sentenciando-o a conter seus anseios e emoções, em função de valores morais absolutos, apoiados na verdade e no bem, associados pela sociedade ao governo, instituição religiosa ou família. A valorização romântica do indivíduo, porém, leva a uma contradição: ao se dar conta de seu desejo de absoluto, o indivíduo nota concomitantemente a sua efemeridade e relatividade, e sua dependência do outro, colocando obstáculos a seus desejos ilimitados, o que o leva a perceber a limitação da vida.

Com relação ao escritor, esse paradoxo mostra-se como algo fundamental e como inacessibilidade em expor plenamente a realidade. A resposta para o problema é a ironia romântica, por meio da qual se insere na obra a figura de um eu “representante da representação”, um recurso que se completa com a presença de um narratário. Revela-se assim ironicamente a simulação e a astúcia da elaboração textual e, a partir dessa introdução da ironia em seus métodos, a literatura abdica da intenção de ser mimese, imitação da realidade, e passa a sobressair-se como produção, linguagem, modo característico de conceber um universo, reputando-se a própria linguagem do mundo.

O autor está inclinado a renunciar da postura de autoridade de quem detém o saber e pode difundi-lo, e compensa o seu (não) saber com a habilidade perceptiva do leitor, mostrando a destreza reflexiva de que justamente esse outro tem a capacidade de converter em realidade a existência da sua obra e, enfim, a sua própria existência.

A concepção de ironia declarada simplesmente como uma representação retórica, em que se diz o contrário do que se diz, acaba por elevar o termo a um grau de mentira implícita na linguagem. Por essa razão a ironia pode agregar aspectos e funções demasiadamente diversificadas, em que ocorrem ao menos dois elementos de evidência: o primeiro, em que a expressão irônica quer ser compreendida como tal; e um segundo, que está relacionado à ironia *humoresque*, que tem por meta manter a dualidade e exprimir a impraticabilidade de designar um sentido claro e absoluto.

A ironia se configura de forma nebulosa e volátil, e por essa razão Muecke elenca uma sucessão de dificuldades para classificá-la: o primeiro ponto de vista estabelece que os pontos de contato atuantes entre as suas muitas formas possibilitam conceituá-la de diversos ângulos. O processo irônico é denominado trágico, cômico, de modo, de situação, filosófico, prático, dramático, verbal, retórico, auto-ironia, ironia socrática, romântico, cósmico, do destino, do acaso, de caráter, segundo o panorama de qualificação.

Em outra categoria, Muecke indica uma preocupação em conceituar a natureza irônica, o que conduz os mesmos obstáculos de classificação de “arte” e “poesia”. Outro motivo da dificuldade seria a falta de clareza do conceito pela freqüente integração de ironia com a sátira, paródia, humor, cômico ou grotesco, elementos estes que nem sempre se relacionam com a ironia, ainda que por vezes a ironia se sobreponha a essas concepções, o que pode fazer até mesmo com o trágico.

Sejam quais forem os seus aspectos, a concepção irônica será sempre uma composição comunicativa. Na verdade, nada pode ser reputado irônico se não for concebido e visto como tal; não existe a possibilidade de uma realização irônica sem o ironista, e este será alguém que concebe o sistema dual ou numerosas possibilidades de sentido, e as emprega em enunciados irônicos, cuja intenção de fato se conclui no efeito correspondente, ou seja,

numa recepção que perceba a dualidade sem sentido e a inversão ou a distinção efetiva entre a mensagem enviada e a pretendida.

A ironia é a afirmação de um sujeito que confirma a natureza intersubjetiva da sua individualidade, satisfazendo desse modo a literatura, quando esta pretende um leitor que não seja apático, mas atento e atuante, apto a concluir que a linguagem não tem apenas uma só interpretação, e que o texto é capaz de lhe mostrar ciladas e jogos de trapaças, dos quais deverá, em algumas ocasiões, participar. Isso ocorre porque o autor elabora seus textos para serem lidos, mesmo que seja apenas por ele mesmo, ainda que o escritor clássico supostamente renegue isso, pois não se introduz de modo perceptível na obra e não esboça geralmente interesse por um receptor.

O processo irônico é uma composição voltada para a comunicação e está associado à astúcia; é mais erudito e está mais próximo do intelecto que dos sentidos. Um tipo clássico de oratória irônica é a de Sócrates, da busca da verdade no interior do homem, a que se atribuiu o nome de *maiêutica*. Consiste na tática de estimular dúvidas e inibir certezas para instaurar o vazio. Esse preceito socrático não tinha a intenção de confirmar as próprias ou as opiniões alheias, mas de estimular a busca da sabedoria por intermédio do diálogo, dada a sua suspeita com relação às verdades instituídas. O conceito de ironia socrática seria assim um conceito sistemático, que empregaria a retórica para alcançar o resultado pretendido do discurso, além de ser, na concepção de alguns estudiosos, um estilo literário inovador, que Platão empregou para expor sua filosofia.

Um modo de buscar um entendimento reflexivo do leitor por meio da comunicação, enaltecendo-o como um outro capaz de colocar-se de maneira crítica com relação à realidade, faz parte daquilo que é concebido de ironia com ironia. A concepção relativa a esta ironia que os Schlegels, Karl Solger e muitos outros denominam de ironia romântica. Empregando a

objetividade, “impassibilidade” e a autonomia do autor arredio, nobre, senhor de si mesmo, repercutidos na Era Romântica, já qualificavam os escritos de Aristófanes, Petrarca, Cervantes, Goethe, Shakespeare. Essa também foi à ironia de Flaubert, James Joyce e Machado de Assis, tanto em doutrina quanto na prática.

A ironia romântica alarga e agrega dimensões mais complexas à dissimulação que já reside na ironia retórica. Adiciona-lhe uma auto-ironia que emerge da consciência narrativa, em que o texto, ao refutar imitar a realidade, expõe o seu fingimento, mostrando a sua ambição em ser reconhecido como arte, de natureza fictícia, elaboração de linguagem. A literatura não esconde mais os seus métodos de representação: inversamente a isso, revela-os na possibilidade de um discurso não transitivo, cuja perspectiva não é falar as coisas (ocultar-se no que elas exprimem), mas expressar-se, numa fala-sujeito que, todavia não faz de si mesma o novo objeto dessa linguagem sem objeto.

Na concepção de Friedrich Schlegel, a ironia romântica está condicionada à arte. Para elaborar o texto, o artista consciente necessita de criatividade, de um senso crítico, subjetivo e objetivo, satisfatório e realista, de uma parcela emotiva e lógica, inconscientemente inspirado e cônscio de sua tarefa artística. A sua arte aspira a ser sobre o mundo, mas se reconhece ficção. Ele tem consciência de que é impraticável conceber uma narrativa autêntica ou completa da realidade, por ela ser inexplicavelmente ampla, contraditória e em constante metamorfose, de maneira que uma narração autêntica suscitaria algo falso, assim que concluída: a saída que o artista encontra é agregar sua arte à consciência de sua irônica posição frente ao mundo.

A relevância desse tipo de ironia em obras literárias foi muito intensa na Alemanha, no final do século XVIII, com o crescimento da especulação filosófica e estética que levou os alemães a serem líderes intelectuais da

Europa. August W. Schlegel declara que ironia é uma oscilação entre o sério e o cômico, a imaginação e o trivial. Enquanto Karl Solger define que a verdadeira ironia “começa com a contemplação do destino em larga escala”. Anterior a ele, Friedrich Schlegel chegou a crer que a ironia fosse o resultado do reconhecimento de que o mundo em seu estado puro é paradoxal e que apenas um ato ambivalente pode abarcar a sua total dimensão contraditória. A ironia romântica não repercutirá dessa maneira, segundo Bourgeois, do distanciamento puro e simples do autor com a sua obra. Ela faz com que o significado não seja essencialmente o propósito do discurso; qualquer acepção, entendida direto e ironicamente, tem como função reenviá-lo ao significante para que agregue um valor singular possível, o de ato estético.

No tocante à ironia romântica, que não pertence à época romântica, mas integra o princípio composicional do romantismo alemão, do romantismo francês e de movimentos análogos, o que se pretende salientar é a coexistência dos contrários, a pendularidade entre objetividade e subjetividade, a organização da obra através de uma consciência em ação. É referente à manifestação de uma arte que almeja ser concebida como tal e por essa razão não se apraz com o sério absoluto. Por meio de uma freqüente parábase, a ironia romântica desintegra a todo instante a ilusão de exibir a realidade para apresentar o artista em ação, evidenciando a singularidade de uma arte que se permite uma realidade própria e por esse motivo, procura mesclar sério e lúdico, devaneio e realidade, sublime e grotesco, superando a distância entre o universo restrito e o infinito ideal.

Repetição, refração, fragmentação, camuflagem, controverso, autoparódia, infinidade de papéis representados e jogo são estratégias da obra elaborada com a ironia romântica, em que o autor se apresenta continuamente por meio de suas personagens, já que a meta é neutralizar o engano da representação, contrariar a essência de seriedade da obra. Esse

conceito não empregará a representação de algo externo a si, porém parte da ação que se constrói perante o leitor/espectador, fundamental para o desempenho da obra: o narrador/autor pode narrar uma história, seja qual for essa história, dimensioná-la como quiser, pois somente ele a tem na sua imaginação (ou só ele tem o poder de criá-la). Paradoxalmente, no entanto, apenas ele tem a prerrogativa do ato de narrar, pois há quem o comprehenda quem confie nesse saber, quem se permite mergulhar nessa comunicação.

Na concepção de Schlegel e da ironia romântica, a genuína arte estará desassociada de preceitos morais e representa noção por parte do artista de que é impraticável a concretização de seus anseios pelo absoluto, já que se reconhecem as suas limitações. O artista enquadra a dialética irônica nas duas extremidades da concepção idealista, o que é fugaz, breve e transitório e o que tem a essência infinita e indelével. A aceitação e a contestação de si mesmo mostram sua tendência por uma ironia disposta a neutralizar todas as demais, a partir da importância atribuída ao processo de fragmentação e de relatividade. A ironia, com relação à concepção estética, é um subterfúgio para a impraticabilidade do absoluto, atestado como um legítimo aspecto para a consciência.

É significativo que esse conceito estético de Schlegel tenha recebido ásperos julgamentos por parte de Hegel, cuja concepção está arraigada nos princípios da fenomenologia, que enaltece a representação como uma característica genuína da manifestação artística, estabelecida como uma ponte para se alcançar o absoluto. Segundo Hegel, a arte tem que seguir pela trilha moral, ficando a linguagem responsável por mediar representações interiores e exteriores. Já o princípio de Schlegel e a teoria da ironia romântica são opostos, e a literatura não tem condições de tornar efetivo o absoluto, pois o hiato entre este e a mente que almeja torná-lo real é conclusivo e categórico: embora perceptível, o absoluto não é representável nem explicável.

A ironia romântica concebe, deste modo, um componente de independência em arte: a arte como a arte, pois, por meio da ironia romântica, o escritor narra uma história inteira, inserindo o autor e a narração, o leitor e a leitura, seu estilo e sua opção, a ficção e o fato. A composição da obra terá, assim, um universo próprio e não um fim em si, terá características autônomas, e concomitantemente um valor soberano e não incondicional, em que o autor visa a um estado maior de equilíbrio emocional, ainda que se encontre num momento aflorado de suas paixões. Por meio da ironia, a literatura romântica se conscientiza de seu poder expressivo e declara que estabelecerá os seus próprios métodos, encontrando dessa forma o seu teor mais arriscado, ao questionar-se de maneira declaratória, ora sentindo-se exultante ao tomar consciência de que tudo está sob o seu comando, ora atormentado por se dar conta de que tudo lhe escapa, pois ela se projeta no vazio.

Maria de Lourdes Ferraz discorre sobre a presentificação do autor, inserida na obra como um aspecto essencial da ironia romântica: essa presentificação aponta o estilo ilusionista da escrita e, por conseguinte, a natureza mistificadora da literatura. *Em nome da autenticidade, a desmistificação reforça a força mistificadora da ficção* (1987: 80). O modo como é concebido o tempo, segundo Ferraz, é a *chave da ironia do narrador*:

O tempo do narrador só o é enquanto refere outro tempo- o da história. O discurso, dito do narrador, só assim se pode designar porque enquadra a temporalidade da história; nada fixa o sujeito enunciador senão o próprio enunciado; o momento da enunciação só se percebe quando enunciado. É como se o presente intemporal e atemporal só valesse pelo tempo que cria, inserto num devir onde o que importa é o passado e o futuro. (1987: 91).

Sob a perspectiva da ironia romântica a arte tenciona ser concebida como arte, de caráter fictício: na medida em que instaura mais intensidade, mais lucidez, torna-se cônscia da sua própria essência. É uma arte que se qualifica pela insatisfação relativa a tudo que se diz sério e absoluto, pois não pretende incorporar a realidade. Por essa razão, se apropria do real e o desmantela, fragmenta, desorganiza e discute, ciente da importância em se distanciar do real. O ironista admite em se projetar apenas como um muro sensível, cujas frestas permitam *observar as vozes e escutar os rostos*; abriga-se de modo consciente no papel representado, tornando-se platéia de si mesmo e platéia dessa platéia. André Bourgeois declara que na consciência da coexistência de elementos opostos e na dificuldade, em separar a plenitude da desordem estão alguns dos preceitos da ironia romântica, os quais são fatores que dificultam simultaneamente a genuína subjetividade e a genuína objetividade, proporcionando, portanto, um afastamento entre a obra e o autor, mostrando uma reflexão poética duplicada, como numa seqüência ilimitada de espelhos.

A estrutura de uma obra irônica será uma sinopse de elementos antitéticos: movimento e não uma apreciação passiva, associação entre objetividade e subjetividade, mescla do sério e do lúdico, a imaginação e a realidade, o sublime e o grotesco, o real e o aparente. Intenta, desse modo, tornar sensível o abismo entre o universo restrito e o ilimitado ideal, estabelecendo-se num momento frágil da transição do determinado ao indeterminado, do finito ao infinito.

A afirmação da utopia das coisas e, principalmente, da utopia com relação à arte, a ironia romântica tem por objetivo a propagação infundível de figuras a se refletirem de espelho em espelho. Por essa razão, seus aspectos que se repetem são os da máscara, do especular e do duplo. Sua tarefa é fazer com que o leitor mergulhe num engano benévolos que o leve a

entender a distinção entre o eu que vê, o eu que encena e a diáfana opacidade da máscara que, se por ventura se torna adequada demais, não se diferencia da falsidade.

A ironia romântica só se concretiza quando se anula a ilusão de se conceber a obra como uma “realidade” e o que se comunica tem um peso parcial e efêmero. Dessa forma, a obra irônica define-se não como paródica, mas se define como autoparódica, ao apontar a sua essência arbitrária. Nesse conceito, o autor revela estar ciente quanto a ser o seu primeiro leitor, detêm o poder de comentar e criticar a sua criação, anulando a ilusão da representação por intermédio da parábase. Ao interferir, o autor propõe uma transposição de sentido, que se torna relativo e inacabado.

2.5 - Ironia humoresque

Se o princípio de ironia retórica determina uma dupla possibilidade, mas tem uma perspectiva de chegada, a proposta da *ironia humoresque* não é exprimir o contrário ou dizer algo sem de fato dizê-lo. É o oposto: conserva a dualidade e mostra a impraticabilidade de se instaurar um entendimento claro e absoluto, pois o texto elaborado com esse tipo de ironia se representa como códigos inconsistentes e lugar de passagem.

A *ironia humoresque* acontece em situações de suspensão, ainda que requeira um espírito atento e ágil, capaz de assegurar sua essência nas fronteiras, ciente de que o absoluto se concretiza no mesmo instante em que se desfaz num momento fugidio. Ironizar será, deste modo, afastar-se, poder empreender questões, converter presença em ausência, incorporar ao conhecimento o relevo da representação. Por esse motivo, o que se reconhece já não mais será o mesmo, mas sim outro. Por refutar um envolvimento e encantamento, a *ironia humoresque* será um misto de

alegria e melancolia, pautada na descoberta da multiplicidade: as nossas emoções e conceito devem abdicar da solidão senhorial e se relacionar no tempo e no espaço com a multidão, preferindo a justiça à privacidade.

Esse comportamento irônico contraria o extraordinário, o incomum, o sagrado; indica que nada é eterno e permanente, e que o cosmo não é infinito. Soberana contestadora das premissas sacrossantas, pelos seus questionamentos imprudentes, ela acaba com toda definição e reabilita infatigavelmente toda a problemática, apresentando-nos o espelho côncavo em que nos envergonhamos de nos ver desfigurados, para que aprendamos a não nos idolatrar.

Ainda que o pessimismo seja uma de suas qualidades, a *ironia humoresque* julga os renegados com complacência; não se revolta com a deslealdade e muito menos se surpreende com as conversões. Neutraliza a falsa sublimidade, os excessos extravagantes e a insensatez supérflua das mitologias. Previne contra as desilusões e se resguarda das falsas tragédias. O ironista opta em se tornar outro indivíduo; designa-se por ironia e antevê a troça do outro. Verbaliza então, do seu modo, que a natureza do Ser é estar em constante transformação, que não há outra forma de ser que dever-ser; emprega assim com habilidade a diferença entre ser e parecer, o logro entre o parecer e o aparecer, e a divergência do pensamento com a linguagem, da reflexão com a ação, da reflexão consigo mesmo.

A *ironia humoresque* se inscreve no texto como um subterfúgio irônico, um tipo de bordado, de uma permissão poética ou arabesco. O Eu do discurso é um malabarista, que se beneficia de sua agilidade e destreza ao lançar objetos no ar, sem que os mesmos caiam, mantendo assim o equilíbrio devido aos seus reflexos e movimentos; concentra um saber resplandecente, tão senhor de si que tem condições até mesmo de brincar com o erro. Parecendo sempre estar na iminência de executar o jogo do adversário, esse processo deixa transparecer a familiaridade dessa ironia

com a retórica. Isso é um demonstrativo da sua habilidosa maneira em expor sua fantástica arte e também sua plena liberdade, a mais perspicaz, a mais maquiavélica, a mais temerária também.

Na concepção de *ironia humoresque*, o ironista paralisa os seus sentidos para não perceber o gosto das qualidades; renega a valiosa inocência que exprime os fatos envolventes e humanos. O risco a que ele se expõe está enredado na crença da sua própria impassibilidade, pois não se defende sempre um ponto de vista sem aderir a ele algum dia. Quem nada displicentemente em águas turvas corre um sério risco de um dia ser tragado por elas: simulando amar, sujeita-se a provar o amor; parodiando impulsivamente, sujeita-se a cair em sua própria cilada, pois, após elaborar a paródia, corre o risco de imitar realmente o parodiado, permitindo, assim, sua incorporação: a consciência do espetáculo pode gerar o espetáculo. É que a artimanha que a paródia oferece aos ironistas define-se pelo acúmulo de história e de recordações presentes nas palavras; sua valiosa gama de interpretações, que dá vazão à alusão, podendo indicar uma cilada do inconsciente verbal.

O principal risco da *ironia humoresque* consiste em não converter-se ironia absoluta: ela está constantemente prestes a nomear-se e a estabelecer-se no núcleo de um sistema. É que a ironia não se fundamenta em sistemas. Por menor que seja a indulgência da consciência, a ironia neutraliza a angústia do remorso, torna toda sinceridade suspeita, impede, por fim a pureza da intenção. Desse modo, também por menor que seja a afetação, transforma o ironista num profissional e o homem sedutor num perito em sedução, ou seja, num burlesco e um debochado.

Aquele que concebe a *ironia humoresque* se utiliza da boa mentalidade perversa que pode validar e invalidar, nunca permitindo que a ilusão se prolongue. A sua obra é feita de fórmulas efêmeras e de transição. Seu enredo penelopiano é a da obra contestada, instável, ironizada, obra

espectral que toda noite se esvai. Daí decorre o seu mundo: do não já e ainda não. Por esse motivo, ocorre a ligação dessa ironia com a prática lúdica, num jogo desprendido, sem objetivo, pois é uma ferramenta de cisão e de fuga de uma performance séria.

A *ironia humoresque* tem um tom mefistofélico: amorosa, séria, emprega continuamente a leveza e se estabelece entre a comédia e a tragédia, mostrando que coisa alguma é tão fatal quanto pensamos, e muito menos tão fútil quanto presumimos. Deste modo, como o humor não se consolida sem o amor, não há possibilidade de se concretizar a ironia humoresque sem que haja felicidade e lucidez. A proposta desse tipo de ironia não é nos envolver num universo sarcástico, nem aniquilar todas as marionetes, nem colocar outras em seu lugar, mas é restabelecer aquilo sem o que a ironia mesma não seria irônica: uma alma sensata e um coração inspirado e, prioritariamente, uma mentalidade transcendente, hábil ao lidar com o paradoxo. Por essa razão, implicaria num equívoco limitá-la somente à concepção destrutiva.

Os personagens Macário e Satã, em um dos diálogos, debatem a respeito de como seria a mulher ideal na concepção do protagonista, que num primeiro momento salienta que a beleza, a virgindade e a inocência são qualidades essenciais para conquistar o seu amor, mas logo inverte a sua opinião e assim transcorre a conversa:

Satã

E é no lodo da prostituição que hás de encontrá-la?

Macário

Talvez! É no lodo do oceano que se encontram pérolas...

Satã

Em mau lugar procuras a virgindade! É mais fácil achar uma pérola na casa de um joalheiro que no

meio das areias do fundo do mar.
(2006:45).

O que percebemos no texto de Macário é que a personagem central está sempre oscilando entre o ideal e a realidade, e com essa pendularidade constante se mostra um ser indefinido e paradoxal, pois, no mesmo instante que opina sobre um assunto em questão como podemos verificar no trecho supracitado, no outro momento sua afirmação toma uma direção totalmente oposta.

Muecke a define por *ironia geral*, demonstrando que ela surge da consciência de que a vida diverge consigo mesma e com o mundo, visto que os anseios do homem atenuam-se diante da convicção de sua morte, da inacessibilidade do futuro, a restrição de sua força, do poder da biologia, do curso obstinado das forças naturais: a ilimitada avidez da ambição depara-se com as limitadas possibilidades de realização.

Jankélévitch qualifica a *ironia homoresque* como sendo branda e sutil, com aspectos de elegância e de amistosa cordialidade: no que diz respeito a sua teoria, ela se penaliza do que ri, transformando-se parceira confidencial do ridículo. Ao passo que a *ironia fechada* tem por característica a indelicadeza e a hostilidade, a *ironia homoresque* é qualificada como receptiva, singela e serena, não se abrandando para ela situações atenuantes. Por essa razão, ela se isenta do anseio pelo poder, do cativeiro dos partidos, da arrogância científica, do culto aos célebres personagens, da ilusão da política e da veneração de si mesmo.

Essa ironia acalenta o requinte e é exatamente um fenômeno que se posiciona na gradação e no limite; não pode efetivar-se a não ser em circunstâncias intermediárias, vacilantes e indeterminadas: jamais lá ou aqui, porém constantemente na transição; era romântica e clássica, transcendente e trivial, aventureira e burguesa, representa se opor à

contemplação, à consideração e ao afeto, mas na realidade os aprofunda, pois não leva em consideração a crueldade absoluta, exibindo continuamente o altruísmo que pode residir no egocentrismo, a hipotética verdade em que se pode sustentar o equívoco.

Essa ironia se concretizará fundamentalmente pela intuição, pela percepção da diferença entre aparência e realidade e pela habilidade de ler nas entrelinhas, nos silêncios, nas lacunas e nas incoerências. De fato, esse tipo de ironia será uma elaboração concomitante entre autor e leitor, já que os fatores principais da composição comunicativa são emissor, receptor e mensagem, o que presume uma união do código com as duas pontas do sistema.

A concepção de *ironia humoresque* é, portanto, a ocasião concomitante do não já e do ainda não, da afirmação e da negação; espaço em que se elabora, como o fio do mito penelopeano, uma constante variação entre a realidade e a imaginação. Deste modo, a *ironia humoresque* foi uma peça fundamental no romantismo alemão, cuja finalidade era enaltecer a poesia, não como obra literária, mas como arte, genuína reflexão do momento e lugar da prática da liberdade plena.

CAPÍTULO III

3.0 – O panorama da obra

O início do drama **Macário**, se dá com a personagem título entrando *Numa estalagem de estrada*. O texto não informa de onde Macário vem nem define o lugar onde decide descansar da viagem, apenas esclarece que é um tipo de hospedaria. Enquanto faz a sua refeição, o estudante se depara com Satã, que, após uma conversa casual, o convida a um passeio noturno, e os dois personagens se encaminham a um lugar que Satã apresenta como a sua moradia, e que pelas indicações dadas seria a cidade de São Paulo do século XIX.

A figura emblemática de Satã surge no momento em que as qualidades do protagonista começam a aflorar, já na primeira cena. Assim que o drama começa, nota-se o modo como Macário trata a serviçal da estalagem: num tom de desprezo, rejeita tudo aquilo que lhe é oferecido pela moça que o serve, desde a refeição e até mesmo a aguardente, gerando uma desconformidade entre o mundo concebido por Macário e o que de fato é processado pela realidade. E o *spleen* começa a tomar conta do protagonista: *Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.* (2006:18). O protagonista emana um estado de espírito marcado pela insatisfação, pelo tédio e pela revolta, qualidades estas que sintetizam o ideário maléfico.

A inserção de Satã no drama exprime o embate de Macário com seu temperamento maligno, que se projeta na pele do seu companheiro satânico de viagem. A figura demoníaca sugere uma *educação pela noite*, com o propósito de consubstanciar o caráter de Macário com o universo demoníaco.

Segundo Antonio Cândido, estaria inserida na obra **Macário** uma *pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem.* (1989: 16).

A personagem vivencia inúmeras peripécias em sua longa jornada no decorrer da vida, sendo impactado por desilusões, frustrações e percalços, para que possa um dia alcançar seus objetivos e ter uma compreensão melhor da existência. Com esse intuito, o indivíduo se apresenta como um ser obstinado, que enfrenta as adversidades que o mundo lhe impõe, sem deixar que o destino o atropele.

A personagem título pode ser enquadrada dentro desse aspecto, pois é um andarilho que busca intensamente respostas para as suas dúvidas. Macário é um viajante que vaga sem destino pelo mundo, com a intenção irrestrita de aprender e refletir sobre sua vida, para entender melhor seus valores e princípios, almejando descortinar a sua verdadeira essência. O caminho que Macário percorre o leva a perscrutar questões conflituosas da alma, pois é no interior do indivíduo que nascem as incertezas com relação aos conceitos do bem e do mal. O desdobramento da personagem título em dois personagens totalmente opostos, simbolizados no drama por Satã e Pensero, é a essência do debate daquilo que Azevedo aborda em suas obras, que é a divisão da consciência, em “Ariel e Caliban”, ou seja, os dois lados da mesma moeda. O encontro com aspectos obscuros do Ser é o trajeto que o encaminha à plenitude. A personagem título experiencia, assim, sua primeira lição sobre a vida, sob o prisma do mal ao lado do seu preceptor Satã.

Identificamos, desta maneira, o caminho trilhado por Macário, no momento em que as personagens partem para uma viagem aterrorizante que começa a se desenrolar no debate de idéias travadas entre o protagonista e seu parceiro na estalagem, na visita realizada à Cidade de São Paulo, lugar que é definido como sendo a morada de Satã, na ceia

compartilhada por ambos e na sensação assustadora que Macário vivencia ao adormecer profundamente sobre um túmulo, com as mãos de Satã em cima do seu estômago, onde *Só vela Satã*. (2006:52). Mas por outro lado, nasce o desejo de perscrutar a outra face da moeda. A transição para o lado idealista, bondoso e otimista da essência humana, torna-se imprescindível para a experiência de autoconhecimento do indivíduo. O período em que esteve na companhia de Satã apenas representou uma fase dessa jornada metafórica. O protagonista continua o seu caminho em busca da sua identidade.

Agora o cenário se altera, saindo de uma São Paulo que abrigava Satã rumo à Itália idealizada. Em seu percurso, Macário se depara com Pensero. A relação que se dá entre ambos, é totalmente avessa ao que o protagonista mantinha com seu guia infernal; constata-se que esse lado da consciência do herói adormeceu com o passar do tempo:

Macário, passando

*Pensero! Boa noite, Pensero! Que imaginas
tão melancólico?*

Boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?

(2006:44)

Apesar da relação de amizade existente entre Macário e Pensero, o tempo faz com que o protagonista adquira gradativamente, um tom pessimista acentuado e o laço, que os mantinha próximos, se perde:

Macário, sombrio

Vou morrer

Pensero

Eu sonhava em amor! (2006:50).

O abismo entre os dois personagens fica ainda mais profundo quando Macário se depara com seu companheiro angelical inebriado de amor, devaneando a respeito da mulher que ama. No próximo diálogo, a disparidade filosófica permanece. Pensero segue firme no seu propósito, nos seus ideais e no seu amor incomensurável pela bela italiana, ao passo que a personagem título exprime toda sua incredulidade e ceticismo. A grande causa dessa relação tão desarmônica é que o companheiro de Macário segue obstinado com suas idéias utópicas e fantasiosas, que não lhe permitem alçar vôos mais consistentes rumo ao mundo com valores pautados na realidade, mas que por outro lado, instaura a credibilidade do homem em questões humanas e no bem supremo:

Vê: o mundo é belo. A natureza estende nas noites estreladas o seu véu mágico sobre a terra, e os encantos da criação falam ao homem de poesia e de Deus. As noites, o sol, o luar, as flores, as nuvens da manhã, o sorriso da infância, até mesmo a agonia consolada e esperançosa do moribundo ungido que se volta para Deus... tudo isso será mentira? As esperanças espontâneas, as crenças que um olhar de virgem nos infiltra, as vibrações unâmines das fibras sensíveis serão uma irrigação? O amor de tua mãe, as lágrimas do teu amor... tudo isso não te acorda o coração? (2006: 56).

O universo de Pensero se torna inconsistente pelo nível de projeção utópica e idealizante; conforme podemos verificar no drama, cada vez que o companheiro angelical de Macário expõe suas idéias, mais a sua figura vai perdendo força, pelo grau de subjetividade e ingenuidade. *Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino.* (2006:68). O protagonista percebe que a filosofia do seu companheiro é um tanto quanto vaga e sem qualquer solidez. O que se nota é que Macário algum dia agregou essa mesma mentalidade a suas teorias, mas, com o tempo foi perdendo brilho

do otimismo e entusiasmo, em decorrência do seu processo de aprendizagem:

Macário

A filosofia é vã. É uma cripta escura onde se esbarra na treva. As idéias do homem o fascinam, mas não o esclarecem. Na cerração do espírito ele estala o crânio na loucura ou abisma-se no fatalismo ou no nada. (2006:71).

Sob a égide da esperança, Penserozo almeja alcançar a salvação, ainda que o caminho o leve para destinos irreais e quiméricos, mas a personagem título se abstém de trilhar a mesma direção. Não demora muito, logo a personagem angelical sucumbe aos seus próprios sonhos. Penserozo, desiludido com sua amada, (apesar de ela lhe devotar todo o seu amor), opta pelo suicídio, alegando que a mulher que ama já não o quer mais. Ela não me ama: *Que importa? Eu a perdoou. Perdoou a leviandade daquela criança pura e santa que me leva ao suicídio...* (2006:65).

Macário, no decorrer do drama, se conscientiza de que a outra face de sua alma mais elevada e otimista se esvaneceu pela inegável influência do seu guia demoníaco. Os dois lados antitéticos e conflitantes da consciência do protagonista tendem a seguir os ensinamentos estabelecidos por Satã, e assim assinalam seu rompimento com a esfera elevada:

Macário

Talvez seja a treva de meu corpo que me escureça minha alma. Talvez um anjo mau soprasse o meu espírito as cinzas sufocadoras da dúvida. Não sei. Se existe Deus, ele me perdoará se a minha alma era fraca, se na minha noite lutei embalde com o anjo como Jacó, e sucumbi. Quem sabe? –eis tudo o que há no meu entendimento. Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de pranto, e oro; outras vezes não creio, e

sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo. (2006: 78).

Sob esse enfoque, a peregrinação do personagem título rumo aos caminhos traçados por Satã, agora lhe parece uma alternativa viável, devido ao desaparecimento do seu companheiro angelical. Por esta razão, ocorre um considerável distanciamento de tudo aquilo que concerne ao real, em função dos valores que se perderam juntamente com o amigo fraternal.

Ao enveredar por caminhos transgressivos, entregando-se aos vícios de toda natureza e ao sexo com prostitutas, Macário participa de eventos mefistofélicos, a fim de promover seu autoconhecimento, que se perdeu com os desenganos da vida. E, com o propósito de optar por uma personalidade, o protagonista se exime de toda candura e ingenuidade que possam ainda repercutir em seu espírito.

O lado da consciência eleita por Macário é aquele representado pelo seu guia demoníaco, deixando fluir dessa maneira, a sua face maléfica. A simbologia satânica instaurada no drama emerge como parte da faceta sombria que Álvares de Azevedo atribuiu a seu protagonista, e que é desenvolvida através do debate de idéias entre Macário e Satã. A relação entre ambos acarreta um pacto que alude ao mito faustico, tendo Mefistófeles como mentor diabólico que guia Fausto a uma viagem maquiavélica.

A inserção de Satã como a outra face da essência de Macário, intensifica seu destino dramático e fatal, em razão da sua longa jornada em busca da sua verdadeira identidade. Pois o protagonista não sanou suas divergências interiore e, por esse motivo, prefere vagar sem rumo pelo mundo, para que um dia possa conciliar os lados antagônicos da sua alma. Deixar-se envolver pela figura satânica é mergulhar num universo tortuoso,

de conflitos sem fim. Ao aceitar os ensinamentos do seu companheiro demoníaco, Macário transpõe qualquer limite da moral, satisfazendo plenamente todas as suas necessidades físicas e realizando os seus desejos mundanos.

3.1 – Macário encontra o seu Mefistófeles: presença da tragédia faústica

A representação dramática concebida por Álvares de Azevedo é equivalente à estabelecida por Goethe: *alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele* (2006:17). É muito significativa a sua atenção voltada para o episódio de Margarida, no **Fausto**, uma composição muito bem formulada pelo aspecto dual. Pois, Fausto e Margarida configuraram o que se denominaria um casal com bases antagônicas: Fausto não medirá esforços para ir ao encontro de tudo aquilo que almeja, não se importando com qualquer violação, mesmo que seja de caráter moral ou social, Margarida cede à culpa por transgredir tais violações. A personagem, então, se entrega aos anseios por Fausto, em que há uma pretensão em ascender socialmente também, embora não consiga ir até o fim daquilo que se propusera realizar, terminando por condenar a própria vida. O sistema dual muito parecido permeia também a dupla Macário/Penserozo, no drama azevediano, pois, se o primeiro não hesita em acompanhar Satã, em função da sua imensa urgência em amadurecer suas concepções com relação à vida, o *spleen* se apodera com intensidade do segundo, levando-o para o caminho da morte.

O autor de **Macário**, aliás, manifesta lucidez, ao apontar o aspecto inicial do conceito apresentado em *Puff!* e também ao afirmar que o drama que acompanha o prefácio não é ainda a obra que Azevedo sistematizou como gostaria, porém antes declara, *uma exceção às minhas regras mais*

íntimas e sistemáticas (2006:20). Entretanto, a ligação entre as personagens Macário e Satã já demonstra um possível emprego dos conceitos declarados em sua pequena teorização. Se Azevedo intenta estudar os componentes que integram seu protótipo, em épocas bem determinadas do teatro europeu e algumas passagens do texto que são momentos categóricos, o protagonista Macário encontra, em seu Mefistófeles e num estilo europeu e costumes requintados, o guia que lhe desvendará aspectos até então ocultos do mundo. Se não encontramos ainda qualidades faústicas em Macário, por ter sido ele incapaz de oferecer a sua própria alma em troca do conhecimento criador, expressa, entretanto, sua vontade em deparar-se com Mefistófeles, a fim de que ele lhe desvende os segredos que almeja dominar.

O texto mostra uma clara cisão entre os desejos de Macário e o mundo provinciano e rústico por onde passa. Sua ambição pelo cosmopolitismo da cidade e, concomitantemente, pela cultura erudita é irreconciliável com o pensamento provinciano marcado pela superstição e pelo temor religioso. Tal diferença se revela se considerarmos o entusiasmo jovial com que a personagem principal reverencia a chegada do demônio, saudando-o e proferindo um “olá” entusiástico, e a reação da estalajadeira, ao avistar as pegadas de pé de bode impressas no chão do aposento de Macário. São comportamentos diametralmente contraditórios. A desaprovação do jovem protagonista aos costumes da ex-colônia portuguesa aflora na cena aparentemente trivial, que se aproxima muito das comédias pastelão ou intervalos de atos de peças medievais, no qual Macário, como o impetuoso adolescente que é, e movido por um comportamento descomedido, declina veementemente da comida que lhe é oferecida:

*A estalajadeira
Eis aqui a ceia*

Macário

*Ceia! Que diabo de comida verde é essa? Será algum
Feixe de capim? Leva para o burro.*

*A estalajadeira
São couves...*

Macário

Leva para o burro.

*A estalajadeira
E fritado de toucinho...*

Macário

*Leva para o burro com todos os diabos!
(Atira-lhe o prato na cabeça. A mulher sai. Macário
come.) (2006:56)*

O diálogo acima revela um recurso dramático muito reverenciado pelo Romantismo, em que comédia e tragédia contracenam, no mesmo palco, como elementos antagônicos, porém complementares da vida, obrigatoriamente ajustados para que esta se revele com toda a sua força. O diálogo citado, com aspectos cômicos beirando ao grotesco, mostra a face de risível mesquinhez da personagem título, assim como sua preferência pelo cosmopolitismo se manifesta por uma aversão infantil aos costumes provincianos, com que o protagonista se depara na estalagem.

Esse diálogo tem relação muito aproximada com outro, que veremos logo a seguir, quando, com mesmo rompante juvenil, o protagonista, arremessa uma cadeira contra o chão, manifestando, assim, sua ira e frustração diante da impossibilidade de obter sua bagagem novamente.

Macário
Desate a mala de meu burro e traga-ma aqui...

A voz
O burro?

Macário
A mala, burro!

A voz
A mala com o burro?

Macário
Amarra a mala nas tuas costas a amarra o burro na cerca (2006:26).

E logo a seguir:

A voz
Mas como hei de ir buscar a mala? Quer que eu vá a pé?

Macário
Esse diabo é doido! Vai a pé, ou monta numa vassoura com tua mãe!

A voz
Descanse moço. O burro há de aparecer. Quando madrugar iremos procurar.

Outra voz
Havia de ir pelo caminho de Nhô Quito. Eu conheço o burro...

Macário
E minha mala?

A voz
Não vê? Está chovendo a potes!...

Macário (fecha a janela)
Malditos! (atira com uma cadeira no chão.) (2006:27).

No fragmento acima, podemos verificar mais uma vez o cômico atuando na peça dramática, mas desta vez com o clima humorístico surgindo do jogo de palavras com o duplo conceito do termo burro, empregado ora como substantivo, ora como adjetivo de cunho ofensivo, que finda com a provocação de Macário para que o rapaz que trabalha na estalagem assuma o lugar do animal. A personagem título, assumindo no palco o estilo burguês da comédia, revela uma intransigência aristocrática com sua insolência juvenil.

Não é circunstancial que, após as cenas cômicas supracitadas, surja de repente Satã, ainda mantendo sua verdadeira identidade em segredo, e apresentando-se como o desconhecido que aborda Macário na estalagem. No primeiro momento em que essa cena acontece, instantes após o diálogo da ceia, o desconhecido ironiza a fome de Macário, que desfruta a refeição agora com satisfação, mesmo tendo arremessado o prato na cabeça da moça da estalagem. O encontro não é ao acaso, pois o protagonista admite que não é a primeira vez que eles se encontram, pois em mais de uma ocasião, no percurso da viagem, Satã já teria seguido os seus passos, ainda que lhe dirigisse a palavra apenas naquele exato momento. Tendo em vista esse aspecto, podemos notar que Macário já estava sendo vigiado pelo demônio, que, entretanto, espera o momento em que o adolescente atira o prato de sua ceia contra a moça da estalagem e blasfema raivoso: *com todos os demônios!* (AZEVEDO, 2006:23).

Com relação ao **Fausto** de Goethe, em duas oportunidades Mefistófeles mostra seu apreço pelas práticas ritualísticas. Ao se apresentar, o preceptor de Fausto solicita permissão para se ausentar do local, o que surpreende Fausto, que, por sua vez, mostra várias saídas do aposento, afirmando que teria acesso ao lugar quando bem desejasse. Porém Satã lhe diz: *Confesso: para que saia desta cela, /Há um pequeno*

estorvo, o pé/ De mágica no umbral interno...(GOETHE, 2000:140).

Prossegue, assim, a conversa:

Fausto

*O pentagrama te causa aflição?
Eh! dize-me, filho do inferno,
Se isto te impede, como entraste então?
Como foi gênio tal logrado?*

Mefistófeles

*Observa-o! é que está mal traçado;
Vê! o ângulo que para fora aponta,
Aberto tem um vão ligeiro (GOETHE, 2000:43)*

É muito revelador que apesar de Satã ter seguido os passos de Macário, só se aproxime dele no instante em que o protagonista profere uma praga blasfema, evocando o nome do demônio diante da moça da estalagem. O episódio faz menção à crença popular segundo a qual a simples referência a Lúcifer já é o bastante para provocar sua presença, mesmo que não se configure como uma invocação espontânea, como podemos verificar em algumas obras sobre o mito faustico, como a de Christopher Marlowe. A invocação involuntária de Satã propicia seu aparecimento no local em que seu nome é lembrado. Em Goethe, Fausto chama Mefistófeles involuntariamente, ao declarar que se ele possuísse um manto de magia, não o trocaria por mantos reais (GOETHE, 2000:119).

Logo após o episódio da discussão com o homem da estalagem, há mais uma interferência de Satã, que tece um comentário sobre o desatino de Macário:

O desconhecido
Que tendes, companheiro?

Macário
Não vedes? O burro fugiu...

O desconhecido
Não será quebrando cadeiras que o chamareis...
(AZEVEDO, 2006:46)

A observação do demônio relativa ao seu protegido é crucial para explicitar a essência da ligação entre Satã e Macário. O primeiro, como andarilho mais experiente e esperto que é, diz ao jovem para se acalmar e lhe oferta um copo de vinho madeira, afim de que possa racionar com mais tranqüilidade. A representação dos personagens, então, começa a se desenhar: A personagem título, o adolescente com tendências cosmopolitas, anseia por conhecer o mundo; Satã, por sua vez, como seu preceptor, irá guiá-lo nessa busca tão almejada por um conhecimento mais abrangente do mundo. O demônio, opta por Macário como um protótipo de Fausto ainda em fase embrionária, a quem revelará os segredos do universo e da noite.

Seja Goethe ou Marlowe, ambos reproduzem em Fausto um homem já maduro, que trocou o mundo por uma incessante busca pelo conhecimento, e tornou esse mesmo mundo alheio a ele. Por intermédio do pacto, Fausto vislumbra a oportunidade de recuperar, de alguma maneira, o tempo que foi desperdiçado pela clausura constante, para enfim descobrir o mundo. Já em Macário não estamos, ainda em face de um protagonista com grandes ambições. O personagem ainda não tem o conhecimento do mundo, mas não pelo isolamento no decorrer da sua vida, e sim por sua imaturidade juvenil e, sobretudo, por sua situação periférica. Só se pode falar de algum tipo de clausura se pensarmos na condição em que Macário se encontra, que é a de estar no universo prosaico da ex-colônia.

Na contramão do Fausto de Goethe, entretanto, Macário manifesta-se como alguém em busca de seu Mefistófeles, ao afirmar que seria um afortunado se se deparasse com o Diabo:

Macário

Boa noite, Satã. (deita-se. O desconhecido sai)
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! (2006:36)

Ao contrário de Fausto, que não buscou por Mefistófeles, mas foi o próprio demônio que espontaneamente se estabeleceu na sua vida, Macário esperou toda a sua adolescência para encontrar o seu Satã e, quando acontece o momento tão esperado, trata logo de seguir aquilo que o personagem de Goethe aconselha: *Segure o diabo, quem com ele esbarra!* *Pela segunda vez, de certo, não o agarra.* (GOETHE, 2000:145).

O protagonista de Azevedo declara que *a maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles.* (2006:38). Tal sentença é muito instigante por explicitar que, embora o personagem não seja mais que um adolescente impaciente, já revela indícios de caráter faústico, ou, ao menos, tenciona guiar-se pelos caminhos do protagonista de Goethe. Entretanto, muito além disso, a afirmação mostra que é fundamental para Macário ir em busca de uma solução que lhe permita conhecer o mundo que lhe é desconhecido, em busca, enfim, de um Mefistófeles que o torne um Fausto. Um homem possuidor da essência faústica que, sofrendo com as limitações de um Brasil provinciano, não conta ainda com o respaldo de um Mefisto que lhe proporcione experiências repletas de sabedoria. Sem Satã estaria se encaminhando ao mais triste dos destinos, que se configuraria em fracasso, pois o autor não teria a possibilidade de encontrar meios para se

expressar. Esse fato é bastante representativo, se considerarmos que a proposta dramatúrgica de Álvares de Azevedo, o modelo que ele ambiciona, teria de afigurar-se como algo inovador, distinto do que se produzia até então no Brasil, mas também sem implicar a imitação de protótipos resgatados dos teatros europeus, o que resultaria num modelo inédito, que tomasse tais protótipos como elementos alvo de reflexão e crítica.

A posição de Álvares de Azevedo está expressa em *Puff!* Se ainda não se trata de um projeto amadurecido o suficiente para oferecer um protótipo inovador, deixa claro que o autor tem um conceito original e inédito a respeito do drama.

Haveria enredo, mas não a complicação exacerbada 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!” (2006:18).

O conceito azevediano acentua a coerência do enredo, e se encaminha em direção oposta aos excessos e artificialismos que assaltam algumas obras da dramaturgia romântica, e que, se são ricas em emoções, por muitas vezes denotam pouco sentido. Essa concepção se enquadraria devidamente numa resposta a um dos comentários de Fausto, quando este, por sua vez, conversando com o seu fâmulo Wagner, desaprova a aridez do discurso dos eruditos do seu tempo e recomenda:

*Procure o honesto e leal proveito!
Não seja um parvo de sons ocos!
Falam o juízo e o são conceito*

*Por si, com artifícios poucos;
E, se dizerdes algo vos é dado,
Deveis caçar vão palavreado?
(GOETHE, 2000:77).*

Sábato Magaldi declara, em seu **Panorama do teatro brasileiro**, que as peças dramáticas que se representavam nos teatros brasileiros, naquele tempo, eram acometidas de pouca consistência literária e de limitada atuação cênica (1997:65). Álvares de Azevedo tinha consciência de que imitar modelos, ainda que fossem provenientes do ainda restrito teatro dramático brasileiro de então ou dos dramas vindos do estrangeiro, levados ao palco por um João Caetano, por exemplo, iria envolver-se com peças melodramáticas românticas de intenso apelo público, porém de desempenho dramático duvidoso, levando o autor a incorrer na aridez que Goethe censura nos intelectuais do seu tempo.

A representação de Fausto e Mefistófeles na literatura é muito mais que simbólica, dentro da perspectiva do projeto azevediano, e a sentença dita por Macário salienta uma intenção maior, quando a personagem título afirma de que a maior desgraça é ser Fausto sem Mefistófeles (AZEVEDO, 2006, p. 38). Isto sintetiza, de certo modo, a sua proposta, pois seria muito complicada a tarefa monumental de disseminar bases para uma dramaturgia que tivesse uma força vital renovada, sem buscar componentes na cultura milenar do Velho Mundo, da mesma maneira que Fausto não foi capaz de concretizar o seu projeto, sem o respaldo do conhecimento proporcionado por sua aliança com Mefistófeles.

É muito justo que Macário segure sem pestanejar o diabo pela cauda, após uma interminável espera de dez anos. O comportamento do protagonista é significativo, principalmente porque se sabe que Macário é um “enjeitado” (2006:38), e não tem conhecimento do paradeiro de seus

pais, dificultando assim a reprodução de um protótipo que lhe servisse de referência no mundo adulto. Deste modo, Azevedo não denota ter encontrado, ao menos não revelou essa idéia em *Puff!*, um protótipo que seria adotado pelo Romantismo brasileiro. Seria exatamente o oposto: em algumas passagens do seu drama, ele introduz críticas e abre um debate sobre questões que o desagradavam, relativos aos românticos da geração precedente. A sua inspiração tem por base a cultura das grandes cidades, em que o romantismo proposto por Byron conquistaria um posto de destaque.

3.2- O satanismo em Macário

Os personagens do drama **Macário** são discípulos da filosofia satânica. Sempre descontentes apreciam as dores do mundo e se satisfazem com o sofrimento, revelando uma grande propensão para o mistério e uma atração pelo diabólico. Livram-se das máscaras e passam a exibir o ser humano em seu estado puro, sem barreiras. O conceito que Azevedo atribui ao seu personagem Satã define-o não somente como uma figura diabólica, mas como representante da ousadia e da rebeldia, e da vontade de se rebelar contra a moral instituída.

Na concepção da personagem título, o amor inocente e imaculado e o amor lascivo não são delimitados, pois o protagonista coloca essas duas questões como denominadores comuns. O seu posicionamento ante um sentimento mais elevado e etéreo é de total pessimismo, já que, a seu modo, visualiza o amor casto como uma utopia, e aquele que aspira a ele viverá sempre de expectativas frustradas e de lembranças, nunca concretizando a relação tal qual deve ser vivenciada no mundo real, enquanto o amor sensual representa a violação da moral vigente, tudo isso carregado de um intenso tédio, *spleen* e descrença. Sob o prisma de

Macário, o amor é realizado através da conjunção carnal, sempre usufruindo de uma boa dose de devassidão. Para a personagem título o amor idealizado é nocivo e sem sentido, pois sempre se manifesta no âmbito do sonho e jamais se realiza.

Com a chegada do Cristianismo, o amor sensual passou a ser visto como um ato de perversão e transgressão, que se agrava na proporção em que o envolvimento entre indivíduos se distancia dos parâmetros moralmente adotados pela instituição religiosa. No que tange a Macário, fica patente que a personagem atropela toda e qualquer norma, desobedecendo, sobretudo, padrões que ferem substancialmente os cânones da Igreja, valendo-se do seu enfado e da sua rebeldia para se opor ao instituído. No entanto, nota-se no seu temperamento um traço de amargura. Assaltado pela dúvida, a personagem título vacila entre o amor etéreo e o sensual, hesita entre o real e o sonho. Incapaz de se definir, Macário elege o cinismo e a ironia para representar a sua insatisfação, sempre acompanhado por seu preceptor Satã.

Macário

Mais claro que o dia. Se chamas amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois 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 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. 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 visto 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. (2006:42)

Somente após muitos diálogos travados com o desconhecido é que Macário toma conhecimento da verdadeira identidade do homem misterioso que lhe faz companhia durante a sua refeição na estalagem, e ao saber que se tratava de Satã, o protagonista além de não ficar surpreso, recebe a confissão com ironia. O que não fica claro é se o estudante faz ou não o pacto com Satã:

Aperte minha mão. Até sempre: na vida e na morte!
(2006:44)

A dúvida, que paira sobre a questão, faz irromper o fantástico. Desse momento em diante, Satã guiará o seu pupilo, e se tornará o seu mestre. De acordo com Antonio Cândido (1987:14): *Azevedo faz um desdobramento da clássica dupla Homem/Diabo, tão em voga no romantismo, principalmente sob o avatar mais famoso de Fausto/Mefistófeles.* Como se pode verificar na indagação do protagonista:

Macário

Boa noite, Satã. O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela causa! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã! (2006:46)

A irreverência satânica da personagem título vai tomando proporções cada vez mais intensas. A postura irônica de Macário, ao transformar o diabo numa figura comum e sem importância, vai ficando cada vez mais nítida. A personagem central não toma conhecimento de Satã, relegando-o a uma figura patética. O diabo, na concepção de Azevedo, é um ser insolente e atrevido, tendo por qualidades a gentileza e a cortesia, completamente diferente daquele que a religião prega. O companheiro de Macário sequer chega a ser uma figura assustadora, e sua intenção real é a de convencer, o seu protegido a aceitar sua companhia, podendo com isto obter mais vantagens.

3.3 - A cidade de São Paulo descrita com ironia: a morada de Satã

No episódio em que ocorre a viagem de Macário e Satã rumo a São Paulo, em que o protagonista vai à garupa de seu mentor demoníaco montado em um burro, Antonio Cândido indaga se o componente essencial desta cena não denota o que se poderia denominar de a “invenção literária da cidade de São Paulo”, que Azevedo estabeleceu como espaço cênico. A cidade retratada sob o olhar de Satã revela-se um ambiente de devassidão, onde acontecem situações que estão à margem dos padrões morais aceitos. A região é concebida pelo Diabo em tom de ironia áspera, descrevendo-a como um lugar insípido e dissoluto, fato que explica o porquê de São Paulo servir de morada a Satã. Ao falar sobre a cidade de modo crítico e condenatório, fica evidente que o autor participa da mesma opinião, pois em inúmeras cartas enviadas a sua mãe sempre reclamava do tédio que sentia e que aquela cidade lhe inspirava o *spleen*:

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. 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 . (2006:65)

O emprego da ironia é assinalado como um dispositivo de denúncia, resultando numa espécie de insatisfação e de desacordo com a realidade e as coisas como são. Através da zombaria e da ironia, as personagens se mobilizam no intuito de criticar a sociedade ferozmente. Nota-se o intenso descontentamento do autor, que se revela por meio do tom irônico com que trata a cidade de São Paulo em sua obra. A personalidade inquieta e rebelde leva o poeta a criar um universo particular, onde impera a solidão, o grotesco, o fantástico e o satânico. Tais qualidades são atribuídas a São Paulo, que foi residência de Álvares de Azevedo enquanto realizava o seu curso de Direito.

Com a ausência da família que residia no Rio de Janeiro, e vivendo basicamente em república, o autor de **Macário** padecia de uma insatisfação incomensurável, por residir na cidade em que considerava devassa, insípida e pobre, e que além de tudo inspirava o *spleen*, descrevendo-a por essa razão, com doses elevadas de ironia e sarcasmo.

O mestre guia demoníaco de viagem mostra ao seu aprendiz, aspectos obscuros da cidade de São Paulo. A paisagem noturna é dominada pela passagem de Satã que, ao vagar pelas esquinas da cidade, assim como um flaneur que não tem limite algum com relação a restrições morais, expõe a decadência humana, apontando a hipocrisia das pessoas que habitam a região, que vão desde eclesiásticos indecentes até o péssimo estado em que se encontrava a capital paulista da época. A dúvida do

estudante Macário com relação à cidade, que está prestes a conhecer, é sanada da seguinte maneira:

Macário
Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

Satã, boceja
Ah! É divertida.

Macário
Por acaso também há mulheres ali?

Satã
Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro, as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadíos. (2006:60).

É desta forma que a população de São Paulo, no contexto fictício, é descrita pelo ser infernal, que não deixa de criticar também o espaço físico, que é alvo de atributos decadentes. Como é o caso das ruas muito mal pavimentadas, uma região escura e que, por esses entraves, dificultava o trânsito por elas. Por lá desfilavam membros da Igreja, que não se importavam em blasfemar a cada topada, e beatas que dariam facilmente sua alma ao diabo. Acontecimentos corriqueiros de São Paulo são abordados no intuito de expor o declínio da cidade e revelar o estado de alma dos habitantes da região:

Satã
(...) Até as calçadas!

Macário
Que têm?

Satã

São intransitáveis. Parecem encastoadas as tais pedras. As calçadas do inferno são mil vezes melhores. Mas o melhor 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. Admiraste? porque abres essa boca espantada? Antigamente o diabo corria atrás dos homens, hoje são eles que rezam pelo diabo. Acredita que faço-te um favor muito grande em preferir-te à moça de um frade que me trocaria pelo seu menino Jesus, e a um cento de padres que dariam a alma, que já não têm, por uma conezia. (2006:63).

No drama, são tratados assuntos concernentes à religião. A devoção exacerbada e hipócrita é tratada de modo sarcástico e perverso por Satã. O personagem demoníaco fala de padres libertinos, fiéis oportunistas ou até mesmo dos que ainda possuíam boa fé, denunciando ainda aqueles que oravam pelo diabo.

A capital paulista em **Macário** é descrita como um lugar insípido, provinciano e nefasto que, conforme as cartas de Azevedo enviadas à mãe e amigos na capital do império, causava o imenso tédio que tomava conta dos estudantes que ali residiam. Essa sensação que tomava conta do espírito do poeta traduz-se num cenário que emana mistério e até um lado inóspito, dando um caráter sombrio e grotesco à cidade desenhada pelo autor. A capital paulista se manifesta, na obra literária do poeta, através da ironia, da sátira mordaz, transformando o cenário real numa concepção ficcional. A realidade daquilo que foi descrito em **Macário** com relação à cidade de São Paulo na época é apenas o concernente a um ambiente devasso e imoral.

Mesmo convertida em um produto do imaginário, a cidade de São Paulo do século XIX emana a monotonia, o fastio e o atraso com relação à capital do império. A personagem infernal, ao discorrer ironicamente sobre

as peripécias dos estudantes que nela moravam, na verdade, demonstra o quanto restrita era a cidade paulista e ainda aconselha o seu protegido:

Satã

Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de spleen, ou alumiar-te a rolo, não entres lá.
(2006:64).

A maioria dos eventos protagonizados por membros da academia de Direito eram relatados nas cartas de Azevedo, e os excessos cometidos como arruaça, confusão, festas e a monotonia fastidiosa, todas essas situações são retratadas sarcasticamente pelo personagem demoníaco.

Em uma das passagens, talvez mais significativa, é o modo como é retratado o aspecto da urbe paulista. Sob a treva noturna, a cidade ganha uma atmosfera sombria, sepulcral e de desalento.

Satã

Hás devê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite quanto de dia, iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.
(2006:58).

O ambiente impregnado de mistério, que a cidade emana, é salientado ainda mais por fatores que imperam de fato na realidade, a exemplo de brejos e das ruas mal iluminadas.

Macário

Oh! Vejo luzes ao longe. Uma montanha oculta no Horizonte. Disséreis um pântano escuro cheio de fogos errantes. (2006:67).

A região pantanosa imunda e infecta que a cidade abriga é retratada na ficção como um espaço volatizado. A cidade circundada por construções

decadentes e o cemitério são espaços visitados pelos personagens, e a descrição da paisagem urbana envolve a conjunção de escuridão e luz, transformando o cenário citadino numa fantástica representação poética, mas que permeia o belo e o grotesco, que desperta uma espécie de encanto em Macário, pela visão aterradora que transmite:

Macário

Que ruínas são estas? É uma igreja esquecida? A lua se levanta ao longe nas montanhas. Sua luz horizontal banha o vale, e branqueia os pardieiros escuros do convento. Não mora ali ninguém? Eu tinha desejo de correr aquela solidão.

Satã

É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. Devia 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? (2006:66).

De acordo com Satã, a cidade paulista foi concebida em meio ao caos da desordem e da decadência, e a paisagem da região apenas ressalta a desolação fúnebre, o declínio e a total anarquia. E a esperança que se possa ter em um possível avanço da urbe paulistana, de certa forma não prospera em decorrência do passado enigmático e da esterilidade que assola a região. O tom áspero que a personagem demoníaca utiliza para descrever o cenário melancólico da cidade, não corresponde ao princípio positivista utilizado pelos primeiros historiadores, que exaltavam uma terra próspera e farta. Já no drama, predomina apenas um cenário assolado pela decadência e por ruínas.

3.4 – A insatisfação romântica: o *spleen* de Macári

O autor do prefácio **Cromwell**, Victor Hugo discorre sobre o aparecimento de um sentimento inédito, que até a era moderna ficara encoberto à percepção humana, e que nada mais era que a melancolia. Nessa composição dramática, a sensibilidade melancólica aliada ao isolamento e ao fastio, conduz o protagonista Macári a uma condição denominada *spleen*.

A personagem título, ao tentar abrandar a melancolia do seu espírito sem muita perspectiva, repleto de tédio e dissabores, mergulha a sua vida na boêmia, almejando desse modo obter um bálsamo para a sua alma. E é no deleite das orgias e do vício que ele se satisfaz. Porém, há certas cenas do drama em que a personagem central se encontra em estado de lucidez, sem a presença das companhias mais caras aos românticos, que são o charuto e o vinho que tanto apetece a sua alma, e nem sequer uma prostituta para entreter seus momentos enfadonhos. Nesses momentos de lucidez do protagonista, fica patente o seu estado emocional, configurando aquilo que chamamos *Spleen*.

A palavra *spleen* provém do idioma inglês, mas a sua origem vem do grego (splên) e exprime dois sentidos distintos: o vocábulo foi utilizado pela primeira vez para denominar um órgão de constituição humana. Ela foi empregada a fim de designar uma parte do organismo que, em português, chamamos de baço. No que se refere a sua utilização no âmbito literário, o termo evoca um estado emocional referente ao mau humor e o tédio. Há teorias que perscrutam que esses estágios de alma seriam liberados pela ação desse órgão (o baço) sobre o indivíduo. O segundo conceito do termo está relacionado a um comportamento incomum, extravagante, de idéias insensatas, estados que de modo geral estão

relacionados a indivíduos excêntricos, que tem hábitos estranhos e pensamentos obsessivos, como é o caso de Macário com relação à morte.

O termo *spleen* foi difundido no meio literário pelo escritor Charles Baudelaire que o denominou de melancolia, apesar desse termo já ter sido explorado pelos autores do movimento romântico no século XIX. O vocábulo não foi adotado casualmente, pois ele traduzia o espírito francês da época, desiludido e abalado com o fracasso da revolução, que acabou incutindo fortemente nos artistas o desejo de explicitar aquela comoção em seus projetos literários, dando vazão a uma nova estética que já despontava. O *spleen* sagrou-se como um conceito importante na literatura francesa, pois retratava o cenário atemorizante vivido naquela época pela França e o artista do século XIX.

O panorama de circunstâncias desfavoráveis vivenciado pela França, propiciou ainda uma acentuada mudança no estado de alma da população, disseminando, dessa forma, o pessimismo e a descrença. Esse infausto estado anímico, que se tornou ainda maior em decorrência da chegada da virada do século, levou as pessoas a acreditar que um possível fim dos tempos estava próximo. Essa impressão geral foi absorvida ainda com mais contundência até mesmo por aquelas pessoas com alto nível intelectual, bem como artistas, escritores, pintores e músicos.

Esse período decadente, tanto no aspecto material, quanto no emocional do país, sobretudo o véu da descrença que muitos acreditavam ter se apoderado dos franceses, denominou-se mal do século. Esse “mal” se configurou como elemento principal na composição literária do fim do século XIX na França, principalmente na poesia, tendo por seu maior idealizador Charles Baudelaire. Com base nessa mesma fonte inspiradora, lavrado nos espíritos artísticos de Paris, desencadeou-se, posteriormente, o desenvolvimento de um novo conceito literário que ficou conhecido como “decadentismo”. A sensibilidade perceptiva do estado anímico daquele

tempo, consagrado por Baudelaire e muitos outros autores franceses, já se propagava no Brasil com o advento da conquista da independência. Por essa razão, os intelectuais brasileiros iniciaram uma busca por uma nova expressão artística em países que fossem expoentes culturais, e a que mais se aproximava desse ideal era a França. Do mesmo modo que a França, o Brasil da metade do século XIX vivenciava uma era de grandes conflitos e transformações no cenário sociopolítico, a exemplo da guerra do Paraguai e da luta pela abolição da escravatura.

Com relação ao panorama literário, o Romantismo abriu caminho para a conquista de uma identidade nacional no Brasil. Essa fase foi oportuna, pois o movimento romântico foi instaurado no período em que a política e a cultura gozavam de autonomia, já que, alguns séculos antes, estes dois aspectos estavam sob o domínio português; que tinha como padrão oficial o modelo clássico literário, muito valorizado até o final do século XVIII. Outro elemento que colaborou grandiosamente para a expansão do movimento romântico no Brasil foi o aumento da classe média no país, sobretudo com suas concepções liberais, no que se refere especialmente ao movimento pela independência do Brasil em 1822, que exibiu claramente uma essência revolucionária. Posteriormente a esse acontecimento histórico, a burguesia brasileira garantiu sua progressiva ascensão, por meio das práticas comerciais e dos ofícios autônomos. Outro fato importante foi o sistema de reavaliação social do mestiço, obtido através das cartas de branquitude, que o acúmulo de riquezas, o matrimônio, a habilidade literária ou a influência política, forneciam. Esse episódio foi à mola propulsora para as transformações renovadoras do panorama brasileiro.

Considerando a breve síntese do cenário histórico nacional, verificamos que o romantismo brasileiro está intimamente ligado aos acontecimentos políticos do país no século XIX. A propagação do ideário

romântico teve o seu início com a libertação das amarras portuguesas. E um modo de se começar uma autonomia política era iniciar concomitantemente uma independência cultural, isto é, o primeiro objetivo era utilizar a literatura como um canal de contraposição à preponderância exercida por Portugal, que conforme já citado, ainda era solidamente classicista. Portanto, a intensa obstinação pela autonomia política do Brasil acarretou a modificação do panorama da vida literária.

Conseqüentemente, o país enfrenta um distanciamento considerável de Portugal, não somente em termos políticos, mas também do ponto de vista cultural, já que nesse período a cultura será um elemento de grande importância, e nesse sentido vamos estabelecer uma aproximação com o estilo romântico da França e Inglaterra.

O que prevalece como modelo a ser seguido pelos brasileiros em termos culturais é o concebido pela França. Por essa razão, os conceitos pré-românticos, incorporados à literatura romântica, os mesmos que foram traçados por Schlegel, no fim do século XVIII, não fizeram parte do estilo romântico brasileiro, visto que surgiram na França somente em meados do século XIX, difundidos por Charles Baudelaire e Richard Wagner. Mas, com todas as transformações conflituosas vivenciadas pelo país nessa fase, os brasileiros não acalentaram em suas almas o mesmo negativismo do mal do século e não compartilharam da crença de que o mundo fosse acabar, como pensavam os franceses da época. Inversamente, os intelectuais que idealizaram o movimento romântico no Brasil, em 1836, se inspiraram nas obras realizadas por D. João VI em terras brasileiras. Foi com base neste aspecto que apostaram em uma arte que engrandecesse o país. Em princípio, o espírito que movia esses primeiros românticos era o de pôr em prática o sentimento patriótico e o desejo de projetar a cultura nacional, colaborando para a expansão do país.

Como se pode notar, o “fim do século” e o “mal do século” franceses, só obtiveram êxito no Brasil na denominada segunda geração romântica. Este fato aconteceu em decorrência do “sentimento patriótico”, do qual os românticos da primeira geração estavam imbuídos; por essa razão se preocupavam muito mais em conquistar e conservar a independência, e garantir um rumo histórico para a nação. Em função disso, o Romantismo francês, realizado pela primeira vez em terras brasileiras, foi concebido de forma equivocada. O projeto romântico nacional, em sua estréia, atingiu um resultado significativo na organização política do país, mas não alcançou o mesmo objetivo na literatura. Somente depois de algum tempo, quando os escritores brasileiros já haviam assimilado a autêntica proposta romântica, é que isto começou a ser desenvolvido em suas obras.

No momento em que tomou conhecimento do “mal do século”, por intermédio da literatura, Álvares de Azevedo aderiu a essa concepção ideológica, imprimindo essa marca literária em sua criação ultra-romântica. Portanto, se considerarmos a possibilidade de Macário ser um tipo de personagem autobiográfico, um reflexo da vida que o seu autor passara em São Paulo, podemos constatar que o protagonista absorveu essa tendência do seu criador, fazendo aflorar o *spleen* que Azevedo tanto acalentava em seu espírito.

Assim que começa o drama **Macário**, a sensação que se tem é de que o *spleen* é um componente imanente e estrutural do temperamento da personagem título, visto que o protagonista, em algumas significativas passagens do texto, manifesta uma grande propensão à melancolia, que se torna cada vez mais aguda em decorrência do desapontamento da personagem com sua condição amorosa. Outro aspecto que intensifica a sua tendência à melancolia é a condição enfadonha que o espaço provinciano, em que terá que realizar seus estudos, propicia.

Assim que o diálogo entre Macário e Satã abre o episódio, no momento em que as personagens em questão se encontram na estalagem, é possível ter uma idéia, mesmo que de modo não muito claro, da sensação de tristeza que se abate sobre a região que circunda a cidade, e o tédio que se instaura nas pessoas que moram ali. Este fato está expresso no excerto logo a seguir, onde podemos averiguar que, nesse mesmo lugar pouco acolhedor, o estudante Macário já é tomado pelo *spleen*, pois preenche o seu tempo de forma inusitada:

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.
(2006:89)

Pode parecer estranho ou no mínimo fútil o entretenimento de que Macário dispõe para se distrair, muito embora, para uma pessoa que vaga solitariamente e sem destino, somente tendo como companhia a natureza, e se entretenendo com aquilo que se lhe apresenta no momento, qualquer distração é bem vinda. A personagem título se comporta como um indivíduo que já perdeu o encanto pela vida e que não tem mais disposição para superar questões que o afigem. Na verdade, ele se sente infeliz com o rumo que tomou o seu destino. Contudo, ao qualificar o passatempo de Macário como oportuno ou inoportuno, como uma atitude má ou boa, possivelmente estaremos aquém de uma avaliação efetiva. Entretanto, Satã participa-lhe sua opinião, revelando que o divertimento de Macário era de fato excêntrico. Porém, ao agregar um juízo de valor ao comportamento do seu protegido, podemos notar que há certa nebulosidade no seu posicionamento, que entendemos somente por meio da sua ironia de bom diabo que é: “É um divertimento agradável”. Em resposta ao seu preceptor,

Macário nos dá a entender que de pensamentos extravagantes sua mente está repleta: *Nem mais nem menos que cuspir num poço, matar moscas, ou olhar para a fumaça de um cachimbo...* (2006:56)

Se avaliarmos a resposta do protegido de Satã, notamos que Macário, de modo geral, nos participa sua triste rotina, dias preenchidos apenas por futilidades e solidão, e que, ao viver dessa maneira, faz nascer dentro da sua alma o *spleen*. Portanto, podemos verificar também que há em sua resposta a marca da ironia romântica, aquela em que o poeta zomba da sua própria situação, mas em que, por outro lado, demonstra estar em harmonia com o tempo ocioso de que dispõe, pois tem muitas distrações que povoam seus pensamentos, e que, embora sejam estranhas, lhe parecem muito agradáveis.

A intensa vida boêmia é o que realmente impulsiona e dá prazer à alma de Macário e que o auxilia a transpor a barreira daquele universo sóbrio e provinciano da sociedade paulistana do século XIX. Essa análise impõe-se perfeitamente no instante em que a personagem título admite a intensa atração que o vício exerce sobre a sua vida, e ainda declara que sem a boemia tudo o que resta 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* (2006:63).

3.5 - A influência byroniana em Macário: a transgressividade e a rebeldia como fuga da realidade

O emprego do estilo transgressor concebido por Álvares de Azevedo indica, num primeiro momento, um significativo eixo da sua composição literária, notoriamente distinta dos autores do seu tempo. A exemplo disso, podemos notar uma espécie de encanto pelo desconhecido, que acarretou, por muitas vezes, a incompreensão dos críticos do século XIX, que

agregaram esse método inovador aos seus ímpetos juvenis, uma vez que considerável parcela de sua obra ressalta o sentimento movido pela rebeldia, inerente a um autor jovem, que tem por objetivo maior definir sua performance textual.

A capacidade expansiva e inovadora de Azevedo direciona-o para o estilo byroniano, promovendo desta forma a rebeldia, a irreverência, a transgressão, o descontentamento e a ironia que, segundo Hildon Rocha: *são as manifestações de sua veia poética- irônica e não hilariante - e já trazem outra marca, nítida e poderosa como as que nele mais o seja. O sarcasmo, de envolta com o acesso de cinismo e desvario, foi de fato, uma atitude romântica- a influência de Byron (1956:39)*. Não há registro de uma tendência tão fortemente seguida no Brasil, no período em que Azevedo viveu, como aquela consagrada a Byron.

A expressão byroniana obteve grande êxito entre os intelectuais europeus e influenciou alguns escritores brasileiros. O prestígio do autor de *Don Juan* foi tão intenso entre os estudantes e os poetas da época de Azevedo, que, quem possuísse habilidade com o idioma britânico, se propunha a traduzir alguma obra concebida por Byron. Entrar em contato com os poemas do bardo inglês transformou-se numa febre juvenil, em meados do século XIX. O poeta britânico não foi apenas fonte de inspiração no âmbito literário, mas também foi imitado pelo seu modo de se vestir e por sua postura descomedida. De caráter audaz e rebelde, conquistou muitos seguidores jovens, que faziam questão de seguir seus passos. Seus trajes negros magistrais passaram a ser o símbolo dos adeptos do seu estilo.

O lord inglês não criou o byronismo, pois ele se tornou uma figura emblemática viva de um conceito que já se propagava desde o começo do século XVIII e que atingiu o seu apogeu no movimento literário romântico.

Barboza (1974) afirma que Byron se revelou um romântico nato, transformando-se numa personalidade lendária e incomum, causando um grande impacto em seus admiradores, em função das suas atitudes excêntricas. A sua faceta de homem destinado à solidão, à falta de compreensão e desilusão, sobretudo, invadido pelo *spleen* e por um caráter cétilo, caracterizou o espírito romântico de ser. A sua essência libertária, o seu embate contra opressores, o seu passado enigmático e sua história de devassidão ditaram moda, inspirando não somente a literatura, mas a arte de uma maneira geral. George Gordon Byron é retratado como uma figura soberba, altiva, rebelde e indócil, de passado sombrio, distinto e superior, tendo causado, por essa razão, um grande encantamento.

Não houve outro autor romântico brasileiro que melhor representasse o byronismo que o próprio Azevedo, ao agregar elementos de aspecto transgressivo em sua obra. Notadamente podemos verificar esse conceito na personagem Macário, que leva uma vida totalmente desregrada, não se adequando aos padrões moralmente aceitos pela sociedade. Em um dos diálogos com Pensero, a personagem título o convida para uma ceia onde irá ocorrer uma orgia:

Macário

*Não chores. Vem antes comigo.
George dá hoje uma ceia: uma
orgia esplêndida como num
romance (2006:34).*

Constituídos sob a égide byroniana, os personagens do drama Macário exibem um pessimismo excessivo, apresentam-se como seres desencantados, impelidos a uma condição de vida totalmente boêmia e dissoluta, como se esse tipo de conduta servisse de consolo para os seus espíritos desiludidos.

Encontramos na personagem título um jovem sem esperança alguma, visando somente ao imediatismo que a vida pode lhe proporcionar, como o prazer carnal com prostitutas e o gosto pelos vícios. O amor é concebido de forma leviana e sem qualquer ligação emocional, revogando dessa forma aspectos idealizantes.

Jaci Monteiro traça um aspecto da influência exercida por Byron nos escritos azevedianos: *lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de idéias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de Don Juan* (2000:22).

Constatamos em Azevedo um espírito inquietante de adolescente dedicado a sua fonte de inspiração byroniana, que transforma Byron num extraordinário ser, o poeta das ilusões esvanecidas.

Álvares de Azevedo constituiu sua personagem Macálio em grau de similaridade com Don Juan, apropriando-se da essência do homem que vaga solitariamente sem nenhum alento, diluindo suas ilusões no vinho e se consolando *no seio da amante enlanguescida*. (AZEVEDO, 2006 p.76). É muito comum, ao mencionar Byron e suas obras, referir-se a suas criações como se fossem a extensão da sua vida, como se seus personagens retratassem a sua biografia.

Segundo Cândido (1997), Azevedo agregou a essência byroniana em parte de seus escritos, permitindo-se conduzir pela figura notória e inebriante de Byron. E ainda afirma que conceber o Lord inglês como inspiração era muito perigoso, seja por razões morais ou literárias. Ao empregar aspectos composicionais byronianos em sua obra, aliou-se em grande parte a uma aventura ruinosa. Porém, a obra azevediana não é toda ela constituída por elementos byrônicos, nem todo byronismo seu é ruim, mas os textos embebidos na essência do autor de Parisina, como é o caso de Macálio, compõem uma atmosfera de pura genialidade e destreza. Na obra

em questão, não impera somente o antinatural e a exageração, há instantes de estabilidade e espontaneidade. Nomear Byron como sua fonte de inspiração, não é deixar de lado os propósitos românticos. A essência dúbia, por vezes frágil e arrebatadora de Álvares de Azevedo, não se limita a tão somente assentar suas bases no byronismo, nele também emerge a alma despótica e grotesca de “Calibã” e o lado angélico e elevado de “Ariel”.

Em Macário, a transgressão à ordem instituída e a zombaria perpassam o drama como um todo, começando pelo primeiro diálogo que o protagonista profere até a última cena. Profana não apenas elementos sacros, caros à religião que de certa maneira servia de base para a escola literária romântica, simbolizado no desacato a membros da igreja como ao frade equiparado a um burro, assim como o desprezo presente nas palavras entoadas por Macário, no início do primeiro episódio, que exige terminantemente que lhe sirvam o vinho, componente que o afastará das regras normativas do mundo: *Olá, mulher da venda! Ponham-me na sala uma garrafa de vinho, façam-me a cama e mandem-me a ceia: palavra de honra que estou com fome! Dêem alguma ponta de charuto ao burro que está suado como um frade bêbado! Sobretudo não esqueçam o vinho!* (2006:51).

A personagem título manifesta o seu apreço à bebida que tanto lhe acalma a alma, tratando o vinho e o conhaque como se fossem divindades, e, ao mesmo tempo em que reverencia o prazer, denota certo desprezo aos que estimam a concepção báquica, que, de certo modo, têm a intenção mefistofélica de macular a realidade. Podemos verificar esse propósito no excerto a seguir, monologado pelo protagonista:

Macário

Cognac! 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 canto misterioso que enleva! Cognac! Não te ama quem não te entende! Não te amam essas bocas feminis acostumados ao mel enjoado da vida, que não anseiam prazeres desconhecidos, sensações mais fortes! E eis-te aí vazia?

Minha garrafa! Vazia como uma mulher bela que morreu!

Hei de fazer-te uma nênia.

E não ter 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. O spleen encarnado na sua forma mais lúgubre naquela velha taverneira repassada de aguardente que tresanda. (2006:51).

Ao reverenciar os vícios de toda natureza, e cultuar o amor carnal, sobretudo o tédio que reflete seu estado de espírito, a personagem central, expressa um conceito epicurista da vida, pois a busca pela satisfação é uma questão vital, convertida numa autêntica obsessão. E, na impossibilidade de obter um prazer mais intenso, o sujeito é compelido a prosseguir no seu intento para garantir um deleite ainda mais eficaz. Quando o prazer almejado se torna algo inalcançável para aqueles que o perseguem constantemente, acabam se tornando indivíduos desiludidos, transgressores e de uma agonia tão perturbadora, que aspiram somente à morte, pois não encontram outra forma de libertação. É o caso de Macário que, sem motivo aparente, deseja morrer:

Pensero

Boa noite, Macário, onde vais tão sombrio?

Macário, sombrio

Vou morrer

Pensero

Eu sonhava em amor!

Macário
E eu vou morrer! (2006:59)

O byronismo, de certo modo, simboliza a procura constante da felicidade, por essa razão tudo é lícito: a voluptuosidade, a devassidão e o desatino das paixões desvairadas. Impulsionado por uma grande capacidade interior, o indivíduo se posiciona contrariamente a toda e qualquer privação, exteriorizando os desejos mais íntimos. Rebela-se contra as amarras da sociedade, que não lhe possibilita viver satisfatoriamente, impedindo-o de gozar da sua total liberdade. Por outro lado, o infortúnio é representado primordialmente pela incapacidade do ser em realizar-se no amor, motivo esse que leva a personagem Macário a se apresentar de modo impassível e irônico ante a vida, de uma impassibilidade universal, que os torna indivíduos sem rumo tragados pelo isolamento.

Álvares de Azevedo mergulhou intensamente no propósito romântico e incorporou de certa forma o seu efeito dramático. A sua dedicação com relação às leituras que realizava foi fundamental para que despertasse a sua imaginação. A grande capacidade de criação que emergiu do seu espírito engenhoso é a sabedoria de um homem que procurou entender o significado dos seus “eus” e reconhecer-se como um ser cindido e controverso, permitindo que essa concepção aflorasse em sua obra. O conceito que traduzia esse aspecto foi denominado de “binômia”, já que prefere a desordem caótica das paixões à harmonia racional de todas as coisas.

Antonio Cândido discorre sobre a questão declarando:

A sua força provém talvez, de duas circunstâncias, que ancoram na experiência do poeta as elucubrações que, nas outras obras, são mera atitude de imitação. Em primeiro lugar, a presença

de São Paulo, como quadro, dando realidade às falas *e atos do herói e seu companheiro infernal (...)* A outra circunstância é o caráter de projeção do debate interior, pelo desdobramento do poeta nos dois personagens de Macário e Pensero - ambos ele próprio, cada um representando um lado da binômia que, segundo vimos, condiciona a sua vida e a sua obra, exprimindo o dilaceramento da adolescência. (1997:169).

Com relação a Byron, Mario Praz (1996) afirma que o Lord inglês foi quem disseminou e retratou magistralmente o estilo transgressivo de Satanás, constituindo o modelo do anti-herói e definindo-o pelo tédio, pelo amor sempre solitário, acalentando o segredo que dilacera a alma, pela escolha da solidão: *Byron encontra o seu ritmo vital na transgressão (...), procurou no incesto um condimento do amor ('grande é o amor de quem ama na sina e no medo': Heaven and Earth, V. 67), tinha necessidade de culpa para provocar em si fenômenos de sentido moral, da fatalidade para gozar o fluxo da vida.* (1996:84).

Considerando que a literatura romântica no Brasil teve como fonte de inspiração a literatura européia, é plausível que os autores também seguissem a mesma tendência composicional. O estilo impactante byroniano se manifesta através do vigor interior que nasce da rebeldia, da transgressividade, dos vícios, do Satanismo, do amor sensual e da ironia. Rompe com as regras ditatoriais dos princípios morais e concebe outra identidade para com a realidade. Com esse intuito, o autor de Macário plasma seus personagens sob os moldes do herói transgressivo byroniano.

O movimento entre os dois pólos opostos da vida leva o ser a uma descrença excessiva. Os personagens azevedianos reproduzem esse aspecto e exibem uma faceta desiludida, deixando-se envolver por uma vida dissoluta como uma solução para abrandar a melancolia deflagrada, sobretudo, pela ausência de um sentimento mais profundo. Sob a névoa

obscura do byronismo, o poeta visualiza o amor como algo inalcançável. A exemplo de Don Juan, os personagens azevedianos se situam num mundo da mais completa solidão e sem qualquer perspectiva, diluindo os seus sonhos na boêmia e buscando consolo com prostitutas. Na medida em que seguem por este caminho, mais isolados eles ficam. A lacuna que se instala na essência do Ser permite ao indivíduo ter noção clara do seu espírito inquieto. Tipos de personagens como Macário e Don Juan vagam solitariamente pelo mundo com suas almas em desacordo com a realidade, sentindo-se impedidos de realizar a sua paixão pela mulher amada. Mesmo com as estruturas abaladas e a sensação de estar no mais absoluto abandono ante as incertezas da vida, buscam ironicamente algo que os preencha na mesma realidade que os aflige.

3.6 - Utopia: uma viagem ao fundo do ego

As adversidades não foram motivos para que o homem acabasse com a nostalgia de uma felicidade que há muito tempo ficou perdida no tempo, e que julgam perfeitamente provável de ser algum dia readquirido, ou idealizar uma terra extraordinária, um espaço onde haveria abundância de toda a natureza e de muita satisfação.

A procura, portanto, seja do paraíso perdido, o Éden, ou por lugares nunca antes vistos, fantásticos, a terra onde todos conviveriam em paz e em comum acordo, ou seriam detentores de inestimáveis riquezas, esses fatores vem assinalar e corroborar a existência de um essencial anseio do ser humano, desejoso por descobrir a terra por ele idealizada, ou seja, a terra prometida, um lugar fecundo, repleto de riquezas materiais ou de uma vida irretocável, uma parte do mundo em que as pessoas procuram sem desanimar. Como é o caso do jardim do Éden que, primeiramente, se encontrava no hemisfério norte, passa depois localizar-se ao sul, na

concepção de alguns, em meados dos séculos XV-XVI. Notam-se pontos comuns, também com relação ao espaço, dos dois mitos referidos no início, que são o do paraíso, perdido denominado Éden, e de um lugar concebido pelo sonho de um futuro promissor repleto de felicidade. O homem tem a capacidade de não deixar diluir, no interior de sua alma, a esperança de reaver um tempo em que a felicidade prosperava como se nunca pudesse haver outro; mas também não consegue apagar a chama da esperança em uma civilização onde as pessoas sejam cordatas, harmoniosas e mais justas. O desejo pelos bens materiais de um Eldorado, agregou-se, como podemos observar, aos mitos precedentes e inúmeras vezes misturou-se com eles.

No homem ocidental, é mais fácil identificar esse anseio em recuperar um paraíso perdido, ou uma possibilidade de encontrar uma nova terra, futura, um lugar onde as pessoas podem alcançar a felicidade e se libertar da prisão de uma sociedade injusta e desumana.

Em uma de suas conversas com Satã, Macário diz que tem vontade de viver no oriente: *Sabes... há ocasião em que me dão venetas de viver no Oriente.* (2006:33).

É uma maneira de ir à busca da renovação e de dar um aspecto mais vigoroso ao mundo, que se manifesta nos românticos pelo desejo por terras longínquas, um lugar pouco conhecido e explorado até então. Além de tornar viável a entrada do novo, do excêntrico e inesperado, alguns países suscitavam nos românticos, a sensação de serem distintos, e na maioria dos casos até exóticos. Como resultado disso, uma das razões mais recorrentes entre escritores da literatura romântica alemã é abordar o tema da viagem. É o caso da personagem que deixa a terra em que viveu por anos para procurar novos lugares, inspirado pelo anseio de poder atingir um novo horizonte.

Com relação a lugares visitados, o Oriente, o Egito e as ilhas do Pacífico, por exemplo, são terras passíveis de inspiração e eleitas pelos

românticos. O país, porém, que preencheu toda essa expectativa foi, sem sombra de dúvida, a Itália. Isso se deveu não apenas a sua beleza paisagística singular e a seu clima aprazível, mas também é possível que essa veneração pela Itália decorra da forte impressão que emana: uma sensualidade inebriante, que muitas vezes está relacionada aos países do sul e, na visão dos alemães, a Itália é um autêntico arquétipo desse Sul. Outro aspecto predominante deve estar relacionado à generosa coleção referente à arte e à cultura desse país, que também, por esses fatores ou, acabou por cativar Goethe.

Porém, as terras distantes só conseguem conservar a sua magia e poder de sedução enquanto permanecem longe. Se por ventura esses lugares forem alcançados, acabam tornando-se prosaicos, entediantes e óbvios, portanto assemelhando-se ao dia a dia burguês que o viajante esqueceu por uns instantes na sua terra natal. Por outro lado, se permanecem somente na imaginação, transformam-se, por sua vez, no inatingível lugar dos sonhos.

Com relação a isto, inúmeras vezes o romântico exprime o desejo por aquilo que apenas se denomina “terras longínquas”, isto é, um lugar indefinido, que não equivale a parte alguma do globo terrestre e está fadado a ser inconsistente e indizível, enfim um espaço que não se pode atingir. Qualquer lugar distante, não apenas a Itália, passa a representar para o poeta o símbolo do maligno, do fascinante e funesto, império sombrio da paixão e da sensualidade, o que determinou, já naqueles tempos, o aparecimento das primeiras tentativas de mergulho no inconsciente.

Explorar lugares novos e distantes é uma maneira de fugir ao tédio e ir ao encontro de algo fantástico, novo e incomum. Para isso, os românticos elaboraram outra forma de viajar e atingir o mesmo intento: passaram a desenvolver uma análise não mais do mundo externo, mas do espaço interno do indivíduo, o que implicou uma imersão no íntimo do ser humano.

Caminhando nessa direção, os que fizeram esse tipo de viagem foram tão intensos, que já houve quem reputasse ao romantismo a descoberta do inconsciente.

Os românticos perseguiam o vigor e o magnetismo de tudo aquilo que não é tangível ou que se percebe somente por uma abertura ou outra. Em meio à superfície, debaixo de tudo aquilo que é evidente e comum, o romântico percebeu o lado obscuro do ser humano, um aspecto mais rico e forte e, portanto, mais emocionante e repleto de riscos. A solução encontrada para fugir ao comum era ater-se a conceitos de tudo que se esquivasse da regra, contrariando a normalidade e permitindo a viabilidade do inaceitável sob o ponto de vista social.

O sonho já havia sido empregado algumas vezes antes na literatura como uma maneira de tornar críveis componentes fantásticos ou situações excessivas e irreais. No romantismo, o sonho é concebido como uma forma de atingir o conhecimento e chegar ao infinito sem a ajuda do intelecto, mas da intuição. Dessa maneira, *ele se transforma numa porta possibilitando a passagem para o passado e para o futuro, revestindo-se de caráter profético.* (VOLOBUEF, 1999, p. 116)

Sob o mesmo aspecto, como já verificado no sonho, o sonambulismo salienta o potencial de percepção e é um artifício que eleva o indivíduo a um grau além da vida humana, seja do passado ou do futuro. Do mesmo modo, os estágios que perpassam o sono, sonho, hipnotismo e sonambulismo, se tornaram elementos favoráveis no período romântico.

Concernentes a esses fatores característicos do romantismo, estão o conceito do duplo e a loucura, duas composições de estranhamento. No tocante ao primeiro fator, o estranhamento é relativo à identidade do indivíduo, que se transforma em contrariedade e passa por um processo de cisão. Com relação à loucura, há aí um aspecto antagônico e de contestação a concepção de um mundo burguês, como por exemplo: trabalho

mecanicista, o acúmulo de riquezas e a estrutura familiar. A loucura assalta pessoas que se destacam de uma sociedade concebida a pensar de modo nivelado e a ter atitudes semelhantes. Os indivíduos, que seguem na contramão “desse bem estar social” revelam uma disposição para a arte, onde figuram a inspiração e a poesia, e não se apegam a valores impostos por um ideal de conduta prática, exaltados pelas idéias burguesas como a ascensão social e a tranquilidade familiar. Na maioria das vezes, a concepção de loucura decorre apenas do ponto de vista daqueles que não veem mais além do sistema vigente, a todos impondo somente o modo burguês de conceber o artista.

A personagem título segue seu caminho sem rumo certo, deixando-se levar pelo destino, pois não pertence a nenhum lugar e dificilmente fixará raízes em um determinado lugar ou região. Ao almejar lugares nunca antes vistos, Macário continua percorrendo o mundo, em busca do espaço ideal, onde poderá viver plenamente sem as amarras de uma sociedade castradora. O romântico é, por excelência, um ser movido pela sua capacidade natural de buscar o desconhecido, sobretudo, locais misteriosos, exóticos e que transformem a vida numa fascinante aventura, distante da mesmice do cotidiano. Ao estabelecer uma vida itinerante, Macário realiza as suas viagens através do inconsciente e/ou da consciência, pois essas constantes deslocações que os românticos concebiam para fugir do tédio, apenas se concretizavam por meio da imaginação, já que esses lugares denotam uma evasão da realidade. A região idealizada pertence, na maioria das vezes, ao mundo da fantasia, pois o lugar buscado pelo ser não transpõe a barreira dos sonhos e, se por ventura esse espaço vem a fazer parte da realidade, logo se torna um lugar comum.

A personagem central vai de São Paulo à Itália, sem encontrar um lugar que realmente o agrade, pois, onde quer que vá, tudo lhe parece corriqueiro e entediante. O caminho que Macário segue pouco importa,

pois o mundo lhe parece traiçoeiro e hostil, não permitindo que suas ambições e desejos se tornem realidade, o que o condiciona a uma constante e frenética procura. A viagem que o protagonista faz é permanente e sem tréguas, sempre levando o personagem ao mesmo ponto de partida, e essa busca infinda é o que Lowy e Sayre denominam de “nostalgia de um paraíso perdido”. (1995, p.35). O próprio romântico não sabe direito o que persegue nessa intensa peregrinação; por essa razão, lhe é atribuído um caráter saudosista e melancólico. A tentativa de encontrar o lugar dos sonhos é um meio para que o romântico alcance o absoluto, onde a perfeita harmonia entre o ser e a sua essência finalmente possa ser resgatada. Enquanto não encontra a terra idealizada, o indivíduo continua com a alma bipartida, apartado de sua verdadeira natureza.

3.7 - A rejeição aos parâmetros sociais gerando o grotesco, ironia, transgressão, utopia e o spleen

Azevedo inseriu, de maneira fundamental, a perspectiva sombria dos padrões românticos europeus em seus textos, fundamentou a sua obra com elementos contraditórios, que nos encaminham ao que Schiller concebeu como poesia de cunho fundamental. Os textos azevedianos, sobretudo no que tange a **Macário**, nos mostram uma consciência cindida, que agraga componentes que estão sempre em contraposição: a exemplo da hesitação, da sublimação e do prosaísmo. A obra **Macário**, drama de imensa magnitude para o romantismo brasileiro, comprova a qualidade dos ímpetos referidos, que impelem o indivíduo à expansão de sua autonomia, ou à completa decadência.

A não aceitação do mundo objetivo e da vida prosaica pelos escritores românticos contribuiu para que o homem mergulhasse em sua essência, revelando assim a questão da subjetividade. Essa inconformidade

com relação ao mundo trivial, regulamentado por uma sociedade castradora, abriu portas para que aflorassem temas sobre o fantástico grotesco, a preferência por atmosferas sombrias, a ironia romântica e poesias que despertavam incertezas. O conflito que se estabelece entre a consciência do homem que anseia viver conforme a sua essência e o que é tragado pelos princípios morais da sociedade, desencadeou a revolta e o descontentamento do romântico. Ao se encontrar em um sistema que aprisiona a sua natureza, o ser, imbuído de sua capacidade transcendental, tenta viver sem as amarras impostas pelo moralismo vigente, mas, ao se dar conta da necessidade de viver dentro dos padrões da realidade, nos quais está inserido, transforma essa limitação numa pendularidade constante, que oscila entre o regimento da sociedade em que vive e a sua própria natureza, que o impulsiona a viver a completude a que tanto almeja. Dentro dessa perspectiva, a ironia romântica emerge da consciência da inconformidade e da inadequação do indivíduo, bem como da transcendência que quer alcançar, mas que, por outro lado, o leva a reconhecer que seu ideal fica sempre relegado ao patamar da utopia. Segundo Melo e Souza, a ironia que se caracteriza como romântica, no sentido do Romantismo de Jena, postula o primado teórico da contradição e de inconclusividade do discurso genuinamente poético (2004, p. 306).

O autor de **Macário** assumiu, tanto no tratamento que dá ao tema de sua obra e também em sua linguagem, os mandamentos da dicotomia defendida por Schiller e por muitos outros escritores teóricos que formularam proposições a respeito da ironia romântica. Azevedo centrou seu drama em dois conceitos: o de aspecto idealizante, representado pelo Pensero, que reverencia e aprova o progresso da humanidade; e o de Macário, que simboliza a rebeldia e a irreverência, por não se ajustar aos mesmos ideais, como faz seu amigo angelical, preferindo, dessa forma, transgredir os padrões ditados pela moral instituída. O sistema dual,

incorporado por Azevedo em suas obras, é ressaltado no prefácio que antecede a **Lira dos vinte anos**: *É que a unidade deste livro funda-se numa binômia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram esse livro, verdadeira medalha de duas faces* (2006:190).

O *spleen*, que se revela através da monotonia combinada à condição melancólica do ser, decorre da impossibilidade de adequar a realidade, à qual o homem está inevitavelmente ligado, com a sua natureza. Schiller, tomando ciência dessa transgressão, afirma: *o poeta sentimental sempre tem de lidar com suas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua idéia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte* (1991: 64).

Ao referir-se à aquisição cultural negativa por parte do indivíduo ao longo da sua vida e de sua convivência social, Friedrich Schiller esclarece que o homem, apesar de vivenciar inúmeros dilemas e adversidades de todo tipo, não se torna um ser sociável. O conhecimento dentro dessa perspectiva, não faz do homem um ser livre. A bagagem cultural adquirida com o tempo o impede de tornar-se um indivíduo uno, transformando-o apenas em parte integrante do sistema social. Schiller também chama a atenção para a ruptura que o progresso mecanicista fomentou, distanciando o homem da sua verdadeira essência.

Com relação ao artista, o filósofo alemão declara que é: *do puro éter de sua natureza demoníaca que jorra toda a fonte da beleza, intocada pela corrupção das gerações e dos tempos* (1995:54). Partindo desse princípio, a verdade de tudo que nos cerca não decorreria da realidade e muito menos da perspectiva do tempo que determina a vida cotidiana, mas estaria acima de qualquer poder instituído, o que faz da arte um bálsamo para algumas inquietações sofridas pelo indivíduo.

O poeta alemão defende uma consonância entre o impulso sensível (essência do Ser) e o impulso formal (órgão regulamentador da sociedade), decorrendo daí o impulso lúdico, que cadencia as duas disposições, tanto a física quanto a moral. Com base nessa questão, percebemos que o desequilíbrio entre a essência humana e as regras instituídas pela sociedade leva à reflexão, à inadequação e ao descontentamento. Mesmo seguindo sua natureza ou se deixando envolver pelo mundo material, o indivíduo não consolida a sua autonomia, não consegue se libertar. O universo romântico entra em colapso por razões relacionadas à subjetividade, a uma predisposição à objetividade da parte da sociedade que lhe impõe sua bagagem cultural, e se dá conta de que sua liberdade lhe foi negada. Apartados da sua natureza, os indivíduos seguem então rumo ao lúdico, ao que mais apraz, ao gosto pessoal, mas no fim de tudo percebem que não foram bem sucedidos nas suas investidas, retornando ao ponto de partida, perseguindo esse ideal permanentemente.

Em **Macário**, as personagens se enquadram, de certo modo, a essas três proposições schillerianas. O ser demoníaco do drama azevediano não é favorável aos órgãos institucionais, coloca em xeque as práticas e costumes sociais, mas abranda posturas demasiado transgressivas. O protagonista é um ser bipartido, pois metade de sua consciência se define por uma vida desregrada, repleta de vícios e incivilidade, enquanto a outra deseja voltar às origens, vivenciar a esperança e retomar o idealismo, porém acaba pendendo para o lado obscuro e grotesco, resignando-se aos ensinamentos de seu mestre infernal, que lhe apresenta um mundo à parte, alheio àquele proposto pela sociedade vigente. É através da bebida, do fumo e da desobediência a qualquer estatuto moral, que Macário se rende a esse universo paralelo, distanciando-se da ordem e da civilidade. Em contraposição ao protagonista, a personagem Penserozo é um indivíduo

crédulo e assenta suas esperanças no progresso e na ordem social, tentando convencer Macário a se tornar um ser de princípios e ideais.

O protagonista, desde o início, expõe seu lado rebelde, manifestando em alguns momentos certa melancolia e que, para abrandar a desilusão, recorre aos vícios. Em determinadas ocasiões, a personagem título recusa, até certo ponto, a presença demoníaca, mas também dispensa as idéias de Pensero, reputando-as apenas como utopias. Sob esse aspecto, Macário representa a cisão de valores e de caráter, não alcançando nunca a consonância entre a crença e a adequação ao mundo civilizado de Pensero, que simboliza a “forma”, sem a essência infernal de Satã, que representa a “vida”. Partindo dessas premissas, o protagonista não se molda ao que Schiller denominou de “forma viva”, ou seja, a conciliação entre seus anseios, as tendências, e a moral instituída.

Consubstanciando os aspectos que procedem da natureza humana com os da realidade estabelecida, *o homem conjuga a máxima plenitude e liberdade, abarcando o mundo em lugar de perder-se* (SCHILLER, 1995, p. 75).

A definição de Schiller sobre a liberdade está associada à disposição que se fixa entre a essência humana e a tudo que remete ao seu exterior, a aquisição de conhecimento e o bem estar resultariam, desse modo, numa consonância com certo nível de consciência entre as duas formas de conceber o mundo. Ao oferecer o fumo, o vinho e a orgia, Satã encaminha Macário à outra realidade, onde os seus instintos, os seus desejos e a expansão da sua essência poderiam ser deflagrados. Ao se encontrarem pela primeira vez na estalagem, Satã não se apresenta como um ser demoníaco, deixando por alguns momentos sua identidade em segredo; o diálogo entre os dois personagens se desenvolve num tom de camaradagem, o que faz com que Satã perceba que há sinais de libertinagem, tédio e vício em Macário, e mostra-se solícito, gentil e sem

qualquer tipo de preconceito para com seu pupilo. No momento em que os dois personagens se apresentam, revelando seus respectivos nomes e apertando-se as mãos, tem início um relacionamento que se desenrola ao longo de uma viagem sobre um burro. Logo após esse evento, a personagem título desperta novamente na estalagem aos brados da serviçal do recinto, e tem a sensação de que sonhou todos aqueles acontecimentos com Satã, mas, ao visualizar uma marca de pé de cabra no chão, a estalajadeira acredita que de fato o Diabo esteve por ali. Num mundo em que o onírico e a realidade se confundem, o protagonista, tomado por sua natureza subjetiva, se encaminha em direção a sua ruína, no que é reforçado pelos ideais utópicos de Pensero.

Considerações Finais

Ao realizar o seu protótipo cênico-dramático, Azevedo procurou seguir as tendências de autores que o inspiravam, trazendo à tona a temática que caracterizou o desempenho romântico. O drama **Macário**, considerado pelo poeta como um projeto embrionário, mostra claramente significativas semelhanças com o prefácio Cromwell de Victor Hugo que pretendia romper com os parâmetros rígidos da arte clássica, para que o grotesco e o humor fossem entronizados, pois desta maneira haveria um equilíbrio entre o feio e o belo. É com essa concepção que o autor da **Lira dos vinte anos** fundamentou sua obra, atribuindo ao seu projeto um caráter de manifesto romântico, por empregar elementos essenciais que retratam a necessidade do ser que aspira ao equilíbrio entre a sua natureza e o mundo ao qual foi submetido. É nesse sentido que a mescla de gêneros torna-se fundamental, pois partilha da idéia de que o belo existe enquanto um fim em si mesmo, enquanto a junção de elementos antitéticos proporcionaria uma aproximação mais coerente no que concerne à natureza humana. A manifestação do sonho no mundo real promove a irrupção do grotesco, subvertendo a ordem programática da sociedade com seus valores e padrões morais. Com o início do Romantismo, o grotesco passou a ter outro significado, não se trata apenas de uma oposição ao belo, mas uma tentativa do homem para se libertar de imposições limitadoras do sistema social. E, nesse novo modo de conceber o real, o grotesco encontra uma atmosfera favorável para demonstrar a inquietação e o descontentamento românticos, por meio de figuras adulteradas, que revelam a realidade de modo a intensificar sua natureza disforme, desregrada e confusa, um universo humano alheio a qualquer propensão espiritual. Em **Macário**, o mundo se mostra sombrio e temeroso, descortinando um aspecto de caráter ambíguo, por criar uma atmosfera onírica no âmbito do próprio texto.

A inserção de Satã no drama reflete o conflito interior que o indivíduo sofre, ao se dar conta da sua incapacidade por estabelecer um equilíbrio entre o real vigente e a sua natureza. Além disto, o ser demoníaco modifica a ordem estabelecida, interferindo no mundo que impede o homem de viver plenamente seus anseios.

O protagonista vai em busca de respostas para as suas dúvidas existenciais, segue sua jornada pelo mundo sofrendo desilusões e enfrentando todo tipo de obstáculos, com o propósito de desvendar os enigmas da vida. Macário é um andarilho solitário, que vaga pelo mundo secreto do seu íntimo, tentando de todas as formas encontrar um caminho que o leve ao autoconhecimento.

O desdobramento do protagonista em outras duas personagens, simbolizadas por Satã e Pensero, remonta à pendularidade do ser cindido, que procura interagir com seus lados opostos, a fim de alcançar o equilíbrio entre suas almas antagônicas. E essa ambigüidade suscitada pelo duplo emerge como uma busca interminável, criando apenas uma idéia utópica na busca do absoluto. A frustração do indivíduo, como é o caso de Macário, o leva a cometer transgressões de toda ordem, e é o que o encaminha para o mal onde a morte será a sua parceira constante. Ao seguir os ensinamentos de Satã, Macário ignora qualquer limite imposto pela sociedade. A ironia empregada nesse caso emana da questão da contradição, pois a personagem central, por mais que rejeite a realidade à qual está inevitavelmente ligada, acaba se entregando aos prazeres desse mesmo real.

Macário não pode ser considerado um ser anárquico, mas deve ser visto como um indivíduo que tem consciência da sua existência e é por essa razão que revela sofisticação, por buscar, por todos os meios, o autoconhecimento. Ao sentir o clima das grandes metrópoles, sendo impactado pelas amarras dos padrões sociais que impedem sua essência de vir à tona, o indivíduo se torna um ser entediado, melancólico e splênico,

qualidades daqueles que, por já terem vivenciado todas as aventuras e desventuras do mundo, não vêem sentido em mais nada.

Referências

ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme:** Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: FAPESP; EDUSP, 1998.

AUERBACH, Erich. **Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental.** Tradução de George Bernard Sperber. 2º edição. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguillar, 2006.

BARBOZA, Onédia Célia de Carvalho. **Byron no Brasil:** traduções. São Paulo: Ática, 1974.

BERRINI, Beatriz. **Utopia, utopias: visitando poemas de Gonçalves Dias e Manuel Bandeira.** São Paulo: EDUC, 1997.

BOURGEOIS, André. **A ironia romântica.** Tradução Tida Carvalho. In: Duarte, Lélia Parreira (Org.) *Ironia e Humor na literatura*. Belo Horizonte, 1994.

BOURGEOIS, René. **L'ironie romantique.** Spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gerard de Nerval. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

BAKTHIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento:** O contexto de Rabelais. 6ed. São Paulo: Hucitec, 2008.

CAMILO, Wagner. **Risos entre pares.** São Paulo; Edusp, 1997.

CANDIDO, A. **A Crítica Viva. Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos).** 6ºed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000. (p. 317 a 325).

DUARTE, Lélia Parreira. **Ironia e humor na literatura.** Belo Horizonte: Ed. PUC Minas; São Paulo: Alameda, 2006.

FERRAZ, Maria de Lourdes. **A ironia romântica: Estudo de um processo comunicativo.** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1987.

FISCHER, Ernst. **A necessidade da arte**. 9. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

GOETHE, Johan Von. **Fausto**. Tradução de Jeny Klabin Segall. Editora da USP, 1981.

GOMES, Álvaro Cardoso; **VECHI**, Carlos Alberto. **A estética romântica: textos comentados**. São Paulo: Atlas, 1992.

HANSEN, João Adolfo. “**G. M. Admerdável**”. Arte em Revista, São Paulo. N. 8, 1984.

HEGEL, G. W.F. **Estética**. In. **Os pensadores**. São Paulo: Nova Cultural, 1999. _____. Prefácio: Fenomenologia Espírito. 4. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

HUGO, Victor. **Do Grotesco e do Sublime**. 2ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. **L'ironie humoresque**. In: L'ironie. Paris: Flammarion, 1964, p. 160-178.

KAYSER, Wolfgang. **O grotesco**: Configurações na Pintura e na Literatura. São Paulo: Perspectiva, 2003.

LÖWY, Michael e **SAYRE**, Robert. Revolta e Melancolia: O romantismo na contramão da modernidade. Petrópolis: Vozes, 1995

MAGALDI, Sábat. **Panorama do teatro brasileiro**. [s.I]: MEC: DAC: FUNARTE: Serviço Nacional de Teatro, [s.d]. Coleção Ensaios.

MELO E SOUZA, R. de. **Poesia e filosofia no Romantismo**. In: Junqueira, I. (coord.) **Escolas Literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004. (p. 301- 341)

MONTEIRO, Jaci. **Álvares de Azevedo**. In: **AZEVEDO**, Álvares de. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MUECKE, D.C. **Ironia e o irônico**. Trad. Geraldo Gérson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NETROVSKI, Arthur. **Ironias da modernidade**: ensaios sobre literatura e música. São Paulo: Ática, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. **Para além de bem e mal**. Prelúdio de uma filosofia do por vir. In: _____. Obras incompletas. 3.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NUNES, Benedito. **A visão romântica**. In: GUINSBURG, J. O romantismo. 3ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. (p.51-74)

PAZ, Octavio. **Ironia e compaixão**. O correio da UNESCO. Rio de Janeiro, 1990.

_____, Octavio. **Os Filhos do Barro**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. 2ed. São Paulo Perspectiva, 1993.

PRAZ, Mario. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Tradução Philadelpho Menezes. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.

ROCHA, Hildon. **O poeta e as potências abstratas**. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, MEC, 1956.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/Contexto I**. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1996.

_____, Anatol. **História da Literatura e do Teatro Alemães**. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

_____, Anatol; GUINSBURG, J. **Romantismo e Classicismo**. In: _____, J. O Romantismo. 4ed. São Paulo: Perspectiva. 2005. (p.261-74)

SCHILLER, Friedrich. **A educação Estética do homem**. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. **Poesia ingênua e sentimental**. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

_____. **Acerca do Sublime**. In: Teoria da Tragédia. Trad. Flávio Meurer. São Paulo: EPU, 1991.

SCHLEGEL, Friedrich. **“Fragmentos do Athenaeum”**. In: Teorias Poéticas do Romantismo. Trad. Luíza Lobo. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1987.

SODRÉ, Muniz. PAIVA, Raquel. **O império do Grotesco**. Rio de Janeiro: MAUAD, 2002.

SOLGER, Karl W. F. **L'art et La Tragedie Dubeau**, Paris, Éditions Rue d'Ulm, 2004.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à Literatura Fantástica**. São Paulo: Editora Moraes, 1977.

_____. Tzvetan. **As estruturas narrativas**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

VOLOBUEF, Karin. **Frestas e Areias**. São Paulo: UNESP, 1999.

WELLEK, René. História da Crítica Moderna. Trad. de Lívio Xavier. São Paulo, Helder/Edusp, 1967, vol. 2.