

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO ROMÂNTICO:  
MOTIVOS DE CISÃO E DESEJO NA FICÇÃO DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado

Alessandra Accorsi Trindade

Porto Alegre, 2002

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

**REPRESENTAÇÕES DO SUJEITO ROMÂNTICO:  
MOTIVOS DE CISÃO E DESEJO NA FICÇÃO DE  
ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do Título de Mestre em Letras, na área de Literatura Brasileira.

Aluna: Alessandra Accorsi Trindade  
Orientação: Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello  
Porto Alegre – RS – Brasil  
2002

Para Nara, Carolina, Fernanda e Gabriela,  
Que fazem parte de um quinteto  
“símbolo de união”

## **AGRADECIMENTOS**

A minha orientadora, Ana Maria Lisboa de Mello, que abriu sua casa e seus livros, mostrando o que há de melhor em literatura.

A Profa. Heloísa Pessato, por ter me incentivado, principalmente na reta final dos estudos e pelas noções de filosofia .

Ao amigo Fernando Zorrer, que sempre teve tempo disponível em ajudar, acompanhando a realização deste trabalho.

Ao Ricardo Postal, por ter indicado leituras, conversado muito sobre romantismo e pelas discussões azevedianas.

Aos colegas Beatriz Pereira, Andréa Perrot, Viviane Silveira, Júlio Bittencourt, Fabrício Carpinejar, pela convivência durante todo este período.

A amiga Simone Vogel, sempre presente, em todos os momentos.

Ao Jacinto da Silva Esteves, mesmo longe, companheiro certo.

Ao CNPQ, por ter concedido uma bolsa de estudos, durante o período de maio de 1999 a fevereiro de 2001, possibilitando uma maior dedicação à pesquisa.

A minha família, pela compreensão e amor.

## RESUMO

Dentro das reflexões acerca da subjetividade, desenvolvidas pelo romantismo, propomos uma leitura das obras *Macário* e *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, autor da segunda geração romântica do Brasil. A análise da prosa de Álvares de Azevedo revela que o autor elabora uma profunda reflexão acerca do homem do séc. XIX, que se depara com novos paradigmas do pensamento e que busca novos valores para sua existência. Nesse contexto, o escritor encontra, no mundo simbólico e mítico, formas para representar e pensar o indivíduo.

O trabalho tem como ponto de partida a reflexão sobre o projeto estético do autor, que se opõe à tendência predominante do romantismo brasileiro, preocupada com a afirmação da nacionalidade, e inspira-se em modelos europeus para a sua criação. É no mergulho em questões relativas à subjetividade que Álvares de Azevedo busca toda a inspiração poética e as bases para o seu questionamento existencial.

Na segunda e terceira partes do trabalho, examinam-se os elementos do imaginário azevediano. Em *Macário*, identificamos a questão do duplo, marcado pelas relações entre o bem e o mal, buscando-se no tema de Fausto, no Gênesis e no Livro de Jó os fundamentos para a nossa reflexão. Em *Noite na Taverna*, tomamos o tema de Don Juan como fonte para refletir sobre a postura do herói corruptor, para compreender o papel das figuras femininas e o tratamento dado ao tema amoroso no texto.

## RESUMÉ

Au sein des réflexions concernant la subjectivité, développées par le Romantisme, nous proposons une lecture des ouvrages *Macário* et *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, auteur de la seconde génération romantique du Brésil. L'analyse de la prose d'Álvares de Azevedo révèle que l'auteur élabore une profonde réflexion sur l'homme du XIX<sup>e</sup> siècle, lequel rencontre de nouveaux paradigmes de la pensée et cherche de nouvelles valeurs pour son existence. Dans ce contexte, l'écrivain rencontre, dans le monde symbolique et mythique, des formes pour représenter et penser l'individu.

Le travail a comme point de départ la réflexion sur le projet esthétique de l'auteur, qui s'oppose à la tendance dominante du Romantisme brésilien, soucieuse de l'affirmation de la nationalité et dont la création est inspirée des modèles européens. C'est en puisant dans des questions qui concernent la subjectivité qu'Álvares de Azevedo cherche toute l'inspiration poétique et les bases pour son développement existentiel.

La deuxième et la troisième partie du travail s'attachent à examiner les éléments de l'imaginaire de l'auteur. Dans *Macário*, nous identifions la question du double, marqué par les relations entre le bien et le mal, et ce en recherchant les fondements de notre réflexion dans Faust, de Goethe, dans la Génèse et dans le Livre de Job. Dans *Noite na Taverna*, nous prenons le thème de Don Juan comme source afin de réfléchir sur la posture du héros corrupteur, pour comprendre le rôle des figures féminines et le traitement donné au thème amoureux dans le texte.

## **LISTA DE ABREVIATURAS:**

M Macário

NT Noite na Taverna

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
<b>1. PERSPECTIVAS DO ROMANTISMO NA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: FORTUNA CRÍTICA.....</b>	<b>14</b>
1.1 Álvares de Azevedo e o romantismo brasileiro.....	14
1.1.1 A segunda geração romântica.....	16
1.1.2 A respeito das influências estrangeiras.....	19
1.2 O ideário romântico europeu na estética azevediana.....	21
1.2.1 O culto ao byronismo.....	28
1.2.2 O sublime e o grotesco.....	30
<b>2. O IMAGINÁRIO DO DUPLO NO ROMANTISMO.....</b>	<b>34</b>
2.1 Perspectivas teóricas de abordagem sobre o duplo.....	34
2.2 A radicalização do tema no romantismo.....	39
2.3 Emergência de dois mitos: Fausto e Don Juan.....	42
<b>3. REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO OCIDENTAL NA FICÇÃO AZEVEDIANA.....</b>	<b>47</b>
3.1 Bem versus mal.....	47
3.1.1 Macário: o herói fragmentado.....	53
3.1.2 A superação do dualismo.....	61
3.2 Da perspectiva faustiana para uma vivência donjuanesca.....	68
3.2.1 Noite na Taverna: o fascínio da donzela.....	72
3.2.2 Sedução, Rivalidade e Danação.....	77
3.2.3 O mito da reintegração.....	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	92

## INTRODUÇÃO

A leitura da obra de Álvares de Azevedo tem levado o pesquisador a percorrer diversos caminhos críticos, para desvendar a singularidade estética e temática que marca o texto do poeta. Sua obra é constituída por: o livro de poemas *Lira dos Vinte Anos*, o drama *Macário*, os contos de *Noite na Taverna*, outras poesias, cartas, discursos e alguns ensaios críticos. A pesquisa tem como objetivo refletir sobre a ficção do poeta, a fim de buscar uma compreensão maior do seu texto.

Em *O Imaginário*, Gilbert Durand comenta a existência de conteúdos que se estabelecem num percurso temporal específico, abrangendo elementos recorrentes na história da humanidade, que emergem ou são sufocados conforme o pensamento vigente. Dessa forma, há duas vigas míticas antagônicas inseridas no fluxo imaginário: “uma, oficializada pelos poderes políticos, e a outra, subterrânea e latente.”<sup>1</sup> Em contraponto ao pensamento oficial brasileiro do século XIX, cuja tendência era a construção nacionalista, surge uma geração que ocupa um entre-lugar no romantismo, rompendo com a tradição literária vigente. Este movimento apresenta uma alteração na visão de mundo, recorrendo a correntes mitogênicas que motivam uma nova proposta cultural: a de pensar a questão do indivíduo.

Álvares de Azevedo compõe uma obra que destoa da literatura então presente no país. Os românticos nacionalistas da época pretendiam imaginar um país efetivo, que fizesse o resgate de uma cultura própria. Este projeto visava construir uma postura otimista, valorativa, exacerbada em relação aos elementos locais, cumprindo com dever de construir uma idéia de nação. Álvares de Azevedo

---

<sup>1</sup> DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998. p. 67.

teve uma atitude crítica em relação ao sentimento de patriotismo. O escritor percebe a situação social precária, a questão da escravidão, o atraso cultural, a sociedade corrupta, enfim, entende toda uma problemática que aponta para o atraso do país. Estabelece, então, uma visão negativa desse quadro, buscando uma liberdade poética que seja um instrumento crítico da realidade.

Assim, Azevedo apropria-se de novos materiais poéticos, propondo uma experiência diferenciada. Encontramos no seu conceito de binomia, um método literário que possibilita a produção de posições antagônicas, promovendo um espaço crítico no cerne de seu texto. Neste modelo, estão presentes consciências poéticas múltiplas e contraditórias, através das figuras como a de Macário, Penseroso, Satã, Puff, homem, mulher, ou ainda, poeta-cachorro, poeta-homossexual, poeta-padre-devasso, poeta-necrófilico, poeta-bêbado, entre outros. As personagens são desdobramentos de consciências capazes de relativizar verdades absolutas dos sistemas fixos de valores. É a força representativa de suas personagens que abre a obra para uma reflexão sobre a postura desses heróis em relação a si mesmos e ao mundo.

A delimitação do *corpus* nas obras *Macário* e *Noite na Taverna* tem como proposta identificar a simbólica literária empregada pelo autor para representar o sentido do homem no romantismo. Para tal intento, foi necessário primeiramente fixar seu lugar na literatura brasileira, considerando o diálogo entre Azevedo e a produção local para, num segundo momento, apontar a sintonia do poeta com o ideário romântico europeu, fonte de resgate do universo simbólico que estudaremos na obra de Álvares de Azevedo.

A compreensão dos textos *Macário* e *Noite na Taverna* parte da subjetividade presente no período romântico europeu, na medida em que encontramos um aprofundamento do conceito de indivíduo, centrado na ação dos protagonistas.

A partir dessas primeiras constatações, buscamos identificar a postura dos heróis azevedianos, partindo de alguns aspectos já indicados pela crítica. Primeiramente, retomamos as fontes de seu pensamento. Desenvolvemos um painel contendo os principais estudos que já foram apresentados neste sentido,

em uma aproximação do romantismo alemão, do byronismo e por fim, do pensamento hugoano. Este primeiro capítulo serve de ponto de partida para o presente estudo, na medida em que abre o espaço necessário para confirmarmos o resgate do fluxo imaginário que estava emergindo na Europa. Aqui, se estabelece a ligação propícia, que abordaremos nos textos *Macário* e *Noite na Taverna*.

Verificamos que, no romantismo, o universo imaginário surge como uma via de acesso ao poeta, como um modo de restaurar o sentido de existência. O sonho, o mito e a narrativa da imaginação<sup>2</sup> são manifestações que estarão presentes na consciência ocidental, possibilitando uma nova mentalidade cultural. A presença desses elementos na criação de Álvares de Azevedo possibilitou a abertura de uma nova problemática estética na história da literatura brasileira, pois são reveladores da humanidade. É neste sentido que investigamos essas manifestações no texto azevediano, tomando como pressuposto a presença das personagens literárias Fausto e Don Juan. Tais figuras aproximam-se da representação de sujeito romântico que o escritor se propusera a desenvolver.

Para trabalhar a presença de mitos na obra de Azevedo, decidimos nos deter nos conceitos de motivo e tema, definidos por Raymond Trousson, que desenvolve uma hipótese que pretendemos empreender ao longo do estudo. O conceito de motivo indica uma idéia mais geral – como o motivo do bem e do mal ou da sedução - e o conceito de tema seria a atualização do mito em uma determinada história, como o mito de Fausto por Goethe e o mito de Don Juan, por Tirso de Molina e Byron. Justificamos nossa escolha, pois trabalhamos com o conceito de mito somente dentro da concepção que considera tema como o conjunto das aparições da personagem mítica no tempo e espaço literário.<sup>3</sup>

O enfoque escolhido para abordar as obras *Macário* e *Noite na Taverna* parte do motivo do duplo, a partir da constatação da consciência fragmentária (típica do homem romântico) presente no texto azevediano, e em todas as

---

<sup>2</sup> Segundo Durand, estes elementos são as manifestações mais típicas do imaginário. DURAND, 1998. p. 87.

<sup>3</sup> TROUSSON, Raymond. *Temas e mitos: questões e método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988. p. 15.

referências temáticas que se enredam nesse pensamento, que almeja a restituição da unidade perdida, baseada nos mitos gregos, bíblicos e literários.

Para tanto, houve a necessidade de uma revisão dos fundamentos teóricos sobre a problemática do duplo, para refletirmos a postura da personagem diante de suas escolhas e do seu destino. Foi desenvolvida uma concepção deste assunto, culminando no ponto de interesse, que seria o tratamento dado ao tema do duplo pelo romantismo.

Neste momento, é feita uma série de ligações entre os temas de Fausto e Don Juan, com o objetivo de criar amarras sólidas entre os dois heróis, para apontar uma possível continuidade entre esses temas e a representação do sujeito romântico nos textos selecionados de Álvares de Azevedo.

No estudo de *Macário*, refletiremos sobre o motivo do mal no universo literário, vinculado a uma premissa fundamentalmente religiosa, além de comentar suas possíveis relações com Fausto e com o processo de individuação exposto por Jung.

O resgate do mito de Fausto no texto de Goethe torna-se fundamental, porque encontramos os motivos do tema goetheano na obra de Macário. Este confronto possibilita uma maior compreensão das ações da personagem de Álvares de Azevedo, como o pacto satânico e a idéia de danação.

Em *Noite na Taverna*, o ponto de partida é o tema de Don Juan. Ele abrange o percurso de identificação de elementos simbólicos relacionados às personagens da ficção azevediana. Essa relação é fundamental para observar a postura do herói azevediano diante dos acontecimentos em que ele se envolve, tentando revelar a dinâmica interna de suas motivações. Os elementos que fazem parte do universo relatado pelas personagens, que também serão objetos de atenção, são a postura da mulher e a questão do amor.

Em nosso estudo, a abordagem dos textos *Macário* e *Noite na Taverna* visa examinar a concepção de sujeito romântico construída por Álvares de Azevedo na sua obra ficcional. Através de um trabalho dinâmico, que inclui um intenso esforço de análise e uma pesquisa bibliográfica pertinente com as reflexões desejadas,

poderemos examinar os pormenores de sua obra. Desta forma, tenta-se alcançar um maior entendimento da obra do escritor brasileiro.

# 1. PERSPECTIVAS DO ROMANTISMO NA OBRA DE ÁLVARES DE AZEVEDO: FORTUNA CRÍTICA

## 1.1 Álvares de Azevedo e o romantismo brasileiro

Nem anjo, nem demônio.  
Sílvio Romero, *História da Literatura Brasileira*

Há tempos, a crítica literária vem tentando interpretar o lugar de Álvares de Azevedo no panorama brasileiro. Para tanto, busca desvendar a época em que o poeta viveu, sua biografia e sua obra propriamente dita, a fim de determinar a sua importância na literatura brasileira. Antonio Candido chamou de “máscaras contraditórias”<sup>4</sup> a multiplicação tanto de imagens do poeta como das características de sua produção artística, afirmando que a atmosfera de contradições em torno dos poetas românticos ligados à segunda geração<sup>5</sup> foi alimentada pelo clima definido por “mal do século”.

A curiosidade em torno da obra de Azevedo se desenvolve principalmente pela ruptura que seu texto apresenta em relação à tradição nacionalista, formada pela geração romântica que o antecede. A partir da década de 50, ocorreu a passagem de uma relação ideológica com o país e com a sociedade, para um mergulho no próprio sujeito, estabelecendo-se uma nova geração, com as *Obras Poéticas*, de Álvares de Azevedo, seguida das *Trovas*, de Laurindo Rebelo, das *Inspirações do Claustro*, de Junqueira Freire e das *Primaveras*, de Casimiro de Abreu.<sup>6</sup> Essas obras trouxeram uma nova discussão estética para as letras brasileiras, manifestando o pensamento do movimento romântico europeu.

---

<sup>4</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 2, p. 133.

<sup>5</sup> A segmentação da produção poética do romantismo em três gerações foi proposta, pela primeira vez, por VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954. cap. 13.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 242.

A partir de 1808, com a chegada da Família Real na Colônia, entram novas idéias, perspectivas, influências, não somente por parte de Portugal, como até então ocorrera, mas também de outros países. A abertura dos portos, o desenvolvimento da imprensa, a fundação das primeiras bibliotecas e o ensino superior são elementos que tornam possível uma diluição da presença maciça de Portugal na cultura brasileira. A renovação conquistada através do contato com outras civilizações européias adquire importância crescente no quadro brasileiro, num diálogo consistente entre o país novo e uma tradição cultural.

Na São Paulo do séc. XIX, essas novas idéias alcançaram o corpo estudantil. Por haver uma maior circulação de livros, traduções e produção efetiva dos estudantes, por serem eles os definidores de costumes, e principalmente por darem vigor à vida cultural da cidade, autores como Byron, Musset, Goethe, entre outros, começaram a influenciar o pensamento da intelectualidade paulista. Desenvolveu-se, então, uma geração com características bem definidas, diferenciadas da anterior por sofrer uma forte influência de escritores estrangeiros. A vida boêmia, a atividade literária e o byronismo são seus pontos de referência, estabelecendo uma forte oposição entre o indivíduo que se dedica à vida intelectual e o cidadão comum integrado socialmente, ou seja, criando um abismo entre os estudantes e a comunidade local.

A crítica aproveitou este momento, construído em torno dos estudantes, para sustentar uma aura múltipla na figura de Álvares de Azevedo. Podemos perceber que a produção literária do poeta é explicada via de regra a partir de uma personalidade complexa, ou de um sujeito influenciado negativamente por leituras.

Joaquim Norberto relacionou o desenvolvimento da poética azevediana ao temperamento e índole do escritor. José Veríssimo sugere que a retomada de determinados temas na produção de Azevedo tem por origem uma disposição doentia. Mario de Andrade concorda com essa colocação quando interpreta a obra do poeta, a partir da idéia do "medo do amor, principalmente entendido como realização sexual".<sup>7</sup> Numa outra visão crítica, Sílvio Romero aponta um caráter mórbido e desequilibrado, agravado por suas leituras de Heine, Byron, Shelley e

---

<sup>7</sup> ANDRADE, Mario. Amor e medo. *Revista Nova*, v. 1, n. 3, p. 438, set. 1931.

Musset; essa interpretação foi retomada posteriormente por Ronald de Carvalho, ao referir-se à existência de uma mistura entre ficção e realidade em Álvares de Azevedo<sup>8</sup>.

Esse ponto de vista é alterado na medida em que estudos vão sendo plenamente desenvolvidos, na busca de uma compreensão mais completa do texto do escritor brasileiro. Levantamentos sucessivos feitos por críticos, ensaístas e historiadores da área, durante o passar dos séculos, abriram outras perspectivas, mais consistentes ou não, que suscitam discussões, questionamentos sobre a totalidade da produção artística e crítica, assim como as influências recebidas, o lugar do escritor na literatura brasileira, enfim, um estudo mais aguçado e profundo da obra de Álvares de Azevedo.

### 1.1.1 A segunda geração romântica

O romantismo no Brasil teve um caráter fundador cultural, empenhando-se em desenvolver uma tradição harmoniosa e em construir um sentimento nacionalista. Apesar de já existir, durante a formação da nossa literatura, o desejo de constituir uma linguagem própria (como em *Uraguai*, de Basílio da Gama), a partir da Independência do país que este sentimento tomou forma e influenciou a atividade cultural de modo contundente.

Na visão de Antonio Candido<sup>9</sup>, a literatura no Brasil desde então apresenta um processo de abasileiramento, evidenciado na sua formação, que tem a tradição de afirmação nacional.

Em meio à ansiedade de definir uma literatura de cunho brasileiro, que naquele momento mobilizava os escritores, surge uma geração que não acredita nas bases em que está sendo construída essa literatura, recusando-se a adotar as

---

<sup>8</sup> Este percurso da crítica encontra-se em estudos feitos sobre a obra de Azevedo. Retomamos, principalmente, as constatações feitas por ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp, 1998 e GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante – Elementos melancólicos em Lira dos Vinte Anos, de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre: 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.

convenções poéticas que regulamentam o ato criativo, basicamente influenciado por Portugal. Eles buscam em outros escritores europeus a inspiração necessária para legitimar uma nova proposta estética no Brasil. Elementos como o individualismo, a subjetividade e a ironia, a noção de gênio, por exemplo, estão entre os novos princípios de uma expressão poética que começa a surgir nos textos brasileiros.

Dentro do contexto do romantismo, que aponta para uma diversidade marcante, encontramos a divisão do movimento literário em três gerações. Álvares de Azevedo ganha o lugar de melhor representante da chamada "segunda geração romântica", por apresentar traço "pessoal e subjetivo, como não fora talvez nenhum dos nossos antes dele, e raros o seriam depois".<sup>10</sup>

Esta geração possui características próprias, como a aproximação de Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela. Eles estão vinculados por expressarem uma inquietação consigo e com o mundo e apresentarem um sentimentalismo exacerbado em suas obras.

Dentro desse quadro, Antonio Candido reconhece qualidade literária, em Álvares de Azevedo, apontando-o como "a personalidade mais rica da geração"<sup>11</sup>, mesmo mostrando alguns defeitos e limitações na sua obra. Alfredo Bosi considera importante a produção do escritor, como uma expressão do romantismo<sup>12</sup>. Segundo Bosi, Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela reproduzem a época de maneira fundamental, sendo Álvares de Azevedo o mais bem dotado entre eles. Ginzburg, ao constatar a presença da obra do poeta nas discussões da crítica especializada, afirma que "o reconhecimento de historiadores da literatura como José Veríssimo, Antonio Candido e Alfredo Bosi levou a estabelecer a posição de Álvares de Azevedo no cânone brasileiro."<sup>13</sup>

É claro que a divisão entre as gerações, antes aludida, não é algo redutor e estático. Bernardo Guimarães é visto pela crítica como próximo de Azevedo, pelo

---

<sup>9</sup> CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1, cap. introdutório.

<sup>10</sup> VERÍSSIMO, 1954, p. 248.

<sup>11</sup> CANDIDO, 1993, v. 2, p. 159.

<sup>12</sup> BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33 ed. São Paulo: Cultrix, 1994. p. 120.

<sup>13</sup> GINZBURG, 1997, p.21.

humor reconhecido em suas obras, relação estudada por Vagner Camilo<sup>14</sup>. A convivência acadêmica e a vida boêmia criaram uma cumplicidade de idéias fundamentais entre os poetas, em que o riso é o elemento principal na formação de um ponto de vista relacionado a questões como o pensamento humano, o homem, a sociedade e o país.

Hildon Rocha, no seu estudo sobre Azevedo, encontra elos entre este e Castro Alves, tanto no nível temático, através da discussão sobre a morte, como em afinidades políticas. Por fim, não podemos deixar de assinalar a influência de seu texto na posteridade. Eugenio Gomes aproxima Machado de Assis e Álvares de Azevedo, no que concerne a interesses relacionados à cultura estrangeira. Segundo o crítico, esta característica mútua dos dois escritores brasileiros possibilitou a dilatação das fronteiras da nossa literatura.<sup>15</sup>

A ligação dos dois é confirmada literariamente, através da presença de Álvares de Azevedo nos textos de Machado de Assis, como no capítulo CIX de Quincas Borba, em que o delírio de Brás Cubas é comparado ao de Macário: "Macário deixa-se conduzir pelo Diabo; Brás Cubas por um hipopótamo, que fala, instrumento de Satã simbolizando o Mal numa de suas inumeráveis e torvas representações."<sup>16</sup>

---

<sup>14</sup> CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares*. São Paulo: Edusp, 1997.

<sup>15</sup> GOMES, Eugenio. Machado de Assis e Álvares de Azevedo In: \_\_\_\_\_. *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958. p. 105.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 109.

### 1.1.2 A respeito das influências estrangeiras

Junto do leito meus poemas dormem  
- O Dante, a Bíblia, Shakespeare e Byron –  
Na mesa confundidos.  
Álvares de Azevedo. *Idéias Íntimas*

A questão das influências estrangeiras, presente na obra de Álvares de Azevedo, foi tema de discussão ao longo da história da literatura brasileira. Luiza Lobo apresenta um quadro bem específico sobre o assunto, na medida em que realiza uma pesquisa acerca da circulação de livros no período romântico brasileiro<sup>17</sup>. Para isto, faz um mapeamento das obras mais divulgadas no séc. XIX. Segundo a autora, lia-se mais os franceses, por isso, encontramos entre os mais citados na época: Chateaubriand, Vitor Hugo, Lamartine e George Sand. Todavia, ao pensarmos em Álvares de Azevedo, podemos ampliar consideravelmente este quadro, com autores também apontados por Luiza Lobo, mas com menor circulação no Brasil, como Byron, a filosofia romântica de Schiller, Schlegel e o francês Musset, pouco conhecido no país.

O poeta teria sido um dos únicos que leu Byron no original, devido à constatada fluência no inglês, e "foi um dos primeiros a traduzir poemas de Byron para o nosso idioma",<sup>18</sup> segundo o que podemos verificar na carta endereçada ao amigo Luis Antônio. Nessa carta, Azevedo comenta as traduções de alguns textos, diretamente do original, citando "Parasina", de Byron. Em outra carta ao amigo, revela ter desenvolvido o quinto ato de *Otelo* e também *Rolla* de Musset: No pouco espaço de três meses, o poeta escreveu "um romance de duzentas e tantas páginas; dois poemas - um em cinco e outro em dois cantos; uma análise de Jacques Rolla [...]".<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Este levantamento é baseado em catálogos da Biblioteca Nacional e coleções particulares que a autora teve acesso. LOBO, Luiza. (Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 16-17.

<sup>18</sup> BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*. São Paulo: Polis, 1979. p. 101.

<sup>19</sup> MIRANDA, Veiga. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931. p. 241.

Sua ligação com Musset é referência no livro escrito por Maria Alice de Oliveira Faria, que constata a existência de afinidades na produção dos poetas. Mas, ressalva, esta aproximação não interfere na existência de um estilo próprio no texto de Azevedo, pois as influências encontradas na sua obra são superficiais e pouco significativas relativamente “aos aspectos mais autênticos da personalidade literária de Álvares de Azevedo”.<sup>20</sup> Essa constatação aparece mais claramente na tradução que o poeta brasileiro fez de *Rolla*, na qual introduz, sublinha ou valoriza certos elementos composicionais, a exemplo da personagem Marion, que na verdade teria um valor secundário na obra de Musset.<sup>21</sup>

Desta forma, podemos ampliar o quadro de leitura e estudo "real" do poeta, confirmado posteriormente por José Veríssimo, que retoma esta discussão ao considerar Álvares de Azevedo um dos poetas mais cultos, por ter entrado em contato com as obras-primas das melhores literaturas européias na língua original e pelo conhecimento profundo da literatura portuguesa.<sup>22</sup>

Presentes de forma consistente em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepção de vida<sup>23</sup>, estas influências são consideradas, na maioria dos estudos realizados sobre a obra de Azevedo, como parte do seu processo de inspiração, seu ópio, segundo Eugênio Gomes. As permanentes leituras o colocariam num *état de lecteur*.<sup>24</sup> Álvares de Azevedo se encontra numa época em que conceitos como a "noção de gênio" estão em voga. Arraiado nessa idéia, o poeta busca um estado de inspiração, livre de amarras estéticas, na ânsia de alcançar a originalidade poética.

Machado de Assis aponta nele essa característica, mesmo mostrando a presença de influências byronianas. Segundo Machado, haveria um discernimento

---

<sup>20</sup> FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*. São Paulo: CEC, 1970. p.8.

<sup>21</sup> Indicação feita por SPENGLER, Teruco Arimoto. *Macário e Noite na Taverna: uma leitura de recepção literária*. Santa Maria: 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 1996. p. 80.

<sup>22</sup> VERÍSSIMO, 1954, p. 250.

<sup>23</sup> CANDIDO, 1993, v.2, p.167.

<sup>24</sup> GOMES, Eugênio. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: \_\_\_\_\_. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958. p. 62.

entre "aquilo que era próprio de si, e aquilo que era apenas reflexo alheio"<sup>25</sup>, desenvolvendo com o tempo a idéia de uma "individualidade poética"<sup>26</sup>.

Assim, sua formação intelectual é reconhecida por diversos autores, enfatizando-se a idéia de que o poeta visa assumir uma postura romântica de desapego da cultura circundante, a fim de trilhar caminhos estéticos próprios. Azevedo Amaral considera-o um dos únicos românticos brasileiros a se emancipar do artificialismo encontrado nas nossas letras, sendo o "pioneiro da integração da cultura brasileira no grande círculo da inteligência universal"<sup>27</sup>.

Nas manifestações a respeito de Álvares de Azevedo, observa-se que o poeta estava voltado para o romantismo, movimento que continha os elementos necessários para desenvolver suas reflexões acerca do mundo, de si mesmo e de seu tempo.

## 1.2 O ideário romântico europeu na estética Azevediana

O gênio é como o Jano Latino: tem duas faces.  
Álvares de Azevedo, *Estudos Literários*

Para compreender alguns aspectos encontrados na ficção de Álvares de Azevedo, é fundamental relatar o que acontecia no âmbito artístico da Europa, focalizando elementos expressivos do romantismo alemão, inglês e francês, que influenciaram o escritor. Deteremo-nos em aspectos já indicados pela crítica, a fim de assegurar um vínculo sólido do poeta com o pensamento estrangeiro, não esquecendo sua condição de homem brasileiro.

A partir de uma crise do mundo ocidental<sup>28</sup>, presente nos séculos XVIII e XIX, marcada pela insatisfação com a ideologia racionalista em voga e com as convenções poéticas do classicismo, surge um posicionamento diferenciado a

---

<sup>25</sup> ASSIS, Machado de. *Crítica Literária*. In: \_\_\_\_\_. *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1952. p. 109.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 109.

<sup>27</sup> AMARAL, Azevedo. A originalidade de Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, v. 1, n. 3, p. 353, set. 1931.

<sup>28</sup> MELLO, Ana Maria L. de. Símbolo e História da literatura: Do Romantismo à Contemporaneidade. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, 1998, p. 21.

respeito do homem, da arte, da sociedade, enfim, uma nova visão do mundo<sup>29</sup> é inaugurada pelo romantismo.

A preocupação com a interioridade, com a sensibilidade poética (baseada na expressão e comunicação das emoções) e o retorno à Natureza são propostas que nascem a partir de idéias de Rousseau, desenvolvem-se no pré-romantismo e ganham força total no romantismo europeu.

O romantismo alemão foi precedido pelo movimento literário pré-romântico, chamado *Sturm und Drang*, inspirado em Goethe e Schiller, que teve como princípio fundamental a rejeição do classicismo francês e do racionalismo. Goethe escreve *Werther* a partir dos princípios fundamentais desenvolvidos por Rousseau. O sentimento é a medida da interioridade do homem<sup>30</sup>, e é através desse sentimento que o sujeito busca a autenticidade de si mesmo. Assim, Werther aparece com umas das primeiras personificações do sujeito romântico, expressando tanto as motivações quanto as decepções entranhadas nesse movimento. A dissonância entre mundo interior e mundo exterior, presente nesse texto goethiano, traduz o conflito típico da alma romântica.

O filósofo Schiller volta-se para questões estéticas do movimento e problematiza a poesia romântica, vendo-a não mais inserida apenas nos moldes da poesia ingênua desenvolvida pelos antigos, dentro de uma idéia de comunhão perfeita entre o homem e a natureza, mas, sim, na poesia sentimental dos modernos, que abarca a idéia de ruptura entre homem e mundo, questão própria do mundo civilizado.<sup>31</sup>

Segundo o filósofo, esta diferença ocorre porque para os gregos antigos, “a cultura não degenerou tanto”<sup>32</sup>, permitindo sentir-se “uno consigo mesmo e feliz no sentimento de sua humanidade”<sup>33</sup>, enquanto na modernidade, os homens se sentem cindidos de si mesmos e infelizes nas experiências humanas, propondo a busca do ideal unitário via arte. Assim, é nas expressões artísticas que o homem

---

<sup>29</sup> LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: o romantismo na contramão da modernidade*. Petrópolis: Vozes, 1995. p. 28-29.

<sup>30</sup> BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 80.

<sup>31</sup> ALVES, 1998, p. 74.

<sup>32</sup> SCHILLER, Friederich. *Poesia Ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 56.

encontra espaço para refletir sobre a natureza humana e sobre diversas questões de ordem estética, como o belo, ou em relação ao ato criador, como o conceito de gênio.

A formulação da noção de gênio nasce no âmago do movimento pré-romântico. A necessidade de transgredir, ir além das amarras estéticas, filosóficas e sociais, encontra no irracionalismo e no caos uma via possível de expressar as idéias mais profundas. Elementos como originalidade, intuição, criação e imaginação giram em torno da idéia de gênio. Segundo Gerd Bornheim, tal idéia atribui ao escritor romântico "o valor máximo"<sup>34</sup>, por exprimir as capacidades do homem, as concepções de vida e a postura do indivíduo em relação ao mundo.

O subjetivismo, tão característico na formação e desenvolvimento do romantismo, ganha impulso pela teoria filosófica de Fichte, que propõe a concepção idealista acerca do mundo. A idéia de "Eu absoluto" surge, para Bornheim, como "a explicação una de tudo o que existe"<sup>35</sup>. Assim, todas as coisas são produto do ato deste Eu transcendental.

O idealismo só conhece as representações produzidas pelo Eu, que se torna livre e independente. Segundo Benedito Nunes, manifesta-se dessa forma, a capacidade expansiva e a força irradiante do Eu:

"[...] o Eu, assim configurado, assegurou um primado ontológico à interioridade, à vida interior, que foi sinônimo de profundidade, espiritualidade, elevação e liberdade, no vocabulário do Romantismo, quando não significou também o "solo sagrado" da verdadeira vida, o recesso do ideal, de onde o sentimento religioso brota, onde a perfeição moral se abriga e a arte começa."<sup>36</sup>

Schlegel desenvolve uma crítica estética a partir das considerações apresentadas por Fichte, em relação ao mundo e à literatura<sup>37</sup>. Porém, ele concebe a arte como núcleo de tal movimento reflexivo, motivo pelo qual ocorre um distanciamento entre os teóricos, pois Fichte coloca o "Eu" como centro de reflexão. Segundo Benedito Nunes: " é na obra de arte que o eu alcança a intuição

---

<sup>33</sup> Ibidem, p. 56.

<sup>34</sup> BORNHEIM, 1978, p. 82.

<sup>35</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>36</sup> NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.) *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 58.

de si mesmo como Absoluto".<sup>38</sup> Assim, a poesia toma novas formas dentro da concepção romântica da arte como "medium-de-reflexão" infinito. Discussões como a estética do belo, baseada unicamente na antiguidade greco-latina, a idéia de imitação da natureza como mera reprodução do real, e a questão dos gêneros são alguns dos elementos fundamentais para desenvolver este ideal estético:

"A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Seu destino não é simplesmente unir de novo todos os setores separados da poesia e apresentar o entrosamento da poesia com a filosofia e com a retórica. Ela quer e deve misturar, fundir completamente a poesia e a prosa, a genialidade e a crítica, a poesia da arte e a poesia da natureza, tornar a poesia viva e sociável, e poéticas a vida e a sociedade, poetizar o espírito e preencher as formas de arte com atraente matéria e animar cada espécie com as oscilações do humor."<sup>39</sup>

O conjunto de manifestações tanto estéticas como filosóficas encontradas no romantismo alemão espalhou-se pelo mundo ocidental. Podemos apontar, na obra de Álvares de Azevedo, algumas particularidades que se aproximam das características desenvolvidas naquele país, mas que aqui foram traçadas. O poeta apresenta um "sentimento de frustração com o meio cultural circundante"<sup>40</sup>, através da expressão de um mal-estar relacionado à sociedade brasileira, mais especificamente à literatura de cunho nacionalista.

A insatisfação com a realidade em que está inserido resulta numa poética diversa da desenvolvida pelos precursores do romantismo no Brasil. Álvares de Azevedo encontra as condições de conceber a literatura dentro de uma proposta que transgride as convenções do país, ao resolver questões como a discussão acerca da nacionalidade. O escritor considera a autonomia da literatura a partir da perspectiva de uma língua nacional com características próprias, e não um simples resgate temático de elementos externos, supostamente nacionais. Dentro

---

<sup>37</sup> CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1962, v. 4. p. 1659.

<sup>38</sup> NUNES, 1978, p. 61

<sup>39</sup> SCHLEGEL apud NUNES, 1978, p. 62.

<sup>40</sup> ALVES, 1998, p. 76.

deste ponto de vista, o poeta se liberta das amarras ideológicas e estéticas, na busca de matéria literária distinta da que estava circulando no romantismo brasileiro.

Ao denominar “fase criadora” o período de criação literária dos poetas da segunda geração romântica brasileira, desvinculando-a da anterior (que permanecia fiel à tradição do classicismo literário), Hildon Rocha concede a Álvares de Azevedo a qualificação de gênio no sentido de "explosão e realização conjuntas, a ultrapassar o ritmo ainda que vertiginoso e especial das faculdades criadoras e assimiladoras."<sup>41</sup>

Segundo o crítico, a noção de gênio pode ser atribuída ao poeta por ter antecipado "a realização e desenvolvimento intelectual"<sup>42</sup>, levando em conta o atraso da formação histórica e social brasileira naquele momento. Segundo Bosi: "Há momentos-limite na cultura romântica em que a relação do eu com a História parece perder a sua dimensão mais abertamente social; então o texto faz retroceder o horizonte do sentido à pura subjetividade."<sup>43</sup>

Dentro do processo de genialidade que o poeta assimila para transgredir os paradigmas poéticos de sua época, Álvares de Azevedo volta-se para as questões relativas ao sujeito, enraizadas na cultura ocidental e retomadas no pré-romantismo alemão. O indivíduo questionador lança um olhar para si mesmo e para o mundo que o cerca, carregando-o de tédio e de ironia a partir da constatação da realidade monótona. Assim, busca caminhos poéticos que possibilitem expressar os mais profundos sentimentos, idéias e impressões vindas do eu. O desejo de problematizar as questões sobre o sujeito no material literário é o que desenvolve o projeto estético azevediano denominado binomia.

A binomia azevediana foi relacionada pelos críticos às estéticas presentes no romantismo europeu. Cilaine Alves debate a questão dos princípios estéticos antinômicos encontrados na obra de Álvares de Azevedo, a partir de Schiller. Segundo a autora, a postura poética do escritor primeiramente concebe a forma

---

<sup>41</sup> ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982. p. 4.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 5.

idealista da poesia, aspirando uma unidade espiritual via poesia pura. Num segundo momento, o poeta expressa a consciência das limitações do ser, através de uma composição de cunho sensível ou material, que dissolve por completo a busca da unidade do eu. Este posicionamento poético aproxima-se da idéia de Schiller a respeito "do livre jogo entre a imaginação e a razão, a natureza sensível e a espiritual"<sup>44</sup>.

No prefácio à segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*, o autor aponta para a concepção dupla inscrita na sua obra. No início, apresenta poemas altamente líricos, que buscam a pureza e o sonho, em um distanciamento da realidade que visa alcançar suas realizações no nível da imaginação e do devaneio. Posteriormente, mais consciente e questionador, o sujeito percebe sua condição real e manifesta o tédio e o ceticismo frente ao mundo objetivo, em que ri da existência ilusória criada anteriormente e propõe uma estética que tende ao humor e ao grotesco:

"Quase depois de Ariel esbarramos em Caliban. A razão é simples. É que a unidade deste livro funda-se na binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces. [...] Nos lábios que suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde."<sup>45</sup>

O drama *Macário* é o texto que abarca o universo duplo proposto por Álvares de Azevedo, através das duas personagens, Macário e Penseroso. Podemos defini-los como dois graus distintos de pensamento, este baseado na filosofia de Schlegel<sup>46</sup>, que concebe a obra de arte como via de crítica imanente. O filósofo alemão considera que a reflexão é o meio consciente que o artista dispõe para definir sua produção artística. Esse aspecto é apontado por Antonio Candido, que considera que a obra de Azevedo tenha sido a execução de um plano conscientemente traçado.<sup>47</sup>

---

<sup>43</sup> BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978. p. 243.

<sup>44</sup> ALVES, 1998, p. 136

<sup>45</sup> AZEVEDO, Álvares. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Ateliê, 1999. p. 191.

<sup>46</sup> ALVES, 1998, p. 90.

<sup>47</sup> CANDIDO, 1993, v. 2, p. 161.

Penseroso simboliza a satisfação com as vertentes modernas, o orgulho nacionalista, o pensamento deslumbrado com a qualidade de vida que a sociedade obterá em função dos avanços tecnológicos, pois acredita profundamente nos benefícios do progresso. A personagem manifesta sua posição quanto à poesia, considerando que os poetas devam cantar este futuro que está chegando de maneira otimista.

Macário é marcado pela inconformidade, pelo ceticismo dos ideais progressistas. Suas idéias têm ênfase pessimista, pois não crê nessas promessas de futuro. "Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu, desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista."<sup>48</sup>

Estruturalmente, o texto segue o ideário romântico alemão, devido ao fato de a narrativa não estar construída segundo um plano que visa à clareza e à objetividade, apresentando capítulos difusos, desordenados, mas que seguem uma representação maior. Segundo Antonio Candido, encontramos em *Macário*, "mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo"<sup>49</sup>, no desejo de alcançar exatamente "a teoria estética e a função que atribuía à literatura."<sup>50</sup>

Karin Volobuef observa da mesma forma a idéia da mistura de gêneros neste texto azevediano, que transita em um plano intermediário, às vezes coincidente com o teatro, às vezes com a prosa. Segundo a autora, o que caracteriza *Macário* é a mescla de gêneros.<sup>51</sup>

---

<sup>48</sup> Ibidem, p. 169.

<sup>49</sup> Ibidem, p. 161.

<sup>50</sup> Ibidem.

<sup>51</sup> VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas*. São Paulo: UNESP, 1999. p. 315. n. 6.

### 1.2.1 O culto ao byronismo

Para a crítica, a aproximação entre Álvares de Azevedo e Byron é um lugar-comum, em que são estabelecidas relações tanto no plano estético quanto no plano individual. A leitura dos textos do poeta inglês contagiou a vida de Azevedo, como modo de dar vazão às suas ânsias e angústias, conduzindo-o às experiências da vida boêmia. As histórias fascinantes do byronismo foram a fonte e o móvel da inspiração poética azevediana, a fim de liberar a imaginação do escritor brasileiro, metaforizada em aventuras rodeadas de charutos, conhaque e mulheres.<sup>52</sup>

Sob uma perspectiva temática, o byronismo surge no interior da obra lírica de Álvares de Azevedo como uma reação ao desengano, voltando-se para o macabro e o aterrorizante. Cilaine Alves indica um elemento byroniano que norteou a atmosfera acadêmica paulista: o mito do herói maldito. Tal mito é projetado na personagem de Childe Harold, nas sátiras, nas figuras de Beppo e Don Juan.

Azevedo assimila as características que definem a figura do homem fatal. Encontramos no poema “Meu sonho” a figura de um cavaleiro misterioso:

"Cavaleiro, quem és? – que mistério,  
Quem te força da morte no império  
Pela noite assombrada a vagar?  
[...]  
Sou o sonho de tua esperança,  
Tua febre que nunca descansa,  
O delírio que te há de matar!...."  
(4 estrofe, v. 1)

O tipo byroniano se popularizou de maneira extraordinária na literatura. Byron introduz a questão do homem romântico (logrado pelo mundo) que se revolta, num gesto de afirmação de sua própria vontade. Surge então uma figura corrupta, desdenhosa, irônica - o maldito.

Mario Praz busca a origem desse perfil no Satanás de Milton. Nele, o fascínio pelo Satanás desenvolve-se a partir da aura majestosa que o envolve. Características como a beleza decaída e o esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte<sup>53</sup>, próprias desse modelo, são aspectos que transformam o herói numa linhagem recorrente na literatura romântica.

Álvares de Azevedo inspira-se nas características do modelo byroniano, criando um tipo rebelde que segue o ideal retratado nessa atmosfera do romantismo. No poema "Meu sonho", a personagem de características satânicas<sup>54</sup> não tem identidade. É um ser que erra nas trevas, totalmente sem destino, marcado por um sofrimento terrível:

"Por que brilham teus olhos ardentes  
E gemidos nos lábios frementes  
Vertem fogo do teu coração?"  
(1 estrofe, v. 4)

Esse modelo percorreu o mundo e fez parte das representações da época, sendo considerado "um verdadeiro estado de espírito"<sup>55</sup>, conforme as características levantadas por Onédia C. de Carvalho Barboza:

"um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefiníveis. De linhagem nobre, ele é orgulhoso, arrogante, rebelde, indomável, e seu passado encerra alguma ação maligna ou crime misterioso. É, portanto, um homem solitário, torturado pelo remorso."<sup>56</sup>

As lendas em torno de Byron e seus textos literários foram matéria exportada para muito longe. No Brasil, elas ganhariam maior destaque junto aos estudantes paulistas. A própria cidade já proporcionava uma atmosfera propícia para a entrada desse novo conceito de homem, como indica Paulo Prado. A cor

---

<sup>52</sup> ALVES, 1998, p. 106.

<sup>53</sup> PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996. p. 73.

<sup>54</sup> ALVES, 1998, p. 111.

<sup>55</sup> BARBOZA, Onédia C. de Carvalho. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1974. p. 16.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 18.

cinzenta, as calçadas desertas e o sossego quase insuportável pairavam durante o dia. Era à noite, quando a vida acadêmica iniciava, que formava-se um ambiente propício para extravasar o sentimento de inquietude instalado na cidade. “Byron era o deus desse culto”<sup>57</sup>, pois sua reputação fascinava os estudantes.

A existência pitoresca, as atitudes heróicas e a conduta além de qualquer limite moral motivaram principalmente Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães a realizar experiências inacreditáveis para vidas acanhadas.

A figura de Byron tornou-se um mito. Ele era um exemplo de personalidade, de postura diante da vida, nos círculos culturais da cidade de São Paulo. A atmosfera byroniana, como mostra Britto Broca, germinou de tal forma que criaram-se ritos, sociedades secretas, brincadeiras<sup>58</sup>; enfim, surgiram várias histórias envolvendo os estudantes que estavam em sintonia com a literatura inglesa. Entre elas, a fundação da Sociedade Epicuréia, que tinha como máxima a “adoção da ‘filosofia’ byroniana, do estilo de vida boêmio, além da crítica [...] aos falsos poetas.”<sup>59</sup> Tais fatos evidenciam a presença do byronismo no imaginário dos escritores do romantismo brasileiro e sua marca na literatura da segunda geração.

### 1.2.2 O sublime e o grotesco

O prefácio de *Cromwel*, de Victor Hugo, é considerado o principal texto crítico francês a respeito do romantismo. Discute questões nucleares, tais como a elaboração de uma poesia nova através da teoria dos contrastes. O drama é o gênero literário que representa a estética desenvolvida por Hugo, na medida em que elementos contrários (os mesmos que fazem parte tanto da constituição do homem, como da criação artística e da própria natureza) se encontram numa dinâmica tensa.

---

<sup>57</sup> PRADO, Prado. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p. 176.

<sup>58</sup> BROCA, 1979, p. 212.

O ponto de partida do presente estudo é o nascimento do homem cristão. A partir de uma consciência da existência, "uma passageira, a outra imortal; uma da terra, outra do céu"<sup>60</sup>, advinda do cristianismo, é que foi possível ao sujeito perceber, não somente sua dualidade interna (bem/mal; corpo/espírito) como sua existência, vivida dentro do paradoxo mortal e imortal. Através dessa problemática, o homem modifica seu entendimento linear, estreito, em relação ao mundo real, para uma perspectiva mais abrangente, que abarca todas as manifestações da natureza. O grotesco, centro dessa nova idéia, será referência para trabalhar a duplicidade humana. Esse elemento também será "a mais rica fonte que a natureza abriu à arte."<sup>61</sup>

A tensão entre os elementos opostos é fundamental nessa visão, pois somente por meio do confronto entre o grotesco e o sublime é que se realizaria a proposta de dissonância. O objetivo final da idéia de contraste seria buscar um sentido mais profundo em cada forma, através da mescla estilística harmônica meio necessário, segundo Hugo, para a composição da poesia moderna.

A associação entre cristianismo e melancolia, referida no prefácio de Cromwell<sup>62</sup>, possibilita-nos uma mudança de foco sobre a questão do duplo. Há uma alternância entre o estado da duplicidade, que aparece claramente na obra de Azevedo através da proposta da binomia (ou seja, o aspecto estético), e outra, que reconhece a duplicidade interna do homem e a busca da unidade original do ser.

Em *Macário*, o autor representa essa questão, quando Satã e Penseroso encarnam os dualismos bem e mal, pureza e impureza, sonho e realidade:

"Satã é o anti-Penseroso, enquanto o próprio Macário é a frágil síntese de ambos, encarnando a suprema 'binomia' do bem em face do mal, das forças que arrastam para os impulsos "inferiores" e das que resistem a elas."<sup>63</sup>

---

<sup>59</sup> ALVES, 1998, p. 102.

<sup>60</sup> HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988. p. 21.

<sup>61</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>62</sup> Associação indicada por GINZBURG, 1997, p. 65.

<sup>63</sup> CANDIDO, Antonio. A Educação pela noite. In: \_\_\_\_\_ *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989. p. 14.

Constatamos o lado grotesco na figura de Satã, que aparece próximo de elementos como a noite, o sonho (o primeiro encontro entre Macário e Satã é via sonho), num pessimismo marcado por uma visão irônica da vida, da existência humana e da arte. Penseroso representa o lado sublime. Homem que crê na realidade concreta e em tudo o que ela contém: o amor, a esperança, o otimismo.

A personagem Macário depara-se com estas encarnações de seu “alter-ego”. Mesmo assim, entrega-se a Satã, depois de assistir à morte de Penseroso, símbolo de um desejo de “redenção”. Aqui, o poeta já dá uma primeira pista do projeto que depois se desenvolve em *Noite na Taverna*: a de que esta aspiração de equilíbrio entre os lados opostos do ser não se estabelece no homem romântico. Trata-se de um reflexo da impossibilidade apontada por Hugo, nas suas considerações sobre a duplicidade cristã. Assim, em *Noite na Taverna*, encontramos cinco personagens marcados por um passado terrível. Simbolicamente, eles empreendem a busca de uma união perfeita com a mulher e fracassam, encontrando-se presos numa vida de errância e infelicidade.

Se considerarmos uma possível ligação entre *Macário* e *Noite na Taverna*, indicada por Antonio Candido, encontramos um processo de identificação entre Macário e as personagens dos contos, a partir da condição dupla marcada dos heróis azevedianos. Da mesma forma que aquele busca seu equilíbrio interno na vivência dos dois lados do seu ser, os homens taverneiros almejam a concretização do sentimento amoroso com o mesmo objetivo. O malogro, neste universo azevediano, aponta para homens que são típicos heróis byronianos.

## 2 O IMAGINÁRIO DO DUPLO NO ROMANTISMO

[...] o antagonismo polar torna-se a cifra através da qual o homem desvenda tanto as estruturas do universo como a significação da sua própria existência.

Mircea Eliade, *Origens*

### 2.1 Perspectivas teóricas do duplo

A questão do duplo remete à relação do homem consigo e com o mundo. É um tema que acompanha o pensamento relativo ao homem, à humanidade e à existência. A necessidade do reconhecimento do ser e de sua realidade, através de contradições próprias do pensamento ocidental, une-se a uma reflexão efetiva do que ocorre na natureza e na cultura.

As origens longínquas (e sempre presentes) do duplo estão nas lendas e folclores. O pensamento selvagem, segundo Lévi-Strauss, é sempre tocado pela dualidade que reina no próprio corpo humano e na natureza. Tomamos como exemplo de comparação a estrutura humana. Nós somos constituídos de dois olhos, dois ouvidos, duas mãos que são simétricas no seu movimento.

O pensamento também se desenvolve, na maioria dos casos, em pares de oposições binárias que se assemelha à organização mesma da realidade (luz/escuridão, consciência/inconsciência, espírito/matéria, alma/corpo, homem/mulher, bem e mal)<sup>64</sup>.

O duplo também aparece dentro de uma problemática humana ligada aos medos e inseguranças característicos da existência. Otto Rank busca nos povos primitivos a importância da sombra equivalente à alma humana num desejo de alcançar a infinitude do sujeito.

A sombra é representada muitas vezes como um ser autônomo. Existem crenças em que, caso o inimigo mate a sombra, morre também o homem que a

---

<sup>64</sup> TROUBETZKOY, Wladimir. La figure du double. In: \_\_\_\_\_ et alii. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995. p. 10.

detém. Há superstições relativas à sombra, como que conta que o sujeito que não a possui morrerá, ou que a medida da saúde do homem está diretamente relacionada ao tamanho de sua sombra. A sombra também pode significar o reconhecimento do ser. Ela aparece como o reflexo da alma nos povos primitivos e na civilização antiga, onde é tomada como representação da imagem do corpo. A sombra tornou-se, segundo Rank, “a primeira objetivação da alma humana”<sup>65</sup>, talvez até mesmo antes do homem ter visto sua imagem refletida na água.

O importante é mostrar que “foi através da sombra e do reflexo que o homem viu pela primeira vez sua forma”<sup>66</sup>. A constatação de que a sombra é a alma do homem, e de certa maneira a projeção de sua imagem, remete à possibilidade do sujeito de olhar para si mesmo, num processo constitutivo de identidade.

Na cultura clássica, o mito da caverna de Platão retoma a problemática das inquietações existenciais. O diálogo refere-se a uma caverna, onde se encontram prisioneiros imobilizados, que só podem olhar em direção a uma parede, na qual aparecem sombras. As sombras são reflexos do que se passa no exterior desse espaço, sendo formadas por uma luz indireta. Os homens que estão na caverna têm uma visão limitada da realidade, que se formou a partir das representações projetadas no muro. Segundo Geneviève Droz, “a ilusão é total.”<sup>67</sup>

O motivo do duplo expressa-se através da imagem de sombras projetadas na parede da caverna, representando o mundo. O relato remete a uma experiência reveladora da condição do sujeito: “Que estranha situação descreves, e que estranhos prisioneiros! Como nós outros – disse eu”<sup>68</sup>. O propósito de retomar o mito é resgatar a condição trágica do homem, pela necessidade de reconhecer a si mesmo e sua realidade, com a intenção de alcançar uma existência mais próxima da idéia de verdade. Entretanto, a pergunta persiste: como posso saber realmente quem sou eu se não consigo me enxergar? Este ser refletido no muro sou eu? Esta é a realidade? Como posso saber o que é real se

---

<sup>65</sup> RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Alba, 1939. p. 96.

<sup>66</sup> Ibidem.

<sup>67</sup> DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Brasília: UNB, 1997. p. 78.

<sup>68</sup> PLATÃO. Livro VII. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos: A república*. Porto Alegre: Globo, 1964. p. 203.

não posso me ver, nem a mim nem ao mundo que me cerca? Sair da caverna significaria me reconhecer? Na verdade, o duplo torna-se uma réplica imaginária da identidade do original, do único, representado pela sombra e pelo espelho, mas ele reproduz apenas a aparência, que se situa aquém do real e do ideal.

Na abordagem platônica do duplo, nós vivemos nas sombras, dentro de um mundo de aparências que nós consideramos como pequeno pedaço do mundo real. A partir dessa constatação, percebemos a necessidade de o homem buscar uma perspectiva mais próxima de uma representação total de si e de sua existência. O resgate da unidade primordial é uma das referências desse estágio pleno, presente no imaginário do homem.

Quando falamos em unicidade, referimo-nos à unidade ontológica que prevê, por parte do sujeito, respostas a questões como: Quem é? De onde vem? Qual seu destino? Que mundo é este em que ele vive? Dessa forma, o duplo acolhe esta questão ontológica e a desenvolve, na medida em que aponta e discute as inquietações humanas.

O mito da androginia propõe uma quase explicação para a insatisfação humana, essa “falta” que o sujeito carrega durante sua vida. Ele retoma o sentimento de fissura do homem, e sua dissonância em relação a uma idéia de comunhão existente no Universo. A androginia prevê uma duplicidade no ser, que necessita tornar-se uno com a parte que lhe falta, para encontrar a harmonia total.

Novamente encontramos em Platão (agora sob outra perspectiva) a questão do duplo, abordada no mito do andrógino. A partir da idéia de uma insubordinação da humanidade frente aos deuses, o homem, constituído pela unidade de ambos os sexos, masculino e feminino, foi cindido em dois. Desde então, cada metade seguiria errante na procura da integração: “Data de tão longe, na espécie humana, o amor recíproco, do restaurador do físico primitivo, que procura de dois compor um e curar a natureza do homem.”<sup>69</sup> Nesta concepção, o encontro com a outra “metade” e a satisfação desta reintegração é o que chamamos amor.

---

<sup>69</sup> PLATÃO. Um banquete. In: \_\_\_\_\_. Diálogos. São Paulo: Cultrix, 1963. p. 61.

Em *Mefistófeles e o Andrógino*, Eliade resgata o percurso desenvolvido por Platão, baseando-se no mito de que existiu um tempo passado em que o homem era uno, tendo havido uma ruptura que provocou a dissociação do sujeito. Eliade aproxima essa idéia da tradição bíblica da queda, que é interpretada como uma dicotomia do Homem Primordial, centrada na idéia de unidade primitiva.<sup>70</sup> Segundo o crítico, o homem primitivo descrito por Platão vem de uma concepção de perfeição humana, que era imaginada como uma unidade sem fissuras. Este pensamento revela a crença de que, no começo, havia uma unidade, e que essa totalidade foi seccionada ou fraturada. Assim, tanto a androginia quanto o sentimento humano de vivência em total comunhão com o universo, aparecem no imaginário do homem a partir de uma profunda insatisfação relacionada à sua condição: “O homem sente-se dilacerado e separado”<sup>71</sup>.

A *coincidentia oppositorum*, ou seja, a reunião dos contrários, torna-se a única via de acesso ao homem na busca de um sentido para a precariedade e as contradições de sua existência. Para Eliade:

“[...] foi o desejo de recuperar a Unidade perdida que obrigou o homem a conceber os opostos como aspectos complementares de uma realidade única. É a partir de tais experiências existenciais, desencadeadas pela necessidade de transcender os contrários, que se articularam as primeiras especulações teológicas e filosóficas. Antes de se tornarem conceitos filosóficos por excelência, o Um, Unidade, a Totalidade constituíam nostalgias que se revelavam nos mitos e nas crenças e se enalteciam nos ritos e nas técnicas místicas. No nível do pensamento pré-sistemático, o mistério da totalidade traduz o esforço do homem para ter acesso a uma perspectiva no qual os contrários se anulem, o Espírito do mal se revele incitador do Bem e os Demônios apareçam como aspecto noturno dos Deuses. O fato de esses temas e esses motivos arcaicos sobreviverem ainda no folclore e surgirem continuamente nos mundos onírico e imaginário prova que o mistério da totalidade faz parte integrante do drama humano.”<sup>72</sup>

A partir das constatações presentes ao longo da tradição relacionada à duplicidade, podemos pensar a representação do tema à luz do cristianismo.

---

<sup>70</sup> ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 106.

<sup>71</sup> Ibidem, p. 127

<sup>72</sup> Ibidem, p. 128.

Chateaubriand descreve exatamente como ocorreu a mudança no homem, de um estatuto de equilíbrio que nele havia interna e externamente, para a dissonância.

O homem cristão, no seu estado primitivo, encontra-se em harmonia com o universo e sente-se semelhante ao restante da Criação, formando perfeita aliança entre o pensar e o sentir, entre a imaginação e a razão. A partir da noção de pecado original, o homem contradiz a natureza: enquanto tudo é ordem, ele é desordenado; enquanto tudo é simples, ele é duplo, misterioso, mutável, incompreensível. Desde esse dia, os elementos do seu ser dispersaram-se e não mais puderam unir-se.<sup>73</sup>

Victor Hugo comenta a idéia de “constituição dupla do homem”<sup>74</sup> a partir de “oposições entre alma e corpo, e humanidade e divindade”<sup>75</sup> que nascem dentro da sociedade cristã. O cristianismo aparece como princípio da consciência de dualidade que rege o pensamento do homem moderno, resultando no estado melancólico, presente no sujeito a partir desta época. Segundo Hugo, o cristianismo definiu assim o destino humano: “Você é duplo, você é composto de dois seres, um perecível, o outro imortal; um carnal, o outro etéreo; um, prisioneiro dos apetites, necessidades e paixões, o outro levado pelas asas do entusiasmo e da fantasia[...].”<sup>76</sup>

Da mesma forma, Russel aponta para um princípio de duplicidade estabelecida no pensamento cristão. Existe a transformação da figura absoluta de Deus, através da passagem de um monismo, que coloca em Deus duas faces, bem e mal, para um dualismo, externando este elemento de oposição que antes fazia parte de um todo. Dentro deste âmbito é que se estabelece a figura do Diabo, separada da figura de Deus, fundando definitivamente a oposição entre Bem e Mal.<sup>77</sup>

Embora a questão da duplicidade já fosse discutida pelos filósofos gregos, e pelos demais povos antigos, a noção de que existe uma dualidade no homem e

---

<sup>73</sup> CHATEAUBRIAND. *O Gênio do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Jakson, 1964. v.1, p. 77.

<sup>74</sup> GINZBURG, 1997, p. 66.

<sup>75</sup> Ibidem.

<sup>76</sup> HUGO, 1988, p. 41.

<sup>77</sup> RUSSEL, Burton. *O diabo*. Rio de Janeiro: Campus, 1991. p. 257.

no universo ganha força no imaginário da civilização moderna, na medida em que essa idéia foi resgatada pelo cristianismo.

## 2.2 A radicalização do tema no romantismo

Os alicerces que pontuam o romantismo ocidental fundamentam-se na idéia da descoberta de um espaço interno, novo. A possibilidade de alargamento de uma vivência interior explica a importância dada pelos românticos ao sonho, à poesia, aos mitos, e principalmente à questão do duplo.

A sedução pelo sonho, ou melhor, pelos mistérios que envolvem a existência humana, está dentro da concepção fundamental do romantismo, sobretudo a questão do eu como centro do mundo.

“A partir do momento em que os românticos deram às costas á sociedade bem-educada e restabeleceram o eu privado no centro do mundo, os sonhos deixaram de ser curiosidades perturbadoras na periferia da literatura e tornaram-se um tema importante. Não só eram manifestações autênticas do mundo interior, mas também se encaixavam bem na idéia romântica do artista como recipiente da inspiração, uma harpa eólica tocada por forças que ele mesmo não compreendia plenamente.”<sup>78</sup>

Esta idéia surge da necessidade de o homem evadir-se da realidade marcada por preceitos racionalistas. A descrença na razão, conceito presente no pensamento iluminista do séc. XVIII, e que faz parte do ideário “oficial” do séc. XIX, não trouxe felicidade, nem harmonia social e espiritual aos homens. O ser humano depara-se com a decadência da civilização moderna, com o estilhaçamento da consciência, com a alienação do indivíduo. Segundo Benedito Nunes, existe uma espécie de “achatamento do sujeito”<sup>79</sup> diante do pensamento que se solidificou no séc. XVIII.

Aquilo que move o sujeito ultrapassa o que a visão iluminista pensa que pode atingir. Os seguidores do romantismo compreendem que não basta a idéia de formação do homem ideal, desejado pela sociedade. Neste contexto, as

---

<sup>78</sup> ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. p. 169.

angústias geradas pela condição humana, pelo mistério do ser, “[...]da criatura submetida a um Destino”<sup>80</sup> e pelo medo da morte envolvem o imaginário desta época. Há motivações incognoscíveis que tocam o homem deste século.

Desejando escapar da maneira convencional de ver as coisas, o romântico expõe a prática de revitalizar o mundo através de um outro olhar. Volobuef observa que, a partir da teoria de Fichte, se estabelece um conceito de realidade que concebe o sujeito como força criadora e organizadora.<sup>81</sup> A afirmação do indivíduo é feita através de novas relações:

“O dilaceramento da consciência individual, socialmente bloqueada, que se introverte e se afirma como a potência interior infrangível do Eu, negando o mundo que a nega, enxertou-se, com o afã da totalidade e da integridade em que o individualismo egocêntrico se externou, no culto da Natureza.”<sup>82</sup>

A passagem para uma experiência de vida nova, voltada para o mundo interno do sujeito, fundamentada no pensamento romântico, dá novos contornos à problemática do homem. Radicaliza-se a aspiração em compreender a existência e o desejo de transgressão para além das restrições da inteligência usual que, até este momento, limitavam sua visão. Alcançar o Absoluto é o ideal romântico, pois possibilitaria, segundo Ginzburg, “ir-se além da rotina do cotidiano, da mera imanência da vida material, à procura de uma certa forma de transcendência, capaz de dar conta dos elementos inquietantes da existência”<sup>83</sup>, num encontro do eu consigo mesmo.

A busca do Absoluto é um dos grandes temas do romantismo, pois além de marcar todas as facetas do homem, exige deste um mergulho interno, a fim de resgatar de forma definitiva a unidade do ser. Essa questão aparece para o romântico como uma experiência fundamental de resgate da unidade perdida

---

<sup>79</sup> NUNES, 1978, p. 57.

<sup>80</sup> BÉGUIN, Albert. *L'Âme romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991. p. 7. No original: “il sait la créature soumise à une Destinée”

<sup>81</sup> VOLOBUEF, 1999, p. 80.

<sup>82</sup> NUNES, 1978, p. 69.

<sup>83</sup> GINZBURG, 1997, p. 71.

entre consciência e essência, do “eu que existe ao eu que é buscado.”<sup>84</sup> Através deste processo, seria possível ao homem compreender o sentido da vida e “dos valores que servem de referência para sua condução.”<sup>85</sup> Mas esta busca pelo Absoluto não se sustenta, “pois o eu se depara necessariamente com sua precariedade.”<sup>86</sup>

Da impossibilidade de alcançar a unidade, desenvolve-se o tema do duplo. A questão se estabelece, segundo Anne Ritcher, a partir da filosofia idealista dos românticos alemães, que “serviu de suporte para esta concepção do Eu dual.”<sup>87</sup> A consciência de não ser pleno fez o homem perceber sua natureza dupla, fazendo com que o princípio da alteridade apareça como única possibilidade de o eu buscar sua verdadeira identidade.

O princípio dual surge concretamente quando o sujeito reconhece sua condição fragmentária e busca no outro, um referencial para sua existência. Assim, é a partir de um desdobramento interno, ou simplesmente pela identificação com um outro, que o sujeito se aproxima da perspectiva de unidade. Nos dois casos, o outro desencadeia o resgate do sujeito, na medida em que desvela a essência do ser.

Na criação literária, segundo entendimento de Ana Maria Lisboa de Mello, o problema “da unidade do ser ou a possibilidade que ele se manifeste sob aspectos diversos e múltiplos”<sup>88</sup> aparece dentro de um cenário típico do século XIX, onde fenômenos como o sonambulismo, hipnose, segundas personalidades propiciam o surgimento da idéia de duplicidade no imaginário europeu.<sup>89</sup>

Encontramos, portanto, representações da literatura ocidental que são resgatadas pelo romantismo, a fim de expressar o sentimento fragmentário do homem. As personagens Fausto e Don Juan são tributárias desse motivo e refletem muitos outros, como o motivo do mal e da sedução, por exemplo, projetando a problemática humana do dualismo.

---

<sup>84</sup> GINZBURG, 1997, p. 72.

<sup>85</sup> Ibidem.

<sup>86</sup> Ibidem, p. 75.

<sup>87</sup> RICHTER apud MELLO, Ana Maria de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, M. do C. (Org.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 118.

<sup>88</sup> MELLO, 2000, p. 119.

### 2.3 Emergência de dois mitos: Fausto e Don Juan

A Inteligência busca compreender  
O desejo busca possuir (compreender de perto)  
O Não-Ser busca Ser.  
Fernando Pessoa, *Primeiro Fausto*

Os temas de Fausto e Don Juan aparecem num período importante da história ocidental, em que se trava uma reflexão a respeito da existência humana. O surgimento de uma tensão, ou mesmo de uma transformação da religiosidade, que trouxe o afastamento do homem e de Deus, resultou no fortalecimento do indivíduo. Como signos dessa mudança, *Fausto*, criado por Marlowe, e *Don Juan*, por Tirso de Molina, tornam-se representantes de uma sociedade em transição.

A arte expôs essa mudança ainda no Maneirismo, expressando o sentimento de inquietação relacionado à condição humana através da postura narcísica. O narcisismo<sup>90</sup> aparece de forma significativa, abrindo espaço para a criação de personagens que reproduzissem as características deste “tipo” que, como refere Hauser, seria de “fissura entre o eu e o mundo e os impulsos conflitantes do eu.”<sup>91</sup>

Dentro da literatura da época, as personagens que traduzem diretamente este estado de “desengano” e, ao mesmo tempo, de atividade transgressora, segundo Hauser, são principalmente Dom Quixote, Fausto, Hamlet e também a figura de Don Juan. Permanecemos com Fausto e Don Juan, que são os objetos de nosso estudo, por nos oferecerem os elementos que se relacionam com a obra de Álvares de Azevedo.

---

<sup>89</sup> Ibidem.

<sup>90</sup> Hauser diferencia a concepção de narcisismo encontrada na mitologia grega e a transformação do termo numa idéia moderna. HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 93.

<sup>91</sup> Ibidem, p. 95

Em Victor Hugo, já encontramos no prefácio de Cromwell, uma aproximação entre Fausto e Don Juan, como dramas que representam a trajetória e a danação do homem, colocando um como complemento do outro: “D. Juan, é o corpo; Fausto, é o espírito. Estes dois dramas se completam.”<sup>92</sup> A idéia desenvolvida por Vitor Hugo de que esses personagens são na sua essência incompletos, remete-nos ao princípio de individualismo em que estão inseridos.

O indivíduo precisa de um complemento, pois se sente cada vez mais à parte daquela segurança que sua condição contingente em relação ao divino lhe proporcionava. Uma vez que o drama moderno se faz com “a combinação [...] de dois tipos”<sup>93</sup>, percebemos que nossos personagens se complementam, pelo menos no que se refere às ponderações de Victor Hugo.

Para Hauser, Fausto e Don Juan situam-se lado a lado por serem tipos narcisistas, representantes por excelência da atmosfera conflituosa encontrada no Maneirismo e retomada no Romantismo. Hauser relaciona-os a partir de uma busca fracassada da “ilimitada felicidade do prazer.”<sup>94</sup> Elege-os como representantes do espírito da Contra-Renascença, por refletirem a face do herói, não mais dentro dos ideais renascentistas de equilíbrio, de prazer, mas em função de seu tormento, malogro e dor. Hauser entende que estes personagens retratam a problemática histórica em que estão inseridos, permanecendo numa condição de pessimismo.

Watt, em contrapartida, os define no âmbito do individualismo. Aqui permanece a decepção diante da realidade. Porém, diferentemente de Hauser, Watt entende seus heróis dentro de um princípio de ação. Segundo o autor, estes homens estariam numa busca: em Fausto seria, sobretudo, de conhecimento e, em Don Juan, de satisfação amorosa. Alheios a qualquer vínculo com a realidade, os heróis seguem uma linha única, mergulhados na aspiração que os move, concentrando toda sua força numa atitude um tanto circular, repetitiva, seja ela

---

<sup>92</sup> HUGO, 1988, p. 29, n. 49.

<sup>93</sup> Ibidem, p. 42.

<sup>94</sup> HAUSER, 1993, p. 97.

através da magia ou da conquista sexual, tornando-se “monomaníacos ideológicos.”<sup>95</sup>

“Os nossos três heróis, sem exceção, têm egos exorbitantes; e aquilo que cada um deles se propõe a fazer é algo que jamais fora feito até então; cada um faz sua escolha com inteira liberdade, e é a qualquer preço que todos querem alcançar o objetivo escolhido – sendo oportuno lembrar que nos casos de Fausto e Dom Juan o preço é a danação eterna, e não apenas as suas próprias vidas.”<sup>96</sup>

Dalma Nascimento discute as primeiras produções sobre Fausto e D. Juan que aparecem na época do Maneirismo/Barroco, considerando-os forças de expressão que trouxeram o esfacelamento dos modelos clássicos, ou seja, “das figurações arquetípicas do Mundo das Idéias.”<sup>97</sup> Assim, surge o vigor do eu, assumindo a construção da sua história. Fausto e D. Juan representam o sujeito que ousa fazer o pacto, “estabelecer contratos com forças desconhecidas, até então totalmente assimétricas e fora de seu âmbito de ação.”<sup>98</sup> Ambos indicam uma possibilidade dos homens pactuarem com algo que lhes ultrapasse ou lhes falte.

O pacto ocorre como afirmação do indivíduo, e o homem deixa de ser simplesmente alguém subserviente e torna-se atuante em relação ao transcendente, apontando novas perspectivas à humanidade.

A idéia do homem em diálogo com o mundo possibilita que sua individualidade venha a corroer o instituído, afirmando novos valores da existência. D. Juan pactua com as mulheres, e Fausto com o diabo:

“o pacto de ambos configura a aliança com algo, cuja existência está em outro lugar. Timbra-se, então, o patético conluio com o diferente, com o diverso, com o complementar, situados fora – no transcendente, no divino, no social, na arte, na Idéia etc.- ou ao contrário, com o que está localizado no interior de cada um.”<sup>99</sup>

---

<sup>95</sup> WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. p. 130.

<sup>96</sup> WATT, 1997, p. 103.

<sup>97</sup> NASCIMENTO, Dalma. Fausto e D. Juan: o pacto com a complementariedade. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, n. 19, 1992. p. 35.

<sup>98</sup> *Ibidem*, p. 35.

Podemos constatar a importância dos dois mitos, num primeiro momento inseridos numa problemática social e ideológica, mas posteriormente como expressão de um processo humano individual, que resulta em toda a filosofia romântica. O romantismo resgata essas figuras (Fausto, por Goethe, Don Juan, por Byron) como afirmação do individualismo e como ação transgressora de uma realidade que se apresenta ao ser. Segundo Dabezies, “os românticos[...] reencontram (ou projetam) nos dois personagens uma mesma aspiração ao infinito, o infinito do conhecimento ou o infinito do amor”<sup>100</sup>, em que o homem torna-se agente de seus próprios desejos. O bem e o mal acompanham a trajetória que os personagens definem como seu destino, mas carregam o fardo do mistério da existência não desvelado, e seguem desafiando o mundo e o criador.

As aproximações feitas entre Fausto e Don Juan dão-nos o aval necessário para estabelecermos uma ligação entre *Macário* e *Noite na Taverna*, se pensarmos na importância que tem o mito no pensamento romântico. Gusdorf comenta que as razões mais profundas que levaram o homem romântico a inclinar-se para o resgate de um universo mitológico nascem da consciência do eu de buscar para si uma justificativa de sua experiência de inquietude e contradição. Segundo o crítico, cria-se uma “exigência vital”<sup>101</sup> face à angústia em relação à condição humana.

A presença desses mitos nos textos românticos tem como motivação o alcance dos mais profundos questionamentos humanos. Segundo Watt, um dos aspectos mais característicos do resgate mitológico seria o de “expressar idéias espirituais”<sup>102</sup>, trazendo dos mitos clássicos e modernos a possibilidade de “compreensão da verdadeira essência do homem, da natureza e da história.”<sup>103</sup> Dessa forma, a figura de Don Juan, os mitos gregos, como o de Prometeu, e

---

<sup>99</sup> Ibidem, p. 37.

<sup>100</sup> DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972. p. 116. No original: “Les romantiques en outre retrouvent (ou projettent) dans les deux personnages une même aspiration à l’infini, l’infini de la connaissance ou l’infini de l’amour.”

<sup>101</sup> GUSDORF, Georges. *Le romantisme II*. Paris: Payot, 1993b. p. 48. No original: “exigence vitale”

<sup>102</sup> WATT, 1997, p. 194.

<sup>103</sup> Ibidem.

mesmo os judaicos e cristãos do Antigo e Novo Testamento, dão legitimidade a esta busca de compreender a existência humana.

A reescrita dos mitos no romantismo, ainda segundo Watt, concretiza-se de forma consciente, sendo seu resgate um “meio superior de conhecer e expressar realidades essenciais”<sup>104</sup> que se faziam presentes no pensamento da época.

Enfim, podemos dizer que as características que aproximam os dois temas encontram-se nos textos de Álvares: o ser incompleto que busca a totalidade, apontado por Victor Hugo; o fracasso, a dor e o malogro do homem diante de sua realidade, referidos por Hauser; a ação, a eterna busca de algo de valor, segundo Watt; por fim, a possibilidade do pacto, apontado por Dalma Nascimento. Aqui se define o herói que encontramos em *Fausto*, *Don Juan*, em *Macário* e nos protagonistas de *Noite na Taverna*.

Antonio Candido complementa este perfil do herói, quando apresenta uma ligação estreita entre *Macário* e *Noite na Taverna*. Da mesma forma que Victor Hugo refere-se a Fausto como alma e a Don Juan como corpo, o crítico brasileiro vê *Macário* “ilustrando uma certa visão da alma”<sup>105</sup>; enquanto que *Noite na Taverna* aparece como demonstração de “uma certa visão do mundo.”<sup>106</sup>

A problemática instaurada nos textos converge para a movimentação humana frente às suas contradições internas e relacionadas ao mundo. A necessidade de conhecimento torna-se fundamental para que o sujeito estabeleça um novo sentido de existência.

---

<sup>104</sup> WATT, 1997, p. 195.

<sup>105</sup> CANDIDO, 1989, p. 18.

<sup>106</sup> Ibidem.

### 3 REPRESENTAÇÕES DO IMAGINÁRIO OCIDENTAL NA FICÇÃO

#### AZEVEDIANA

Cuidado, leitor, ao voltar esta página!  
Álvares de Azevedo, *Prefácio*

#### 3.1 Bem versus Mal

Mefistófeles:  
Sou parcela do Além  
Força que cria o Mal e também faz o Bem!  
Goethe, *Fausto*

O conflito entre o bem e o mal está inserido numa problemática existencial do homem desde o Gênesis, perpassando vários momentos do Antigo e do Novo Testamento. Adão e Eva, os primeiros seres na Terra, foram aqueles que experimentaram buscar a totalidade de sua existência a partir de um mergulho no mundo. Deus estabeleceu a permanência deles no Éden, mas ao mesmo tempo lhes colocou a possibilidade de ultrapassar aqueles limites na direção do desconhecido.

O risco de uma experiência nova foi testado pela vontade de conhecer, mesmo que pudesse trazer conseqüências como a marca eterna do pecado, a danação do homem. Segundo Gusdorf, “O tema bíblico da queda coloca em cena uma desobediência que leva a ruptura do homem com Deus, perversão do destino originalmente prometido à criatura.”<sup>107</sup> Desse modo, o mal está vinculado ao mistério da liberdade, que se originou no ato transgressor do homem.

A árvore do bem e do mal simboliza esta passagem conforme a própria definição bíblica: “Conhecer o bem e o mal significa a totalidade do conhecimento e da experiência.”<sup>108</sup> O mal é simbolizado pela figura da serpente, que tem como

---

<sup>107</sup>GUSDORF, Georges. *Fondements du Savoir Romantique*. Paris: Payot, 1982. p. 377. No original: “Le thème biblique de la chute met en scène une désobéissance qui mène à la rupture entre l’homme et Dieu, perversion de la destinée originellement promise à la créature.”

<sup>108</sup> BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Vozes, 1983. p. 30, n. 5.

papel colocar nos filhos de Deus a semente da dúvida (princípio da queda bíblica), do conhecimento e da não aceitação daquilo que lhes havia sido oferecido como destino. O cultivo do mal tem como consequência um afastamento entre o homem e Deus.

De outra maneira, mas também um aspecto importante no que diz respeito ao contato do homem com o mal, encontramos o tema no Livro de Jó. Neste texto, é a primeira vez que a tradição olha o Diabo “como um ser individual”<sup>109</sup>, como representante das forças malignas. A partir de um desafio entre este e Deus é que se dá a questão que envolve Jó em uma carga de infortúnios. No texto bíblico, a idéia de uma “radical transformação de um homem reduzido à extrema miséria e humilhação”<sup>110</sup> é o foco central do Livro, história que visa fortalecer a crença em Deus. Ao retomarmos o Gênesis, percebemos o mesmo choque do homem com o divino, revelando um “desgaste radical com relação à existência”<sup>111</sup>. Nos dois livros bíblicos, prevalece a idéia de que a passagem por uma determinada experiência pode modificar internamente o homem.

A Reforma e a Contra-Reforma, que marcaram a Europa Ocidental, tiveram o papel de dar potência necessária à existência de Satã, que era tímida no Antigo Testamento, mas que ganhou força no Novo Testamento. No afã de converter fiéis, de instituir o poder de salvação da religião cristã, o fortalecimento da noção de mal vincula-se à necessidade eclesiástica de sustentar seu poder. Segundo Nogueira,

“era necessário para a coletividade cristã a existência e a encarnação do Mal. Era preciso que fosse visto, tateado, tocado, para que o Bem surgisse como a graça suprema – O Belo e o Divino, em oposição ao Horrível e o Demoníaco.”<sup>112</sup>

Num primeiro momento, o processo de resgate da figura de Satã, efetuado pelo romantismo, recupera conceitos e imagens definidos na Idade Média e ao longo da tradição judaico-cristã. Contudo, de certa maneira, a imagem vai

---

<sup>109</sup> NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000. p. 8.

<sup>110</sup> BÍBLIA SAGRADA, 1983, p. 632.

<sup>111</sup> GINZBURG, 1997, p. 245.

<sup>112</sup> NOGUEIRA, 2000, p. 103.

ultrapassar este âmbito, na direção de uma variedade de representações que expressam o lado sombrio do homem, um aspecto que tanto fascinou os românticos.

Assim discute Nogueira a existência do demônio:

“[...] embora vestido com atributos vários que as diferentes mentalidades lhe concedem, algo atravessa os séculos. Para o pensamento sistemático, é a necessidade de explicar a existência do mal e de dar sentido aos pensamentos e dilemas da vida. Para as sensibilidades menos presas às ortodoxias (misto de sincretismo cultural e religiosidade popular insuficientemente liberta dos vários politeísmos), é o desejo de encontrar coerência entre a fé num único Deus e a dispersão dos daimon herdados de um fundo ancestral. Para muitos, é manifestação do medo com que a vida a todos atormenta. E do medo por excelência que é a descrença em nós próprios.”<sup>113</sup>

Quando falamos na presença de Satã no romantismo, deparamo-nos com esta figura em grandes textos do séc. XIX. A personificação do Diabo está marcada na tradição literária europeia romântica, em que escritores como Cazotte (que ainda escreve no séc. XVIII), Chamisso, Goethe, Gautier marcam este encontro entre o homem e o diabo. A figura de Pedro Schlemihl, em *A incrível história de Pedro Schlemihl*, expressa a necessidade romântica de pactuar com o diabólico e, ao mesmo tempo, de rejeitá-lo.<sup>114</sup>

A presença do mal retoma a concepção moral definida por Paul Ricoeur. Para o filósofo, trata-se da idéia de pecado, relacionada à linguagem religiosa, para a qual a ação humana é objeto de “imputação, de acusação e de repreensão”<sup>115</sup>. No texto de Chamisso, a perda da sombra representa a condenação do homem, que perde a alma para o diabo. Esta pena resulta do “juízo de condenação, em virtude do qual o autor da ação é declarado culpado e merece ser punido.”<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> NOGUEIRA, 2000, p. 8

<sup>114</sup> CHAMISSO, A. A incrível história de Pedro Schlemihl. In: GOMES, M. J. (Org.). *Contos de homens sem sombra*. Lisboa: Estampa, 1983.p. 159.

<sup>115</sup> RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papyrus, 1988. p. 23.

<sup>116</sup> Ibidem.

O mal aparece no romantismo na opção do sujeito quanto ao seu destino. Para isso, o homem liberta-se das amarras de um racionalismo que impõe limites, abrindo a consciência para outras escolhas possíveis. O princípio de liberdade chega ao paroxismo, pois quanto mais o homem tem conhecimento de todas as possibilidades existentes para definir uma determinada crença, ou mesmo idéia, maior oportunidade de ser independente. Todavia, a idéia de moralidade acompanha este percurso, pois existe, ao mesmo tempo, a possibilidade de uma punição, que o homem sofre em consequência de seus atos.

O tema de Fausto é um dos mitos que sustenta a problemática do homem a partir de uma vivência no mal. Como já observamos, esta mesma dinâmica é vista na tradição cristã, através do Gênesis e do Livro de Jó. Portanto, verificamos a importância da passagem do mal no pensamento romântico, como agente transformador do homem, de seus valores e de sua existência.

Em *Fausto*, resgata-se a idéia de um homem insatisfeito com seus limites, inquieto com sua existência, mergulhado numa angústia metafísica. O protagonista é um homem já maduro, mas que nunca alcançou, mesmo após muita dedicação intelectual, uma sabedoria que lhe proporcionasse suprir suas dúvidas e trouxesse uma resposta adequada às suas perturbações.

O aparecimento da figura do Diabo, o pacto e a passagem pelo mal marca uma tentativa de encontrar as respostas, mesmo através do erro que, segundo Mattos, “faz parte dos planos divinos da evolução.”<sup>117</sup> O protagonista identifica-se com o mundo mefistófelico, privilegiando o instinto através da realização dos prazeres mundanos. Mas o remorso de Fausto nos é apresentado nas últimas páginas da obra, quando desvela-se o destino que Mefistófeles deu a Margarida. Margarida é salva pelo divino, enquanto Fausto é condenado pelo erro.

As relações fundamentais que queremos traçar entre o tema de Fausto e os temas bíblicos assinalados dizem respeito à experiência humana numa perspectiva maligna. Tanto em Jó quanto em Fausto, Deus aceita o acordo com o diabo, na tentativa de “tentar”, ou mesmo “testar” este homem. Em ambos os casos, as personagens estão mais próximas de Deus do que do Diabo. Este fato

---

<sup>117</sup> MATTOS, Delton de. *A Linguagem do Fausto de Goethe*. Brasília: Thesaurus, 1986. p. 76.

demonstra a importância do confronto do homem com o mal, dentro e fora de si. A figura do demônio aparece como agente desse encontro, fato que destaca a importância deste ser na evolução da Criação.

No mito de Adão e Eva, a passagem pelo mal tem este mesmo significado de modificação do homem e de seu destino, mas nasce fundamentada na idéia do exercício de liberdade, em que existe uma escolha do ser por uma transformação de si e do mundo. Adão é um homem insatisfeito com a simples possibilidade de estar no mundo: ele tem a ambição de conhecer, o que pode ser percebido claramente em Milton.

O Adão de Milton indaga o motivo de o mundo ter sido criado<sup>118</sup>, e interroga o anjo Rafael sobre os movimentos dos Corpos Celestes<sup>119</sup>. Enfim, ele tem a sede do conhecimento, que será a mola condutora do pecado. Da mesma forma, encontramos a experiência vivida por doutor Fausto. Ele é ambicioso por mais conhecimento e, a exemplo de Adão, não alcança a harmonia de suas contradições internas pela via divina, aceitando o pacto com o diabo devido à promessa de ter todos seus desejos saciados. Nos dois casos, o homem transforma-se a partir de um processo de aprendizado e de uma abertura de consciência.

Conforme Delton de Mattos, Mefistófeles (e podemos ampliar para a figura do demônio) tem por premissa conhecer a natureza dupla do homem, “que por um lado se apega às cobiças mundanas, e por outro quer alçar-se às imensidões celestiais.”<sup>120</sup> Por isso, conforme o autor, Mefistófeles conduz Fausto aos prazeres terrenos, proporcionando-lhe “valiosos conhecimentos, a respeito do verdadeiro sentido da sua existência.”<sup>121</sup> Esta vivência da personagem possibilita uma maior consciência de si mesmo e do mundo, ao mesmo tempo em que abre a possibilidade de o homem adquirir conhecimento e ter liberdade de escolha.

## Segundo Goethe:

---

<sup>118</sup> MILTON. *Paraíso perdido*. Rio de Janeiro: Jackson, 1948. p. 197.

<sup>119</sup> *Ibidem*, p. 219.

<sup>120</sup> MATTOS, 1986, p. 37.

<sup>121</sup> *Ibidem*.

“a redenção do ser humano tem como pressuposto irremovível a luta diária contra a apatia e a indiferença, pois, “no começo era a ação”, e “todos aqueles que se esforçam serão salvos”. Não basta levar uma existência reta e perfeita, do ponto de vista moral, como a de Fausto antes do pacto com o maligno. É preciso entrar em cheio nos redemoinhos da vida, e participar intensamente do seu sentido dinâmico e criador, expondo-se a todos os riscos do erro, e até praticá-lo se a situação for incontornável, seguindo em frente sem esmorecimento, em sintonia com o ritmo das leis universais.”<sup>122</sup>

O diabo emerge como personagem literário no romantismo, a partir de uma consciência pelos homens de sua insuficiência, que fica latente à medida que o sujeito se depara com seu destino. Na verdade, a identificação com a figura de Satã (símbolo da rebeldia e da liberdade) justifica-se porque ele permitiu ao homem escolher, questionar, transcender seu destino. A figura do Diabo resume exatamente este desejo humano de conhecer profundamente os alicerces de sua existência. O sujeito busca uma vivência no lado satânico, revelando as faces que habitam seu ser, a partir de uma necessidade vital de reconhecer-se e definir-se frente ao mundo.

A entrada do mal no universo literário ocorre em virtude da recorrência e do reconhecimento deste aspecto no íntimo humano, na natureza e na Criação. O conflito essencial vem da luta por um eu “melhor” dentro de uma passagem entre bem e mal. A descida ao inferno é um percurso labiríntico, que leva ao desvelamento do mal humano e das mazelas do mundo, a fim de resgatar o sentido da vida.

---

<sup>122</sup> GOETHE apud MATTOS, 1986, p. 134.

### 3.1.1 Macário: o herói fragmentado

Quem sou? Um doudo, uma alma de insensato,  
Que Deus maldisse e que Satã devora.  
Álvares de Azevedo, *Um cadáver de poeta*

A presença dos valores cristãos dentro do imaginário de Álvares de Azevedo marca exatamente a força com que a imagem de Satã aparece em sua obra *Macário*. Contudo, ao olharmos para *Lira dos Vinte Anos*, percebemos uma transição da crença em Deus (em uma atitude devota do poeta) para a dúvida, que o encaminha para a exploração do tema do mal.

Em *Lira dos Vinte Anos*, o pensamento cristão marca o imaginário do poeta, expresso na saudação respeitosa ao divino, revelando a crença em Deus. Ginzburg aponta em “No túmulo de meu Amigo João Batista da Silva Pereira Júnior” esta inclinação ao sagrado, num texto marcado por “pedidos de perdão a Deus.”<sup>123</sup> Em outro poema, “Panteísmo”, a condição harmoniosa entre Deus, a natureza e o homem marca uma ligação do poeta com uma vivência religiosa.

Por outro lado, aparece a insuficiência relacionada a Deus, aos valores cristãos e ao império de uma existência no caos. Existe uma distância entre Deus e o homem, a mesma que é encontrada nos textos bíblicos e retomada no tema de Fausto. No prólogo de “Boêmios”, já é exposto um mal da decadência da época: “É um tempo de agonias.”(v. 76) Seguindo o texto poético, uma onda de lodo perpassou todos os segmentos da sociedade: a literatura, a religião cristã, a política, a arte. Os ícones que sustentavam uma atmosfera de beleza, de genialidade e de pureza são inundados por este sentimento de queda: “O Vaticano/Viu o Papa beijando aquela frente.”(v. 70) Não existe permanência ou mesmo a perspectiva de conhecimentos novos, segundo este mesmo prólogo:

“As oscilações constituem um confronto entre a reverência ao absoluto e a deliberada ruptura com os valores cristãos. Essa tensão cria, no

---

<sup>123</sup> GINZBURG, 1997, p. 218.

conjunto, a impressão de se estar constantemente pondo em questão o limite que separa o sagrado e o profano, o bem e o mal.”<sup>124</sup>

O resgate da tradição cristã e o tema de Fausto vão acompanhar os elementos presentes em *Macário*. Estabelecemos essa relação a partir da problemática do bem e do mal encontrada nesta obra de Álvares de Azevedo. A personificação da figura de Satã e todas as implicações de sua aparição, como a tentação, o pacto, a danação do herói, como a própria oposição que se recupera constantemente entre Deus/Diabo, salvação/danação, pureza/pecado retomam a discussão central da dualidade humana.

O drama estrutura-se em dois grandes episódios, que dividiremos segundo indicação feita por Antônio Candido: o momento de Satã e o momento de Penseroso.<sup>125</sup>

O momento de Satã abre o drama *Macário*, com a chegada do estudante em uma estalagem. Macário conversa com um Desconhecido. Este é Satã, que começa a agradar o estudante, oferecendo-lhe vinho de Madeira, e um cachimbo “primoroso” (M. p. 35). Essas ofertas fascinam a personagem, que passa a considerá-lo “um perfeito companheiro de viagem.”(M. p.35) Existe uma comunhão entre os dois.

A partir de então, discutem sobre vários assuntos relacionados à poesia, às mulheres e ao amor. Macário marca todos os assuntos com seu negativismo, tornando-se cínico. Satã, ao ser considerado o limite da personalidade<sup>126</sup> de Macário, dá-lhe aprovação e arremata suas idéias com opiniões que são quase extensão das do estudante.

Macário aparentemente conduz o diálogo com Satã, mas este é o mentor último das idéias apresentadas. Sua voz está acima da de Macário<sup>127</sup>, por ser ele o condutor de uma vivência efetiva dentro de um mundo “satânico”. As confirmações feitas por Macário, através de suas opiniões, são a senha de que

---

<sup>124</sup> Ibidem, p. 132.

<sup>125</sup> Este estudo se baseia na estrutura desenvolvida por CANDIDO, 1989, p. 11-15.

<sup>126</sup> Ibidem, p. 12.

<sup>127</sup> ALVES, 1998, p. 123.

Satã precisava para sua iniciação. No momento em que ocorre uma consonância entre ambos, é estabelecido o pacto .

Na cena seguinte, aparece Macário na garupa de Satã, dirigindo-se para a cidade do diabo. A permanência da cavalgada na noite perpetua o momento de Satã. Chegam à casa deste e vão à ceia. Depois de saciados, Satã convida Macário para um passeio: “na hora dos mistérios”, quando “Só vela Satã.” Macário deita num túmulo, para experimentar um sono bem profundo. Neste momento, o estudante desperta sobressaltado. Ele relata sua vivência no universo satânico, mas rompe com o diabo ao ouvir o gemido de desespero de sua mãe. Inicia, então, a segunda parte do texto, “o momento de Penseroso”.

Penseroso é a representação do bem, do otimismo, da esperança e do amor, dentro de um contexto que Satã está espreitando. No momento que Macário sente remorso ao ouvir sua mãe, podemos interpretar sua entrada num espaço, provavelmente neutro, que lhe oferece uma oportunidade de rever seus conceitos. Embora Penseroso apareça como um estudante, sua condição de antagonista de Macário levou a crítica a considerá-lo ao “lado do bem”, em contraponto às idéias de Macário, que refletem e confirmam as de Satã.

Macário e Penseroso revelam uma dissonância de idéias. Como neste trecho não existem cenas dramáticas propriamente ditas, mas somente diálogos, os discursos ficam agora em pé de igualdade, diferentemente do que ocorreu anteriormente entre Macário e Satã. No final do diálogo, ao se dar conta do caráter ilusório de sua crença, Penseroso fica em um estatuto de rebaixado, pois as idéias de Macário se confirmam, através da morte do outro.<sup>128</sup>

Na leitura do texto *Macário*, fica marcado o encontro do herói do texto com o diabo e o seu distanciamento do “lado bom”, pontuando a duplicidade presente entre o bem e o mal. Macário encontra-se com Satã ainda no início do drama, apontando para uma vivência maléfica. Todavia, percebemos que emergem signos do “bem” durante sua trajetória, deixando o herói confuso em relação aos seus próprios referenciais.

---

<sup>128</sup> ALVES, 1998, p. 123

O primeiro aspecto importante dessa trajetória é que a personagem sente a separação em relação à figura de Deus, a exemplo de Jó e Fausto. Com o afastamento da proteção divina, sente-se solitário, vazio de qualquer sentido, perdido na incompreensão da vida.

Diz Macário:

“Quem sabe onde está a verdade? Nos sonhos do poeta, nas visões do monge, nas canções obscenas do marinheiro, na cabeça do doudo, na palidez do cadáver, ou no vinho ardente da orgia? Quem sabe?”(M., p. 61)

Aparece, então, a figura de Satã, que tem a capacidade de impulsionar o homem a novas condições de existência. A força do mal estimula o ser a assumir sua condição fragmentária e a dar um sentido para sua existência. Segundo Eliade, “Mefistófeles estimula a atividade humana.”<sup>129</sup> Se a realidade é frágil e seus valores foram perdidos, talvez a entrada na esfera de Satã proporcione uma vivência mais consistente, mesmo que seja no mal.

Em *Macário*, ainda na primeira cena, o herói encontra o diabo. A escolha de seguir com Satã o conduz a um novo universo, maléfico, mas que tem um sentido de verdade. Macário obtém, pela via do mal, uma referência necessária para estruturar sua identidade, atribuindo à malignidade valor positivo.

Mas, ao retomarmos o percurso de Macário, notamos a presença de Deus no universo da personagem, mesmo que seja Satã aquele que se encontra ao seu lado. Identificam-se representações que, ao longo do texto, tornam presente a figura do divino, tanto que o encontro com Penseroso ocorre num segundo momento do texto.

Ao relatar o relacionamento com uma mulher “magra e lívida”, que no outro dia está morta, Macário pressente algum sentimento maior nesta mulher, que poderia ser, segundo o próprio Satã, a ventura, símbolo da regeneração do herói. Depois, deparamo-nos com a oração que Macário escuta da própria mãe, fato que provoca a ruptura com Satã: “Vai-te, vai-te, Satã! Em nome de Deus! Em nome da

---

<sup>129</sup> ELIADE, 1999, p. 78.

minha mãe! Eu te digo: - vai-te!” (M, p. 73) Mas, é exatamente no encontro com o valor máximo dessa idéia, que é Penseroso, que o herói tem consciência da problemática da relação do homem com Deus, pois percebe que, na sua escolha primeira, ao lado de Satã, não corre o risco de ilusão e desilusão, como acontece em relação a Penseroso.

Na idéia de viver regido por Deus, o homem busca a perfeição de sentimentos e de experiências que o mundo não permite mais, e que somente a morte pode conceder. Nesse sentido, Macário descobre a possibilidade de seguir seu caminho através de Satã. : “Não é que eu não voltasse meus ombros para o céu. A cisterna também abre seus lábios para Deus, e pede-lhe uma água pura – e o mais das vezes só tem lodo. [...]” (M, p. 45). A entrada no mundo satânico é perversão do destino. Macário busca transgredir a condição humana, limitada, ilusória, a fim de encontrar a verdadeira face da realidade.

Macário interroga:

“Crer? E no que? No Deus desses sacerdotes devassos? Desses que saem do lupanar quentes dos seios da concubina, com sua sotaina preta ainda alvejante do cotão preto do leite dela para ir ajoelhar-se nos degraus do templo.” (M. , p. 105)

A personagem assume sua história e mergulha no mal, presente na própria criação do mundo, a fim de reconhecê-lo em si mesmo. A ação da personagem resgata a essência de liberdade, promovida por Adão e Eva, que necessita conhecer o lado do mal para desenvolver uma percepção maior do mundo. Em *Macário*, a personagem entra no mundo que é regido por Satã e ajusta-se a esta idéia, no momento em que elege o diabo como companheiro, mestre e adulator. Este processo de identificação tem tal vigor que retoma a figura de Satã, representante máximo da malignidade.

A descida de Satã para junto do homem transforma-o em sua imagem e semelhança. O dogma divino é totalmente substituído pelo diabo. A aproximação é tamanha que a descrição de Satã no texto azevediano, refere-se à idéia moderna da figura do demônio. Este usa luvas de pelica, calça à inglesa e tem olhos azuis, diferente dos diabos descritos na tradição medieval, que sempre apresentavam alguma característica grotesca. Segundo Haroldo de Campos, “disfarça o ‘pé de

cabra' com calçados à moda, como os peralvilhos do tempo, que recorriam a 'panturrilhas falsas' para encobrir a magreza das pernas.”<sup>130</sup>

Dentro da perspectiva de que o mal é parte dos homens, o diabo, segundo Papini, surge como “um companheiro dos trabalhos e da vida, uma hipóstase deles, um sósia, um duplo, um irmão carnal.”<sup>131</sup> Defrontamo-nos, portanto, com a figura de Satã junto a Macário, como seu duplo. Constatamos a permanência do herói na vivência satânica.

A idéia de o duplo ser o companheiro procede de Jean Paul, que utilizou o termo “Doppelgänger”, para expressar a idéia de “companheiro de caminhada”<sup>132</sup>, “aquele que acompanha e que duplica.”<sup>133</sup> No drama azevediano, Macário e Satã tornam-se compadres, sentam na mesma mesa, bebem, fumam, conversam, identificando-se aos poucos, até o momento em que decidem viajar juntos, estreitando ainda mais seus laços. O percurso do protagonista estabelece-se à medida em que ele se reconhece no outro, tornando-se par.

O conceito de duplo trata fundamentalmente do “problema da unidade do ser”<sup>134</sup>, da fragilidade da consciência relacionada a uma perda de confiança na identidade do homem.

Em *Macário*, Satã percebe exatamente esta questão humana e aparece ao lado do protagonista, trocando experiências, a fim de subverter cada vez mais o seu companheiro. Da mesma forma, Mefistófeles torna-se um verdadeiro duplo de Fausto, detém sua alma, pois este assume sua mediocridade. Tanto Fausto quanto Macário encontram-se inseguros em relação às suas identidades, pactuando com um duplo que os supere, alienando-se de sua essência.

O pacto é fundamentalmente transgressor dos limites humanos, que, segundo Suzi Frankl Sperber, “implica rebaixamento do panteon divino”<sup>135</sup>, à medida que exprime uma vontade humana de mudança de sua condição

---

<sup>130</sup> CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981. p. 90.

<sup>131</sup> PAPINI, Giovanni. *O diabo*. Lisboa: editores associados, [1970?]. p. 145.

<sup>132</sup> TROUBETZKOY, Wladimir. Les cycles d'incarnation du double. In: *Le Double. Otrante*, n. 8, 1996. p. 7. No original: “compagnon de route”

<sup>133</sup> *Ibidem*, p. 7. No original: “celui qui accompagne et qui double”.

<sup>134</sup> PÉLICIER, Yves. La problématique du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir (Org.). *La figure du double*. Paris: Didier, 1995. p. 125. No original: “le problème de l'unité de l'être”

<sup>135</sup> SPERBER, Suzi Frankl. O pacto: tradição e utopia. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, n. 19, 1992. p.81.

existencial. Em Fausto, a sede do conhecimento faz a personagem pactuar num contrato lavrado à sangue, proposto por Mefistófeles: “A mim basta o papel, qualquer uma folhinha,/Mas escreve com sangue, usa uma gotinha”<sup>136</sup>, “o sangue humano é tinta ardente e especial.” Em *Macário*, a escolha é feita, num primeiro momento, de forma satisfatória: “Aperta minha mão. Até sempre: na vida e na morte! / Até sempre, na vida e na morte!” (M, p. 46), mas num segundo momento, aparece como um destino já traçado: “[...] Tu és meu. Marquei-te na fronte com meu dedo. Não te perco de vista. [...]” (M, p. 125)

A permanência da idéia de pacto como via transgressora interessa-nos, visto que aponta para a condição pactária encontrada na literatura romântica e nos possibilita entender o acordo feito entre Macário e Satã. O descontentamento da personagem com sua vida e a oportunidade de uma outra existência, ainda que na via do mal, desperta nele uma nova perspectiva dentro da Criação.

É fundamental conceber *Macário* como uma obra que discute exatamente o quão é insuportável para a personagem a vivência no seu mundo. Satã abre a possibilidade de Macário fazer parte da Criação, mesmo sendo incompleto, e ainda que seja por uma via negativa. Mesmo reconhecendo ser um rejeitado, considerada a concepção do sujeito em harmonia com o universo (Deus, a natureza, as idéias), Macário encontra seu lugar no mal, pois este também faz parte integrante dessa totalidade.

O pacto é o ponto de referência para a existência de Macário, que tem um destino marcado pela melancolia. O herói, a cada passo de sua vida, depara-se com mentiras e falsidades. Diz Macário: “Duvido sempre. Descreio às vezes. Parece-me que este mundo é um logro. O amor, a glória, a virgindade, tudo é uma ilusão.” (M., p. 43) O encontro com Satã proporciona-lhe uma leveza, uma certa alegria de quem encontrou um amigo para partilhar suas vivências, um outro ser igual a si. Macário recebe Satã de forma alegre, satisfeito com seu aparecimento: “O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar este patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles.... Olá, Satã!” (M., p. 47) E parte com Satã.

---

<sup>136</sup> GOETHE, J. W. Fausto. In: \_\_\_\_\_. *Fausto e Werther*. São Paulo: Abril. 1983. p. 85.

O diabo é aquele que completa o ser que se encontra vazio de crenças, mesmo que suscite apenas prazeres e vivências também frágeis e fugazes. Diz Satã: "É uma bela cousa o vapor de um charuto! [...] a glória é a fumaça." Macário responde: "Sim. É belo fumar! O fumo, o vinho e as mulheres." (M., p. 58) É importante ressaltar que, dentro dessa nova opção, existem as conseqüências, ligadas à toda tradição que Satã carrega com seu nome: ódio, destruição, dor, trevas e eterna danação. A figura de Satã, ao mesmo tempo que seduz, aniquila. A entrada no universo do mal leva Fausto, Adão e Macário ao mesmo erro trágico.

A presença de Satã em *Macário* sublinha exatamente o peso do imaginário cristão na história humana. A questão do bem e do mal é intrínseca a toda indagação sobre o sentido da existência. Acolher a natureza contraditória do sujeito é reconhecer o sofrimento do homem, ou seja, sua tragicidade frente à realidade, para melhor compreender sua postura. A hipótese de Satã ser efetivamente o "outro" de Macário, dentro da perspectiva de duplicidade do ser, da mesma forma que Mefistófeles é o duplo de Fausto, mostra a necessidade de o homem identificar-se com a Criação, que inclui o bem e o mal, e fazer parte dela, livre do peso cultural e moral.

### 3.1.2 A superação do dualismo

A busca do Absoluto no romantismo insere-se numa idéia de unidade ontológica, de superação dos contrários. Essa perspectiva está ligada a uma grande preocupação com o mundo interior do homem, na tentativa de revelar todos os mistérios que povoam seu psiquismo.

No texto de Azevedo, as figuras de Satã e Penseroso apresentam-se como pólos opositivos que discutem a problemática do bem e do mal, ambos presentes em Macário, o representante da concepção fragmentária do homem romântico. A trajetória da personagem une-se à idéia do processo de individuação desenvolvido por Jung, que tem como objetivo a busca de si-mesmo<sup>137</sup>. O si-mesmo abrange “a psique consciente e a inconsciente”<sup>138</sup> e, ao mesmo tempo, é o “centro dessa totalidade, como o eu é o centro da consciência.”<sup>139</sup> Na individuação, há um confronto do sujeito consigo mesmo e, na seqüência, a harmonização de tendências internas opostas.

Resgatar a unidade requer exatamente a superação da duplicidade humana para encontrar o Absoluto. O desenvolvimento do indivíduo em direção a uma unidade plena pressupõe a idéia de um conhecimento maior de si, para exercer de maneira consciente sua existência.

Campbell mostra que esse processo de aprendizado interno é muitas vezes representado, nas narrativas orais, como uma grande viagem, através da qual ocorre o despertar do eu.<sup>140</sup> A partir da peregrinação solitária, o herói busca a si mesmo, tendo por desafio encarar seu próprio eu, num mergulho abissal.

Gusdorf resgata esta idéia de um itinerário, em que o homem percorre o caminho em direção ao âmago do ser, através de uma “busca experimental”<sup>141</sup>,

---

<sup>137</sup> JUNG, C. G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis:Vozes, 1991. p. 51.

<sup>138</sup> JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 358.

<sup>139</sup> JUNG, 1984, p. 358

<sup>140</sup> CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995. p. 61.

<sup>141</sup> GUSDORF, Georges. *Le romantisme I*. Paris: Payot, 1993a. p. 382. No original: “enquête expérimentale”

conquistando a autenticidade do sujeito numa espécie de “pedagogia romântica”<sup>142</sup>.

Delton de Mattos aponta para essa questão do resgate individual trabalhado em *Fausto*, de Goethe. Segundo o autor, Mefistófeles propõe à personagem uma nova pedagogia, uma orientação que o leve a adquirir conhecimento “através da razão e pelas faculdades do instinto.”<sup>143</sup> A lição pedagógica<sup>144</sup> está mais voltada ao conhecimento do homem, através da consciência de si mesmo. Esta se desenvolve na vivência de faculdades do próprio indivíduo, que adquire a possibilidade de superação de suas angústias, revertendo-as na direção de uma vivência mais elevada.

Pedro de Almeida Moura discute a idéia a partir de Fausto:

“Sacrifica, primeiro, as más tendências do teu ser; subjuga, primeiro, a fera preguiçosa que mora dentro de ti; expulsa o homem vadio que impede a alta realização da tua vida, e só então poderás chegar a uma visão superior da existência, como atividade e realização, e não mais deixar-te levar pelos acontecimentos.”<sup>145</sup>

O drama *Macário* desenvolve-se com o protagonista em trânsito, “Numa Estalagem de Estrada”, conforme rubrica do primeiro episódio. Ele chega de um lugar indefinido e vai para outro não referido no texto. No meio do caminho (quando repousa na tal estalagem) encontra Satã, que o leva (novamente em viagem) para sua casa.

A importância da figura do Diabo aparece a partir da definição da personalidade de Macário, no início do texto. Na abertura do primeiro episódio, o diálogo entre o herói e a taverneira dá indícios do perfil que começa a ser traçado. Macário despreza tanto a bebida oferecida, como a comida e a mulher que o serve, criando uma dissonância entre ele e realidade. O “spleen” o acompanha: “Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.” (M. p. 36)

A inquietação, a melancolia e a revolta, recaem nas características mais próximas da idéia de mal. A chegada de Satã na estalagem significa um confronto

---

<sup>142</sup> Ibidem, p. 382. No original: “pédagogie romantique”

<sup>143</sup> MATTOS, 1986, p. 94.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 94-97.

de Macário com um traço de sua personalidade mau que se define na figura de Diabo. Satã propõe uma “educação pela noite”, a fim de travar um processo de identificação entre Macário e o universo satânico.

Buscamos o termo *bildungsroman* em Antonio Candido, para melhor compreender a experiência do herói. Segundo o crítico, existiria nas obras *Macário* e *Noite na Taverna* uma “pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem.”<sup>146</sup>

O conceito de *bildungsroman* está inserido no processo de formação do ser, no qual o homem é agente dessa trajetória. François Jost define o *bildungsroman* como o protótipo da experiência do mundo. Nele, o herói passa por várias situações na sua caminhada existencial, sofrendo decepções e desventuras, formando-se como indivíduo. Ele sempre está desafiando o mundo e jamais sucumbe ao destino. A meta da formação é “conhece-te a ti mesmo.”<sup>147</sup>

Assim, entendemos que existe a perspectiva de *bildungsroman* ou, pelo menos, uma prévia desta possibilidade em *Macário*. Isto se deve ao fato de esta obra trabalhar com a idéia concebida por Gusdorf de uma “co-naissance”<sup>148</sup>, ou seja, a partir desse percurso do herói, ocorre a descoberta de uma nova aliança de valores e de verdade. Macário é o ser que age, que dialoga. Ele quer percorrer o mundo a fim de se conhecer melhor, aspirando desvelar a essência de si mesmo.

No *Dicionário de Mitos Literários*, organizado por Pierre Brunel, encontramos novamente a idéia do *bildungsroman*, agora dentro de uma concepção do duplo. O termo aparece como um processo cujo “papel é a

---

<sup>145</sup> MOURA apud MATTOS, 1986, p. 48.

<sup>146</sup> Antonio Candido considera que entre *Macário* e *Noite na Taverna* exista uma espécie de *anti-Bildungsroman*. Dentro dessa perspectiva, *Noite na Taverna* seria o universo de formação de Macário. Resgatamos esta idéia para dentro da obra *Macário*, onde a personagem tem uma vivência transformadora através de seu diálogo e de sua trajetória junto de Satã. CANDIDO, 1989, p. 16.

<sup>147</sup> JOST, François. La tradition du Bildungsroman. *Oregon*, v. 21, n. 2, 1969. p. 105. No original: “connais-toi toi-même”.

<sup>148</sup> Este termo foi utilizado por Gusdorf, que entende co-naissance como o nascimento do saber romântico a partir de uma experiência decisiva do indivíduo, numa idéia de iniciação ou mesmo de revelação, que surge no percurso do homem, transformando-o. GUSDORF, 1993a, p. 385.

mudança profunda do eu”<sup>149</sup>, trazendo à tona “sua profunda ambiguidade.”<sup>150</sup> Nesta concepção, a trajetória do herói visa ao encontro com seus conflitos internos, pois é “no espaço interior do homem que se faz o combate secular do Bem e do Mal.”<sup>151</sup> O confronto do herói com as forças antagônicas, representadas no texto por Satã e Penseroso, é o que fundamenta o conceito de integração da personalidade de Jung. O desvelamento das faces ocultas do homem é o caminho que leva à totalidade.<sup>152</sup>

A primeira experiência vivida por Macário é ao lado do mal, junto de Satã. Definimos desta forma sua trajetória, a partir do itinerário das personagens, que se desenvolve no diálogo estabelecido entre Macário e Satã na estalagem, na viagem até a cidade do diabo, na ceia comungada, na experiência de Macário num sono profundo, onde “Só vela Satã”. (M, p. 66).

Em contrapartida, surge a necessidade do herói de percorrer uma outra via interna. A passagem pelo “lado bom” da existência torna-se fundamental nesse processo de conhecimento individual, dentro da perspectiva do *bildungsroman*. A vivência com Satã foi somente uma etapa dessa “viagem metafórica”. O herói segue a trajetória para definir seu eu.

O próprio texto dá as pistas novamente: agora a personagem está na Itália, percorrendo outro caminho. Encontra, entre outras coisas, Penseroso. Estabelece com ele um novo contato, oposto ao primeiro, pois contém qualquer coisa de uma memória esquecida:

Macário, *passando*.  
Penseroso! Boa noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?  
Penseroso.  
Boa noite, Macário. Onde vais tão sombrio?  
(M. p. 81)

---

<sup>149</sup> BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre.(Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1998. p. 263.

<sup>150</sup> Ibidem, p. 263.

<sup>151</sup> FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière*. Paris: José Corti, 1992. p. 242. No original: “c’est dans l’espace intérieur du coeur de l’homme que se joue le combat séculaire du Bien et du Mal”

<sup>152</sup> JUNG, 1990, p. 20.

Embora Macário já conhecesse Penseroso, ele havia perdido a inocência que os unia:

Macário, *sombrio*.  
Vou morrer.  
Penseroso.  
Eu sonhava em amor!  
(M. p. 81)

Macário encontra Penseroso sonhando com sua amada, enquanto ele prefere morrer de amor. Na cena seguinte, segue a dissonância de idéias. Este continua fiel aos seus valores e à sua donzela, enquanto Macário demonstra descrença e pessimismo. A grande questão que os separa é que Penseroso ainda persiste em alimentar ilusões e sonhos que o afastam consideravelmente da realidade, mas, ao mesmo tempo, permitem a manutenção da crença na humanidade, em Deus:

Penseroso: “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 unânimes das fibras sensíveis serão uma irrisão? O amor de tua mãe, as lágrimas do teu amor.... tudo isso não acorda teu coração?[...]” (M., p. 107)

Mas a fragilidade do seu modo de conceber o mundo é bem colocada na sequência do texto, à medida que ocorre o desfecho trágico da personagem: “Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino.” (M., p. 106). Macário possui a consciência de quão débil é o pensamento exposto por Penseroso. Podemos até pensar que Macário algum dia já esteve neste nível de inocência, de ilusão, e que o negativismo presente desenvolveu-se no processo de conhecimento:

“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.” (M., p. 105).

Penseroso sugere, pelo menos, a possibilidade de o sujeito conseguir a redenção, mesmo que seja dentro de uma realidade ilusória, enquanto Macário já se encontra destituído deste aparato vão. Em seguida, Penseroso morre, justamente de amor: “Ela não me ama. Que importa? Eu lho perdô. Perdô a leviandade daquela criança pura e santa que me leva ao suicídio...” (M. p. 122)

A constatação, feita por Macário, de uma problemática de cunho fragmentário presente nos ideais de Penseroso impossibilita o herói de superar o peso de seu contato com Satã. O confronto entre as duas consciências ocorre no sentido de reforçar o processo de identificação entre Macário e Satã com o decorrente afastamento do divino.

Macário: “Talvez seja a treva do meu corpo que escureça minha alma. Talvez um anjo mau soprasse no meu espírito as cinzas sufocadoras da dúvida. Não sei. Se existe Deus, ele me perdoará se minha alma era fraca, se na minha noite lutei em balde com um 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.” (M., p. 106)

Neste contexto, a vivência de Macário no lado satânico torna-se a única opção de vida, em decorrência da morte de Penseroso. Ocorre, assim, um processo profundo de perda referencial, de ruptura com a realidade, chegando ao ápice de um posicionamento contrário ao de Penseroso.

O abandono numa vida cercada de sonho, vinho, fumo e orgias é uma experiência satânica, que a personagem escolheu para conhecer profundamente algo em si, perdido pela desilusão. Para assumir somente um lado de sua personalidade (única possibilidade de ser alguém) Macário despe-se de toda e qualquer fagulha de inocência que ainda possa existir.

A definição de Satã como o duplo de Macário confirma-se pela decisão por seu lado mau. A personificação de Satã aparece como desdobramento do lado obscuro do herói azevediano, que se concretiza através do diálogo entre ambos.

Já o pacto resgata efetivamente “a utilização do motivo mefistofélico [...] para a descida aos infernos.”<sup>153</sup>

A perspectiva da figura do Diabo como desdobramento da personalidade de Macário confirma a tendência trágica do herói romântico. Este não conseguiu superar seus conflitos internos, entregando-se a uma vivência errante, própria do ser cindido interiormente. Pactuar com Satã é sinônimo de danação eterna, de permanência no mundo. Como o primeiro grande propósito do pacto satânico é a transgressão dos limites do homem, a busca por saciar os desejos terrenos e materiais torna-se o símbolo desta ruptura com o mundo e com seus valores.

Segundo Jung, é fundamental o confronto do sujeito com “a contradição abissal da natureza humana”<sup>154</sup>, única via para “uma experiência imediata na luz e na treva,”<sup>155</sup> que pode levar ao alcance da unidade psíquica. A morte de Penseroso representa para Macário a impossibilidade de alcançar a totalidade, de retomar a busca de quem realmente é, pois agora está condenado, já que seu lado bom foi morto definitivamente. Macário percebe que mais uma vez foi logrado. O laço de identidade estabelecido entre Macário e Satã entra em conflito. Esta mesma problemática ocorre em Fausto. O encontro de Fausto com Mefistófeles torna-se conflituoso na medida em que o herói não encontra resposta para a interrogação que o acompanha, e que o levou a essa vivência satânica, cujo objetivo era “compreender e justificar o mundo, o homem e ele mesmo”<sup>156</sup>. Como isto não ocorre, a personagem percebe-se ainda mais embaraçada na tragicidade do mundo e se desespera.

Assim, a diferença entre os componentes do duplo, Satã e Macário, cresce e torna-se insustentável, levando ao confronto dois seres idênticos, situação que põe em evidência o quanto é terrível enfrentar a outra face, esse outro mundo e, principalmente, a constatação da inexorabilidade do destino. No desespero de

---

<sup>153</sup> O crítico DÉDÉYAN discute “l’utilisation du motif méphistofélique” em textos literários, e um desses motivos seria “la descente aux enfers” DÉDÉYAN, Charles. *Le thème de Faust*. Paris: Albin Michel, 1977. p. 197. (Cahiers De L’hermétisme)

<sup>154</sup> JUNG, 1990, p. 31.

<sup>155</sup> Ibidem, p. 31.

<sup>156</sup> DÉDÉYAN, 1977, p. 59.

perceber a inacessibilidade de salvação, é que Macário entrega-se definitivamente para Satã. “Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã.” (M., p. 125)

### 3.2 Da perspectiva faustiana para uma vivência donjuanesca

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.  
Álvares de Azevedo, *Macário*

A perspectiva de duplicidade, encontrada em *Macário*, revela-se nas inquietações do ser. Toda ação nasce no âmago de seus próprios questionamentos, com o fim de superá-los, pois, segundo Béguin, as respostas ao impasse é que revelam o sentido da vida.<sup>157</sup> O mergulho na totalidade do mundo interior retoma uma abordagem dos mistérios da alma humana, provocando “revelações sobre o real e fragmentos do único conhecimento autêntico.”<sup>158</sup> Segundo o crítico, a partir desta busca é que o homem aceita os produtos da sua imaginação como expressões válidas de si e do mundo, ultrapassando a zona do racional. Dentro desta idéia, Fausto torna-se um tema fundamental, na medida em que ele aceita a presença do diabo e a experiência no mundo satânico.

Fausto é considerado o protótipo humano. Ele representa aquele indivíduo que mais se aproximou da natureza individual, sendo o mediador do sofrimento humano com as suas mais profundas angústias. A percepção de sua condição precária torna-se a motivação fundamental da personagem para pactuar com o diabo.

Don Juan, da mesma forma que Fausto, também é símbolo das manifestações do ser. A personagem é a encarnação mesma dos desejos da humanidade, longe da consciência do pecado, da culpa e do ressentimento. A convicção de que emana do corpo faz com que a ação de Don Juan se concentre nos impulsos, a fim de resgatar o sentido da sua existência. Segundo Gregorio

---

<sup>157</sup> BÉGUIN, 1991, p. 75.

<sup>158</sup> Ibidem, p. 13. No original: “[...] révélations sur le réel et de fragments de la seule connaissance authentique.”

Marañon, o tema sugere a idéia de indeterminação do instinto, que supõe a possibilidade de desvio do caminho correto, embora isso nem sempre se confirme nas atualizações do tema.<sup>159</sup>

Neste item, refletiremos sobre a ação de Don Juan, marcado pela insatisfação. O desejo de transgredir os limites da condição humana parte de uma atitude pessoal da personagem, que transforma sua vivência num jogo de conquista e rivalidade, revelando uma forma de vida singular. Don Juan é uma personagem que se caracteriza pela ausência de individualidade, pois apresenta-se como “*un hombre sin nombre*”<sup>160</sup>. Seduzir é a arma utilizada por Don Juan, segundo Laymert G. dos Santos<sup>161</sup>, na construção de seu nome. O jogo de sedução, travado entre ele, a mulher e o opositor, constitui-se como um processo de representação, no qual a figura de Don Juan ganha sentido, ao tomar o lugar do seu antagonista. Para Otto Rank, o herói donjuanesco “reivindica as mulheres como um direito que se atribui”<sup>162</sup>, por isto, coloca-se frente ao rival como um ser superior, “suprimindo os obstáculos do seu desejo.”<sup>163</sup>

Encontramos, em *El burlador de Sevilla*, a personagem plena em sua experiência amorosa, infringindo as imposições sociais e morais. Para seduzir Isabela, se faz passar por Duque Octavio. Em outro momento, trai o amigo Marquês de la Mota, ao substituí-lo num encontro secreto com sua amada Dona Ana. Finalmente, seduz Aminta, na própria festa de casamento, humilhando o noivo Batricio. Don Juan representa quem ele não é. Faz-se passar por um outro, buscando na conquista afirmar “uma nova positividade”<sup>164</sup>, mesmo que não seja autêntica.

A postura da personagem remete-nos à idéia de perversão. A presença do Comendador aparece como expressão do conflito gerado por Don Juan. Ele representa toda a força da rivalidade em relação à Duque Don Otávio, Marquês de la Mota e Batricio. Assim, segundo Rank, “em *El burlador de Sevilla*, a relação

---

<sup>159</sup> MARAÑON, Gregório. *Don Juan et le donjuanisme*. Paris: Gallimard, 1967. p. 29.

<sup>160</sup> MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Bogotá: Oveja Negra, 1996. p. 11.

<sup>161</sup> SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In. RIBEIRO, Renato J. (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 29.

<sup>162</sup> RANK. Otto. *A figura de Don Juan na tradição*. Rio de Janeiro: Machado & Ninitich, 1934. p. 66.

<sup>163</sup> Ibidem.

com as mulheres não é questão de amor. A ação é constituída pelo desejo ambicioso de seduzir ou de vencer o rival.”<sup>165</sup>

A rivalidade presente no tema fixa-se dentro da concepção do duplo. Ao apropriar-se da imagem do outro, Don Juan instaura um problema, que, segundo Revol, se insere no tema do duplo<sup>166</sup>. Os conflitos representados são relacionados à problemática do herói: o duplo é símbolo da busca da identidade através de uma ação que é externa, no mundo. A identificação de Don Juan com o rival permite-lhe a fixação dentro de um espaço repleto de sentido, já que ele é um ser “do mundo”: sem laços, sem raízes, sem identidade. Em Tirso de Molina, a presença de Don Juan é bem marcada pelas arbitrariedades do herói: ele é procurado, é odiado e seu “nome”, sua “postura” tornam-se conhecidas. Assim, é fundamental para a história de Don Juan lograr o outro, pois é sua possibilidade de afirmação.<sup>167</sup>

Encontramos na crítica uma outra face da personagem donjuanesca, vinculada ao amor. Revol entende que, no cerne das atitudes de Don Juan, encontramos o mito do andrógino. O mito permite o desdobramento da personagem, para buscar a integração perfeita entre o outro e o mesmo. A idéia é formar um ser ideal pela recriação da unidade original do homem e da mulher.

Os escritores românticos buscam uma inspiração privilegiada nesse mito, que vê no amor uma resposta possível à fatalidade da duplicidade humana. Esta é a questão donjuanesca: através da multiplicação das aventuras amorosas, Don Juan busca a experiência única, da união total com a mulher. Segundo Dabezies, “Don Juan fornecerá aos românticos uma das imagens sublimes do individualismo que se constrói acima das leis, sedento do Amor ideal, pleno de pureza no meio das piores aventuras.”<sup>168</sup>

---

<sup>164</sup> SANTOS, 1988, p. 29.

<sup>165</sup> RANK, 1934, p. 84.

<sup>166</sup> REVOL, L. Double. BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999. p. 338.

<sup>167</sup> Ibidem, p. 339.

<sup>168</sup> DABEZIES, 1972, p. 117. No original: “Don Juan fournira aux romantiques une des images sublimes de l’individualisme qui s’érige au-dessus des lois, assoiffé d’idéal Amour, voire de pureté, au milieu des pires aventures.”

O amor aparece de forma mais consistente no *Don Juan* de Byron. No texto, vemos o primeiro exemplo da presença do amor no mito de Don Juan, no seu relacionamento com D. Júlia. Os dois se apaixonam, mas são obrigados a separar-se por motivos sociais. Da mesma forma ocorre o desfecho de seu amor por Haida: eles acabam surpreendidos com volta do pai da moça, causando tristeza pelo afastamento do casal. Sublinhamos o sofrimento do herói, depois de sua separação com Haida: “Com o sangue que derramou, D. Juan perdera boa parte de sua alma.”<sup>169</sup> Mesmo em suas aventuras na Turquia, ou com Catarina, a capacidade de amar que o herói apresenta foi comprovada com as duas primeiras mulheres que atravessaram seu caminho.

Segundo Revol, Byron reinventa o mito de Don Juan, pois este é oposto ao herói espanhol, já que é uma personagem em eterna adolescência, ingênuo, ser de impulsão. Ele age em todas as circunstâncias com as melhores intenções. Se ele seduz, é sempre por acaso, sem ele ser o ser da ação. Nada mais distante disso que a astúcia e o cinismo do Don Juan clássico. Sua única arma é a beleza juvenil e, se ele abandona as mulheres que ama, é sempre pelas circunstâncias, jamais por sua própria iniciativa. É verdade, porém, que ele não faz nada para resistir a este destino. Don Juan de Byron merece este título por apresentar um sujeito que passa de um lugar para outro, que tem a disposição de amar e deixar de amar as mulheres, reproduzindo a errância de um herói viajante.

O tema de Don Juan retoma a rivalidade e o amor como resgate do princípio de unidade. Em Tirso de Molina, Don Juan seduz as mulheres pelo simples fato de rivalizar com o outro, a fim de apropriar-se de um lugar, num processo de reintegração com o mundo. Em Byron, o mito da androginia projeta a união entre Don Juan e as mulheres, como possibilidade de alcançar a unidade elementar via amor. Mas o ato transgressor resulta em punição, condenando as personagens a uma existência sofrida.

Elementos como pecado, castigo e danação eterna constituem o núcleo deste texto, à proporção que seus personagens introduzem a problemática do homem que tenta a transgressão numa ação individual, desvinculado de um

---

<sup>169</sup> BYRON. *Obras*. São Paulo: Cultura, 1942. p. 348.

suporte divino. A punição é necessária em função da mentalidade da época, que teme a idéia de liberdade humana, resistindo à modificação do homem.

### 3.2 1 *Noite na Taverna: o fascínio da donzela*

Começamos com as considerações de Antonio Candido, que caracteriza *Noite na Taverna* como “uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza,[...]”<sup>170</sup>. A primeira observação que podemos fazer sobre o texto de Álvares é a escolha de um espaço e tempo que privilegiam as ações apontadas por Antonio Candido. Cria-se na taverna uma atmosfera mórbida, de vícios e de revelações tenebrosas. Deparamo-nos com um discurso confessional, que visa ao confronto dos protagonistas com suas experiências transgressoras, motivados por seus desejos e crenças mais íntimas.

As narrações que constituem *Noite na Taverna* são feitas por cinco homens - Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann que, reunidos numa taverna, contam suas experiências amorosas.

*Noite na Taverna* inicia com o texto “Uma noite do Século”. Temos acesso ao seu cenário noturno da taverna, no qual os estudantes falam sobre filosofia, religião, literatura. Sempre acompanhados por muito vinho e fumo, a partir de um determinado momento, cada um resolve contar um acontecimento de sua vida. “Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada, [...] o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg .” (NT, p. 20)

Solfieri inicia o seu relato afirmando: “Não é um conto, é uma lembrança do passado.” (NT, p. 20). A história desenvolve-se em Roma. A visão de uma mulher desconcerta Solfieri. O herói passa a segui-la. A moça desaparece e é

---

<sup>170</sup> CANDIDO, 1989, p. 17.

reencontrada morta-viva no cemitério, onde é violada e levada por Solfieri. Num acesso de loucura, ela morre e é enterrada sob o leito do estudante.

Bertram recorda seu envolvimento amoroso com Ângela, marcado pelo assassinato do marido e do filho da moça. Num segundo momento, conta sua aventura no mar, onde paixão, adultério e antropofagia estão presente no triângulo amoroso constituído pelo comandante, sua mulher e Bertram.

Em “Gennaro”, nos deparamos com a história “de um velho e de duas mulheres”(NT, p. 45). O herói era aprendiz de pintura na casa de Godofredo. O desejo o faz desonrar Laura, a filha. Mas a paixão move Gennaro a conquistar Nauza, a esposa. Um retrato pintado por Laura desvela a verdade, que implica num confronto mortal com o mestre.

Em “Claudius Hermann” percebe-se tanto uma disposição para a saciedade de seu desejo de conquistar Eleonora, quanto seu esforço de levá-la a compartilhar seu sofrimento.

Os relatos dos heróis finalizam com a história de “Johann”. O conto narra o duelo de Johann com Artur. Do conflito resulta o envolvimento de Johann com a irmã, Geórgia, e o involuntário assassinato do irmão.

Em “Último Beijo de Amor”, há silêncio total na taverna. Os narradores dormem: “a orgia findara.” (NT, p. 82). Porém, surge Geórgia, agora prostituída, para revelar a verdade. Ela vinga-se do irmão e tenta se reconciliar com o amor, o que só é possível na morte.

O ponto de partida de cada vivência é o encontro com a mulher. Ela é o agente, direto ou indireto, da situação decadente do homem. Sua marca é profunda, e isso nos remete à idéia de transformação que o homem passa, dentro de um âmbito existencial, quando mergulha profundamente numa outra experiência de vida.

O ideal feminino da época romântica é um modelo angelical, no qual a mulher é portadora de virtudes convencionadas, tais como a virgindade no corpo e a pureza na alma, diferentemente de seu oposto: a prostituta. Antonio Candido expõe como se constitui este modelo contraditório no pensamento do poeta romântico. A partir de uma organização social estabelecida no século XIX, em que

se protegia a moça de família com vistas a um casamento próspero, ao mesmo tempo em que se rejeitava aquelas que se dedicavam a uma prática sexual, surge na arte:

“uma incrível idealização do amor, cuja contra-partida era a visão conspurcada da carne. A imaginação oscilava entre a donzela inacessível e a prostituta sensual, exposta ao desejo e parcerias de orgias. Naturalmente a donzela podia ser arrastada para a vida do sexo, e neste caso adquiria a condição de “profanada”; simetricamente, a prostituta podia ser redimida pelo amor e o sacrifício, definindo-se então como anjo decaído”<sup>171</sup>.

Encontramos essa oposição na obra de Álvares de Azevedo, observada por Ginzburg. Ao mostrar que a mulher do século XIX está inserida em dois tipos “a distante, caracterizada pela dignidade, e a meretriz, sexuada e socialmente desvalorizada”,<sup>172</sup> aponta para o critério paradoxal das duas representações, que tem como base a tradição cristã. Nos poemas “Pálida inocência”, “Anima Mea”, “Meu anjo”, “Pensamentos dela”, estão presentes elementos que constituem a imagem de mulher sublime, como por exemplo, as expressões de “falas divinas” (“Pálida inocência”, v.7), “doce virgem” (“Anima Mea”, v.54) “alma celeste” (“Pensamentos dela”, v.15). De outro lado, alguns exemplos da impureza simbolizam a prostituição nos textos de Álvares.

Para Ginzburg, a imagem de lodo aparece no universo profano de *Macário e Noite na Taverna*. Em “Oh! Não Maldigam”, a prostituta é colocada como “perdida” (v.8), e a experiência vivida pelo mancebo tem as características de “vício”(v. 12), “crime” (v.12).<sup>173</sup>

Mas a figura da mulher em *Noite na Taverna* rompe com este princípio dual virgem/prostituta, através da quebra da aura sagrada que envolve a primeira. A entrada da sensualidade no universo feminino tem a função de promover uma aproximação maior entre homem e mulher, dissolvendo a característica sublime, recorrente na figura idealizada feminina. Jamil Haddad aponta a possibilidade de encontrar nas mulheres idealizadas por Álvares de Azevedo representações

---

<sup>171</sup> CANDIDO, 1994, p. 10.

<sup>172</sup> GINZBURG, 1997, p. 186.

<sup>173</sup> GINZBURG, 1997, p. 191-194.

opostas, que o escritor sacraliza e dessacraliza continuamente, principalmente em *Noite na Taverna*. Segundo o crítico, esta circunstância atesta a incapacidade para um mergulho no transcendente, no inefável, no espiritual, presente na concepção do poeta brasileiro, como uma “incapacidade de conceber uma quarta dimensão do amor, uma espécie de erotismo metafísico.”<sup>174</sup>

Em *Noite na Taverna*, apesar de o homem aspirar a uma vivência transcendente no relacionamento com a mulher, encontramos toda a perversidade do amor e todas as fatalidades possíveis da vida. Junto da figura da mulher estão presentes o amor e profanação que, segundo Cilaine Alves, constituirão o feminino como “anjo demoníaco que dilacera a consciência do eu.”<sup>175</sup>

Começemos pela história de Solfieri. A mulher que se apresenta tem um ar misterioso, seduz através de um canto que se parece com um “choro de frenesi, um como gemer de insânia.” (NT, 22) Essa figura detém a condição paradoxal de oferecer prazer e sofrimento. Ao mesmo tempo em que leva o homem a uma condição de plenitude, o conduz à desgraça. Solfieri já o sabia: “Custava a carregar o meu fardo”(NT, p. 25). Mesmo diante dessa constatação, o herói não resiste ao desejo de possuir a mulher, que se encontra num estado quase morto.

Bertram abre sua experiência de vida dizendo:

“uma mulher levou-me á perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seu beijos; quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doídice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio!” (NT, 27)

Sua história com Ângela foi uma história de amor, segundo as próprias palavras do narrador, mas que terminou em tragédia. Constatamos que o encontro com a mulher é sempre fatal, mesmo sob o signo do amor. A marca permanece: “Partiu. Mas sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto do meu leito.” (NT, p. 31)

---

<sup>174</sup> HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: CEC, 1960. p. 20.

<sup>175</sup> ALVES, 1998, p. 109.

Em “Gennaro”, Laura representa uma figura angelical: “Laura, corada como uma rosa, e loira como um anjo”. (NT, p. 46) Mas ela seduz o herói aos poucos. Num primeiro momento se porta como criança, mas depois mostra seu lado feminino. O desenrolar da história retoma a idéia de tragicidade com a morte da donzela.

Mas a figura mais representativa neste universo feminino azevediano é Georgia. Ela é virginal em “Johann”, em que vive um processo de transformação, tornando-se uma mulher fatal. Ela confirma o misto de prostituta e angelical, apontando a impossibilidade de pureza no mundo corrompido. Segundo Cilaine Alves Cunha:

“Geórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do destino, quanto num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem encobriu-se de impureza.”<sup>176</sup>

Praz refere que, na primeira metade do século XIX, a figura do homem tem a “função da chama que atrai e queima”<sup>177</sup>. Somente na segunda metade é que começa a aparecer na mulher o perfil do tipo fatal.

Notamos, em *Noite na Taverna*, que a figura feminina aparece num papel meio diabólico, que envereda o homem para um destino negro. Porém, a personagem masculina é ainda o protagonista da experiência em busca do sentimento ideal. Observamos, em Azevedo, que o envolvimento entre homem e mulher retrata o processo amoroso a partir da trajetória e do ponto de vista do homem. Ele ainda é o centro da ação. Por isso, todos os sentimentos que suscitam a ligação do casal trazem conseqüências ao destino do herói.

Verificamos que em *O Diabo Amoroso* de Cazotte<sup>178</sup>, Biondetta representa a mulher que se movimenta para seduzir. Ela utiliza-se de recursos como a transformação e o servilismo, a fim de levar Álvaro a estabelecer o pacto diabólico. Ela não tem uma função amorosa que remeta a uma troca: simplesmente quer

---

<sup>176</sup> CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. São Paulo: 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de São Paulo, 2000. p. 331.

<sup>177</sup> PRAZ, 1996, p 192.

perverter, conduzir à danação. Em contraponto, em *Noite na Taverna* toda ação é masculina. A busca masculina desencadeia-se a partir de um olhar sublime em direção à mulher escolhida como símbolo de amor e felicidade. Ela ainda tem resquícios daquele ser ideal, que leva o herói a projetar um desejo de integração. Mas esta figura torna-se maldita, pois é incapaz de oferecer a pureza do sentimento, arrastando o homem na direção de desfecho trágico.

Assim, a mulher aparece como valor profanado, refletindo uma sociedade em crise. O homem aproxima-se exatamente para resgatar o sentido de sua existência, mas fracassa. O amor ideal, como fonte de reintegração, fica cada vez mais distante de ser alcançado pela humanidade.

A consciência de que o amor é pura ilusão conduz a ação do herói para uma eterna renovação de suas relações com a mulher, que não sustenta mais a idéia de valor puro.

Segundo Cilaine Alves:

“Enquanto as figuras femininas de *Noite* constróem-se como alegoria da beleza artística em processo de corrupção moral, as personagens masculinas constróem-se à maneira do herói byroniano, descritos como errantes poetas demoníacos em permanente deslocamento.”<sup>179</sup>

### 3.2.2 *Sedução, Rivalidade e Danação*

Desgraçado D. João! Tu não soubeste amar!  
Menotti Del Picchia, *A angústia de D. João*

No momento em que reconhecemos a ação do homem como foco central dos contos é que podemos remeter a vários motivos que facultam aproximar *Noite na Taverna* do tema de Don Juan, escrito por Tirso de Molina. Este tema traz às personagens a motivação de agir segundo aquilo em que acreditam, sem se preocuparem com as conseqüências. O que vale são as vivências das personagens, dando um pouco de espaço ao sujeito para movimentar-se numa realidade opressora, na busca por um entendimento maior de si e do mundo.

---

<sup>178</sup> CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Librio, 1998.

<sup>179</sup> CUNHA, 2000, p. 330.

Trataremos, neste momento, de três motivos presentes em Don Juan: a sedução, a rivalidade com o outro e a idéia de danação.

O desejo de seduzir a mulher aparece em cada um dos relatos de *Noite na Taverna*. Em “Johann”, antes do duelo, Artur entrega um bilhete ao oponente, que marcava um encontro amoroso com uma mulher. Depois de vencer Artur, Johann vai “à entrevista”, substituindo-o pelo simples desejo de possuir algo que não tinha: “Tive uma idéia: era uma infâmia.” (NT, p. 79) No desejo intenso de posse, desonra sua própria irmã. Gennaro justifica sua relação com Laura, mesmo amando Nauza, com estas palavras: “O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente,[...]”. Claudius Hermann, mesmo sob o fascínio de estar apaixonado por Eleonora, decreta ao ver passar a amada: “[...]esse homem jurava que nessa noite gozaria aquela mulher.[...]” (NT, p. 59). Por sua vez, Solfieri não resiste à figura desconhecida, “a forma puríssima”. O herói possui a mulher, mesmo achando que está morta: “o gozo foi fervoroso”. (NT, p. 24) Bertram, depois de amar intensamente Ângela, desonra a filha de um fidalgo que lhe deu abrigo e seduz a mulher do capitão que salvou sua vida.

Observamos que esses homens estão a lembrar suas histórias de conquista, do envolvimento com a mulher desejada. Podemos dizer que a ligação é estabelecida: a posse é concretizada de qualquer forma pela personagem, que escolhe seu objeto de desejo. Na trajetória de satisfação de seus instintos, as personagens perdem qualquer parâmetro ligado à moral, transitando pelo adultério, necrofilia, antropofagia, incesto, assassinato e traição, ou seja, quebrando as leis humanas e desafiando a justiça divina. Contudo, fica nítido um sentimento de frustração, pois fracassa a perspectiva de uma união amorosa, presente no desejo mais íntimo do herói azevediano.

O motivo da rivalidade (marcada na ação do herói) é fundamental no tema donjuanesco, pois está inserido na idéia de duplicidade. Segundo Revol, sempre que pactua com as mulheres, Don Juan rivaliza com o outro. Forma-se um triângulo amoroso, em que o herói é “a encarnação do impostor”<sup>180</sup>. A vontade de possuir o que não é seu vem de uma necessidade donjuanesca de ser o outro. É

---

<sup>180</sup> REVOL, 1999, p. 338. No original: “incarnation de l’imposteur”.

preciso, então, a supressão do opositor para a liberação do espaço desejado, mesmo que momentaneamente.

No texto de Azevedo, é permanente o confronto com o opositor quando o herói deseja possuir a mulher. O rival faz parte dessa dinâmica amorosa, e talvez até aumente a motivação do herói. Mas a ação é profundamente individualista: o homem quer conquistar a mulher, e a partir desse momento, ele dribla qualquer empecilho que obstrua seu caminho.

Em “Bertram”, observamos como o herói se define: “um desgraçado que não pode viver na terra, e não deixaram morrer no mar.”(NT, p. 32) Em sua fascinação pela mulher do comandante do navio, o desejo de seduzi-la vem de uma idéia de reconstituição do ser. Esta mulher fez com que ele reencontrasse vestígios de valores e bons sentimentos: “eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra neste mundo.”(NT, p. 34) Mas sempre que fazia afirmações de um lado, atacava seu rival de outro: “enquanto o comandante se batia como um bravo, eu o desonrava como um covarde.”(NT, p. 36) É um movimento quase simultâneo dentro da perspectiva do tema, pois a permanência do outro é sempre ameaçadora.

Em “Gennaro”, ao mesmo tempo em que o herói mantém um relacionamento com Laura e Nauza, leva Godofredo à loucura: “o velho parecia que endoidecia. Todas as noites fechava-se no quarto onde morrera Laura: levava aí toda a noite de solidão.” (NT, p. 48) Notamos que há um certo distanciamento no envolvimento com o rival; o que importa são os sentimentos do herói em relação à amada. Este pensamento se insere na condição individualista da personagem, característica donjuanesca. Como no tema, há a criação de uma lei individual, que no caso é a importância de seu amor por Nauza. Para ele, vale rejeitar Laura e assumir todas as conseqüências possíveis desse ato (como a infâmia do mestre) por este valor, que torna-se a única coisa importante na sua vida.

A honra de Don Juan, segundo Renato Janine Ribeiro, é entendida como “o das relações mais íntimas, de sexo, de amor ou seu arremedo”<sup>181</sup>. Os elementos sociais, como a instituição de ações corretas para um homem honrado, não servem na perspectiva donjuanesca, da mesma forma que não as reconhecemos em “Gennaro”. O que ocorre com o velho é infligido e testemunhado pelo herói, sem nenhum sentimento de culpa. Somente quando ele se vê face a face com o mestre, percebe a profundidade do conflito, não suportando mais conviver com aquela situação. A supressão de um torna-se fundamental para a sobrevivência do outro. A personagem Gennaro resiste à tentativa de assassinato protagonizada pelo mestre, mas este suicida-se.

O movimento do duplo no tema de Don Juan expressa-se, na sua melhor performance, na personagem Johann. A representação da idéia de duelo entre os duplos<sup>182</sup>, a oposição fundamental que se forma a partir da caracterização tanto de Artur quanto de Johann, com a vitória de um sobre o outro, remete-nos à mesma problemática de Don Juan: de um herói errante, destituído de laços sentimentais, buscando no real algum sentido. Enquanto Artur deixa um bilhete para a amada e reza pela mãe, Johann surpreende-se: “lembrei-me que eu também tinha mãe e uma irmã...e que eu as esquecia.” (NT, p. 79)

Segundo Watt, uma das características principais encontradas no mito de Don Juan é a do homem solitário, sem laços familiares que o prendam: “nenhum deles tem um pai para recordar; nem irmão, esposas ou filhos; ou têm, mas deles se desligaram.”<sup>183</sup> Johann lembra de sua família, quando depara-se com uma devoção expressa por outro. Artur fala: “Quero rezar... é uma saudade por minha mãe” (NT, p. 79) O confronto entre os dois suscita em Johann uma consciência de si através da diferença. Esta problemática é exercida no âmbito do duplo no mundo. Como típico herói donjuanesco, Johann não busca dentro si as revelações de sua vida: busca-as no outro, se possível, possuindo tudo o que este tem de

---

<sup>181</sup> RIBEIRO, Renato J. A política de Don Juan. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *A sedução e suas máscaras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 14.

<sup>182</sup> Otto Rank reflete sobre a aparição do duelo no tema do duplo em RANK, 1939, p. 40-50.

<sup>183</sup> WATT, 1997, p. 131.

valor. Essa seria a mola propulsora de Johann, que justifica o desejo de possuir a namorada de Artur.

A questão da danação aparece nos relatos de *Noite na Taverna* como idéia de destino. Clément Rosset coloca que “É certo que não se escapa ao destino”<sup>184</sup>. Quando o homem está ainda vinculado ao plano divino, ele aceita aquilo que foi definido para sua existência. Mas, no momento em que o sujeito decide recusar esse vínculo, o movimento de retorno é doloroso, “em virtude do antigo adágio estóico segundo o qual ‘o destino guia aquele que consente e arrasta aquele que recusa.’”<sup>185</sup>

O desejo de conhecer de uma maneira mais absoluta sua existência faz com que as personagens azevedianas questionem seu destino e sua significação. Ainda no episódio I - “Uma Noite do Século” – de *Noite na Taverna*, a questão do fim das ilusões nos homens que viveram suas experiências é marcante. A taverna reúne homens com um só destino, seres que desejaram algum tipo de transgressão, levando ao paroxismo suas vivências. Agora estão condenados a remoer o fracasso dos seus ideais. Lançados na embriaguez que alivia o peso da realidade, estes homens brindam “todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram.” (NT, p. 17)

À medida que os relatos dos homens vão finalizando, as exclamações de agonia e de desespero frente à situação em que se encontram nos remetem a esta idéia de fatalidade. Bertram, no meio do naufrágio, percebe que os homens morrem à sua volta enquanto ele permanece intacto: “Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem – mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me.”(NT, p. 36) E o herói compreende seu fado: “a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal.” (NT, p. 37)

A crença de que o destino seria uma vida harmoniosa está presente no imaginário da personagem, a partir das promessas de Deus: “rei na terra, vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai e serás feliz!”. (NT, p. 41) Mas, segundo o próprio herói “é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de

---

<sup>184</sup> ROSSET, Clément. *O real e o seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1999. p. 83.

<sup>185</sup> *Ibidem*, p. 83.

todas as ironias e de todas as decepções” quando a realidade surge: “[...]ilusões! a realidade é a matéria: Deus escreveu Anankhe na fronte de sua criatura!” (NT, p. 41)

No conto “Gennaro”, o retrato feito por Laura revela a falta do herói, que tenta fugir da punição. Apesar de desenrolar da história apontar para a morte de Gennaro, ele sobrevive ao assassinato do velho, mas quer reverter a condenação: “Viver com aquele remorso me parecia impossível” (NT, p. 53) Mas ao chegar na casa do mestre, a personagem encontra todos mortos, impossibilitando modificar aquilo que lhe foi destinado, ficando a culpa eterna.

Na história de Claudius Hermann, a presença de Eleonora torna-se um “talismã irresistível” ao herói. O desespero de transgredir seu destino aqui se encontra: “Meu Deus! Meu Deus! por que tanta infâmia, tanto lodo sobre mim? Ó minha Madona! porque maldissestes minha vida, porque deixastes cair na minha cabeça uma nódoa tão negra.” (NT, p. 67) A relação do protagonista com Eleonora torna-se um pedido de redenção: “Acerquei-me dela: ajoelhei-me como ante Deus.”(NT, p. 72) A morte da duquesa põe fim ao desejo do herói de reverter seu destino. Por fim, Johann exclama ao final de seu relato : “Na verdade sou um maldito”. (NT, p. 81)

Assim, o sujeito percebe que não é livre. A submissão ao destino mostra-se uma condição passiva, relativa à realidade, que não assegura uma vida feliz. Por sua vez, a tentativa de se opor ao destino, desenvolve a idéia de danação.

Este sentimento paralisa aquele que é pura ação, pois percebe que seu desejo de transgressão traz conseqüências. Este homem sente-se sem saída, pois constatou a sua distância do divino e a impossibilidade de resgatar um sentido dentro de uma outra vivência, não encontrando opções para a existência.

### 3.3 3 O mito da reintegração

....teu amor seria apenas um capricho?  
És tu D. Juan.... ou és Romeu?  
Castro Alves, *D. Juan ou a prole dos saturnos*

No capítulo anterior, já apontamos a existência de um afastamento do homem em relação ao divino, motivo pelo qual o sujeito busca outras alternativas de compreender quem é. Gusdorf comenta que, na medida em que vem à tona esta inquietude, coloca-se a necessidade de “restaurar um sentido desaparecido.”<sup>186</sup> Segundo o crítico, permanece a idéia de que o homem é fundamentalmente incompleto. O mito da androginia é uma das vias do imaginário romântico por meio da qual os artistas representam a idéia de totalidade. A reintegração viria através da união masculino/feminino. Segundo Droz, “o amor é *um* na sua essência, e sua função é, precisamente, recriar a unidade.”<sup>187</sup>

De outra forma, o herói romântico revela sua face sombria, que, para Morin<sup>188</sup>, expressa a solidão do sujeito. Dentro desta perspectiva, ele descobre no amor, “a categoria do sagrado, do religioso, do mítico e do mistério”<sup>189</sup>, retomando a importância da vivência amorosa para encontrar a verdade de si: “encontro da verdade através da alteridade.”<sup>190</sup>

O mito de Don Juan relacionado ao tema amoroso, aparece no texto de Byron, sendo o vínculo necessário para refletirmos a presença desse sentimento em *Noite na Taverna*. Claudius Hermann lembra que o amor estava implícito nas aventuras de Don Juan: “[...]como arqueja o amor sob as roupas gotejantes de chuvas de D. Juan.” (NT, p. 58). Mais adiante, Bertram comenta o destino que separou o herói de sua amada: “Don Juan! Porque choras a esse beijo morno de Haidea que desmaia-te nos braços?” (NT, p. 41)

Nos relatos dos protagonistas deparamo-nos com personagens que questionam a cada instante sua condição de existência, mas que buscam o referencial amoroso para tentar alcançar a plenitude do ser. Encontramos implícita na trama a idéia de regeneração via amor. Claudius Hermann diz:

“O libertino amou pois o anjo, voltou o rosto ao passado, despiu-se dele como de um manto impuro. Retemperou-se no fogo do sentimento, apurou-se na virgindade daquela visão [...] que não são da terra, mas do

---

<sup>186</sup> GUSDORF, 1993b, p. 214. No original: “la nécessité s’impose de restaurer un sens disparu”.

<sup>187</sup> DROZ, 1997, p. 34

<sup>188</sup> MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p. 49.

<sup>189</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 31.

céu. Ainda o tempo não eivara o coração do insano de uma lepra sem cura: nem selo inextinguível lhe gravara na fronte – impureza!” (NT, p. 66)

Esse mesmo pensamento encontramos em “Último Beijo de Amor”, em que Artur propõe à Geórgia um caminho para a purificação do par, numa tentativa de resgatar o sentimento: “[...]dir-te-ei como profanei minh’alma, e meu passado: e choraremos juntos – e nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas do lodo.” (NT, p. 85)

Neste texto de Azevedo, o amor, a questão dos instintos e o paroxismo das emoções estão presentes. Nessa concepção, o desejo pelo outro se dá como expressão de uma falta. A mulher é quem acena ao homem para a possibilidade de restabelecer sua condição fragmentária, dissolvendo sua atitude individualista. Segundo Karin Volobuef, esta aproximação é um meio de “suavizar o império da individualidade na medida em que explora um aspecto das relações interpessoais, o encontro do ‘eu’ com o ‘tu’.”<sup>191</sup>

As histórias de *Noite na Taverna* problematizam o encontro entre homem e mulher. No momento de união entre os dois, o ideal se converteria em valor. O amor é o elemento que despertaria as sensações adormecidas, possibilitando vir à tona a legitimidade do homem verdadeiro. Esta idéia retoma o mito da androginia, que elege o amor como fonte da unidade elementar.

Todavia, encontramos-nos num período do pensamento ocidental em que o homem está inserido num mundo onde há um processo de destituição de sentido e valor da existência. Todas as tentativas narradas, mesmo as mais amorosas ou as mais sensuais, levam o homem a seu estado natural de malogro, fazendo-o sentir todas as dores de sua condição de ser fragmentado. A indicação da figura feminina profanada é o primeiro indício.

O eixo principal de *Noite na Taverna* seria, a partir da visão de Antonio Carlos Secchin<sup>192</sup>, o de desejo-posse-loucura-morte, sensações que ele assim analisa: o desejo é visto como algo que nunca deixa de levar à posse; a loucura e

---

<sup>191</sup> VOLOBUEF, 1999, p. 374.

<sup>192</sup> SECCHIN, Antonio Carlos. *Noite na Taverna: a transgressão romântica*. In: \_\_\_\_\_ *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 173-185.

a morte somente não atingem o narrador-personagem (com exceção da última história), e o oponente aos narradores é o mais atingido pelas mortes.

A partir do eixo de Secchin, notamos que, antes do elemento desejo, as personagens dos três primeiros contos – Solfieri, Bertram e Gennaro - seguiam uma vida aparentemente normal. A formação do desejo ocorre a partir do encontro com a mulher amada. Neste momento, a personagem idealiza a mulher e o sentimento: sente-se plena a partir da posse, que reverte-se no sentido de sua vida:

“Havia em Cadiz uma donzela – linda daquele moreno das andaluzas que não há vê-las sob as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d’Alexandria – sem delirar sonhos delas por longas noites ardentes.” (NT, p. 28)

Geralmente, a busca da transcendência ocorre em torno da figura da mulher. Sua imagem está relacionada à felicidade que a personagem procura. Cria-se uma expectativa em torno dessa vivência amorosa, a tal ponto que o homem se entrega ao amor de forma intensa:

“Amei-a, mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos. Nauza também me amava: era um sentir tão puro! Era uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália.”(NT, p. 46)

Mas a união não é perfeita, já que o relacionamento provoca um choque frontal entre o protagonista e o antagonista, no momento em que aquele já está no movimento de plenitude ao lado da amada. Como havíamos constatado, a plenitude da constituição do ser não ocorre na prosa azevediana. O homem é logrado no meio deste processo pelo seu antagonista. E aqui se retoma a problemática do duplo: por mais que o protagonista busque um valor maior, ele travou um confronto com o outro, e este pode voltar para restaurar sua honra e seu lugar.

As personagens dos dois últimos contos têm uma peculiaridade diferente. Claudius e Johann já estavam perdidos. Em “Claudius Hermann”, o eixo apontado

por Secchin é retomado, mas sua origem será diversa. Claudius vivia na lama do vício, das orgias, ou seja, era descrente em relação ao mundo:

“Não me odeies, mulher, se no passado  
Nódoa sombria desbotou-me a vida:  
No vício ardente requeimando os lábios  
E de tudo descri com fronte erguida[...]

[...] A flor da mocidade profanei-a  
Entre as águas lodosas do passado  
No crânio a febre, a palidez nas faces  
Só cria no sepulcro sossegado.(NT, p. 70)

No momento que o herói vê Eleonora, a fagulha adormecida do amor e do desejo reacende. A possibilidade de transgredir essa vida errante é possível. Assim, ocorre a posse, mas é interrompida novamente pelo antagonista, que enlouquece e mata a duquesa, impedindo a vivência amorosa do casal. Resta a Claudius retornar ao seu mundo marginal.

Podemos dizer que a veia poética constatada em Claudius Hermann já indicava a necessidade de um encontro com uma mulher que pudesse transmutar sua vivência errante. Percebemos, portanto, a aspiração do herói de transgredir através do outro. O pacto somente pode ser feito via amor, através da figura da mulher. Nos contos, não existe uma via alternativa que busque a idéia de totalidade no âmago de cada ser. A projeção é no outro, dentro da experiência amorosa com a mulher, pois o oponente que aparece nos textos é sempre rival.

Em “Johann”, a personagem já está na atmosfera degradante e não visa mais a nenhum tipo de sublimação. O eixo desejo-posse-loucura-morte é retomado de forma singular. Ele inicia com a morte do oponente; o desejo e a posse ocorrem como mera satisfação física (diferente do que foi constatado nos relatos anteriores) mesmo a mulher sendo uma figura virginal e pura. Nesse caso, o homem não acredita na idealização (somente percebemos este desejo em Artur). Existe uma troca de papéis entre o protagonista e o oponente: este busca alcançar o ideal do amor, mas é interceptado por Johann no duelo. Se nos remetermos ao último texto, deparamo-nos com essa problemática amorosa, pois,

mesmo encontrando Giorgia profanada, Artur acredita que os dois poderão reconstituir seus valores.

Em “Último Beijo da Morte”, Giorgia (irmã de Johann, que este mesmo desgraçou), procura Artur-Arnold na taverna, buscando sua pureza perdida. Este também tem esperança de uma união. Mas Giorgia já não se sente mais capaz de alcançar o ideal do amor. A união entre os dois não tem mais razão de ser. A purificação só será encontrada com a morte.

“Tuas palavras me doem... É um adeus, é um beijo de adeus e separação que venho pedir-te; na terra nosso leito seria impuro, o mundo manchou nossos corpos. O amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós. É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã de amor.”(NT, p. 84)

Em *Noite na Taverna*, existe uma busca de reconstituição do ser através do amor. Mas, a oportunidade de alcançar a unidade fracassa. Assim, os protagonistas não crêem em mais nada. A experiência amorosa, que as personagens masculinas consideram como um ideal passado, remete-nos à angústia do ser cindido, que permanece latente no seu imaginário.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Das reflexões a respeito das obras *Macário* e *Noite na Taverna*, defrontamo-nos com diversas questões suscitadas no período romântico. Encontramos em tais textos uma reflexão profunda sobre a condição humana, com suas contradições, seus medos, suas inquietações e seus equívocos. Trata-

se da expressão de um sentimento uníssono durante esse período literário, relacionado fundamentalmente com a questão do indivíduo.

A partir de um pensar sobre o homem, o ponto de vista azevediano resulta numa compreensão do abismo que sua obra opera em relação ao romantismo brasileiro de caráter nacionalista. Reconhecemos que as nuances deste novo projeto estético visam a um mergulho na interioridade humana e afastam-se definitivamente da discussão nacionalista. Azevedo propõe novas perspectivas a respeito da compreensão da ordem do mundo, pensando principalmente na condição do homem diante de sua realidade.

O herói azevediano, exemplificado nos textos estudados, expressa a negação dos valores da existência e dos padrões vigentes na sociedade. Ele contesta, ridiculariza e despreza a realidade. Todavia, da mesma forma que existe a rejeição de tais elementos, existe a afirmação de outros, dinamizando a obra e criando um espaço fundamentalmente transformador. Portanto, a trajetória dos heróis azevedianos tem como causa o questionamento de noções que, embora socialmente significativas, eram insuficientes dentro da cultura brasileira, propondo outras mais verdadeiras. A presença de elementos temáticos e simbólicos na obra do poeta permite a Azevedo refletir sobre o valor do homem ocidental.

Ao estudarmos *Macário*, tentamos compreender sua trajetória, a fim de definir o perfil humano que Azevedo expressa na obra. Deparamo-nos com um herói que reflete as contradições humanas, expressando uma negatividade que é fruto da insatisfação do sujeito com a realidade.

O desejo de transgredir é manifestado na personagem, que realiza uma ação típica do pensamento romântico. Daí nos deparamos com duas posturas do herói diante de sua condição fragmentária: uma seria num plano externo, no universo religioso do poeta, que sente o afastamento de Deus e pactua com Satã, e a outra num nível interno, na busca do equilíbrio dos contrários, dentro da perspectiva junguiana da individuação.

A ação desenvolvida dentro de uma visão religiosa reflete a problemática de descontentamento humano com o divino, devido à precariedade das condições de

existência. Para desenvolver esta idéia, vê-se que Azevedo utilizou o mesmo processo presente no tema de Fausto. O desdobramento da personagem Macário/Satã é o mesmo do texto goetheano, marcando a relação de Macário com o pacto fáustico.

O autor brasileiro busca, através da representação da aliança entre homem e diabo, a possibilidade do herói rebelar-se contra um mundo injusto e destituído de sentido, buscando novas possibilidades de transformar a realidade das personagens. Decorre deste conflito a instauração do duplo em *Macário*, cujo protagonista é aliado ao seu duplo, Satã, visando estabelecer um elo de identidade e força. Nessa medida, o poeta tende a mostrar uma intenção transgressora, dentro de uma postura individualista.

A perspectiva da duplicidade interna do homem faz com que Macário percorra o caminho que o leva a desvendar as profundezas da alma, a fim de buscar a unidade do ser. O reconhecimento do seu lado mau ocorre através da projeção de Satã, que se torna seu duplo. Da mesma forma, o confronto com seu lado bom desperta sua consciência sobre o quanto este lado é frágil, deixando-o morrer.

A constatação do malogro da personagem está no desfecho de *Macário*. Este acaba optando por seu lado mau, tanto no que se refere ao aspecto interno, como no aspecto relacionado à sua existência. Assim, ele demonstra o fracasso humano em relação ao desejo de modificar o destino, para então alcançar a totalidade típica do pensamento romântico.

*Noite na Taverna* traz a marca das experiências dilaceradas de cinco homens que representam as inquietações humanas. As situações vividas pelas personagens sugerem a postura do homem romântico, que afirma sua individualidade no âmbito social. As ações das personagens são motivadas pelo desejo de transgredir sua condição humana. Os protagonistas desta obra expressam essa angústia, mas buscam uma nova representação valorativa do mundo e de sua existência. Os percursos que identificamos nos protagonistas de *Noite na Taverna* são os mesmos vividos por Don Juan.

A partir da questão do duplo, encontramos em Tirso de Molina a representação da rivalidade presente no tema donjuanesco. O homem entra em um jogo de afirmação, em que o eu logra o outro. A ação se dá numa busca de identidade do herói com o rival, como única possibilidade de alcançar algum sentido na vida. Nessa perspectiva, seduzir a mulher do opositor passa a ser a forma do herói possuir algo de valor. Encontramos esta mesma ação nos relatos dos homens da taverna.

A transgressão via amor aparece nos protagonistas de *Noite na Taverna*, a partir de outro enfoque. O objetivo é recuperar algo perdido. Esta visão é presente no *Don Juan* de Byron, em que o amor se torna símbolo da unidade romântica. A mulher passa a ser representante do ideal aspirado pelo homem azevediano, mas está profanada pelo mundo. Assim, amor e perversão estão presentes nas vivências dos heróis ao longo do texto azevediano, indicando a impossibilidade de alcançar a união ideal.

Esta leitura da obra de Azevedo - a partir de mitos, temas e abordagens - extrapola os limites da cultura do país naquele momento histórico. Notamos nos textos azevedianos o desejo de transformação do homem. Pensamos que o escritor brasileiro buscava instalar o germe da inquietação, propondo novas vias literárias de transgressão da realidade sufocante.

O sujeito romântico representado por Azevedo busca afirmar sua individualidade, mas fica evidente o seu fracasso. A permanência da duplicidade nas personagens em questão demonstra a tentativa delas de transcender seus destinos fragmentários. Podemos dizer que os textos são o reflexo de uma atitude humana numa problemática existencial crítica. O homem torna-se responsável pela sua condição, buscando finalmente uma identidade individual afastada de Deus. Nesta dissertação, buscamos um desvelamento dos textos de Azevedo, resgatando nos mitos os subsídios para a construção da prosa azevediana. Constatamos uma estética diferenciada, que promoveu o enriquecimento temático e estilístico no desenvolvimento da literatura brasileira.



## BIBLIOGRAFIA

ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.

AMARAL, Azevedo. A originalidade de Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, São Paulo, v. 1, n. 3, set. 1931.

ANDRADE, Mario. Amor e medo. *Revista Nova*, São Paulo, v. 1, n. 3, set. 1931.

ASSIS, Machado de. Crítica Literária. In: \_\_\_\_\_ *Obras completas*. Rio de Janeiro: Jackson, 1952.

AZEVEDO, Álvares. *Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Ateliê, 1999.

AZEVEDO, Álvares. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

AZEVEDO, Álvares. *Noite na Taverna*. São Paulo: Nova Alexandria, 1995.

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

BÉGUIN, Albert. *L'Ame romantique et le rêve*. Paris: José Corti, 1991.

BÍBLIA SAGRADA. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

BORNHEIM, Gerd. A filosofia do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó.(Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 33. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Alfredo. Imagens do Romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

BRAVO, Nicole Fernandez. Duplo. BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dicionário de Mitos Literários*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympo, 1998.

BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos*. São Paulo: Polis/INL, 1979.

BYRON. *Obras*. São Paulo: Cultura, 1942.

CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares*. São Paulo: Edusp, 1997.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. São Paulo: Cultrix, 1995.

CAMPOS, Haroldo. *Deus e o diabo no fausto de Goethe*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

CANDIDO, Antonio. A Educação pela noite. In: \_\_\_\_\_ *A educação pela noite & outros ensaios*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas*. São Paulo: Global, 1994.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 1.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993. v. 2.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1962. v. 4.

CAZOTTE, Jacques. *Le diable amoureux*. Paris: Librio, 1998.

CHAMISSO, A. A incrível história de Pedro Schlemihl. In: GOMES, M. J. (Org.). *Contos de homens sem sombra*. Lisboa: Estampa, 1983.

CHATEAUBRIEND. *O Gênio do Cristianismo*. Rio de Janeiro: Jakson, 1964. v. 1.

CUNHA, Cilaine Alves. *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*. São Paulo: 2000. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade de São Paulo, 2000.

DABEZIES, André. *Le mythe de Faust*. Paris: Armand Colin, 1972.

DÉDÉYAN, Charles. *Le thème de Faust*. Paris, Albin Michel, 1977. (Cahiers De L'hermétisme)

DROZ, Geneviève. *Os mitos platônicos*. Brasília: UNB, 1997.

- DURAND, Gilbert. *O imaginário*. Rio de Janeiro: Difel, 1998
- ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o Andrógino*. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FABRE, Jean. *Le miroir de sorcière*. Paris: José Corti, 1992.
- FARIA, Maria Alice de Oliveira. *Astarte e a Espiral. Um confronto entre Álvares de Azevedo e Musset*. São Paulo: CEC, 1970.
- GINZBURG, Jaime. *Olhos turvos, mente errante – Elementos melancólicos em Lira dos Vinte Anos, de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre: 1997. Tese (Doutorado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.
- GOETHE, J. W. Fausto. In: \_\_\_\_\_. *Fausto e Werther*. São Paulo: Abril, 1983.
- GOMES, Eugenio. Machado de Assis e Álvares de Azevedo In: *Machado de Assis*. Rio de Janeiro: São José, 1958.
- GOMES, Eugênio. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1958.
- GUSDORF, Georges. *Fondements du savoir romantique*. Paris: Payot, 1982.
- GUSDORF, Georges. *Le romantisme I*. Paris: Payot, 1993a.
- GUSDORF, Georges. *Le romantisme II*. Paris: Payot, 1993b.
- HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e a dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- HAUSER, Arnold. *Maneirismo*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. São Paulo: Perspectiva, 1988.
- JOST, François. La tradition du Bildungsroman. *Oregon*, v. 21, n. 2, 1969.
- JUNG, C.G. *Psicologia e Alquimia*. Petrópolis: Vozes, 1990.
- JUNG, C. G. *Memórias, sonhos e reflexões*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

LOBO, Luiza.(Org.). *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

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

MARAÑON, Gregório. *Don Juan et le donjuanisme*. Paris: Gallimard, 1967.

MATTOS, Delton de. *A Linguagem do Fausto de Goethe*. Brasília: Thesaurus, 1986.

MILTON. *Paraíso perdido*. Rio de Janeiro: Jackson, 1948.

MELLO, Ana Maria L. de. Símbolo e História da literatura: Do Romantismo à Contemporaneidade. *Cadernos do Centro de Pesquisas Literárias da PUCRS*, Porto Alegre, v. 4, n. 2, 1998,

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na literatura. In: INDURSKY, Freda; CAMPOS, Maria do Carmo (Org.). *Discurso, Memória, Identidade*. Porto Alegre, Sagra Luzzatto, 2000.

MIRANDA, Veiga. *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931.

MOLINA, Tirso de. *El burlador de Sevilla*. Bogotá: Oveja negra, 1996.

MORIN, Edgar. *Amor, poesia, sabedoria*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

NASCIMENTO, Dalma. Fausto e D. Juan: o pacto com a complementariedade. *Organon*, Porto Alegre, v. 6, n. 19, 1992.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F. *O diabo no imaginário cristão*. Bauru: Edusc, 2000.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, Jacó. *O romantismo*.(Org.). São Paulo: Perspectiva, 1978.

PAPINI, Giovanni. *O diabo*. Lisboa: Editores Associados, [1970?].

PÉLICIER, Yves. La problematique du double. In: TROUBETZKOY, Wladimir (Org.). *La figure du double*. Paris, Didier, 1995. p. 125. No original: "le problème de l'unité de l'être"

PLATÃO. Livro VII. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos: A república*. Porto Alegre; Rio de Janeiro; São Paulo: Globo, 1964.

- PLATÃO. Um Banquete. In: \_\_\_\_\_. *Diálogos*. São Paulo: Cultrix, 1963.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Unicamp, 1996.
- RANK, Otto. *O duplo*. Rio de Janeiro: Alba, 1939.
- RANK, Otto. *A figura de Don Juan na tradição*. Rio de Janeiro: Machado & Ninitich, 1934.
- REVOL, L. Double. BRUNEL, Pierre. (Org.). *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.
- RIBEIRO, Renato J. A política de Don Juan. In: \_\_\_\_\_. *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- RICOEUR, Paul. *O mal: um desafio à filosofia e à teologia*. Campinas: Papirus, 1988.
- ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953, v. 3.
- ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1999.
- RUSSEL, Burton. *O diabo*. Rio de Janeiro: Campus, 1991.
- SANTOS, Laymert Garcia dos. Don Juan e o nome da sedução. In. RIBEIRO, Renato J. (Org.). *A sedução e suas máscaras: ensaios sobre Don Juan*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- SECCHIN, Antonio Carlos. Noite na Taverna: a transgressão romântica. In: \_\_\_\_\_. *Poesia e Desordem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- SCHILLER, Friederich. *Poesia Ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SPENGLER, Teruco Arimoto. *Macário e Noite na Taverna: uma leitura de recepção literária*. Santa Maria: 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal de Santa Maria, 1996.

SPERBER, Suzy Frankl. O pacto: tradição e utopia. *Organon*. Porto Alegre, v. 6, n. 9, 1992.

TROUBETZKOY, Wladimir. La figure du double. In: \_\_\_\_\_ et alii. *La figure du double*. Paris: Didier, 1995.

TROUBETZKOY, Wladimir. Les cycles d'incarnation du double. In: Le Double. *Otrante*. Paris, n. 8, 1996.

TROUSSON, Raymond. *Tema e mitos, questões de método*. Lisboa: Livros Horizonte, 1988.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

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

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.