



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE
CAMPUS AVANÇADO DE PATU
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
CURSO DE LETRAS – LÍNGUA PORTUGUESA E RESPECTIVAS LITERATURAS**

FRANCISCO JÚNIOR DE ARAÚJO GOMES

**A IRONIA E A MORTE NA PEÇA TEATRAL *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE
AZEVEDO**

PATU – RN

2024

FRANCISCO JÚNIOR DE ARAÚJO GOMES

**A IRONIA E A MORTE NA PEÇA TEATRAL *MACÁRIO DE*, ÁLVARES DE
AZEVEDO**

Monografia apresentada ao Departamento de Letras Português – DLP, do *Campus* Avançado de Patu – CAP, da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte – UERN, como requisito obrigatório para a obtenção do título de licenciado em Letras, com habilitação em Língua Portuguesa e Respectivas Literaturas.

Orientadora: Prof^a. Dra. Beatriz Pazini Ferreira

PATU – RN

2024

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

Catálogo da Publicação na Fonte.
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

G633i Gomes, Francisco Júnior de Araújo Gomes
A ironia e a morte na peça teatral Macário, de Álvares de Azevedo. / Francisco Júnior de Araújo Gomes. - Patu, RN., 2024.
47p.

Orientador(a): Profa. Dra. Beatriz Pazini Ferreira Ferreira.

Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas)).
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Álvares de Azevedo. 2. Ironia. 3. Morte. 4. Macário.
5. Peça teatral. I. Ferreira, Beatriz Pazini Ferreira. II. Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

FRANCISCO JÚNIOR DE ARAÚJO GOMES

A IRONIA E A MORTE NA PEÇA TEATRAL *MACÁRIO*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Monografia apresentada à Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, como requisito obrigatório para a obtenção do grau de licenciatura em Letras – Língua Portuguesa.

Aprovado em: 20/02/2024

Banca examinadora:



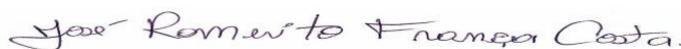
Prof^ª. Dra. Beatriz Ferreira Pazini
(Orientadora)

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN



Prof^ª. Dra. Fernanda Tonholi Sasso
Curanishi

Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR



Prof. Me. José Romerito França Costa

Universidade Estadual do Rio Grande do Norte – UERN

Dedico aos meus pais e aos meus amigos. Pessoas que acreditam em meus sonhos, que acreditam em quem realmente sou, independentemente das imperfeições e dos erros.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais (Francisco Gomes Dutra e Josenilda Araújo da Silva) por sempre apoiarem meus sonhos. Também felicito aos meus professores e colegas pelas contribuições em sala de aula e fora do ambiente acadêmico.

À minha orientadora, Beatriz Pazini Ferreira, pela paciência, pelas explicações, pelas orientações e pelas recomendações ao longo do processo de escrita deste trabalho. Parabenizo, ainda, à professora Luciana Fernandes Nery pelas indicações bibliográficas e pelo direcionamento dado em sala na disciplina de Monografia. Ademais, agradeço aos membros da banca (Fernanda Tonholi Sasso Curanishi e José Romerito França Costa) pela disponibilidade e sugestões que somente enriqueceram a pesquisa.

Aos amigos próximos, que merecem ser parabenizados pela motivação e pelos conselhos. Por isso, agradeço a: Antonio Cristiano, Gislane de Lima, Josiclebe Oliveira, Lycia Roane, Mariana Meneghetti, Thallyson Gomes e Zaira Kathryne.

“É uma coisa singular esta vida. Sabes que às vezes eu queria ser uma daquelas estrelas para ver de camarote essa Comédia que se chama o Universo? essa Comédia onde tudo que há mais estúpido é o homem que se crê um espertalhão?”.

Álvares de Azevedo, *Macário*, 1988, p. 21.

RESUMO

Álvares de Azevedo não publicou suas obras em vida. O que temos são textos que foram engavetados e depois disseminados pela mãe e pelos amigos. Um deles é uma peça teatral feita de forma experimental, contendo recursos frequentes de uma poesia famigerada. Maneco (apelido de Álvares) se tornou conhecido pela sua poética e por sua peça intitulada *Macário*. Os narradores são os próprios personagens: Macário, Satã e outro chamado Penseroso, que se lançam em uma conversa sobre a vida, a poesia, o amor e a morte. Assim, neste trabalho, tivemos como objetivo demonstrar dois aspectos da produção dramática Azevediana: a ironia e a morte em *Macário*. Utilizando, então, de um apanhado bibliográfico, reunimos teóricos e críticos literários que já abordaram a produção de Azevedo em suas obras, as inspirações, a boemia e a partida do jovem poeta. Dessa forma, ao concatenarmos as discussões acerca da ironia e da morte, percebemos que esta é encarada com sutileza em alguns excertos, enquanto em outros notamos a presença de uma morte que traz sofrimento e desespero. Já aquela é áspera e deixa a vítima ironizada em um estado de atraso físico-mental diante do processo irônico, o que foi denominado de Ironia do atraso. Portanto, ambos artifícios são imprescindíveis no entendimento da escrita sombria e rica que é a de Maneco. Além de nos aproximar de sua misteriosa personalidade e das lendas que circundam sua breve vida.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; ironia; morte; *Macário*; peça teatral.

ABSTRACT

Álvares de Azevedo didn't publish his works during his lifetime. Instead, we have texts that were archived and later distributed by his mother and friends. One of them is an experimental play containing frequent elements of infamous poetry. Maneco (Álvares's nickname) became known for his poetic style and for his play entitled "Macário." The narrators are the characters themselves: Macário, Satan, and another called Penseroso, engaging in a conversation about life, poetry, love, and death. Thus, in this work, our objective was to demonstrate two aspects of Azevedo's dramatic production: irony and death in "Macário." By compiling bibliographic resources, we gathered theorists and literary critics who have already discussed Azevedo's production in their works, his inspirations, his bohemian lifestyle, and the departure of the young poet. Therefore, by intertwining discussions about irony and death, we perceive that death is handled with subtlety in some excerpts, while in others, we notice the presence of a death that brings suffering and despair. Irony, on the other hand, is harsh and leaves the victim ironized in a state of physical-mental delay in the face of the ironic process, which was termed the "Irony of delay." Therefore, both devices are indispensable in understanding the dark and rich writing that is Maneco's. It also brings us closer to his mysterious personality and the legends surrounding his brief life.

Keywords: Álvares de Azevedo; irony; death; Macário; theatrical play

SUMÁRIO

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2 ÁLVARES DE AZEVEDO E O SER ULTRARROMÂNTICO.....	14
2.1 Movimento de liberdade e de boemia romântica.....	14
2.1 O poeta <i>Maneco</i>	20
3 UM DIÁLOGO MACABRO.....	28
3.1 Macário.....	28
3.2 A ironia <i>Macariana</i>	30
3.3 A morbidez <i>inelutável</i>	38
4 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	44
REFERÊNCIAS.....	46

1 CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Álvares de Azevedo pertenceu ao Romantismo. Nesse movimento, a idealização, a morte e a ironia eram bastante utilizadas para compor o elemento romântico. Álvares de Azevedo morreu cedo, com apenas vinte e um anos de idade, deixando somente uma produção teatral: *Macário*. Na obra, o jovem Macário tem um encontro com o diabo, que, de início, se apresenta como um personagem desconhecido. Assim, a ironia e a morte, principais componentes das obras de Azevedo, mostram como o poeta, o dramaturgo e o contista utilizaram desses artifícios para a construção de uma narrativa/poesia Ultrarromântica.

Escrita de maneira experimental, a peça teatral *Macário* mostra-se como uma obra de total iniciação de Azevedo na dramaturgia. Nesse contexto, o referido autor, mesmo que tenha morrido jovem, produziu importantes obras como *Noite na Taverna* e *Lira dos vinte anos*, clássicos da literatura brasileira. A primeira reúne cerca de cinco contos narrados por cinco personagens numa taverna. A segunda traz uma coletânea de poemas carregados das principais características da produção Azevediana: a ironia e a morte.

Conhecer, então, as particularidades da vida e obra de Álvares de Azevedo é fundamental para o entendimento do movimento literário Romantismo. O curto período que esse escritor viveu foi também o mais intenso de sua produção. Era o poeta da morte, da melancolia e da ironia. No Romantismo, havia a idealização do sentimento por quem se amava, a mulher, a donzela e Álvares se utilizava desse recurso para compor suas produções poéticas, além da ironia e da morte. Dois artifícios imprescindíveis para o escritor. Assim, estudar sua obra é estar em um diálogo frequente com a figura de um “Eu” melancólico e irônico. É conhecer também de onde vieram as influências, as marcas de um ser tomado pela obsessão pelo mórbido.

Nesse sentido, a leitura desses clássicos é fundamental para o trabalho com aspectos abundantes da poesia e do teatro como em *Macário*. Além disso, não somente as obras de Álvares merecem atenção; mas também mistérios que rondam sua vida. O fato é que o jovem Álvares era um exímio estudante e um boêmio. Dessa forma, a relevância da produção Azevediana se faz necessária aos estudos e discussões de temáticas filosóficas, amorosas e mórbidas que permeiam por cada verso de sua melancólica poesia e teatro. Versos e narrativas que deixam os leitores

a imaginar os sofrimentos e alegrias do dramaturgo em sua constante expressão do negativo.

Nesse viés, entender tais aspectos da morbidez e da ironia em Álvares se torna crucial no desenvolvimento deste trabalho. A forma como o poeta se utiliza desses recursos leva a diferentes âmbitos e questionamentos sobre o ser humano, sua existência, suas angústias e seus prazeres. O olhar sobre esses pontos para a obra *Macário* faz com que compreendamos particularidades do escritor (de apelido Maneco) e de sua única peça que possui marcas de sua poesia. Diante disso, reflexões filosóficas, idealização da mulher, a obsessão pela morte e o irônico trazem para *Macário* uma tentativa de ascendência, de Álvares de Azevedo, ao gênero teatral.

A partir do exposto, pretendemos explorar as duplas faces do poeta romântico, seu lado mórbido e irônico. Dessa forma, partiremos das seguintes indagações:

- Como compreender as idiossincrasias do poeta Álvares de Azevedo ao coletar informações de sua vida e obra?
- De que forma as particularidades da ironia e morte se desenvolvem ao longo da peça *Macário* de Álvares de Azevedo?
- Como ocorre a utilização de ambos os fenômenos do mórbido e do irônico na peça *Macário*?

Além disso, temos, respectivamente, como objetivos gerais e específicos: analisar a ironia e a morte na peça teatral *Macário* de Álvares de Azevedo; discutir características biográficas e bibliográficas do poeta Álvares de Azevedo; demonstrar como o aspecto da morbidez e da ironia se apresentam na peça teatral *Macário*; entender os usos do recurso irônico e a visão mórbida na peça *Macário*. A relevância de Álvares de Azevedo na literatura brasileira se apresenta com influências externas como o famoso poeta inglês Lorde Byron. No byronismo (outro nome para a segunda fase do Romantismo) Álvares de Azevedo teve destaque pela obsessão por temas mórbidos e, quando abordava o "Amor", idealizava o sentimento pela pessoa amada. Os poemas, em sua maioria, eram metrificadas (sonetos) completos de elementos figurados. O poeta, assim, utilizava-se da artimanha da ironia e da morte com maestria na composição de seu "Eu" poético.

Com isso, supomos que as seguintes proposições estejam de acordo com a intenção do escritor em trazer tropos que englobam a morbidez e a ironia:

- Ao se utilizar da morte na produção teatral *Macário*, o autor procura explicitar sua visão ultrarromântica desse fenômeno de maneira a sempre associá-lo à decadência do ser.
- Em relação à ironia, utilizar-se dela pode também trazer ao poeta considerável flexibilidade para abordar diversos assuntos de maneira a usar vocábulos que constroem sentido se distanciando e que acabam apresentando nova significação, a não-litera.

Assim, com base nos autores Bosi (2006); Candido (1999, 2002); Veríssimo (2014); os quais abordam a história e desenvolvimento do movimento Romantismo, além de Ariès (2012); Alves (1998); Hutcheon (2000); Kellehear (2016); Morin (1988); estudiosos que trazem conceitos sobre a ironia e relevantes reflexões acerca da morte, esta pesquisa se dará de maneira bibliográfica e descritiva. Pois, busca, além do levantamento de teorias de outros pesquisadores, descrever os fenômenos do irônico e do mórbido ao longo da peça teatral (*Macário*) de Álvares de Azevedo. É importante, ainda, ressaltar que além dos teóricos citados, outros contribuirão para o desenrolar deste trabalho. Nesse sentido, saberemos como se dará os aspectos desses elementos em *Macário*.

Ademais, as nomenclaturas (morte e ironia) são utilizadas como recursos estilísticos recorrentes ao poeta. Marcas de sua poética que transcendem os limites de seus versos e adentram em sua única produção teatral. A ironia, a morte, a angústia, o *spleen* (melancolia), persistem em muitos de seus textos. Por isso, estudar alguns desses artifícios partindo das noções de ironia e morte é o primeiro passo para melhor entender/conhecer a produção teatral do poeta romântico, em uma abordagem qualitativa em que compreenderemos as principais razões para o uso de tais recursos que de certa forma “adornam” a peça *Macário*.

Esta pesquisa, assim, tem como *corpus* a ser trabalhado, a primeira e famigerada peça teatral de Álvares de Azevedo: *Macário*. Texto repleto de figuras de linguagem, de reflexões, do sádico, do satânico, de referências ao poeta inglês Lorde Byron e de personagens com problemáticas existenciais. *Macário*, mostra-se, dessa maneira, carregada de temáticas e elementos que marcam a breve produção literária de Álvares de Azevedo. Nesse viés, temos como capítulos: (1) Considerações iniciais o qual traz um panorama acerca da temática da morte e breves informações sobre o autor Álvares de Azevedo e os demais tópicos trazendo importantes e profundas discussões acerca da figura alvaesiana, do Romantismo e de sua segunda fase.

Sendo eles: (2) Álvares de Azevedo e o ser ultrarromântico, com a reunião de acontecimentos sobre a vida e obra de Álvares, inclusive, conhecendo sua relação familiar por meio de algumas cartas enviadas à mãe e, por fim, (3) Um diálogo macabro, em que são abordados os aspectos do irônico e da morte a partir dos excertos da peça *Macário*.

2 ÁLVARES DE AZEVEDO E O SER ULTRARROMÂNTICO

Neste capítulo, vemos algumas considerações sobre a vida e obra de Álvares de Azevedo, um poeta singular, que é lembrado pelo estilo mórbido e irônico de suas principais narrativas. Além disso, discutimos acerca do movimento Romantismo. Seu surgimento e ascensão no Brasil. Ademais, abordamos a sua segunda geração: a ultrarromântica.

2.1 Movimento de liberdade e de boemia romântica

O movimento Romantismo, de origem Europeia, é o marco para o surgimento de escritores/poetas intensos, e um "(...) eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão." Bosi (1994, p. 93). O escritor se lança em seus próprios sentimentos e interesses mais íntimos. O que, na verdade, ele deseja é a boêmia vivida pelos famosos poetas ingleses. Dentre eles: Lord Byron, o mais célebre. Com isso, segundo Rosenfeld (1985, p. 68) "O indivíduo romântico sente-se aniquilado pelas limitações que a sociedade lhe impõe. Daí o "Weltschmerz" (dor do mundo, o famoso "byronismo"), verdadeiro "mal do século". O sofrimento e a melancolia eram o mal do século:

Pessimismo extremo, em face do passado e do futuro, sensação de perda de suporte, apatia moral, melancolia difusa, tristeza, culto do mistério, do sonho, da inquietude mórbida, tédio irremissível, sem causa, sofrimento cósmico, ausência da alegria de viver, fantasia desmesurada, atração pelo infinito, "vago das paixões", desencanto em face do cotidiano, desilusão amorosa, nostalgia, falta de sentimento vital, depressão profunda, abulia, resultando em males físicos mentais ou imaginários que levam à morte precoce ou ao suicídio (Moisés, 1998, p. 274).

Todos esses elementos pertencem às figuras misteriosas ultrarromânticas: Álvares de Azevedo e George Gordon Noel Byron, Lord Byron, (1788-1824) que foi um poeta do Romantismo inglês conhecido pela boêmia e pela literatura rica. *Don Juan* é sua obra mais famosa escrita "[...] entre 1818 e 1823" segundo Augustine (2020, p. 25). A obra trata da facilidade com que o jovem, de mesmo nome, apaixona-se pelas mulheres que vê. Dessa maneira, Byron se destacava na poesia e também pelas polêmicas de sua frenética vida. Dentre elas: envolvimento com homens, com a meia irmã e inúmeros outros casos.

Apesar dos acontecimentos, suas obras são lembradas como imprescindíveis para o movimento romântico inglês. A influência dessas produções chegou, inclusive, ao Brasil, sendo o nome de Byron usado para representar uma das fases do Romantismo brasileiro: a ultrarromântica ou (byronismo). Ademais, Álvares de Azevedo foi o grande seguidor das ideias de Byron, reproduzindo, em seus poemas, muitas características comuns ao bardo inglês.

Sobre o aspecto da boêmia, parece ser ela uma maneira do poeta obter os artifícios necessários para, enfim, concretizar em seus versos tudo que vivenciou: a bebedeira, a orgia, o devaneio. Para Alves (1998, p. 105), ao falar acerca de Lord Byron e sua boêmia, expõe que os

(...) excessos amorosos e incestuosos assim como a confusão feita em torno da hipótese de que teria o hábito de beber em caveiras passam a ser adotadas como um modelo ideal de vida que estaria a serviço, em última instância, da inspiração poética.

O poeta, então, deve jogar-se pelo mundo e sentir as mais variadas situações, emoções e sentimentos. Só assim poderia enriquecer sua poética e ser criativo em uma contínua experimentação da vida. Indo a tavernas, bebendo, conversando com amigos, fumando, apaixonando-se, tendo noites de amor na meia luz:

Assim, se poesia romântica deve ser a expressão da sensibilidade do gênio, se esta deve prevalecer sobre a razão e se a emoção deve ser a todo momento excitada a fim de liberar a imaginação, o poeta deve sofrer todas as experiências possíveis a fim de encontrar as condições ideais da criação (Alves, 1998, p. 106)

Nesse contexto, o romântico afirma sua maneira poética a partir da experiência e do “atirar-se” ao mundo. Para Candido (1999, p. 33) “No Romantismo predomina a dimensão mais localista, com o esforço de ser diferente, afirmar a peculiaridade, criar uma expressão nova e se possível única, para manifestar a singularidade do país e do Eu.” Tal qual vemos, por exemplo, nas produções indianistas, as quais buscam essa “peculiaridade” nacional dando ênfase no indígena. Assim, constrói-se a afirmação de que o país tem uma identidade cultural e, conseqüentemente, literária. Porém, foi na geração ultrarromântica que a ideia de um “Eu” preso a si, melancólico e mórbido cresceu nos versos de Álvares de Azevedo. Sobre a fase do ultrarromantismo, Candido (2002, p. 51) relata ser uma

espécie de literatura da mocidade, feita por jovens que, antes das atenuações inevitáveis trazidas pela “vida prática”, deram largas ao que alguns críticos cautelosos do tempo chamavam “os exageros da escola romântica”.

Eram, nesse contexto, poetas moços que, no fervoroso auge da vida, expunham em seus versos questões amorosas, saudosistas, angustiantes de quem ainda tem muito a aproveitar e escrever. Assim, ainda para Candido (2002, p. 51) “esses poetas levaram a melancolia ao desespero e o sentimentalismo ao masoquismo, além de os temperar (...) pela ironia e o sarcasmo, não raro com toques de satanismo (...)”. Nesse sentido, surgem narrativas e poemas carregados de uma morbidez que para os olhos dos poetas era atrativa. Havia, então, na morte, uma visão de escapismo do real. Não é à toa que em obras de Álvares como *Noite na taverna* e *Macário* exista recursos como o devaneio, o sonho e o vinho como condutores a um estado de êxtase mental. Portanto, no que tange ainda ao Romantismo, temos que para Veríssimo (1916, p. 186)

(...) o Romantismo foi sobretudo um movimento de liberdade espiritual, primeiro, se lhe remontarmos às últimas origens, filosófica, literária e artística depois, e ainda social e política. Em arte e literatura seu objetivo foi fazer algo diferente do passado e do existente, e até contra ambos. Excedeu o seu propósito, e em todos os ramos de atividade mental, até nas ciências, foi uma reação contra o espírito clássico, que, embora desnaturado, ainda dominava em todos.

Tal movimento foi imprescindível para o surgimento, no Brasil, de inúmeros ‘versejadores’, segundo Veríssimo (1916, p.169). Sendo pós-arcadismo, o Romantismo brasileiro teve diversas fases. A segunda fase, byroniana, é marcada pela subjetividade e “(...) certa pieguice melancólica associada ao luar, aos salgueiros e aos lugares sombrios” (Candido, 1999, p. 31). Porém, não somente na soturnidade ficou o Romantismo. O fato é que em um país recém-independente como era o Brasil, havia de se ter “uma literatura independente”, conforme (Candido, 1999, p. 31); com o objetivo de criar uma identidade nacional, a partir de produções que possuem elementos nacionalistas: o indígena, a religião e o sentimentalismo como estética romântica. Nesse âmbito, ainda para Candido (2002, p. 21)

O primeiro a dar forma a esta aspiração latente foi Ferdinand Denis (1798-1890), francês que viveu aqui alguns anos e depois se ocupou das nossas coisas pela vida afora. No *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal* suivi du *résumé de l'histoire littéraire du Brésil* (1826) ele fundou a teoria e a história da nossa literatura, baseado no princípio, então moderno, que um país com fisionomia geográfica, étnica, social e histórica definida deveria

necessariamente ter a sua literatura peculiar, porque esta se relaciona com a natureza e a sociedade de cada lugar. Os brasileiros deveriam portanto concentrar-se na descrição da sua natureza e costumes, dando realce ao índio, o habitante primitivo e por isso mais autêntico, segundo Denis.

Temos, então, que a beleza e elementos da nação brasileira tinham que ser exaltados e apreciados pelo próprio povo, o qual construía sua autonomia enquanto cidadão de um jovem país. A obra que, de certa forma, popularizou o Romantismo na Europa, foi escrita por um alemão chamado *Johann Wolfgang Goethe*, sendo mais conhecido somente como *Goethe*. Dessa forma, *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) foi um marco para o nascimento de uma literatura romântica feita em prosa.

No livro, o adolescente Werther enfrenta impasses de uma paixão por uma mulher de nome Carlota. O enredo se desenvolve por meio de cartas enviadas de Werther para o amigo Guilherme. No prefácio, escrito por Marcelo Backes em uma nova versão traduzida, são abordadas diversas informações sobre a narrativa. Nesta, por exemplo, apresenta que:

Em *Os sofrimentos do jovem Werther* há muito de autobiografia e uma boa dose de estranhas relações entre o romance e a vida real de seu autor e um círculo de amigos de Wetzlar, cidade alemã que Goethe habitava à época em que escreveu o livro. (Backes, 2010, p. 6).

O começo do texto é de uma euforia de jovem em completa ilusão amorosa. Há uma constante descrição reflexiva dos sentimentos e sensações experimentadas. Existem trechos tão poéticos como em: “Uma serenidade admirável domina minha alma inteira, semelhante à doce manhã primaveril que eu gozo de todo o coração.” E em “Meto-me dentro de mim mesmo e acho aí um mundo!” (Goethe, 2010, p. 13-18). Ambos os excertos contêm certo intimismo característico do Romantismo.

Existe uma ênfase na figura do “Eu” (egocentrismo) em que os sentimentos prevalecem e são explorados diante da admiração pela natureza, pela natureza humana. Nessa narrativa fervorosa, o jovial Werther acaba cometendo suicídio. Em suas falas há uma melancolia, uma angústia de quem está premeditando a própria partida: “Eis que vou à beira do rio à tarde, não tinha nenhuma vontade de me alimentar.” (Goethe, 2010, p. 107). Assim como Álvares de Azevedo, no poema *Se eu morresse amanhã*, parecia prever sua morte.

Dessa forma, o olhar angustiante para si mesmo é um recorrente elemento romântico que vem desde do jovem Werther e perpassa pelos versos e narrativas Alveresianas. Nesse âmbito, no Brasil, o Romantismo iniciou-se com escritos de

Gonçalves de Magalhães. Mesmo que segundo Candido (1999, p. 40) “os primeiros poetas brasileiros românticos são medíocres”. Para ele um grande romântico de “valor” foi Gonçalves Dias com seu poema “I-Juca Pirama”: “(...) grande modelo dos jovens, e durante todo o Romantismo foi um dos pontos de referência da poesia brasileira.” (Candido, 1999, p. 41).

Por conseguinte, não só na prosa e na poesia se fixou o Romantismo brasileiro. No teatro, houve também intensa produção. Sobre o despertar do teatro no Brasil, Prado (2012, p. 21) destaca que

Se por teatro entendermos espetáculos amadores isolados, de fins religiosos ou comemorativos, o seu aparecimento coincide com a formação da própria nacionalidade, tendo surgido com a catequese das tribos indígenas feita pelos missionários da recém-fundada Companhia de Jesus.

Durante a colonização, missas eram realizadas em Latim e em Tupi. Os padres jesuítas aprenderam a se comunicar com os indígenas para levá-los aos encontros religiosos. Nessas reuniões, impunham ainda o português, idioma que seria, mais tarde, usado por todo o país. As “peças” dessa época não passavam de pequenos textos, “estrofes” e eram “[...] simples diálogos, montados pelos jesuítas.” Como traz Prado (2012, p. 21). Ademais, ainda conforme o autor:

Se, no entanto, para conferir ao conceito a sua plena expressão, exigirmos que haja uma certa continuidade de palco, com escritores, atores e público relativamente estáveis, então o teatro só terá nascido alguns anos após a Independência, na terceira década do século XIX. (Prado, 2012, p. 21)

Desse modo, surge o teatro conhecido como romântico em 1838. Data em que Gonçalves de Magalhães publica *Antônio José ou O Poeta e a Inquisição*. Além dessa obra, Martins Pena lança *O Juiz de Paz da Roça*, “[...] ambas levadas ao palco pela companhia teatral de João Caetano¹” (Prado, 2012, p. 94, grifo nosso). Nesse sentido, no que tange ao protagonismo, principalmente de Gonçalves de Magalhães, no drama, percebemos que para Magaldi (2004, p. 34)

O papel de Gonçalves de Magalhães no teatro brasileiro foi sobretudo o de dar consciência e impulso orientador a uma aspiração íntima do país, quando chefiou o grupo literário que introduziria entre nós o Romantismo. Em Paris, editou a revista brasiliense *Niterói* e seu livro *Suspiros Poéticos e Saudades*,

¹ João Caetano (1808-1863) foi um célebre ator brasileiro que fundou a primeira companhia com um elenco inteiramente nacional.

publicados também na capital francesa, permanece o marco de introdução da nova escola em nossa literatura.

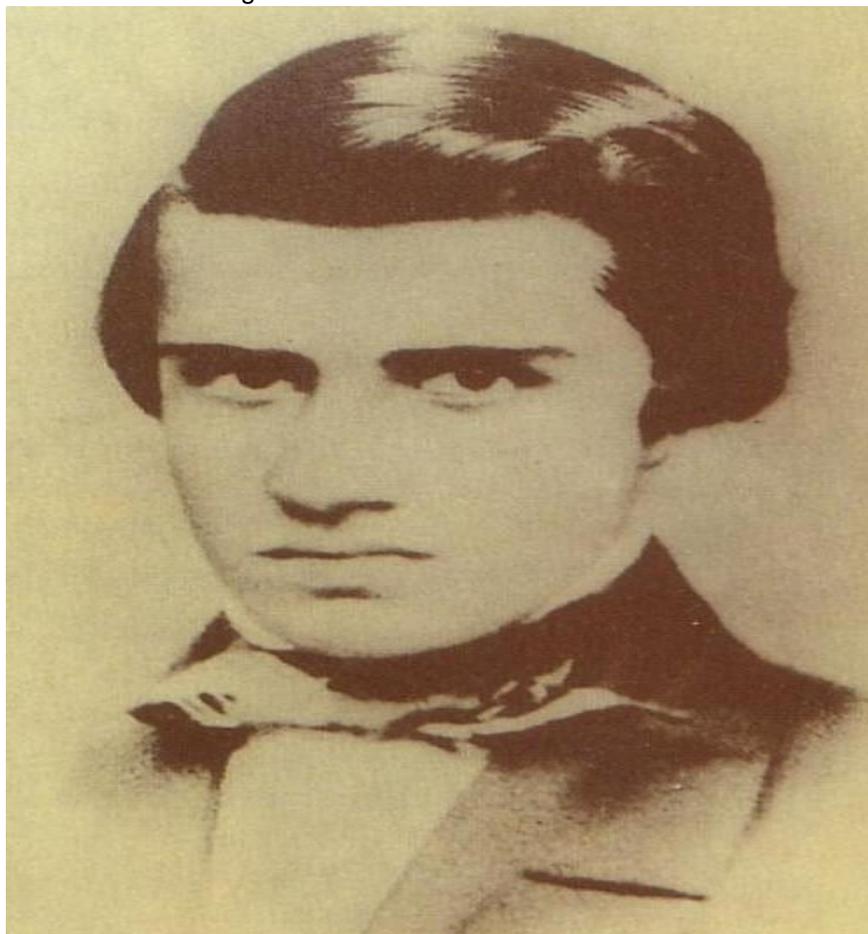
Assim, no início desse movimento, não só as produções em prosa e poemas, mas também o drama brasileiro do século XIX abordava temas como amor, questões históricas nacionais e política. Segundo Prado (2012), esporádicas foram as vezes em que esses dramaturgos não se utilizaram desses assuntos. Nesse sentido, para um país recém-independente era fundamental o impulsionar de uma produção inteiramente brasileira: “A história é uma das grandes fontes românticas em países em fase de afirmação de sua nacionalidade, como o Brasil do século XIX.” (Prado, 2012, p. 95).

Logo, entendemos que os românticos tiveram papel fundamental para a construção da literatura brasileira. Ratificando a cultura e os costumes, as idiossincrasias da nação e do “Eu”. Assim, a sensibilidade e a idealização daqueles que produziam saíam dos versos e parágrafos e tomavam a vida real. A exemplo do próprio Azevedo em que as lendas, as obras e sua vida se misturam como se fossem um só. Podemos dizer que Álvares vivia para escrever e escrevia o que experimentava: a noite boêmia, o vinho, o amor, a poesia, o sonho.

O Romantismo do “Eu” trazia todos esses recursos com muito embelezamento, mas também com toques de satanismo, morbidez e ironia. Em uma busca da liberdade e do livramento da dor que acomete o coração inquieto do poeta. O romântico, portanto, não só exprime as belezas de sua terra como fez Gonçalves Dias em seu poema *Canção de exílio*. Ele também fala da morte e do seu ardor como Álvares de Azevedo realizou em seus poemas e narrativas mais famigeradas. Esses fizeram do, segundo Candido (2002, p. 88), “[...] limite das duas coisas (o particular da terra, o particular do ser) [...]” uma literatura propriamente nacional.

2.1 O poeta *Maneco*

Figura 1 – Álvares de Azevedo



Fonte: Leopoldinense.com.br (2016)

Manoel Antônio Álvares de Azevedo nasceu em São Paulo (1831) e faleceu em (1852), no Rio de Janeiro. Aos quase vinte e um anos foi vítima de um tumor na fossa ilíaca (região abdominal) vindo a falecer em uma tenra idade. Álvares era filho de advogado; e como na época era comum os filhos seguirem os passos dos pais, ele partiu para São Paulo cursar Direito. Lá, Álvares obteve êxito por ser um aplicado estudante.”(...) era um devorador de livros”, segundo Veríssimo (1916, p. 316). Ademais, tinha amigos como Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa que também escreviam/produziam constantemente. Segundo Candido (1999, p. 39)

Esses jovens poetas que se apresentavam como rejeitados pelas convenções e incompreendidos pela sociedade, foram paradoxalmente os mais queridos e difundidos no Brasil do século XIX, chegando às camadas modestas pela onda de recitais e serenatas que cobriu o país.

Nesse viés, dessa tríade de poetas juvenis, o mais famoso foi o Álvares de Azevedo, seguido por Bernardo Guimarães, responsável pela escrita do clássico *A escrava Isaura*, e por Aureliano Lessa. Os três eram comumente associados a uma sociedade que imitava os feitos de grandes poetas ingleses, especialmente, o Lord Byron. Nesse sentido, como traz Veríssimo (1916, p. 317) “Da combinação das próprias tendências com a imitação literária, criou-se uma vida factícia.” Ocorreu, então, o que chamamos de mimese. A fascinação de Azevedo pela figura Byroniana transcendeu os limites da realidade. Álvares de Azevedo era o Don Juan (personagem de livro de mesmo nome escrito pelo Lord Byron) da vida noturna na São Paulo do século XIX.

Álvares de Azevedo, de apelido Maneco² mesmo tendo uma curta vida dedicou-a à leitura e produção assídua de poemas, contos e peça de teatro (no singular). Um de seus poemas mais conhecidos “E se eu morresse amanhã”, demonstra um eu-lírico angustiado e preocupado com sua possível partida. Quanto aos contos, o escritor tem como livro mais renomado *Noite na taverna*, chamada pelo crítico literário José Veríssimo (1857-1916) de “composição singular, extravagante”, que reúne um conjunto de histórias contadas por diferentes personagens em uma taverna. Ambiente bastante usado em suas narrativas. Por último, temos o Álvares de Azevedo, dramaturgo.

No teatro, Azevedo possui somente uma obra denominada *Macário* que também acontece, em alguns momentos, em uma taverna. Essa produção é pouco citada quando nos referimos ao Álvares de Azevedo. No prefácio de *Macário*, é dito por ele como seu olhar é experimental para o gênero dramático: “Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e de a lume.” (Azevedo, 1988, p. 1). Vemos, então, nesse trecho, que Álvares cogitava produzir mais do gênero teatro. Sua peça (*Macário*) possui muito do Álvares de Azevedo poeta: um romancista, ultrarromântico, melancólico, mórbido e irônico pertencente a um movimento conhecido pelo encontro com o “Eu”, pela idealização do sentimento, da pessoa amada. A esses elementos românticos Bosi (2006, p. 110) os chamam de “(...) desfigurações todas de um desejo de viver que não

² Não foi encontrada qualquer explicação sobre o motivo de amigos e de familiares chamarem Álvares dessa maneira.

logrou sair do labirinto onde se aliena o jovem crescido em um romântico-burguês em fase de estagnação.”

Nesse viés, Álvares e seus companheiros viviam tediosos na São Paulo do século XIX, em plena vida acadêmica. O escritor mandava constantemente cartas falando sobre sua condição na cidade para a mãe. Em uma delas, Azevedo (1848) diz: “Estimo muito que se divirta lá pelos seus bailes do Rio, que eu cá só posso lembrar-me por ter saudades e compará-los a esta insipidez que se chama São Paulo”. Verificamos, então, como era angustiante para o jovem Azevedo estar em um lugar com poucas atrações, e como ele sentia a ausência da figura materna que estava no Rio de Janeiro. Como traz Matos (1955, p. 89) a cidade de São Paulo não possuía

Nem condições geográficas, nem as circunstâncias históricas concorreram para o crescimento da cidade de São Paulo, nas três centúrias iniciais de sua existência. Por isso mesmo, na primeira metade do século XIX, a capital paulista pouco diferia da vila e cidade dos tempos coloniais.

Adiante, uma fotografia da época em que mostra a Universidade de Direito de São Paulo do Largo do São Francisco, lugar onde Álvares estudou. E que, devido a sua morte precoce, não concluiu o curso. Dentre as lendas que circundam essa fase estudantil do “Maneco”, contadas por Luciana Fátima em um vídeo na plataforma YouTube, intitulado: *A São Paulo dos tempos de Álvares de Azevedo: lendas e histórias, com a pesquisadora Luciana Fátima*. Em que a própria Luciana apresenta discussões sobre a vida e a obra do autor como: o fingimento de Álvares em se passar por um morto somente para que os amigos conseguissem dinheiro para comprar comida e bebida. Além da libação de vinho em crânios humanos. Acerca dessas histórias, Alves (1998, p. 103), salienta:

Casos como o da eleição da Rainha dos Mortos ou da orgia patrocinada por Álvares de Azevedo e seus colegas por ocasião de um encontro, o que o teria levado a contrair a fatal doença, provocam hoje diversas polêmicas entre os cronistas, dividindo-os entre aqueles que acreditam que tais fatos ocorreram realmente e outros que os consideram apenas lendas.

Ademais, Luciana destaca sobre os planos que os poetas tinham de escrever um livro: “Esse livro seria chamado de *As três liras*. Não deu tempo, porque o Álvares morreu antes, daí esse livro nunca se concretizou.” (Paulo Rezzutti, 2021). Além

dessas historietas existe a de que o poeta nasceu em uma biblioteca, sendo nomeado “o filho da academia”. O certo é que para Romero (1903, p. 198) havia em Álvares:

O gosto pela leitura e a forte instrução preparatória, Azevedo levou-os do Rio de Janeiro. Levou d'aqui também as tintas de sua imaginação desperta pela beleza primaveril d'esta região. São Paulo deu-lhe o gosto de escrever, a emulação, o entusiasmo, a vida livre do acadêmico, o desvairamento da poesia da epocha.

A liberdade experimentada por Álvares de Azevedo deu-lhe a oportunidade de exercitar sua apurada habilidade em escrita e conhecer pessoas com ideais semelhantes. Assim, ainda para Romero (1903, p. 198) “Juntae a tudo isto a melancólica innata, oriunda de um temperamento franzino e enfermo, e lereis os elementos d'essa intelligencia o desvendar-se-vos-hão os segredos d'aquelle coração.” Um coração cheio de mistérios e angústias, de amores e desamores. Estudar na então pacata “vila” que era São Paulo rendeu a Maneco dor, mas também a fama de um bom e inteligente estudante. Temos, assim, abaixo, a imagem da Universidade no século XIX. Uma das primeiras academias brasileiras que recebia moços que queriam não só estudar, como também usufruir da juventude frenética. Juntando-se a grupos com mesmo interesse, recitando poemas, vivendo São Paulo como fez Maneco. Experimentando à sua maneira: boêmia.

Figura 2 – Universidade de Direito de São Paulo (Século XIX)



Fonte: literaturaeriodedejaneiro.blogspot.com (2019)

Para Matos (1955, p. 102) “Graças a essa instituição, transformou-se São Paulo na cidade acadêmica, de que falam alguns viajantes do século passado.” De fato, a Universidade era uma das poucas, no Brasil, que oferecia o curso de Direito. Muitos estudantes, os que tinham mais condições financeiras, iam para Portugal; pois aqui apenas dois lugares ofereciam vagas: São Paulo e a cidade de Olinda, em Recife.

Nesse contexto, Álvares de Azevedo, ao longo de sua carreira universitária, possuiu dois amigos (Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa) com quem compartilhou seus momentos de boemia. Assim, os três chegaram a fundar a sociedade chamada de Epicureia: “Os seguidores de Epicuro, filósofo que dizia: ‘Vamos viver a vida adoidado’” (Caminhada Noturna, 2021). Álvares, em vida, não chegou a publicar nenhuma obra. Todas que conhecemos hodiernamente foram publicações póstumas:

Não tinha nenhum livro, não tinha nenhuma publicação, mas ele era muito querido pelos estudantes da faculdade de direito (...) Encontraram seus escritos, encontraram seus poemas, tudo que ele escreveu e começou a publicar no ano seguinte da morte dele. E foi um furor, um sucesso. (Caminhada Noturna, 2021).

Assim, não é à toa que o eterno Azevedo é lembrado até hoje como um dos autores mais proficientes de sua época. Um “menino-prodígio” como disse Candido (2002, p. 53). Produzindo obras com alto valor poético e filosófico: *Macário* e *Noite na Taverna*, por exemplo, são carregadas de recursos estilísticos que apenas Álvares de Azevedo, no século XIX, usava com maestria. Para Candido (2002, p. 54) o poeta possuía “[...] acentuado espírito crítico”. Pois, na faculdade, contrariava professores acerca da literatura produzida no país: Gonçalves de Magalhães e Santiago Nunes Ribeiro.

Por conseguinte, no que diz respeito à relação pai e filho, os dois não pareciam ter uma boa relação, pois a maioria das cartas escritas durante sua graduação eram destinadas somente à mãe, Maria Luísa, à irmã, e a um amigo chamado Luís Antônio da Silva Nunes. Em um dos poucos escritos ao pai, de nome “Meu pai e amigo”, falava sobre uma discussão política ocorrida na faculdade. Usando palavras diretas e nada poéticas. Para seu amigo, Luís, Azevedo declara:

Queixas-te de mim. Dizes-me que te esqueço. E, contudo, não tens razão. Fui e sou teu amigo. Enquanto aqui dentro do peito bater-me quente o

coração, teu nome acordará nele uma pulsação, enquanto houver vida em minh'alma, haverá nela uma lembrança tua. (Azevedo, 1849, p. 41)

Nesse trecho, percebemos uma linguagem poética admirável perante o sentimento de fraternidade para o companheiro. Em alguns momentos se assemelha a uma declaração de amor, um desabafo de sentimentos. Exclamações diferentes das dadas à mãe:

Nunca vi lugar tão insípido, como hoje está S. Paulo. Nunca vi coisa mais tediosa e mais inspiradora de spleen. Se fosse eu só que o pensasse, dir-se-ia que seria moléstia – mas todos pensam assim. – A vida aqui é um bocejar infindo. (Azevedo, 1849, p. 42)

Nesse excerto, Maneco expõe sua infelicidade diante da falta de agitação da cidade. Até mesmo quando, em um envio para sua irmã, ainda cita o Rio de Janeiro (lugar que estimava) como lugar que “vale a pena fazer anos” (Azevedo, 1851, p 71). Em outro escrito, o jovem conta à mãe sobre o lugar em que vive: “Estou morando na rua da Boa Vista – são dois casebres muito ruins onde estão metidas seis pessoas (...)” (Azevedo, 1850, p. 56-57). Naquela época, segundo Alves (1998, p. 101) as únicas celebrações que aconteciam “(...) se limitavam às festas religiosas”. Contudo, “Com a imposição do modo de vida dos estudantes, esses divertimentos se diversificam com as montagens de peças teatrais, a promoção de passeios a pé e corridas de cavalo, serenatas, bailes etc.” (Alves, 1998, p 101). Assim, foram esses jovens que provocaram furor em uma cidade pacata. Adolescentes cheios de energia e curiosidade. Estavam no início de suas vidas, afinal. Não só nos estudos se mantinham:

“(...) entre os numerosos relatos dos historiadores encontram-se casos que refletem, antes de tudo, a puerilidade do espírito juvenil impregnado, principalmente, pela ânsia de aventuras e de emoções que pudessem romper o tédio reinante, caso, por exemplo, dos casos de roubo de galinha [...]” (Alves, 1998, p. 101)

Dessa forma, vemos como era o ambiente frenético em que Álvares de Azevedo vivia. Uma faculdade recém-fundada, com alunos de todas as partes do Brasil. Amigos que também escreviam, que também eram boêmios. Estavam longe dos pais, longe de empecilhos. A vida urbana eufórica suscitou em Maneco a intensidade de um romântico e, devido ao distanciamento, também demonstrou seu afeto pela figura materna e pela irmã. Além de, pelas cartas, percebermos uma

amizade íntima e fraternal com Luís. Utilizava-se de uma linguagem meiga e poética quando se dirigia ao companheiro/amigo. Logo no início de uma das cartas começava: “Meu Luís”.

A mãe do jovem estudante também foi uma das pessoas que ajudou na publicação de grande parte dos escritos engavetados e dispersos de Maneco “(...) textos acabados, rascunhos, fragmentos, aos quais faltaram a seleção e o polimento do autor” (Candido, 2002, p. 53). Em poemas como *Lembrança de morrer* e *Se eu morresse amanhã*, o poeta cita a mãe sendo a principal pessoa que sofrerá com sua morte: “E de ti, minha mãe, pobre coitada Que por minhas tristezas te definhas!” e “Minha mãe de saudades morreria Se eu morresse amanhã!”. Ambos os poemas foram reunidos em *A lira dos vinte anos*. Ainda acerca da figura Alveresiana, percebemos que

(...) sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um pólo ao outro, modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a “binomia”, como a chamava. (Candido, 2002, p. 53-54)

Portanto, Álvares e sua obra parecem ser indissociáveis. A “binomia”, mencionada acima, está relacionada às dualidades do poeta em seus versos: “(...) a contradição entre uma atitude lírica idealista e outra irônica, entre a volúpia e a ausência de consumação amorosa” (Alves, 1998, p. 36). Nesse aspecto, o duplo aparece nas narrativas de A.A. distanciando o comportamento, as características das personagens dentro do texto.

As figuras de Ariel e Calibã, encontradas em *A tempestade*, peça de Shakespeare, representam bem a ideia da binomia. Com o primeiro sendo a leveza, um espírito, enquanto o outro é considerado sujo. Temos uma duplicidade pouco vista em outros escritores brasileiros da época (século XIX). A mulher, por exemplo, ora virgem, idealizada pura como donzela, ora apresentada com uma erotização de seu corpo. Além disso, os próprios personagens de *Macário* se enquadram nessa “dualidade do afastamento”.

Por isso, temos que A.A. foi um escritor/poeta intenso, produtivo e que possuía alto nível de conhecimento. Em seus escritos (especialmente nas cartas deixadas) podemos notar também a habilidade que tinha para os idiomas: francês e inglês. Era um autodidata, era um jovem boêmio, indignado com a ausência de entretenimento

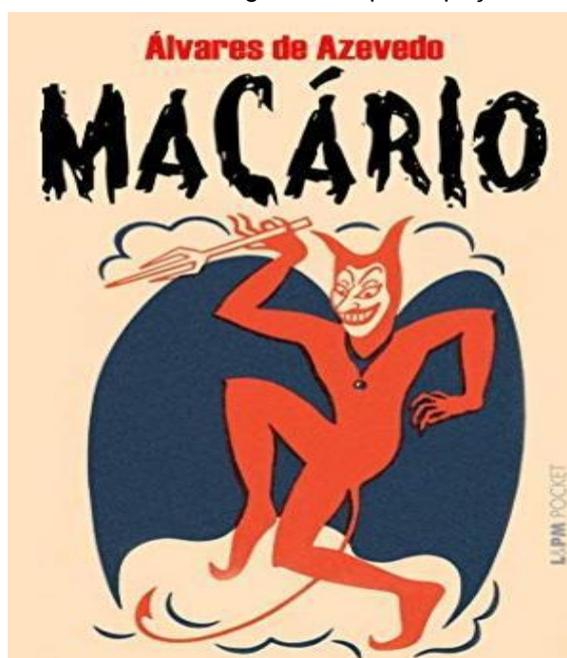
na cidade em que estudava. Morreu na “ânsia da Glória”. Afinal, “Foi poeta, sonhou, e amou na vida”. (Azevedo, 1996, p. 86). Frase que está em sua lápide. Retirada do poema: *Lembrança de morrer*.

3 UM DIÁLOGO MACABRO

Neste capítulo, há a análise da peça teatral *Macário* a partir de trechos da obra em uma discussão sobre aspectos da morte e ironia encontrados. Nesse viés, em uma conversa macabra e nada amorosa entre Macário e um Desconhecido, situações estranhas começam a acontecer com o jovem estudante.

3.1 Macário

Figura 3: Capa da peça *Macário*



Fonte: Amazon.com.br ³

Macário é uma produção única, de fato, não só pelo seu rico, poético e macabro conteúdo, mas também, porque A.A. somente escreveu uma peça teatral. Acerca de Azevedo e suas narrativas (*Macário* e *Noite na Taverna*), o crítico Sílvio Romero, em seu livro *História da Literatura Brasileira*⁴, escreveu:

O drama e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação creadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta. (Romero, 1903, p. 212).

É interessante pensar que nos parágrafos anteriores, o crítico apenas elogiava. Podemos entender, evidentemente, que pode não se tratar de uma maneira de rejeitar

³ Não havia uma fonte contendo ano.

⁴ Devido ao tempo de publicação dessa obra (do ano de 1888), muitos termos/palavras estão grafadas de maneira diferente, arcaica, nas citações.

a obra escrita por um jovem estudante, mas por que o crítico admirava unicamente o poeta. E ele assim diz: “Pelo que me toca, prefiro o poeta.” (Romero, 1903, p. 212). Nesse viés, vimos antes que o drama para Álvares ainda era objeto de estudo, um experimento. Tanto que para Romero (1903, p. 212) *Macário* contém: “(...) fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas ideias felizes.” No prefácio de *Macário*, temos considerações que atestam a experimentação:

São duas palavras estas: mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia, [...] Esse drama é apenas uma inspiração confusa, rápida, que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo (Azevedo, 1988, p. 2).

Álvares conservou a poética usual e a influência externa na peça ao citar tantos autores estrangeiros de renome. Nesse contexto, ainda em seu prefácio, Álvares declara suas inspirações para o drama:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego: -a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de la Barca e Lope de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes: -alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele [...]. (Azevedo, 1988, p. 1)

Percebemos que Azevedo possuía grande apreço pelos modelos literários de fora do Brasil. Nenhum brasileiro em destaque. Adiante, temos que a palavra *Macário* possui origem grega e denota alguém que é alegre, que é feliz. Então: "Pode-se levar em conta também que a significação usada pelo léxico *maka/rioj* aponta para uma felicidade divina concedida por deus aos mortos [...]" (Fernandes & Lima, 2019, p. 81). Notemos, assim, a não-arbitrariedade do vocábulo trazido por Azevedo. Já há, no processo de criação do nome do personagem, uma carga semântica profunda e ligada à ironia e ao mórbido.

Além disso, A.A., sobre a nomenclatura, complementa: “Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo; não importa. Não o fiz para o teatro; é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio [...].” (Azevedo, 1988, p. 2). Assim, mesmo significando felicidade, para o jovem de vinte anos de mesmo nome não é bem o que acontece durante a narrativa. Para Candido (2002, p. 55)

O drama *Macário* é uma representação satânica da mentalidade estudantil de São Paulo, e sua primeira parte ainda prende pela intensidade do desencanto e pela presença da noite romântica, expressos numa prosa vibrante, cortada pelo sarcasmo e pelo desespero.

Notamos que a mesma São Paulo “insípida” descrita por Álvares em suas cartas é também retratada em seu drama teatral. Podemos perceber, ainda, um personagem próximo da persona Azevedo: vinte anos, um estudante, um boêmio. Dessa forma, a peça é dividida em duas partes, dois atos, também chamados de episódios. A primeira se passa, considerável parte, em uma estalagem onde Macário encontra um Desconhecido. A segunda ocorre na Itália. Lugar em que outro personagem é introduzido: Penseroso.

3.2 A ironia *Macariana*

Assim, Macário, em muitos trechos, parece irritado e se utiliza de uma ironia que chega a provocar riso, um humor ácido: “Ceia! Que diabo de comida verde é essa? Será algum feixe de capim? Leva para o burro.” (Azevedo, 1988, p. 3). Em outro trecho: “Aguardente! Pensas que sou algum jornalista?... Andar seis léguas e sentir-se com a goela seca! Ó mulher maldita! aposto que também não tens água?” (Azevedo, 1988, p. 3). Segundo Pincelli & Américo (2019, p. 4223):

Vindo do latim *ironia*, -ae, a partir do grego *eironeía*, -as, “dissimulação, ignorância”, esse recurso humorístico é talvez o mais frequente na linguagem do início do século XXI. Trata-se, segundo o dicionário Priberam, de “[...] expressão ou gesto que dá a entender, em determinado contexto, o contrário ou algo diferente do que significa”.

Acima, temos em “Será um feixe de capim?” e “Pensas que sou um jornalista?”, exemplos de uma defensiva direcionada ao receptor (a Mulher). Para Pincelli e Américo: “A ironia estaria ligada ao intelecto, à crítica, à agressividade.” (2019, p. 4224). Portanto, as perguntas diretas feitas, a primeira, não necessariamente significa “feixe de capim”, um amontoado de capim. A comida oferecida pela Mulher estava com um aspecto desagradável e “verde” tal qual capim. Ademais, quando Macário indaga sobre ser um “jornalista” quer dizer que a habitual bebida de alguém que entrega jornais é a “aguardente” ou somente água. Percebemos, então, um tipo de ironia chamada de ironia verbal ou instrumental que “[...] por sua vez, ocorre

quando há uma inversão semântica e, nesse caso, a ironia constitui em dizer uma coisa para significar outra (...)", conforme Alvarce (2009, p. 26). Macário, então, chega nesse lugar, ao que parece ser uma taverna. Lá, como também visto acima, ele se irrita com uma Mulher por não lhe dar vinho, mas uma outra bebida qualquer. Maldizendo-se:

E não ter um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen. O spleen encarnado na sua forma mais lúgubre naquela velha taverna repassada de aguardente que tresanda! (Azevedo, 1988, p. 3)

O *spleen* a que se refere diz respeito à própria melancolia. Sentimento comum ao romântico Azevedo. Herdado de Byron, de fato. Acerca desse termo inglês, assemelha-se a uma "(...) espécie de humor provocado pela solidão, pelo abandono, pela melancolia, pelo tédio proveniente da sociedade." (Montoia, 1988, p. 252). O vocábulo significa, ainda, na língua inglesa, o baço. Desse jeito, no trecho explicitado acima, o *spleen* acontece quando não há uma atividade prazerosa. Para Macário, era o amor, o vinho e o fumo que o traziam conforto.

Logo adiante, ao encontrar o Desconhecido, dizia Macário: "Parece-me que não é a primeira vez que vos encontro. Quando a noite caía, ao subir da garganta da serra [...]". Aquele complementa: "Um vulto com um ponche vermelho e preto roçou a bota por vossa perna...". Por isso, em outro momento, Macário conversa com uma terceira pessoa, uma Voz da estalagem. Os dois, então, encadeiam em um diálogo irônico:

MACÁRIO
Desate a mala de meu burro e traga-m'a aqui .
A VOZ
O burro?
MACÁRIO
A mala, burro!
A VOZ
A mala com o burro?
MACÁRIO
Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca.
A VOZ
O senhor é o moço que chegou primeiro?
MACÁRIO
Sim. Mas vai ver o burro.
A VOZ
Um moço que parece estudante?
MACÁRIO
Sim. Mas anda com a mala.
A VOZ
Mas como hei-de ir buscar a mala? Quer que vá a pé?

MACÁRIO

Esse diabo é doido! Vai a pé, ou monta numa vassoura como tua mãe! (Azevedo, 1988, p. 6-7).

Nesse longo trecho, temos uma “conversa” nada agradável entre Macário e uma pessoa que trabalha na estalagem. A ironia presente nesses trechos é mais contundente e áspera. Além de ser direcionada a alguém de maneira explícita: “A mala, burro!”, “Monta numa vassoura como tua mãe”. Nesses dois casos, há uma violenta resposta de Macário em relação à lentidão do funcionário da taverna. Utilizando-se de uma jocosa comparação, pois primeiro o compara a um animal e na segunda fala chama a mãe da Voz de bruxa. A essa forma ríspida, semelhante à ironia, chamamos de sarcasmo. Para Pincelli e Américo (2019, p. 4224)

Recurso bastante próximo da ironia, mas muito mais mordaz, conforme indicado pela própria etimologia do termo: do grego antigo “sarkasmos” ou “Sarkázein”; Sarx = “carne”, Asmo = “queimar” : “queimar a carne”. A principal diferença entre ironia e sarcasmo está justamente na intenção agressiva de quem é sarcástico.

É evidente que, neste trabalho, focamos na ideia de ironia em si, porém à medida em que o sarcasmo se encontra íntimo da ironia, como observamos no excerto trazido, entenderemos os muitos trechos contendo essa agressividade como uma “ironia do atraso⁵” a que expõe o destinatário de forma odiosa e degradante. Notemos que não há qualquer tipo de reação do receptor de toda a agressão verbal. Parecendo, assim, que está atrasado diante do que é dito por Macário. A voz é paciente e apenas escuta as asperezas, sem nada fazer. A esse comportamento irônico-sarcástico demos o nome de ironia do atraso.

Dessa forma, a atitude de Macário, ao violentar verbalmente o trabalhador da taverna, caracteriza-se por sua imponência e rapidez na fala irônica. Fazendo o leitor “estranhar” a quietude do outro, do ironizado. Macário o chama de burro, o animal que terá de achar para pegar a mala, e o manda voar em uma vassoura. É óbvio que o excesso de perguntas irritou Macário, obrigando-o a usar tais construções.

⁵ Termo aqui apresentado para o uso da ironia e sarcasmo como elementos estreitamente entrelaçados nos diálogos da narrativa. A ironia do atraso provoca a “lerdeza” em seu alvo/vítima, por isso a resposta demorada ou ausente ao proferimento do discurso irônico-sarcástico. Tal atraso se caracteriza por ser física-mental devido à inoperância “corpo-mente” em agir e pela razão do indivíduo ironizado não possuir resposta rápida e poder, ainda, não entender o que foi dito.

Nesse ínterim, a ironia caracteriza-se por ser uma figura de linguagem (de pensamento) recorrente no cotidiano e em textos literários. No fenômeno da ironia existem indivíduos integrantes do contexto irônico, conforme Hutcheon (2000, p. 27) ressalta que "há um "ironista" com intenção e suas platéias pretendidas a que "pega" a ironia e a que não "pega" a ironia". Dessa maneira, como em:

O DESCONHECIDO
Ter vinte anos e nunca ter amado! E para quando esperas o amor?
MACÁRIO
Não sei. Talvez eu ame quando estiver impotente!
O DESCONHECIDO
E o que exigirias para a mulher de teus amores?
MACÁRIO
Pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor
O DESCONHECIDO (irônico)
Mais nada? (Azevedo, 1988, p. 12-13)

Temos, então, exigências por parte de Macário para o que seria seu amor, sua mulher ideal. Possuindo: "Beleza, virgindade, inocência e amor". Em seguida, Satã pergunta: "Mais nada?" em um tom de deboche. Adiante, Macário parece não perceber a sutil ironia que o Desconhecido quis expressar com as excessivas qualidades almeçadas em uma mulher: "Notai que por beleza indico um corpo bem feito, arredondado, setinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda frouxa e uns pés mimosos..." (Azevedo, 1988, p. 13). O jovem, assim, continua a detalhar, em uma idealização própria de um romântico, características de um belo corpo feminino.

Nesse sentido, o contexto da ironia se faz em um jogo de interpretação, há um sentido não-literal que só o receptor/interpretador do discurso irá "pegar" como explicitado por Hutcheon (2000, p. 29)

A pessoa geralmente chamada de "ironista", no entanto, é aquela que pretende estabelecer uma relação irônica entre o dito e o não dito, mas pode nem sempre ter sucesso em comunicar aquela intenção (ou relação). (...) A ironia, então, significará coisas diferentes para diferentes jogadores. Do ponto de vista do *interpretador*, a ironia é uma jogada interpretativa e intencional: é a criação ou inferência de significado em acréscimo ao que se afirma – com uma atitude para com o dito e o não dito.

Desse modo, o ato da ironia sempre terá um alvo que poderá compreender ou não o que foi proferido. O interpretador, também chamado de agente, será o responsável pela atribuição de sentido à ação irônica. Pois, sem ele, não há sucesso em se alcançar o efeito semântico desejado. Como aborda Hutcheon (2000, p. 29), "o interpretador como agente desempenha um ato – atribui tanto sentidos quanto motivos

– e o faz numa situação e num contexto particulares”. Existe, assim, uma estreita relação/interação entre o ironista e o indivíduo agente. Diante disso, Hutcheon (2000, p. 30) expõe que:

(...) a ironia acontece como parte de um processo comunicativo; ela não é um instrumento retórico estático a ser utilizado, mas nasce nas relações entre significado, e também entre pessoas e emissões e, às vezes, entre intenções e interpretações.

A ironia, então, é mais um recurso expressivo da língua que fomenta ou não em quem a recebe a capacidade de entendê-la em determinada situação interacional. No texto literário, esse fenômeno pode ser comumente usado com outras figuras de linguagem como a metáfora. O fato é que nem sempre será percebido pelo leitor se há ou não ironia em um dado enunciado. Assim como também nos deparamos com o uso da metáfora ou da comparação e não entendemos o que ou a quem se refere. Algo que se dá em:

MACÁRIO: E tu és mesmo Satã?
SATÃ: É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria? (Azevedo, 1988, p. 20-21)

Temos que para quem não conhece a figura de Calibã e sua representação maléfica na peça de Shakespeare, a ironia parece inatingível. Satã diz ser mais do que a figura com “cheiro de enxofre”. Segundo Lapoujade (2007, p. 207) Calibã era “[...] filho de uma feiticeira, sem feições humanas. É a grosseira encarnação da terra.” A ironia está no fato de que o próprio satanás, o qual é geralmente apresentado de maneira macabra e tenebrosa acerca de sua descrição física, é, na fala de Satã, tido como bem vestido e atraente. E ainda faz uma “jura”, buscando acentuar sua “boa índole”. Diferente, então, do personagem Shakespeariano, que “(...) é um nome que resulta de um jogo de palavras pelo qual o substantivo “canibal” é transformado; é um anagrama.” (Lapoujade, 2007, p. 206). Há no trecho apresentado acima, uma negação à similaridade entre personagens que, na verdade, são próximos. Satã e Calibã possuem, até mesmo na última sílaba, uma aproximação.

Dessa forma, em um texto que contenha ironia, é recorrente referências a outros escritos. Espera-se, portanto, que o leitor atento “pegue” as informações e

chegue à conclusão que realmente existe um “ar irônico” ali presente. Observando, como visto anteriormente, o que determinado personagem representa e sua ligação com outro (Satã e Calibã). Assim, ainda conversando sobre uma vida amorosa:

SATÃ
 E quem sabe se aquela mulher a cujo lado estiveste não era a ventura?
 MACÁRIO
 Não te entendo.
 SATÃ
 Quem sabe se naquele pântano não encontrarias talvez a chave de ouro dos prazeres que deliram?
 MACÁRIO
 Quem sabe! Talvez. (Azevedo, 1988, p. 23)

Acima, Macário entende que, quando Satã diz “pântano” se refere à cidade de São Paulo. Lugar que Satã, “bocejando”, diz “Ah! É divertida.” (Azevedo, p. 17). Macário salta: “Esta cidade deveria ter o teu nome” (Azevedo, p. 17). Em seguida, o diabo se compara a um santo como se fosse tal qual São Paulo e, à cidade, rasga ácidos comentários:

Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de *spleen*, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas!

Dessa forma, ao se dizer “santo”, Satã produz uma sutil ironia em que relacionamos com sua representação como ser das trevas e oposto ao divino. Ademais, a proximidade na pronúncia dos vocábulos Santo e Satã, fomenta a realização de um ar irônico. Sendo, então, impossível a denominação de santo, com boa índole e disposição a ajudar o outro. Além disso, ao chamar a cidade de “divertida” quando, na verdade, é pacata, adiciona uma ironicidade característica da figura do diabo pela travessura e artimanha na linguagem e nas ações. Logo, Macário entende as referências sarcásticas de Satã à cidade. Conseguindo, portanto, estabelecer relações de construção de sentido. Acerca disso temos que:

A ironia está presente textualmente enquanto forma. Mas é possível que a situação de leitura real guarde surpresas, por exemplo, um caso em que o leitor real possa ser impelido a desacreditar as informações contidas no texto como irônicas quanto a si próprio, um caso em que o leitor não se reconheça

num discurso literário irônico por se tratar de uma composição dirigida para indivíduos/grupos dos quais ele faz parte ou até mesmo um caso em que o leitor não infira ironia. (Aragão, 2013, p. 10-11)

O indivíduo ironista, nesse viés, “joga” enquanto o interpretador, quando entende, dá continuidade ao processo irônico. ”Do ponto de vista do ironista que tem pretensões, diz-se que a ironia cria hierarquias: aqueles que a usa, depois aqueles que a ‘pegam’ e, no fundo aqueles que não a ‘pegam’.” Hutcheon (2000, p. 37). E, assim, a ironia se propaga, sendo, para alguns estudiosos, difícil de defini-la; pois também existem diversos tipos de ironia. Segundo Aragão (2003, p. 7) as seguintes “ramificações”; ”São elas: ironia socrática, ironia dramática/trágica, ironia romântica e ironia (pós-) moderna (...)”. A que parece predominar em Macário é a ironia romântica, a qual Alvarce (2009, p. 32) demonstra ser

(...) fruto da intervenção do narrador em seu relato. Assim, a narrativa prossegue normalmente até que, em determinado momento, e, obviamente, almejando fins específicos, o narrador “intromete--se”, revela--se, tecendo comentários, críticas ou mesmo refletindo sobre a criação literária.

Vemos, pois, em *Macário*, declarações sobre o andar da poesia e sua reverberação na sociedade. Na peça, os personagens são os próprios narradores. Percebemos, nesse sentido, um diferencial no que diz respeito ao aparecimento da ironia romântica. Em *Macário*, as personagens contam a narrativa como se fossem, de fato, autônomas e “reais”. Contudo, o que existe segundo Alves (1988, p. 122) é um “discurso direto dos heróis”, em que, na verdade, a voz do autor se sobressai. Assim, por meio de Macário, Satã e Penseroso, Álvares insere suas perspectivas acerca de seu “ideal romântico”. Ora apresentado como nacionalista, idealizado (Penseroso); ora como mórbido e melancólico (Macário e Satã). Aspectos comumente relacionados à binomia Alveresiana.

Desse modo, Macário e Satã, em certo momento, discutem tais aspectos da poética feita naquele século. Existe a presença de conversas sobre o gênero, inclusive, no segundo episódio: “Entendo. A poesia, de popular tornou-se vulgar e comum. Antigamente faziam-na para o povo; hoje o povo fá-lá-a para ninguém” (Azevedo, 1988, p. 10). Macário adiciona:

Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema, mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso

sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono. (Azevedo, 1988, p. 9)

O personagem Desconhecido, o qual depois se revela ser o próprio diabo (Satã), é quem dá movimento à narrativa: “Eu sou o diabo. Boa-noite, Macário” (Azevedo, 1988, p. 16). Usando Macário como um “aprendiz”. Levando-o ao delírio, à agonia e ao sofrimento: “Que risada infernal. Não vês que tremo? Que o vento que me trouxe esse aí me arrepiou os cabelos? Não sentes o suor frio gotejar de minha fronte?” (Azevedo, 1988, p. 27). Enquanto isso, Satã gargalha: “Ah! ah! ah! (...) Ah! ah! ah!” (Azevedo, 1988, p. 26-27). Nesse trecho, ele acabara de levar Macário a um devaneio. Lá, Macário, sem saber, escuta gritos de sua mãe. Satã, após revelar a identidade da pessoa que esbravejava em agonia, diz: “(...) Choras como uma criança!” (Azevedo, 1988, p. 28). Satã se diverte à custa de Macário e este cai em suas brincadeiras.

O primeiro episódio da peça termina com Macário acordando de súbito, na estalagem: “Que sonho! Foi um sonho... Satã! Qual Satã! Aqui estão as minhas botas, ali está o meu ponche... A ceia está intacta na mesa! Minha garrafa vazia do mesmo modo! Contudo eu sou capaz de jurar que não sonhei! Olá mulher da venda!” (Azevedo, 1988, p. 29). Os dois (Macário e a Mulher) se assustam com umas pegadas, a Mulher: “Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo! o diabo andou por aqui!” (Azevedo, 1988, p. 30). A conversa, nesse início narrativo, instiga ao riso e a uma ironia cômica.

Há trechos muito obscuros, porém, são “apaziguados” pelo próprio Satã. Como em: “Não ouviste um aí? um outro aí ainda mais dolorido?”, perguntava Macário. E Satã responde: “É um bacurau que passou: algum passarinho que acordou nas garras de uma coruja.” (Azevedo, 1988, p. 27). Naquele trecho, passava-se o que discutimos acima (a mãe de Macário era quem agonizava). Neste, Satã, de certa forma, “ameniza” a situação. Mesmo que logo depois a escancare.

Logo, vemos que a ironia presente nessa primeira parte é agressiva, cômica e caracterizada como ironia do atraso em muitos casos. Enquanto alguns apresentam somente uma ironia sutil e pouco violenta. Os diálogos são mais curtos e apresentam linguagem cotidiana. O ser irônico-sarcástico apresenta-se de maneira imponente e se volta para seu interlocutor com aspereza e acidez no que é dito. Já o receptor

recebe as informações passivamente, sendo atrasado no processo de entendimento do recurso irônico.

3.3 A morbidez *inelutável*

No princípio do segundo episódio, encontramos a morte. Macário, ao se deparar com uma mulher e seu filho, espanta-se com o estado do menino: “Como está pálido... Que testa fria... Mulher! Louca mulher, quem acalenta é um cadáver.” (Azevedo, 1988, p. 31). A mulher, não acreditando, diz: “Um defunto?... não... ele dorme: não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio...” (Azevedo, 1988, p. 31). Há, nesse caso, um inconformismo com a ideia da partida. Uma relutância de quem não quer perder uma pessoa próxima. Quando a mãe alega que o filho descansa, ela, na verdade, foge de um pensamento mórbido e, conseqüentemente, do luto: “Eu vi carregarem seu cadáver úmido e gelado.” (Álvares, 1988, p. 32). Diz Macário, certo de que a mulher não está bem, e de que o garoto se foi.

A morte, no excerto acima, é percebida como não desejável, catalizadora da angústia e do sofrimento, porém natural. Esse fenômeno, em se tratando de Álvares de Azevedo, em que há uma obsessão pela abordagem de temáticas mórbidas, apresenta-se como um “apelo” do escritor/poeta em demonstrar o estado angustiante do Ser, seus medos, ânsias, amores perdidos, suicídio, a própria sina da finitude em um olhar poético-filosófico:

Oh! o amor! e por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro! (Azevedo, 1988, p. 34).

Notemos como o recurso mórbido adiciona melancolia, apelo sentimental/emotivo e esquecemos da cena em que a mãe segurava o filho defunto. “Seria doce inanir e morrer sobre o seio da amante...”. Nessa poética frase, apesar de conter o elemento sombrio que é a morte, parece que ele foi “amenizado”, “ocultado” por uma conotação hiperbólica, ou seja, exagerada, de querer somente amar alguém em demasia, como visto em:

MACÁRIO

“Morrer numa noite de amor! [...] Nos lábios perfumados da Italiana, adormecer sonolento...dormir e não acordar! (Azevedo, 1988, p. 34).

Assim, temos um morrer social e outro literário, romântico, em que a própria morte ou Morte é uma personagem embelezada, evocada e desejada em uma súplica de alguém querer, com ela, partir: “[...] dormir e não acordar!”. É notório, ademais, que o sentimento amoroso e a morbidez se entrelaçam. Parece não haver amor se antes não existir sofrimento, dor e angústia. E, finalmente, a morte. “Descansar”, então, deitado com uma Italiana, como anseia Macário, explicita a liberdade e o júbilo alcançado ao deixar o mundo e o sofrimento causado pelo amor: “No respirar indolente do teu colo confundir um último suspiro”. Um suspirar de amor ou de morte? A euforia do amar se assemelha a um ataque cardíaco que, em uma ironia observável⁶, levará quem antes tanto amava, à morte em poucos minutos.

Por outro lado, a ideia da morte, percebida no âmbito social, é um fenômeno comum tanto à espécie humana quanto aos seres irracionais, os animais. Mesmo que para este último grupo a consciência desse acontecimento não seja tão explícita/reflexiva ainda há o instinto de sobrevivência que os mantêm a salvo de quaisquer predadores. Sobre essa questão, Morin (1988, p. 55) destaca que:

(...) a espécie é «clarividentes», ao se defender-se contra a morte, que o indivíduo animal é cego à morte. Se o animal é cego à ideia de sua morte, subentende-se que não tem consciência, e, portanto, não tem ideias. Mas a ausência de consciência, em si, é a adaptação do indivíduo à espécie. A consciência é apenas individual e pressupõe uma ruptura entre a inteligência específica, isto é, o instinto e o indivíduo.

O fato é que para Morin (1988, p. 26), a morte é uma “lei inelutável”. Assim, o homem, desde seu nascimento, convive constantemente com essa figura limitadora e pouco pode fazer para que essa força não acabe com sua existência. A angústia, nesse sentido, prevalece como sensação do pensar frequente acerca da finitude da vida. O ser humano, mesmo consciente de sua breve passagem pela terra, vive como ser que aspira à imortalidade, pois planeja e arquiteta tarefas que se realizarão a médio ou a longo prazo. Assim:

⁶ Ironia em que, de fato, observamos o fenômeno ocorrendo, sem necessariamente o proferimento de uma fala irônica.

É por isso que a vida quotidiana é pouco marcada pela morte: é uma vida de hábitos, de trabalho, de actividade. A morte só regressa quando o eu a olha ou se olha a si próprio. (E é por isso que a morte é muitas vezes o mal da ociosidade, o veneno do amor a si mesmo.) (Morin, 1988, p. 60)

Nesse contexto, ocupar-se, ou seja, manter a mente centrada em atividades, em projetos de vida (conquistar o tão sonhado emprego ou casa nova) são também formas de afastamento da angústia, do pensamento mórbido e do suicídio. Este último, ocorrido com o personagem Penseroso na peça *Macário*. Em uma seção chamada “Páginas de Penseroso”, percebemos a melancolia em que o jovem vive: “E por que viver se o coração é morto? Se eu hoje dormisse sobre essa idéia, se eu pudesse adormecer no ócio e no tédio, seria isso ainda viver?” (Azevedo, 1988, p. 45). Penseroso⁷ estava, na verdade, apaixonado por uma mulher. Porém, não parecia ser recíproco. Lastimando-se, diz: “Há doenças que não têm cura. A tempestade é violenta, e o cansado marinheiro adormeceu no seio da morte” (Azevedo, 1988, p. 45). A enfermidade sem remédio poder ser o amor que sentia e, nesse momento, o sentimento mórbido que lhe tomava conta: “Quero ânimo para morrer” (Azevedo, 1988, p. 46). Nem disposição tem mais. Contudo, chama pela morte e, finalmente, envenena-se. Adiante, Macário e Satã discutem:

SATÃ
Onde vais? Sabes de Penseroso?
MACÁRIO
Vou ter com ele.
SATÃ
Vai, doido, vai! que chegarás tarde! Penseroso morreu.
MACÁRIO
Mataram-no!
SATÃ
Matou-se.
MACÁRIO
Bem. (Azevedo, 1988, p. 50).

Macário estava ébrio, não teve qualquer reação. Para Alves (1998, p. 122) “Penseroso resulta na personificação do primeiro romantismo brasileiro”. Com isso, sua partida acaba significando o distanciamento de uma estética e aprimoramento/experimentação de uma outra: a byronista. A abordagem de questões

⁷ Acerca desse nome, terminado com o sufixo “-oso”, terminação relacionado a adjetivos, temos a característica de alguém que é pensante. A palavra Penseroso possui origem italiana “Pensieroso”.

ligadas à morte, o *spleen*, a boemia. Seria, por Álvares, propagada no Brasil “apagando” aspectos passados do Romantismo: o nacional, dentre outros elementos.

Assim, ainda segundo Morin (1998, p. 59) “sendo naturalmente cego à morte, o homem é incessantemente forçado a reaprendê-la”. Por isso, a espécie humana, embora, muitas vezes, sem a noção de sua finitude de relações com o viver em sociedade, fomenta o frear da circunstância próxima de morte criando e aprimorando ciências que melhorem a qualidade de vida. A medicina, por exemplo, sempre evoluiu de maneira a beneficiar a humanidade com vacinas, tratamentos e diversos recursos que buscam tornar o homem um ser amenizado de dores e de doenças. Os profissionais da saúde, então, começaram a ter papel importante na manutenção do bem-estar. Segundo (Kellehear, 2016, p. 266)

Os médicos apareciam cada vez mais junto do leito de morte de cada vez mais gente à medida que o desenvolvimento urbano da classe média (...) e sua expectativa de vida mais longa se propagavam em populações mais amplas em decorrências do progresso econômico e da saúde pública.

Dessa forma, pensar sobre a morte se distancia do cotidiano do homem e produz nele a “cegueira” citada por Morin (1988). Nesse contexto, como reforça Ariès (2012, p. 100), “tecnicamente, admitimos que podemos morrer, fazemos seguros de vida para preservar os nossos da miséria. Mas, realmente, no fundo de nós mesmos, sentimo-nos não mortais.” A morte, nesse sentido, é uma certeza universal que inquieta a todos nós, que somos conscientes de sua vinda em um dado momento da vida. Tal evento provoca o luto pelo indivíduo que partiu. Um período de recolhimento, de reflexão sobre o acontecido que comove toda a família, os amigos e conhecidos da pessoa que se foi. Não é só uma espécie de saudade ou retração do ser em saber que um parente não mais está presente, pois estar nesse estado provoca/desperta, em quem sente o luto, o conhecimento e ânsia sobre a própria morte. Sobre o luto, Maranhão (1992, p. 19) aponta que:

O luto é mais e mais um assunto privado, tolerado apenas na intimidade, às escondidas, de uma forma análoga à masturbação. O luto associa-se à ideia de doença. O prantear equivale às excreções de um vírus contagioso. O enlutado deve doravante ficar isolado, em quarentena.

Maranhão (1992), em seu livro, *O que é morte?* ainda discute acerca da morte em meio a um sistema que visa a constante produção de bens e como isso gera uma repulsa a assuntos relacionados a esse fenômeno. Assim, Maranhão (1992, p. 19), "o que existe é a sua relação negativa com o sistema de produção, de troca e de consumo de mercadorias". O mórbido, então, é percebido como um impedimento ao progresso e à realização de atividades em uma sociedade que preza por indivíduos que produzem mais e mais. Nesse viés, ainda conforme Maranhão (1992, 19), "ao negar a experiência da morte e do morrer, a sociedade realiza a coisificação do homem". Ou seja, ele se torna um mero produtor, empregado, que deve trabalhar toda sua vida para, quando morrer, ser reduzido a "nada".

É pertinente, ainda, pensar no fato do suicídio ocorrido com Penseroso. Não deixa de ser uma morte. Porém, foi um acontecimento provocado por ele mesmo. A angústia o corroeu como a um paciente acometido pelo câncer. Assim, como é natural de todo ser, o cérebro procura deixar o indivíduo fora de situações de risco, por isso quando Penseroso já agoniza no efeito do veneno: "Ah! que dores horríveis! Tenho fogo no estômago ... Minha cabeça se sufoca ... Ar! Ar! Preciso de ar ... Eu te amei, eu te amei tanto!... (Azevedo, 1988, p. 50). Ele anseia pela vida. O que também se caracteriza como uma morte irônica, em que, na verdade, desejava-se ficar vivo.

Nesse contexto, diante do exposto, a morte é um acontecimento natural que provoca no ser humano uma inquietação sobre seu futuro, fazendo-o constantemente fugir de tocar nessa temática como se falar acerca dela fosse uma espécie de "agouro". "Então, a ideia da morte corrói o indivíduo (...)" conforme disse Morin (1988, p. 42). Ademais, o sociólogo, acerca da angústia, que é pensar na possibilidade antecipada da morte, acrescenta:

Já a angústia da morte provoca reacções mágicas, tabus. Um rapazinho resolve não se barbear, porque os velhos (que vão morrer) têm barba. E ele não terá barba (...) Sem barba não há velhice, não há morte. Um outro recusa-se a tocar nas flores, que amanhã murcharão. Mais tarde virão os presságios em que o terror da morte tentará sondar futuro: as aves que dão azar, os móveis que estalam, os números maléficos. E é no auge desse terror que aparecem, nas nossas sociedades, o catecismo e a promessa divina, que correspondem à promessa que os pais fazem: «Tu não morrerás». (Morin, 1988, p. 30)

Nesse exemplo, as superstições e o dizer dos pais em minimizar a aflição de um filho preocupado em saber que, tanto ele próprio quanto seus parentes podem não

mais existirem explicita o fato da morte ser frequentemente ocultada de indivíduos jovens, as crianças. Para Ariès (2012, p. 89)

hoje, são iniciadas desde a mais tenra idade na fisiologia do amor, mas quando não veem mais o avô e se surpreendem, alguém lhes diz que ele repousa num belo jardim por entre as flores (...) “E, nesse caso, vemos com frequência o uso dos eufemismos que amenizam a informação acerca da morte de alguém. ”repousa num belo jardim (...)”, “bateu as botas”, “foi pra o céu”, “os anjos o levaram”, “fechou os olhos”.

Dentre tantos outros vocábulos que servem como “apaziguadores” do impacto de uma repentina notícia da partida de uma pessoa. Portanto, diante desse percurso por aspectos da morte e ironia, vemos que a morbidez, a figura “inelutável” da morte, nos persegue e nos faz refletir sobre o finito período de tempo que é a vida. Sendo vistas diversas referências, a esse fenômeno, na Literatura. Pois, alguns autores, utilizam da morte como uma marca estilística, de conteúdo, em seus textos, que os distingue em um estilo de escrita voltado para o interior. Como o faz Álvares de Azevedo.

Com isso, o poeta Álvares de Azevedo, em sua peça teatral *Macário*, usa a morte como recurso provocador do *spleen* (melancolia), da angústia e da agonia do homem. Além disso, também é notório a utilização da ironia, pois ela torna o acontecimento da morte um aspecto de não expectativa em que o ser humano se põe com pensamentos antecipados, situações alegres, de esperança, que são efêmeras e se findam em um trágico morrer. A ironia, nesse viés, vem como uma quebra de expectativa que mostra ao ser como muitos de seus esforços para driblar a figura misteriosa e sutil da morte são inúteis.

A peça *Macário* encerra-se, enfim, com Macário e Satã ouvindo, de fora de uma taverna, uma conversa entre algumas pessoas: cinco homens. Satã salta: “A embriaguez é como a morte...”. (Azevedo, 1988, p. 51). Esses cinco camaradas são, na verdade, personagens integrantes de *Noite na Taverna*. Uma narrativa composta por contos baseados em estórias assustadoras. Ali, estão todos tomados pelo vinho, pelo álcool: “Cala-te. Ouçamos.” (Azevedo, 1988, p. 51). Interrompe Macário ao lado de seu mestre.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante do que foi apresentado, temos que Álvares de Azevedo foi um imprescindível poeta brasileiro integrante de um movimento romântico ligado ao nacionalismo, ao amor ideal e ao indígena, sendo esses elementos representantes de um país independente, com sua própria língua (português brasileiro) e literatura. Nesse viés, a precoce ascensão de Álvares fê-lo eternizar-se como um dos mais jovens escritores de nossa produção literária. Suas principais obras: *Noite na taverna*, *Lira dos vinte anos*, além de sua peça teatral *Macário*, analisada neste trabalho, são carregadas de recursos comuns ao poeta: a melancolia, a ironia-sarcástica, a morte, o amor idealizado, o sonho e o devaneio.

Nesse contexto, dos aspectos Alvaresianos listados acima, abordamos nesta pesquisa a ironia e a morte. Ambos elementos frequentes na narrativa *Macário*, que possui dois atos ou episódios, como são também denominados. A primeira parte da peça possui diálogos rápidos, curtos e se inicia quando o jovem Macário chega a uma taverna. Há, nesse começo, o uso de uma ironia violenta, áspera e que não dá, a seu receptor, a chance de uma resposta. Sendo chamada, então, de ironia do atraso pela demora ou ausência de uma reação da pessoa ironizada. A ironia do atraso caracteriza-se, ainda, por conter a significação de ironia-sarcasmo em um único termo. Além disso, pela proximidade semântica dos vocábulos e a presença mútua deles nos excertos, estabelecemos a ironia e o sarcasmo em uma relação de maior estreitamento.

A ironia do atraso não possui um uso técnico ou científico difundido em relação ao fenômeno irônico-sarcástico. Contudo, ao percebermos a particularidade da demora de reação no indivíduo ironizado, cogitamos a especificação de sentido voltada à consequência de uma ironia agressiva, que intimida e que não permite "vingança". Além disso, a aproximação com o sarcasmo dá-se pela natureza contrária dos dois recursos linguísticos de significar o oposto do que realmente se quer dizer, provocando uma interação comunicativa apta a se estabelecer ou não de acordo com a recepção do interlocutor. Encontramos, nesse contexto, o uso frequente desse tipo de ironia na primeira parte da peça, enquanto, na segunda, havia uma ironia leve.

Nesse viés, as personagens que mais se utilizavam desse fenômeno eram o próprio Macário e Satã. A ironia usada por eles chega a ser cômica, engraçada, em certos momentos. Constatamos, ademais, que nesse processo existe o ironista, quem

prática ou profere a ironia, e o ironizado ou receptor, que recebe o discurso irônico. Nem sempre ocorre o entendimento da fala irônica, portanto, a ironia pode acabar não funcionando, não “pegando” para sua “vítima”. Porém, quando é bem-sucedida, há no ironista, um ar de supremacia diante da situação, que parece o beneficiar.

Além da ironia, temos a morte como protagonista em alguns diálogos. Percebida tanto em sua forma rotineira, que assombra, que leva ao luto e ao sofrimento, a morte social, quanto a uma morbidez usada como recurso estético, estilístico, figurativo, a morte literária, pois quando é dito que se quer morrer de amor, na verdade, não é bem partir ou “bater as botas”, mas amar sem limites. Diferente da situação em que tínhamos uma mãe com o filho pálido em seus braços, “dormindo”. Tais momentos trouxeram à tona distintas abordagens sobre a morte em si, a social, e a morte romântica embelezada de maneira conotativa e “aliviadora” da angústia.

A morte, portanto, apresenta-se, em *Macário*, de maneiras distintas. Ora como uma figura evocada e usada diante de uma manifestação de dor, apelativa, ora é mínima sua presença ou percepção enquanto acontecimento que pode encerrar o ciclo vital, pois é trazida como efeito hiperbólico de determinada ação: a de amar, na maioria dos casos. O mórbido é trazido com notoriedade no segundo episódio da peça, pois os diálogos ficam carregados, pesados de uma melancolia por parte de Macário e Penseroso.

O Romantismo aparece, na peça, personificado e passível de discussões acerca de seu percurso, temáticas abordadas e gênero, principalmente, a poesia. Álvares de Azevedo, por conseguinte, não mais queria o nacionalismo exagerado, desejava trazer influências externas como Lord Byron. Adotou a boemia tanto em sua vida como em sua obra, os trejeitos de escritor da morte. Maneco, então, pôde criar e experimentar, a seu modo, uma literatura do “Eu” repleta de referências estrangeiras e uma idealização romântica da morbidez e do amor.

Assim, percebemos que a ironia e a morte tecem a narrativa de forma a colaborarem com as suposições pré-estabelecidas de que a ironia traz, de fato, uma denotação diferente do que foi dito, o contrário. Enquanto ao fator mórbido, detém-se não apenas a expor o ser à melancolia, à dor, ao sofrimento, mas também é utilizado de maneira sutil como uma súplica diante do que se sente. Além disso, os dois fenômenos discutidos também podem ser analisados juntos como sendo uma morte irônica do ser, seja ele romântico ou não. Pois a morte sempre será *inelutável* e a grande ironista jogando com o homem, com o homem romântico.

REFERÊNCIAS

AGUSTINI, Lucas de Lacerda Zapparoli de. **Don Juan de Lord Byron – Tradução Integral, comentários e notas**, São Paulo, 2020.

ALVES, Cilaine. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia Romântica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp. 1998.

ALAVARCE, CS. **A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância na paródia e no riso** [online]. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009. 208 p. ISBN 978-857983-025-9. Available from SciELO Books <<http://books.scielo.org>>.

AMÉRICO, Marcos; PINCELLI, Renato. **Apontamentos teóricos sobre humor e seus recursos**. Florianópolis, v. 16, n. 4, p. 4217-4228, out./dez. 2019.

AZEVEDO, Álvares de. **Macário**. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

AZEVEDO, Álvares de. **“Lira dos vinte anos”**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ARIÈS, Philippe. **História da morte no Ocidente: da Idade Média aos nossos dias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. (Saraiva de bolso).

ARAGÃO, Hudson Oliveira Fontes. **Ironia e literatura: interseções**. Anais do SILEL. Volume 3, Número 1. Uberlândia: EDUFU, 2013.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.
CANDIDO, Antonio. **Iniciação à literatura brasileira: resumo para principiantes**. – 3. ed.– São Paulo : Humanitas/ FFLCH/USP, 1999. 98p. ISBN: 85-86.087-53-X

CANDIDO, Antonio. **O romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas/FFLCH/SP, 2002. 105p.

FERNANDES, Renata Ferreira; LIMA, Fernanda Lemos. MAKARIOS: UM ESTUDO DE ETIMOLOGIA E SIGNIFICADO CULTURAL. Το Ελληνικό Βλέμμα – Revista de Estudos Helênicos da UERJ – no. 6/2019 ISSN 2526-3609.

GOETHE, Johann Wolfgang, von, 1749-1832. **Os sofrimentos do jovem Werther** [recurso eletrônico] / Johann Wolfgang Goethe; tradução, organização, prefácio, comentários e notas de Marcelo Backes. – Porto Alegre: L&PM, 2010.

História do teatro brasileiro, volume I: das origens ao teatro profissional da primeira metade do século xx I João Roberto Faria (dir.); J. Guinsburge e João Roberto Faria (projeto e planejamento editorial). - São Paulo: Perspectiva: Edições SESCSP, 2012.

HUTCHEON, Linda. **Teoria e política de ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000. 359 p.

KELLEHEAR, Allan. **Uma história social do morrer**. São Paulo: Editora Unesp, 2016.

LAPOUJADE, Maria Noel. **Ariel e Calibã como protótipos da espécie humana**. Cronos, Natal-RN, v. 8, n. 1, p. 203-214, jan./jun. 2007

MATOS, O. N. de. **A cidade de São Paulo no século XIX**. Revista de História, [S. l.], v. 10, n. 21-22, p. 89-125, 1955. DOI: 10.11606/issn.2316-9141.v10i21-22p89-125.

MAGALDI, Sábado. O encontro da nacionalidade. In: _____. **Panorama do teatro brasileiro**. 6. ed. São Paulo: Global, 2004, p. 34-41.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. rev. e ampl. – São Paulo: Cultrix, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. 2. ed. [S. l.]: Publicações: Europa-América, 1988. (Coleção Biblioteca Universitária, vol. 19).

ROMERO, Sílvio. **História da literatura brasileira**. 2. ed. Garnier, Rio de Janeiro, 1903.

ROSENFELD, Anatol. **O teatro épico**. São Paulo, Perspectiva, 1985.

CAMINHADA NOTURNA. **A São Paulo dos tempos de Álvares de Azevedo: lendas e histórias, com a pesquisadora Luciana Fátima**. Youtube, 25 de fev. de 2021. Disponível em: https://youtu.be/p28TpFaXtvE?si=os_EWbtW8uF1wk0J. Acesso em 15 de fev. 2024.

VERÍSSIMO, José. **História da Literatura Brasileira**. Editora Unb, 2014.