

GERSIANE FRANCIERE FREITAS RIBEIRO

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM
*NOITE NA TAVERNA***

Montes Claros
Universidade Estadual de Montes Claros
Setembro/2015

GERSIANE FRANCIERE FREITAS RIBEIRO

**A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM
*NOITE NA TAVERNA***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Estadual de Montes Claros, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Linha de Pesquisa: Tradição e Modernidade

Orientadora: Professora Doutora Telma Borges Silva

Montes Claros
Universidade Estadual de Montes Claros
Setembro/2015

R484c Ribeiro, Gersiane Fanciere Freitas.
A construção das personagens em *Noite na taverna* [manuscrito] /
Gersiane Franciere Freitas Ribeiro. – Montes Claros, 2015.
128 f.

Bibliografia: f. 122-128.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Montes Claros -
Unimontes, Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos
Literários/PPGL, 2015.

Orientadora: Profª. Dra. Telma Borges Silva.

1. Tradição e modernidade. 2. Azevedo, Álvares de – 1831-1852 –
Noite na taverna. 3. Personagens femininas. 4. Mal. I. Silva, Telma
Borges. II. Universidade Estadual de Montes Claros. III. Título.

Catálogo: Biblioteca Central Professor Antônio Jorge



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MONTES CLAROS
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/ESTUDOS LITERÁRIOS



Dissertação de Mestrado, intitulada **A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS FEMININAS EM NOITE A TAVERNA**, de autoria da mestranda em Letras – Estudos Literários **Gersiane Franciere Freitas**, aprovada pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

Prof.^a. Dr.^a. Telma Borges da Silva – (Unimontes)

Prof.^a. Dr.^a. Marli Silva Frões – (IFNMG)

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira – (Unimontes)

Professor. Dr. Elcio Lucas de Oliveira

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários

Montes Claros, 10 de Setembro de 2015.

Prof. Dr. Elcio Lucas de Oliveira
COORDENADOR DO MESTRADO EM
LETRAS / ESTUDOS LITERÁRIOS
UNIMONTES
Masp: 1124820-0

Aos meus pais, José Wilson e Vanete,
por todo amor, carinho e dedicação.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pelo dom da vida, da sabedoria e por ser minha fortaleza: “E eis que estarei convosco todos os dias” Mt. 28-20.

Aos meus pais, José Wilson e Vanete, que sempre acreditaram e lutaram comigo até o fim.

Ao meu marido, Wilney Fernando, por todo apoio e, principalmente, por conseguir superar e entender essa fase de cismar sozinha à noite com um tema tão alheio ao seu mundo quanto é a taverna de Azevedo.

À minha irmã Jaqueline, pelo sorriso sempre otimista e pelas palavras de encorajamento.

À minha sobrinha Ivy, pela espontaneidade, pelo jeito simples de ser, pela alegria que me contagia mesmo nos momentos difíceis.

À Zildete, que foi mais do que uma amiga, foi uma irmã, uma mãe e uma grande confidente; alguém que me mostrou que a vitória não é um sonho, mas uma realidade a ser conquistada. Uma pessoa que admiro pela capacidade de superação.

À Professora Doutora Telma Borges Silva, que desde o início mostrou-se paciente frente às minhas angústias e enfrentou comigo os desafios que se apresentaram. Uma mulher de fibra que, com serenidade, me conduziu a mais uma realização pessoal. Mais do que uma orientadora, um grande exemplo de profissionalismo e de ética.

Aos professores Doutor Elcio Lucas de Oliveira e Doutora Ivana Ferrante Rebello e Almeida, pelas valiosas observações feitas no Exame de Qualificação.

A todos os professores com quem aprendi, ao longo dos cursos de Graduação e de Pós-Graduação, lições que vão além do conteúdo acadêmico.

À Unimontes e à Capes pela bolsa de estudos, que proporcionou mais do que crescimento intelectual, mas uma oportunidade de olhar para a literatura com olhos críticos.

Muito obrigada!

RESUMO

O trabalho se propôs, a partir do livro *Noite na taverna*, uma análise da imagem da mulher construída por Álvares de Azevedo, do arsenal simbólico utilizado nessa construção e a maneira como os personagens, tanto masculinos quanto femininos, neste livro, subvertem a moral da época, século XIX. Para tanto, traçamos um perfil das mulheres que aparecem em *Noite na Taverna*, a fim de compreender como o autor construiu essas personagens e qual o papel desempenhado por elas nos contos, além de pesquisar se essas personagens femininas fugiram ou não ao ideal romântico vigente na época, assim como os temas e a escrita de Azevedo diferiam dos outros autores de seu tempo. Do mesmo modo, buscamos apreender de que forma essa obra, que nunca gozou do mesmo prestígio acadêmico de *Lira dos vinte anos* ou de *Macário*, relaciona a mulher à temática do mal. Como resultado, mostramos que o paradigma de feminilidade construído por Azevedo em *Noite na taverna* reflete a busca por um progressismo, tanto no âmbito literário quanto no social, colocando em xeque os valores básicos da moral e da família burguesa brasileira na segunda metade do século XIX.

Palavras-chave: Tradição e Modernidade, Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, Personagens femininas, Mal.

ABSTRACT

The present paper propose to analyze the figure of the womam in *Noite na Taverna*'s book according to Álvares de Azevedo's perspective. It will consider the symbolic arsenal used in this construction and the way of the characters presented in this book, both male, and female, subvert the moral aspects in the nineteenth century. For that, we constructed a profile of the women who appear in *Noite na Taverna* in order to understand how the author create these characters and the role played by them in the tales. It also intend to investigate whether these female characters ran away or not in the ideal current romantic period. Likewise, we try to understand how this book, relate the woman to the theme of evil. Such intention has never enjoyed the same academic prestige as it occurs in *Lira dos vinte anos* or *Macário* books. As a result, we will show that the femininity paradigm developed by Azevedo reflects the investigation for a progressivism in both, literary and social aspect, questioning the basic values of moral and bourgeoisie family in the second half of the XIX century.

Key Words: Tradition and Modernity, Álvares de Azevedo, *Noite na Taverna*, Female characters, Badness.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
CAPÍTULO I - O ROMANTISMO DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM ESCRITOR DE TENDÊNCIA UNIVERSAL	11
1.1 Romantismo: um movimento de transformação.....	12
1.1.1 O Romantismo de Azevedo	14
1.2 Sob o crivo da crítica	24
1.3 <i>Macário</i> e <i>Noite na taverna</i> : uma modulação ficcional para um aprendizado às avessas	26
CAPÍTULO 2 - A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM NOITE NA TAVERNA.....	32
2.1 Imagens arquetípicas: a personagem feminina na literatura romântica	33
2.2 O arsenal romântico: “Uma noite do século”	42
2.3 A construção das personagens femininas em <i>Noite na taverna</i>	48
2.3.1 Solfieri	50
2.3.2 Claudius Hermann.....	52
2.3.3 Bertram.....	56
2.3.4 Gennaro	64
2.3.5 Johann.....	67
2.3.6 O último beijo de amor.....	88
CAPÍTULO 3 - SOB A ÉGIDE DO MAL	72
3.1 O mal na literatura	73
3.1.1 <i>Noite na taverna</i>	74
3.2 Ângela	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	98

INTRODUÇÃO

Manuel Antônio Álvares de Azevedo, ou simplesmente “Maneco”, como era chamado pela família e amigos, nasceu em 12 de setembro de 1831, na casa de seu avô em São Paulo. Vinte anos depois sofreu um acidente, queda de cavalo, cuja consequência foi um tumor na fossa ilíaca. O agravamento da doença o levou ao falecimento em 25 de abril de 1852, no Rio de Janeiro. É considerado o maior expoente do Ultrarromantismo brasileiro e, de acordo com alguns biógrafos e pesquisadores, como Manoel Cerqueira Leite, era homem de pequena estatura e delicada complexão: de testa ampla e morena, mas muito pálido – palidez assinalada não só por Paulo Eiró, como também por Bernardo Guimarães – a voz, fina e de pouco volume, emprestava-lhe à palavra uma certa suavidade, uma certa maciez. Era um bom amigo; às vezes, um pouco altivo. Uma alma caridosa e afável, um admirável conversador, uma vigorosa imaginação, atraída pelo fantástico, pelo terrível, comprazendo-se no fúnebre, no sinistro. Em vida, Álvares de Azevedo publicou apenas alguns discursos acadêmicos e fúnebres. Postumamente foram publicados alguns estudos literários e cartas, além das obras *Lira dos vinte anos*, *O poema do Frade*, *O conde Lopo*, *O livro de Fra Gondicário*, *Macário* e *Noite na taverna*, que será nosso objeto de estudo.

Nesse sentido, o trabalho se propôs a uma análise da imagem da mulher construída por Álvares de Azevedo em *Noite na Taverna* e tem por questão central: As personagens femininas nos contos de *Noite na taverna* fogem ou não ao ideal romântico vigente na época? Tal questão nos levou à hipótese de que Álvares de Azevedo, no processo de elaboração dessas personagens, segue o mesmo padrão vigente do Romantismo: enquanto castas, são anjos do bem, se são sedutoras, anjos do mal. Contudo, utiliza esse modelo para depois subvertê-lo.

Para o desenvolvimento da pesquisa, traçamos um perfil das mulheres que aparecem na obra a fim de compreender como o autor construiu essas personagens e qual o papel desempenhado por elas nos contos, além de pesquisar se essas personagens femininas fugiram ou não ao ideal romântico vigente na época, assim como os temas e a escrita de Azevedo diferiam dos outros autores de seu tempo. Do mesmo modo, buscamos apreender de que forma essa obra, que nunca gozou do mesmo prestígio acadêmico de *Lira dos vinte anos* ou de *Macário*, relaciona a mulher à temática do mal.

É necessário deixar claro, antes de tudo, que o trabalho aqui apresentado, ao propor uma

análise da representação da mulher em *Noite na taverna*, não pretende oferecer um estudo sobre a vida das mulheres da época. Tem, antes, como objetivos, compreender a imagem da mulher construída pelo autor, o arsenal simbólico utilizado nessa construção, e a maneira como a representação do feminino em Azevedo reflete ou não a moral da época e da escola literária em vigor.

Para tanto, esta análise se norteou pelas literaturas de textos teóricos e críticos que enfocam o autor e a obra estudada, bem como a representação da mulher no universo literário romântico e na sociedade brasileira do século XIX. Assim sendo, foi realizada uma pesquisa bibliográfica numa travessia pelas fundamentações de Antonio Candido, Cilaine Alves, Andréa Sirihal Werkema, Karin Volobuef, Mário Praz, Hildon Rocha, João Adolfo Hansen, Vera Pacheco Jordão, Angélica Soares, José Veríssimo, Sílvio Romero, Jacó Guinsburg, Giovanni Papini, Carlos Roberto F. Nogueira, Georges Bataille, Octavio Paz, Ruth Silviano Brandão, Judith Butler, Affonso Romano de Sant'Anna, Décio de Almeida Prado, dentre outros estudiosos.

A dissertação foi dividida em três capítulos. No primeiro capítulo, fizemos uma explanação sobre o Romantismo, não só como estilo de época, mas como berço para o escritor, até percorrermos um caminho que nos levou ao contexto da obra de Azevedo, a segunda geração romântica, dita Ultrarromântica, quando pudemos discorrer sobre o estilo romântico de Azevedo. Perpassamos, também, pelas exposições de alguns críticos acerca da obra azevediana, em especial *Noite na taverna* que, de acordo com Candido, junto com o drama *Macário*, formam uma modulação ficcional, uma mistura de gêneros, que faria parte do projeto literário do escritor.

No segundo capítulo, realizamos uma discussão acerca do perfil das personagens femininas que predominavam na literatura romântica, caminho que nos levou ao nosso objetivo principal: analisar as personagens femininas de *Noite na taverna*, além de discutir se Álvares de Azevedo também assumiu uma postura diferente dos seus contemporâneos na formulação dessas personagens.

No terceiro e último capítulo, tratamos da questão do mal como forma de libertação. Para tanto, fizemos um percurso histórico sobre o mal na literatura, sobretudo no período romântico, desde as obras mais aclamadas até *Noite na taverna*. Nesse sentido, também fizemos uma explanação acerca da relação entre a mulher e o mal que, como veremos, de acordo com os preceitos religiosos, estiveram ligados desde o princípio. E, finalmente,

analisamos a personagem feminina Ângela, que aparece no texto de Azevedo como um anjo mal, uma espécie de mulher fatal e diabólica da nossa literatura.

Como conclusão, postulamos que o paradigma de feminilidade construído por Azevedo em *Noite na taverna* reflete a busca por um progressismo, tanto no âmbito literário, quanto no social, colocando em xeque os valores básicos da moral e da família burguesa brasileira na segunda metade do século XIX. Com esse trabalho, buscamos contribuir com os estudos sobre a personagem feminina na literatura brasileira, bem como oferecer uma contribuição à crítica sobre o autor e a obra escolhida como *corpus* desta pesquisa.

Capítulo 1

O ROMANTISMO DE ÁLVARES DE AZEVEDO: UM ESCRITOR DE TENDÊNCIA UNIVERSAL

Seria inútil, portanto, tentar enfeixar numa definição formal, num conjunto de normas bem delimitadas, o que foi sobretudo necessidade de expansão, quebra de barreiras morais e estéticas, questionamento da arte, da sociedade e do homem. (...) Ao passarmos das certezas clássicas às incertezas românticas não podemos evitar a impressão de que é a nossa própria história que começa.

Décio de Almeida Prado

Neste primeiro capítulo, discorreremos sobre o Romantismo, tanto no Brasil quanto na Europa, assim como sobre o romantismo de Álvares de Azevedo, de tendências universais. Também fizemos uma análise da fortuna crítica do autor, principalmente das críticas referentes à *Noite na Taverna*, que é nosso objeto de estudo.

1.1 Romantismo: um movimento de transformação

O Romantismo inicia uma nova e importante etapa na literatura, voltada aos assuntos de seu tempo como efervescência social e política, esperança e paixão, luta e revolução etc. Para Jacó Guinsburg, “o Romantismo é um fato histórico e, mais que isso, é o fato que assinala, na história da consciência humana, a relevância da consciência histórica. É, pois a forma de pensar que pensou e pensou historicamente” (GUINSBURG, 2005, p. 14). De acordo com Angélica Soares,

um dos modos de reação do homem romântico ao aburguesamento dos valores que caracterizou a sua época, (fato decorrente da Revolução Industrial e da revolução social inaugurada com a Revolução Francesa de 1789), foi a busca de uma realidade transcendente, que satisfizesse os ideais de realização de sua humanidade, restaurando-lhe a poetização da vida, a experiência religiosa e o espírito de aventura, esvaziados gradativamente pela racionalização e pela burocratização burguesa. E diferentes foram os caminhos abertos pela estética romântica para simbolizar o descontentamento com a situação vigente, do qual resultou, em grande parte, o fenômeno conhecido como “mal Du siècle” (SOARES, 1989, p. 21).

O Romantismo foi um movimento artístico do século XIX, mas suas origens encontram-se no início do século XVIII, momento histórico que consolidou a Idade Moderna. Ainda segundo Guinsburg,

é como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este “espírito” mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica (GUINSBURG, 2005, p. 13).

O Romantismo nasce no Brasil poucos anos depois da independência política. Por isso, as primeiras obras e os primeiros artistas românticos estavam empenhados em definir um perfil da cultura brasileira. Por conta da invasão de Portugal por Napoleão, a Coroa portuguesa muda-se para o Brasil em 1808 e eleva a colônia à categoria de Reino. Nesse sentido, a vida brasileira altera-se profundamente, contribuindo para o processo de independência política da nação. Para Antonio Candido, é graças a dois fatores importantes, como a independência política e o Romantismo, que alguns países vêm expressando na arte uma nova visão de realidade, tanto individual, quanto social e natural:

Manteve-se durante todo o Romantismo este senso de dever patriótico, que levava os escritores não apenas a cantar a sua terra, mas considerar as suas próprias obras contribuição ao progresso. Construir uma “literatura nacional” é afã, quase divisa, proclamada nos documentos do tempo até se tornar enfadonha (CANDIDO, 2004, p. 10).

O Romantismo no Brasil apresentou muitas características e gerações distintas umas das outras. “Já disse alguém que houve tantos romantismos quanto românticos, o que seria, por outro lado, a máxima concretização do Romantismo no seu caráter individualista” (CANDIDO, 2004, p. 14). Segundo Karin Volobuef,

a despeito da relativa controvérsia existente, do ponto de vista geral, podemos vislumbrar nos diversos historiadores da literatura dados do delineamento de três fases específicas do movimento e que poderiam ser organizadas a partir dos seguintes tópicos: um primeiro momento, de coloração nacionalista; um segundo, marcado pela introspecção e melancolia; e um terceiro, de tendência abolicionista e republicana (VOLOBUEF, 1999, p. 162).

Como foi explicitado por Volobuef, o romantismo brasileiro apresentou três fases distintas; no entanto, a fim de marcar os limites desta dissertação, concentrar-nos-emos no eixo relativo a Álvares de Azevedo.

1.1.1 O Romantismo de Azevedo

Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira Ilha Baratária de D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.

Álvares de Azevedo

Manuel Antônio Álvares de Azevedo dedicou a maior parte de sua vida aos estudos. Segundo Candido, foi um “estudante excepcionalmente aplicado. A febre de escrever atirou-o atabalhoadamente sobre o papel, como se as palavras viessem por demais imperiosas” (CANDIDO, 1975, p. 167). Figura controvertida na literatura brasileira, o autor teria sido romântico? Ultrarromântico? Anjo ou demônio? Álvares de Azevedo teria sido o “poeta excepcional, agudo e fino cantor de teatro, narrador prodigioso de contos fantásticos e terríveis, prosador numeroso, cheio de arranques magníficos, estofo de um crítico de rara agudeza em tão jovem idade”? (PIRES, 1942, p. 13).

Para Antonio Candido,

dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana. Talvez por ter sido um caso de notável possibilidade artística sem a correspondente oportunidade ou capacidade de realização, temos de nos identificar ao seu espírito para aceitar o que escreveu. [...] Sentiu e concebeu demais, escreveu em tumulto, [...] o que resta, porém, basta não só para lhe dar categoria, revelar a personalidade mais rica da geração (CANDIDO, 1975, p. 56).

Sua obra foi escrita entre 1848 e 1852, mas só foi publicada um ano após sua morte, época em que o nacionalismo, o indianismo e o sentimentalismo romântico estavam em voga no Brasil. Azevedo seguiu uma vertente diferente: foi extremamente influenciado pelo

movimento *Sturm Und Drang*¹ (Tempestade e Ímpeto) do Romantismo alemão. Sob a influência inglesa, Azevedo cultivou em alguns de seus textos, principalmente em *Noite na taverna*, o culto à noite, o gosto pelas orgias e o satanismo, provocando o afastamento da imagem de Deus e transformando Lúcifer em um ser atraente. Acompanhou a geração que pregava o desencanto pela vida que se converteu no *mal do século*. É nesse momento do movimento romântico que situamos Álvares de Azevedo.

Como já dissemos, o romantismo brasileiro apresentou três fases distintas. A chamada “primeira geração romântica” tinha como principais lemas a defesa do nacionalismo e do sentimentalismo na literatura, além de apresentar também forte apego à natureza. De acordo como o pesquisador Nachman Fabel, “o nacionalismo nesse tempo irrompe impetuosamente em cena, arrastando consigo boa parte dos povos europeus em direção às suas aspirações políticas e sociais” (FABEL, 2005, p. 24).

A “segunda geração romântica”², denominada Ultrarromantismo, segundo Carlos Reis e Maria da Natividade Pires, “enquanto resultado de certa evolução do Romantismo, possui, apesar de tudo, uma autonomia relativa, que se traduz numa produção literária própria, desenrolada entre os anos 40 e os anos 60 do século XIX” (PIRES; REIS, 1999, p. 246).

Massaud Moisés descreve o romântico dessa fase:

¹ “O Romantismo na Alemanha foi precedido pela corrente literária pré-romântica denominada *Sturm und Drang* (1767-1785), um movimento de protesto realizado por jovens intelectuais que herdaram do Iluminismo a valorização da liberdade e a autodeterminação do indivíduo, mas que nutriam forte descrédito em relação à possibilidade de realização desse ideal pela educação ou pelo ensino. Eles protestaram contra a arbitrariedade do poder dos príncipes e contra imperativos de razão e virtude determinados pelo Iluminismo, preferindo cultivar as emoções e sentimentos – herdados do pietismo – e revesti-los de conotação antiautoritária. É a emancipação do indivíduo por meio do irracionalismo e do sentimento religioso. Subjetivismo extremo e intenso sentimentalismo constituem, assim, dois traços fundamentais do movimento. A eles juntam-se a propensão à melancolia e ao isolamento, a valorização da originalidade e a oposição a regras e convenções preestabelecidas pela poética classicista, o interesse pelas características nacionais e um anseio pelo retorno à Natureza. Com o *Stürmer* impõe-se ainda a ideia de gênio, termo que qualifica não o indivíduo com dotes excepcionais, mas aquele que abandona os impulsos de sua imaginação e produz uma obra livre e independente de toda injunção externa: a obra brota do íntimo do criador, impulsionada somente pela mola de inspiração e da criatividade do indivíduo” (VOLOBUEF, 1999, p. 29-30).

² De acordo com Karin Volobuef, “a segunda fase [romântica] apresentou em relação à primeira, maior liberdade espiritual, e conseqüentemente mais largo conceito estético. Se para aqueles a influência europeia quase exclusivamente da França, agora acrescia-se o modelo anglo-saxão. É a hora do ultrarromantismo: na poesia predomina o “satanismo” e o “mal do século”, inspirados por Byron, Musset, Espronceda, Shelley, Leopardi e De Maistre. Nesse período, no Brasil, o centro cultural trasladou-se do Rio de Janeiro para São Paulo, tendo por núcleo a Faculdade de Direito, transformada no foco do byronismo no país. Subjetividade extrema, melancolia, tédio em relação à vida, pessimismo são os acentos que marcaram a postura e a poesia desses jovens estudantes. Sua fantasia apela para as orgias, necrofilia, bebedeiras, vícios e excessos de todo o tipo – numa franca oposição aos preceitos sociais e morais da burguesia. O ceticismo vinha substituir a religiosidade da geração anterior. O fascínio pela morte como motivo poético marcou não apenas a produção lírica, como também a vida desses poetas, cuja biografia acusa amiúde o falecimento prematuro” (VOLOBUEF, 1999, p. 163).

Recluso no próprio “eu”, ator e espectador de um drama de mil cenas, o romântico experimenta sensações agrídoces, quer na contemplação das tempestades interiores, quer na sua confissão. Espraia-se na transmissão a um ouvinte que acaba sendo ele próprio encarnado no “outro”, levado por um frágil sentimento de superioridade, oriundo da tensão em que se agita. Não encontrando resposta ao apelo no sentido duma comunhão essencial entre “eus” convulsos, sentindo-se incompreendido pelo mundo, imerge numa abissal melancolia e tristeza, que se torna, à custa de repetida, no “mal do século”, tédio sem fim, profunda apatia moral, desalento perante as mínimas ações, desesperança de salvação ou de sentido. Repetindo-se, o tédio desencadeia forte angústia, logo transformada em insuportável desespero, de que Kierkegaard fará o retrato filosófico (MOISÉS, 2000, p. 159).

Antonio Candido, em sua obra de referência, *Formação da literatura brasileira*, identificou os poetas da segunda geração romântica como dotados de máscaras, pois as assumiam mudando ao prazer de suas próprias sugestões. Ora vestiam a máscara de devassos, ora a máscara da loucura, da embriaguez, que por vezes cediam lugar às máscaras da ingenuidade e da sensibilidade ao amar. Para o escritor, uma literatura só se torna autônoma no momento em que a língua adquire, com o progresso e o “caminhar das civilizações”, características próprias. Cilaine Alves³, em *O belo e o disforme*, cita Antonio Candido ao reconhecer as convicções antinacionalistas de Azevedo:

Quanto a este último aspecto, lembremos que Álvares de Azevedo foi antinacionalista decidido em matéria de literatura. Segundo ele, a nossa fazia parte da portuguesa e não havia sentido nem vantagem em proclamar a sua identidade específica – atitude destoante do esforço central da crítica do tempo, constituindo um paradoxo que deve ter sido difícil e quase heroico sustentar (CANDIDO, *apud* ALVES, 1998, p. 58).

Encontramos exemplo do antinacionalismo de Azevedo em *Macário* quando ridiculariza

³ Ainda segundo Cilaine Alves, “analisando Macário, Antonio Candido explica a construção das personagens por meio da teoria da binomia. Penseroso representa ‘a consciência patriótica’ do poeta, e Macário, por sua vez, o Álvares de Azevedo antinacionalista: ‘[...] Penseroso defende o sentimentalismo, o pitoresco, o otimismo social, enquanto Macário opõe a legitimidade da ironia e do ceticismo combatendo com desencanto sarcástico as posições nacionalistas’. Nesse sentido, a dualidade Penseroso/patriota e Macário/crítico seria uma marca dos conflitos vividos pelos poetas da segunda geração. [...] Assim é que, ao morrer Penseroso, morrem junto a pureza e o otimismo, como também a crença no nacionalismo vigente” (ALVES, 1998, p. 57-58).

a ideologia nacionalista da época, definindo-a como discurso dos “oradores de lugares comuns que não sabem o que dizem” (AZEVEDO, 2000, p. 509). Segundo Candido, essa tendência nacionalista era reputada de tal modo para a expressão do Brasil,

que os jovens da segunda geração manifestaram verdadeiro remorso ao sobrepor-lhe os problemas estritamente pessoais, ou ao deixá-la pelos temas universais e o cenário de outras terras. Ninguém mais eloquente a esse respeito que Álvares de Azevedo, o menos pitoresco de todos, o mais obcecado pelo seu drama íntimo e os modelos europeus. Há um trecho importante do *Macário* em que se desdobra nos personagens e faz um deles acusar enquanto o outro defende, um poeta céptico, pouco nacional, que é certamente ele próprio. Penseroso fala por toda a geração e pela consciência patriótica do autor, quando brada: “Esse americano não sente que é filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música gigante da terra que entoa a manhã a epopeia do homem de Deus? Não sentiu ele que aquela nação infante que se embala nos hinos da indústria europeia como Júpiter nas cavernas do Ida no alarido dos Coribantes – tem futuro imenso?” Mas Macário censura a artificialidade do indianismo e da poesia *americana*, numa revolta de bom senso realista: “Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas das florestas, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamleto no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores – que tudo isto é sublime nos livros mas é soberanamente desagradável na realidade?” Trechos capitais, exprimindo a ambivalência do nosso Romantismo, transfigurador de uma realidade mal conhecida e atraído irresistivelmente pelos modelos europeus, que acenavam com a magia dos países onde radica a nossa cultura intelectual (CANDIDO, 1975, p. 16).

Assim, na contracorrente do nacionalismo literário tão apregoado na época, destacaram-se alguns estudantes da Academia de Direito de São Paulo que, na capital paulista do século XIX, adotaram autores como Byron, Musset, Shelley, Hoffmann, entre outros, como influência de vida e de arte; nas palavras de José Alencar: “todo estudante de alguma imaginação queria ser um Byron; e tinha por destino inexorável copiar ou traduzir o bardo inglês” (ALENCAR, 1998, p. 46). Fruto das influências do poeta inglês, essa geração exaltou o satanismo e o ceticismo, e tem Álvares de Azevedo como seu maior representante, como a “mais sonora e autêntica voz do byronismo no Brasil” (ROCHA, 1956, p. 39).

A crítica aproveitou esse momento, construído em torno dos estudantes, para sustentar

uma aura múltipla na figura de Álvares de Azevedo. Percebemos 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. No entanto, apesar de tudo que se fala sobre a vida do autor, dos mitos que foram construídos, alguns aspectos de sua vida ainda são nebulosos, como afirma Magalhães Júnior:

Há um capítulo na vida de Álvares de Azevedo, em que tudo é vago, confuso, nebuloso. É o capítulo sentimental, a história de seu coração, a biografia de seus amores. Os únicos documentos a tal respeito são os versos, que falam muito, e as cartas, que revelam pouco. O pior de tudo é que as cartas, em geral, contradizem os versos (MAGALHÃES JR., 1962, p. 88).

A vida pessoal do autor foi muitas vezes explicada ou espelhada em suas obras. No entanto, acredita-se que, devido a sua morte precoce, Azevedo não tenha conhecido o amor, mas essa é uma afirmação que não podemos fazer com certeza, apesar da afirmação de Mário de Andrade de que o escritor teria “não apenas temor, mas uma verdadeira fobia do amor sexual” (ANDRADE, 2000, p. 35). Para o crítico José Veríssimo,

o seu amor, esse amor que canta em cada estrofe, e que me inclino a crer também era um amor de cabeça, um amor de poeta, o amor do amor, sem realidade objetiva, não tem gritos de angústia ou de desespero, que acreditemos. É mais um desejo de amar, a aspiração por uma mulher idealmente amada, que uma paixão verdadeira e pessoal (VERÍSSIMO, 2000, p. 42).

Veríssimo fala do amor presente nos versos de Azevedo e não nos amores do autor ou na falta dele, como faz Mário. Essa descrição do amor encaixa-se na descrição arquetípica do amor romântico de outros autores do mesmo período, que idealizavam mais o sentimento do que a pessoa amada, pois “ao longo da obra de Álvares de Azevedo pode-se notar que o sentimento amoroso não realizado contribui para o prolongamento da duração do ideal” (ALVES, 1998, p. 82).

Na obra de Álvares de Azevedo, como já mencionamos, não encontramos exaltações à pátria, mas encontramos, como explicita Andrea Sirihal Werkema, várias das convenções românticas, pois

Álvares de Azevedo as visita e discute incessantemente. Escreveu poesia amorosa de matriz idealizante, assim como poesia de alta voltagem erótica,

fruto da interdição do desejo advinda da separação dolorosa entre corpo e espírito. Sua poesia contempla também o humor, a sátira, como manifestação fundamental de sua modernidade crítica. Passou pela prosa terrível e sombria de *Noite na taverna* e pelo drama de acentos existenciais que é *Macário*. Visitou ainda os poemas dramáticos e narrativos à maneira byroniana, verdadeira febre romântica, enfatizando sua ligação com sua época literária e com uma visão específica de mundo. Dentre a sua vasta obra, muitos dos seus textos acabaram por ficar datados e de leitura difícil em nossa época; outros devem sua legibilidade à extrema originalidade com que o autor adaptou fórmulas e procedimentos literários compartilhados pelo universo romântico, criando uma dicção poética própria. É no paradoxo romântico entre a fundação de uma tradição e a reivindicação pela originalidade que encontramos o ponto alto da obra de Álvares de Azevedo (WERKEMA, 2012, p. 15).

Encontramos em Álvares de Azevedo “o emprego da discordância e do contraste, como corretivo a uma concepção estática e homogênea de literatura” (CANDIDO, 1975, p. 178), ou como afirma Arlenice Almeida:

Este poeta originalíssimo foi o primeiro a dar categoria poética ao prosaísmo cotidiano, à roupa suja, ao cachimbo sarrento, não só por exigência de sua personalidade contraditória, mas também como execução de um programa conscientemente traçado em busca do novo. Em contrapartida, em muitas ocasiões a sua maestria no jogo dos contrastes se torna incoerência palavrosa e sem nexos, com seus condes e cavaleiros grotescos, suas mulheres fatais, num artificialismo de adolescente ensandecido (ALMEIDA, 1993, p. 154).

Com relação aos textos do autor, cabe ressaltar que foram publicados postumamente e que talvez Azevedo não tenha tido tempo para reescrevê-los ou para revisá-los devidamente. Assim, não sabemos o que ele teria publicado ou o que teria destruído, caso tivesse tido oportunidade.

Além disso, o exagero emocional e os contrastes acentuados em sua obra não são, segundo Werkema (2012), fruto de uma expressão imediata dos sentimentos ou das idiossincrasias do autor; o uso retórico de clichês românticos obedece a um projeto literário coerente e sistemático. Também é importante destacar que faz parte do projeto literário de Azevedo, além da mistura de gêneros, a escrita incontrolada, que por vezes justifica o fragmentário, o dissonante e o inacabado, pois recusando os artifícios da escrita benfeita (os alexandrinos feitos a compasso), “o poeta romântico cria toda uma série de outros artifícios

retóricos, que atribuem à intensidade emocional ou à sinceridade o aspecto formal de suas obras” (WERKEMA, 2012, p. 113).

Desta forma, ainda segundo Werkema, os possíveis erros e acertos da obra azevediana devem ser vistos num mesmo nível, pois são extensões de um projeto que se formava ao mesmo tempo em que era posto em prática:

As “tentativas e fragmentos” românticos não são fracassos no sentido comum da palavra: a obra romântica fragmentária já nasce sob a égide do fracasso por admitir a sua incompletude e a inalcançabilidade de seu ideal. É exatamente por isso que assume o seu ar “defeituoso” ou “desorganizado”, já que toda forma-de-exposição é rascunho. A ficção retórica da obra escrita sob o domínio da inspiração incontrolada justifica, por outro lado, a irregularidade textual que encontramos em muitos autores românticos: escritores prolíficos e prolixos, que operam pelo excesso. Mas não confundamos o exagero romântico com ausência de planejamento: o programa romântico traçado e seguido por Azevedo seria visível em toda a sua obra, a comprovar uma vontade de contrastar os diversos gêneros literários, naquilo que o crítico [Antonio Candido] chama de “desvario estético”: sob a aparente desordem, encontramos irônica autoconsciência (WERKEMA, 2012, p. 150-151).

Durante muito tempo fizeram uma leitura discriminatória da obra de Álvares de Azevedo, destacando os erros e exageros presentes nos textos. Talvez isso tenha acontecido pela incompreensão do projeto literário, ou até mesmo por certa “intolerância” a esse tipo de escrita, bem como da experimentação de gêneros proposta pelo autor. Mesmo com um projeto literário diferenciado dos seus coetâneos, há momentos como nos poemas da primeira parte da *Lira dos vinte anos* em que o autor concorda com a ideologia vigente; em outros, Azevedo se coloca como opositor dessa mesma ideologia, como nos poemas da segunda parte da *Lira*, nos contos de *Noite na Taverna* e na peça *Macário*, fazendo uso da ironia. De acordo com Cilaine Alves,

a obra lírica de Álvares de Azevedo – automeada, num primeiro momento, como “clássica” – espera dissolver as contradições da cultura procurando unificar a alma num reino transcendental, cantando a fé e a esperança numa civilização ideal. No segundo momento, porém, o rompimento com o mundo da cultura se dá mediante a adoção de valores e formas de vida condenados pela moralidade vigente. Nesse momento, a consciência poética torna-se cética, refuta a imortalidade da alma e divide-se em várias personalidades tomadas socialmente como marginais. [...] Assim, enquanto as poesias que

visam a transcendência apresentam metáforas vagas e indefinidas o suficiente para retratar uma espiritualidade almejada, as de cunho marginal expressam a insatisfação com os rumos da cultura mediante a exploração da vida material e sensível, isto é, fazendo a apologia de valores e comportamentos devassos e aproximando-se, no que tange à representação, do código byroniano (ALVES, 1998, p. 71).

Ainda segundo Alves,

a “ironia da forma” ou a destruição do código poético sentimental introduzida no prefácio de *Lira dos Vinte Anos* é um recurso que, se de um lado possibilita o desenvolvimento da reflexão crítica do poeta, de outro joga com elementos díspares e contraditórios, como erotismo e castidade, ceticismo e crença etc., fazendo com que nenhuma verdade, na obra, seja mais absoluta (ALVES, 1997, p. 92).

Esse jogo irônico, dubio, de ser e não ser, também está presente nas obras em prosa do autor, pois “tudo em Álvares de Azevedo é imaginado como expressão dupla desse Todo ausente” (HANSEN, 1998, p. 14). Em *Noite na taverna*, por exemplo, o jogo dos contrastes se processa entre o bem e o mal, o certo e o errado, o santo e o profano; no entanto, é impossível chegar a uma conclusão; não sabemos se o bem é essencialmente bom, ou o mal essencialmente ruim, pois nada é absoluto, o que nos remete a um tipo de ironia denominada por Lélia Parreira Duarte (2006) de ironia *humoresque*⁴.

Desta forma é que se processa a ironia em Álvares Azevedo, no jogo dos contrastes, nas antíteses típicas do sistema dual que “torna sensível a unidade apalpada pela intuição, pluralizada pela imaginação e nadificada pela ironia” (HANSEN, 1998, p. 14). Segundo Hansen,

o poeta conhecia a estética kantiana, definindo a poesia como transposição bela ou sublime, aqui-agora, da Forma ideal sempre adiada, na qual teoricamente se unificaria a negatividade irônica. Da concepção, decorre a melancolia da enunciação. Personagens como Penseroso e Macário, revoltados contra a finitude porque saudosos da plenitude impossível de si mesmos na Totalidade ausente, vivem a religiosidade vazia, típica também

⁴ Segundo Lélia Parreira Duarte, a ironia *humoresque* ou de segundo grau, não tenciona dizer algo para significar o oposto, mas é manter a ambiguidade para demonstrar a impossibilidade de estabelecimento de um sentido claro e definitivo.

de ateus peregrinos do ideal, como os devassos de *Noite na taverna* (HANSEN, 1998, p. 14-15).

Azevedo explica, no prefácio da segunda parte de *Lira dos vinte anos*: “a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2000, p. 190). Seguindo a mesma linha, o escritor Percy Shelley cita o Deus romano Jano, representado por duas faces olhando simultaneamente para frente e para trás, para exemplificar o papel do poeta:

[...] e, como Jano, tem uma face dupla de falso e verdadeiro. Os poetas, segundo as circunstâncias da época e da nação nas quais surgiram, foram chamados, nos primórdios do mundo, legisladores ou profetas: um poeta essencialmente engloba e unifica ambos esses personagens (SHELLEY, *apud* SILVA, 2009, p. 31).

Na divisão da *Lira*, Azevedo quis mostrar os dois lados de uma jovem alma em conflito, o que nos remete ao Deus Jano, citado por Shelley. Ainda no prefácio, descreveu a síntese de sua obra poética: “Nos mesmos lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde” (AZEVEDO, 2000, p. 153). Para Sílvio Romero, “Azevedo obedeceu às influências de sua época, a esse estado de vacilação, tão característico do século XIX. Daí a dubiedade, aliás consciente, de sua intuição e de sua poesia” (ROMERO, 2000, p. 35).

Percebemos que a obra azevediana é dirigida e organizada pela figura da antítese, expressando as contradições de seu tempo por meio de uma dualidade de princípios, definida nos termos do autor pela “binomia”, como expresse acima. De acordo com Werkema (2012), a passagem de uma teoria binômica a uma prática efetiva da convivência dos opostos é um dos procedimentos mais interessantes da literatura e é uma das mais claras e conhecidas características da obra de Álvares de Azevedo, que leva esse pressuposto romântico à quase exaustão.

Para Hansen (1998), a binomia figura três espécies de dicção como cenas para a consciência infeliz da contradição liberal: a primeira é idealista e busca no mito a solução de contradições; a segunda, como ironia byroniana, critica o ideal por meio de outros mitos de transgressão, relativizando o ideal sem obter nenhuma síntese, dramatiza a oposição de princípios; a terceira pesquisa nas figurações de estilo baixo a possibilidade de transcender o

cotidiano, concebendo o grotesco como maneira inesperada do sublime ou, ainda, como transcendência na imanência mesma da realidade baixa. Encontramos nos textos em prosa de Azevedo, *Macário* e *Noite na taverna*, as três espécies de dicções citadas por Hansen, principalmente a segunda, que tem como maior característica a ironia. Nessa perspectiva, Andréa Sirihal Werkema diz que a noção de ironia romântica estende-se por toda realização estética autorreflexiva, crítica, aberta em sua forma e conteúdo:

Esta não seria simples figura ou recurso de linguagem, e sim uma postura quase existencial, ligada, é claro, à visão de mundo do autor romântico. Sua forma prática, em termos de obras escritas, é reconhecida por vários recursos utilizados de maneira a lembrar, recorrentemente, a presença do autor: recursos a narradores pouco convencionais, longas digressões teóricas em meio a textos literários, mistura ilimitada de gêneros e categorias da literatura, uso de formas inacabadas e defeituosas. Por trás de todo texto irônico, texto aberto, é claro, transparece a presença do Eu romântico, irradiador de toda experiência sensível, resistente a qualquer limite formal. O texto irônico é etapa importante na busca pelo texto ideal; ele aponta para a possível unidade entre os mundos criados pelo Eu e é autolimitação consciente, habita o campo da ambiguidade (WERKEMA, 2012, p. 35-36).

A pesquisadora ainda conclui, ao citar Eugênio Gomes:

A ironia é antes de tudo, uma faculdade filosófica que permite realizar uma síntese entre o ideal e o real, compreendidos em um mesmo movimento. Ela é, pois, ao mesmo tempo, o sério e o não sério; une a natureza e a arte, o instinto e o desígnio. Ela é, assim, uma afirmação e não uma negação; ela reivindica total liberdade do artista e do homem (GOMES, *apud* WERKEMA, 2012, p. 36).

Vale destacar que o poeta romântico intentava, com sua obra, manifestar sua revolta contra o domínio fortemente constituído e a razão ditatorial do Neoclassicismo, objetivando um novo entendimento da realidade, por meio da irracionalidade e de elementos imaginativos e, deste modo, findar com o antigo conceito racionalista e realista clássico, que define que “o homem, animal racional, vive num universo também racional, onde o Bem é superior ao Mal e o Belo prima sobre o Feio, como a ordem sobre a desordem e a forma sobre a matéria” (NUNES, 2006, p. 44).

Assim sendo, Azevedo foi um dos primeiros a utilizar a ironia como técnica poética e a incorporar à sua poesia a descrição de objetos do cotidiano, além de dar lugar ao feio, ao grotesco e de relativizar “verdades”, que até então eram tidas como absolutas. Apesar de sua obra lírica ser considerada mais “importante” e de ser a base da teoria binômica, percebemos que a ironia azevediana também é muito bem apreendida nas obras em prosa, *Macário* e *Noite na taverna*.

Analisaremos a seguir alguns aspectos da obra azevediana, bem como sua fortuna crítica, dando enfoque maior à prosa, representada pelo drama romântico *Macário* e pelos contos de *Noite na taverna*.

1.2 Sob o crivo da crítica

Falava num tom tão experiente em viciados, mas quem bebeu de fato foi seu sucessor, Fagundes Varela. Falava em mulheres desmaiando de desejo, mas tudo indica que quem as conheceu no sexo foi Castro Alves. No enterro de um amigo suicida, no cemitério iluminado por archotes (era noite), disse o poeta no discurso fúnebre: “Todos os anos a morte escolhe, sorrindo, os melhores dentre nós.” A Sorridente, que andava ali por perto, anotou no caderninho o nome do orador: Álvares de Azevedo. Profissão? Poeta. Diagnóstico? Tumor na fossa ilíaca – coisa rara na escola-de-morrer-cedo.

Lygia Fagundes Telles

Como vimos no tópico anterior, Álvares de Azevedo foi uma figura controvertida na literatura brasileira. Além de criar uma produção lírica que marcou seu nome como um dos grandes talentos da nossa literatura, deixou ainda textos em prosa e teatro. Para Andrea Sirihal Werkema,

trata-se de obra que, concebida e escrita em tão pouco tempo, surpreende pela vastidão e abrangência, indo da poesia lírica à poesia satírica, da prosa ficcional ao ensaio crítico, passando por formas dramáticas e pelos gêneros mistos dos poemas narrativos. Além do mais, é patente nos escritos azevedianos uma metódica organização interna a partir de uma visão própria da literatura, que orienta a sua produção e dá a ela uma complexidade que se destaca na cena romântica nacional (WERKEMA, 2012, p. 9-10).

De acordo com Antonio Candido,

se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil. O adolescente é muitas vezes um ser dividido, não raro ambíguo, ameaçado de dilaceramento, como ele, em cuja personalidade literária se misturam a ternura casimiriana e nítidos traços de perversidade; desejo de se afirmar e submisso teor de menino amedrontado; rebeldia dos sentidos, que leva duma parte à extrema idealização da mulher e, de outra, à lubricidade que a degrada (CANDIDO, 1975, p. 493).

Para Mário, aquela verde malícia que foi o diabo familiar de Álvares de Azevedo,

[...] o tornou um despeitado de tudo, um pesquisador sem tréguas, um bailarino das sutilezas e minuciosas distinções, e principalmente, o maior esfomeado de inteligência e cultura dentre os nossos românticos. Entre nós a única expressão deveras aristocrática de arte foi Álvares de Azevedo. Foi ele quem mais genialidade versou sobre amor e medo (ANDRADE, 2000, p. 53).

Portanto, nesta dissertação, foi priorizado o estudo da prosa azevediana, mais precisamente das personagens femininas dos contos do livro *Noite na taverna*, publicado em 1855, uma vez que a obra de Azevedo, criada em meio ao idealismo nacionalista dos primeiros românticos, diferia por apresentar tendências universais. Em *Noite na taverna*, a personagem feminina é a desencadeadora de sentimentos, como amor exacerbado, ódio e tristeza, que são as válvulas propulsoras do texto, e é por elas que os protagonistas cometem atos ignominiosos.

No Romantismo brasileiro, personagens como a Moreninha, a escrava Isaura e Iracema tornaram-se referência como grandes “mulheres” no universo cultural brasileiro. Têm em comum o fato de serem personagens femininas criadas por homens-autores, mais precisamente homens que viveram no século XIX e que as inseriram no imaginário de um povo. Diferentemente dessas personagens tão aclamadas, mas não menos importantes, as mulheres retratadas nos contos de Azevedo representam um novo olhar para o universo feminino na literatura romântica brasileira.

Portanto, resta-nos apreender como as personagens femininas nos contos foram construídas e qual o papel desempenhado por elas nessas narrativas, além de pesquisar se essas personagens fogem ou não ao ideal romântico vigente na época, assim como os temas e

a escrita de Azevedo diferiam dos outros autores de seu tempo. Para melhor articulação do estudo, analisaremos, a seguir, a fortuna crítica referente às histórias “fantásticas” dos boêmios de *Noite na taverna*.

1.3 Macário e Noite na taverna: uma modulação ficcional para um aprendizado às avessas

Eu disse que o poeta abrigava em si o esboço de um conteur, dum dramataista e de um crítico. O conteur está nessa tão afamada Noite na taverna, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. O dramataista está nos “Boêmios” e em Macário, fragmentos informes para o palco, porém contendo algumas ideias felizes.

Sílvio Romero

Em 1855 foi publicado *Noite na taverna*. A obra azevediana teve uma notável recepção literária à época da publicação, sendo a obra de Álvares de Azevedo que mais foi editada desde então. Além disso, suscitou um grande número de pastiches e paródias, confirmando assim sua popularidade, como afirma Alexei Bueno:

Álvares de Azevedo foi avidamente lido e imitado por toda a juventude do período imediato à sua morte, o que se comprova até pela sucessão acelerada das suas edições e pelo modo como se transformavam em raridades bibliográficas (BUENO, 2000, p. 12).

Para José Veríssimo, a obra influenciou a literatura nacional, pois os boêmios de *Noite na taverna*

fizeram as delícias dos rapazes dados à poesia e às letras (...) antes do naturalismo. Meninos de colégio resguardavam entre as folhas de um atlas ou de um dicionário o in-8º pequeno do poeta, saturavam-se dos horrores de Bertram e Solfieri. Isso durou talvez mais que o razoável, e a nossa boêmia poética, que perdeu tanto talento e tanto caráter, deriva por muito deste gosto por essa parte da obra de Álvares de Azevedo. Parte somemos, aliás, que certamente não merece o apreço, e sobretudo a estima que lhe deram. Mas que correspondia a seu tempo, ao menos

aqui, onde o romantismo se protraía e atrasava. E assim ela atirava para segundo plano a porção principal e superior da obra desse poeta (VERÍSSIMO, 1977, p. 56).

Para Sílvio Romero, Azevedo “foi um produto local, indígena, filho de um meio intelectual, de uma academia brasileira” (ROMERO, 2000, p. 12). Diz que em *Noite na taverna*, há “algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações” e que “o moço paulista deixou páginas saborosas escritas” (ROMERO, 2000, p.15).

Manoel Cerqueira Leite refutou a ideia de que Azevedo teria sido um devasso, propenso a participar de orgias:

O poeta não tinha espírito, nem corpo, nem tempo para isto. Suas orgias foram, pura e essencialmente cerebrais. Mas, falamos em Epicuréia, sem dizer o que fosse. Era uma sociedade que já vinha de 1845. Seus sócios eram, geralmente, acadêmicos. Manfredo, Lara, Giaour, Marino Faliero, Beppo, Conrado, Sardanapalo, Mazeppa, Caim eram os nomes que adotavam, todos tirados das personagens de Byron. Suas reuniões eram nos arrabaldes, sem lugar fixo. Como a sua finalidade era realizar, imitando, as extravagâncias da vida e da obra do Lorde inglês, a Epicuréia cometeu os atos mais deploráveis, de que Álvares de Azevedo poderia ter sido — quando muito — um atento curioso observador, a recolher elementos para a *Noite na taverna*. Quem — espírito elevado, em tão pouco tempo, com tão pouca saúde tanto estudou, leu e escreveu, não poderia ter bebido muito na Epicureia, fonte envenenada de desgaste físico, moral e intelectual. A verdade é que: — “Sentado nos bancos da faculdade jurídica (diz Joaquim Norberto), Álvares de Azevedo nem mediu forças, nem calculou tempo; sacrificou tudo ao estudo levado além das raias do possível. Há uma coisa, dizia ele escudado com a autoridade de Agostinho Thierry, que vale mais do que os gozos materiais, mais que a fortuna, mais que a saúde mesma, o sacrifício à ciência!” Estudou profundamente o direito romano, como a origem de todos os direitos, e o código do comércio, ainda há pouco sancionado, já ele o sabia de cor e para logo analisou-o, confrontando-o com os códigos estrangeiros. Juizes competentes admiravam seus notáveis conhecimentos em diversos ramos das ciências sociais. Advogados distintos e até seu próprio pai o consultavam durante as férias, e entregavam-lhe causas importantes; e os seus trabalhos, que apenas necessitavam dos retoques da fraseologia da praxe, eram coroados pelas decisões dos tribunais.” E note-se que — segundo Homero Pires — quando Álvares de Azevedo o estudava, o Direito Romano não era ainda Cadeira do Curso. As suas leituras, ele as ia fazendo durante o período escolar. As férias, ele as aproveitava, principalmente, para compor (LEITE, 1952 , p. 380).

Entretanto, houve estudos que, atendo-se mais à obra do que ao autor, exaltavam as qualidades da prosa azevediana e lembravam seu pioneirismo na confecção da ficção curta no

Brasil. Porém, a filiação de *Noite na taverna* com os romances de horror foi feita, naquele momento, unicamente por Afrânio Peixoto.

Segundo Rubens do Amaral:

Falamos sempre do poeta e de seus versos. Provavelmente vou provocar espantos. Prefiro, porém, o prosador e os contos. “Noites na taverna” são como um delírio. Entretanto, há aí o fogo da inspiração, a agilidade da arquitetura, a plástica da forma, os ingredientes divinos com que se fazem os grandes romancistas. O imprevisto das situações, a emoção que fosforesce os personagens, o arrepio que arranha o leitor, revelam o gênio do artista (AMARAL, 1982, p. 29).

Antônio Soares Amora defende que

nos poemas da segunda parte da *Lira dos vinte anos* e noutras obras como *Macário* e *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo sentiu-se realmente à vontade, dado o seu temperamento dominado pelos nervos, sua exuberante imaginação e também seu talento para escrever uma literatura de Calibã; por isso seus boêmios, seus devassos e loucos como o *Conde Lopo*, seus desesperados e cínicos, como os heróis de *Noite na taverna*, suas donzelas eróticas, enfim, toda a galeria de “bastardos de Deus” que pularam nesta parte da obra, resultaram verossímeis e nos impressionaram pelas comédias, pelos dramas ou pela tragédia que vivem. E tudo que aqui fica dito é, incontestavelmente, certo; mas também é certo que nenhuma destas razões foi suficiente para superar a inviabilidade, em nossa literatura, de tão exótica matéria (AMORA, 1997, p. 156).

Vera Pacheco Jordão (1955), no livro *Maneco, o Byroniano*, chama esse tipo de interpretação de “deliciosa ingenuidade”. Agripino Grieco diz que em São Paulo de 1850 não havia possibilidade de encontrar imagens para as personagens de *Noite na taverna*:

no *Corvo* não haveria nada disso e às suas cervejadas burguesas só compareceriam estudantes de bons costumes, de mesada sóbria, e um ou outro caixeiro ou burocrata transviado da sua loja ou do seu escritório. E, para obter uma atmosfera diabólica de *humor* macabro, Álvares de Azevedo tinha mesmo que recorrer a Byron e maus pastores semelhantes, culpados dessa perigosa intoxicação que poderia embrutecer e de que só o salvou um gênio real, capaz de tornar sublime o que tudo destinava a ser grosseiro (GRIECO, 1966, p. 42).

Antonio Candido, sobre as produções byronianas diz que são meras imitações, diferentemente de *Noite na taverna*,

onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cujas regras aceitamos (CANDIDO, 1975, p. 169).

De acordo com o crítico,

se estruturalmente o *Macário* e a *Noite na taverna* estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar de ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à exploração dos fantasmas brotados na treva da alma. A minha análise implica o desdobramento do ser, segundo o qual os “outros” de Macário e Penseroso e Satan, sendo que este lhe propõe, em oposição ao exemplo do primeiro, uma espécie de educação pela noite – expressão usada por causa da “educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto. Este, partindo das conotações de secura, aridez, linha nítida, visa a promover no ofício do poeta as normas de concisão e máxima lucidez. A “educação pela noite”, que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente (CANDIDO, 2011, p. 21-22).

Segundo o crítico, *Macário* ilustra “certa visão da alma” e *Noite na taverna* “certa visão do mundo”, e ambos formam a representação do destino como fatalidade inexorável. Sobre as duas obras discorre:

Por estas razões, penso que, de fato, as duas obras foram deliberadamente vinculadas por Álvares de Azevedo, formando uma grande modulação ficcional que passa do drama à novela negra, numa ousada experimentação que amplia o ponto de vista romântico da mistura de gêneros. Mas é obviamente impossível

saber como isso se deu no processo de elaboração, sendo que, por exemplo, a novela pode ter sido escrita antes do drama, e que durante a redação deste o autor tenha tido a ideia da articulação. A única certeza é que a fala do drama é uma deixa, que engata, perfeitamente na novela (CANDIDO, 2011, p. 20).

Andréa Sirihal Werkema, em *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*, cita a última cena do texto em que Macário e Satã aparecem de braços dados. Segundo a pesquisadora, a imagem dos dois, lado a lado, unidos pelos braços, configura em definitivo o duplo e apesar de retomarem inicialmente seus tradicionais papéis de preceptor e discípulo: “**Macário:** Onde me levas? **Satã:** A uma orgia. Vais ler uma página da vida, cheia de sangue e de vinho – que importa?” (AZEVEDO, 2000, p. 562), aí terminam por se igualar Satã e Macário, juntos na busca de um conhecimento sombrio, de um aprendizado às avessas⁵: “**Satã:** Pois bem! Escuta, Macário. (...) **Macário:** Cala-te: Ouçamos” (AZEVEDO, 2000, p. 562).

Ainda segundo a pesquisadora, impondo silêncio ao diabo, Macário mostra não só seu afã de aprender as lições da orgia, vista pela janela da taverna, como demonstra também sua já avançada familiaridade e naturalidade na relação com a figura demoníaca. Assim, Macário parece, na última cena do drama, buscar, de forma lúcida, a via noturna, satânica dos sentidos e da moral. Agora “os ensinamentos da saturnal entram pelos sentidos de Macário, que é levado a ver e ouvir as condutas desregradas como parte da sua instrução” (WERKEMA, 2012, p. 120). O final do drama seria, portanto, o início inferido de uma nova fase na busca de Macário pelo conhecimento de si mesmo. Para Werkema,

neste momento, Satã mostraria a Macário, como em um espelho (a janela é moldura para a passagem do olhar), uma prefiguração factível de sua própria queda – representada pelas figuras decaídas dos homens e mulheres que participam noite adentro de uma orgia eterna. Suspende-se, ao final do drama, a própria noção de encerramento: fica no ar a promessa de atemporalidade, de fuga para um espaço não mais afetado pelas convenções que cerceiam e confrontam o comportamento humano. Sob a influência de Satã, todos os desregramentos são tolerados – inclusive os formais. Não pareceria estranho, desse modo, se a continuidade

⁵ Para Werkema, “o tom decidido e ávido por conhecimento da última fala de Macário (Ouçamos!) parece nos indicar que não cessará tão cedo a sua capacidade crítica. Pelo contrário, a imposição do silêncio parece quebrar o ímpeto pedagógico de Satã. Este, ao ouvir a descrição literal da cena, feita por Macário, propusera a sua interpretação pessoal do que ali se passava (Pois bem! Escuta Macário), mediando assim o aprendizado pela visão satânica. Tal visão sugere que o esquecimento e a embriaguez são suaves, como o ópio, como o vinho e como a morte. O último movimento de Macário indica que agora ele prefere aprender diretamente, sem mediações, e chegar às suas próprias conclusões” (WERKEMA, 2012, p. 135).

conteudística (do aprendizado às avessas) sugerida no final do drama *Macário* fosse acompanhada de uma possível descontinuidade formal ou de gênero. De que maneira apresentar as aventuras e desventuras dos cinco homens ébrios vistos por Macário à volta da mesa da taverna? Ficamos tentados a imaginar as respectivas cinco narrativas – temos já explicitada a sua moldura geral: o drama terminou, adentraríamos agora o mundo das histórias contadas (WERKEMA, 2012, p. 136-137).

Entrelaçam-se assim *Macário* e *Noite na taverna*, viabilizando o aprendizado às avessas, a educação pela noite.

Assim, adentramos no mundo azevediano, desde a pequena explanação sobre o Romantismo, não só como estilo de época, mas como berço para o escritor, até percorrermos um caminho que nos levou ao ápice da obra de Azevedo, a segunda geração romântica, dita Ultrarromântica, momento no qual pudemos discorrer sobre o estilo romântico do autor. Perpassamos também pelas exposições de alguns críticos, acerca da obra azevediana, em especial *Noite na taverna* que, de acordo com Candido, junto com o drama *Macário*, formam uma modulação ficcional, uma mistura de gêneros, que faria parte do projeto literário do poeta. Passaremos agora para nosso objeto principal: as personagens femininas de *Noite na taverna*.

Capítulo 2

A CONSTRUÇÃO DO FEMININO EM *NOITE NA TAVERNA*

Creio que aqueles que dão à cólera o gênero feminino têm alguma razão, por isso que aos maiores flagelos deste mundo, a guerra, a morte, a fome, a peste, a miséria, a doença, etc, são representados por mulheres. E o que torna-se mais notável ainda é que os gregos, gente sempre tida em conta de sábia, quando inventaram os seus deuses fizeram homens Apolo e Cupido, e para as mulheres escolheram as Parcas, as Fúrias e as Harpias. Se as minhas amáveis leitoras não gostaram desta razão, que acho muito natural, chamem as contas os pintores e poetas, que são os autores de tudo isto. Quanto a mim, não tenho culpa nenhuma das extravagâncias dos outros, e até estou pronto a admitir a opinião do meu colega A. Karr, que explica aquele fato pela razão de que as senhoras são extremas em tudo, tanto que as mais belas coisas deste mundo são também significadas por mulheres, assim como a beleza, a glória, a justiça, a caridade, a virtude e muitas outras que, como estas, não se encontram comumente pelo mundo, mas que existem no dicionário.

José de Alencar

2.1 Imagens arquetípicas: a personagem feminina na literatura romântica

Para Fernando de Azevedo, no âmbito cultural, a literatura de ficção é um dos elementos mais expressivos da produção dos homens de uma determinada época e, pelas condições específicas da formação brasileira, quase que exclusivamente literária, foi o primeiro e o mais forte elemento de nossa cultura (AZEVEDO, 1963 p. 25).

Na literatura a mulher tem sido predominantemente vista a partir da ótica masculina. A *Moreninha*⁶ (1844), de Joaquim Manoel de Macedo, trouxe ao mundo Carolina, primeira personagem reconhecida do romance brasileiro, símbolo da ingenuidade infantil e do encanto adolescente. Para Antonio Candido, “assim como Alencar inventou o mito heroico, Macedo

⁶ A respeito do primeiro romance reconhecido e da nossa primeira personagem feminina reconhecida, Carolina, Valéria de Marco nos diz que o texto foge do clássico arquétipo de luta entre o bem e o mal; além de assumir a seguinte posição: “Para pontuarmos esses aspectos nas histórias escritas no Brasil, à sombra de palmeiras tropicais, começemos por nossa ‘demoiselle’ Carolina. Sem dúvida, estamos no reino da inocência, do amor angelical construído na chave ingênua da promessa infantil e do encanto adolescente. Não há forças demoníacas; não há vulcões sexuais. Assim, aqui o enredo romanescos não se constitui sobre seu clássico arquétipo de luta entre o bem e o mal, mas sim sobre alguns de seus clássicos procedimentos: o espaço é traçado com linhas de paraíso; o tempo subordina-se ao ritmo dos sentimentos; talismãs garantem e patrocinam o reencontro do par amoroso; a história desenvolve em prosa a lenda contada pela avó e cantada pela neta. Certamente que o romance escrito por Augusto, como pagamento de uma aposta, narra a história de uma menina que domestica um irreverente estudante” (DE MARCO, 1993, p. 115).

deu origem a um mito sentimental, a *Moreninha*, padroeira de namoros que ainda faz sonhar as adolescentes” (CANDIDO, 2004, p. 32).

Depois de Carolina, sucedem personagens como Aurélia, Iracema, Isaura e tantas outras. A figura feminina vai tomando formas e sendo construída culturalmente e ficcionalmente. Para Ruth Silviano Brandão, como tal, a mulher entra no circuito da literatura, “produzindo efeitos de leitura, faz-se ler e instaurar-se como modelo, passando por real o que é cópia de cópia, simulacro, sujeitos às ideologias e às épocas em que se produzem” (BRANDÃO, 2006, p. 30). Ainda segundo a pesquisadora,

na produção ficcional brasileira, vamos reencontrá-la, travestida de diversas máscaras, na obra de Alencar, por exemplo, cujos “perfis de mulher” apresentam uma curiosa característica. Se o narrador as apresenta, no início de diversos romances, como personagens desejantes, com voz própria, elas acabam por se ajustar ao ideal feminino do sujeito narrador. Ana Maria de Almeida, em trabalho sobre Alencar, mostra como suas personagens se articulam dentro de um espírito masculino, numa “conversa de homens *entre* homens, sobre suas fantasias eróticas. [...] se idealiza a mulher dentro de um modelo de feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador. Até na poesia romântica, essa passividade dita feminina, se revela em figuras características de representações submissas, angelicais, às vezes imersas num sono hipnótico, como em Álvares de Azevedo, por exemplo. Sintetizando, a idealização da mulher se faz de tal forma que é como se ela “naturalmente” coincidissem com o objeto de desejo masculino. O temor do homem diante da mulher desejante, com discurso próprio, acaba por calá-la, através de um estranho recurso: registrar a voz feminina via discurso masculino, aí a inscrevendo como se fosse sua própria enunciação (BRANDÃO, 2006, p. 31-32).

Interessante destacar que o ideal romântico da mulher passiva, mesmo que esse atributo seja definido como ideal de feminilidade, persiste em diversos textos. Tal ocorrência, talvez esteja ligada ao fato de a literatura romântica do século XIX ter sido um espaço relevante para a difusão do paradigma de educação feminina, pois

as leituras animadas pelo encontros sociais, ou feitas à sombra das árvores ou na mornidão das alcovas, geraram um público leitor eminentemente feminino. A possibilidade do ócio entre as mulheres de elite incentivou a absorção das novelas românticas e sentimentais entre amigas. As histórias de heroínas românticas, langorosas e sofredoras acabaram por incentivar a idealização das relações amorosas e das perspectivas de casamento (D’INCAO, 2012, p. 229).

Destinada ao entretenimento da tradicional aristocracia e dos grupos emergentes, a literatura romântica teve peso na definição das práticas femininas da elite letrada, trazendo um modelo condizente com aquele que estava sendo apresentado pela sociedade, uma vez que encontrou entre as mulheres um grande público.

No entanto, havia também um controle quanto às obras que poderiam circular entre o público feminino. É de se observar que essa literatura, a permitida para todos os públicos, reforçava os papéis do homem e da mulher na sociedade. A normatização dada por um discurso moral proibia as mulheres de se aproximarem do comportamento masculino, sobretudo no que tange à sexualidade. De acordo com Mônica Yumi Jinzenji,

o desfrute dos prazeres carnavais recaía sobre as mulheres de uma forma moralmente mais repreensível que para os homens; enquanto estes costumavam ser vistos como pessoas que querem se aproveitar das qualidades estéticas femininas, as mulheres que não resistiam a essas armadilhas da sedução tinham suas vidas condenadas. A castidade e a beleza juntas tornavam a mulher virtuosa e própria para o matrimônio; a beleza sem castidade trazia vários riscos para as mulheres, entre eles a prostituição (JINZENJI, 2010, p. 190).

Assim, a conduta destinada à sexualidade feminina precisava ser organizada por leis e normas, sob um regime de extremo controle, ao passo que a dos homens, baseada numa superioridade milenar, era a da liberdade para ser, pensar e se expressar como o único a quem era dado o direito de transgredir.

Nesse sentido, ao ler e analisar algumas obras, chama a atenção os transbordamentos românticos dos autores dessa época, bem como a idealização da figura feminina. Tais análises nos fazem questionar se podemos definir até que ponto esses romances ou essas personagens românticas refletem uma realidade social em que vivem mergulhados os autores que as criaram, e até que ponto representam um protesto contra essa mesma realidade, um desejo de modificá-la. E ainda, até que ponto teriam eles exercido, com suas obras, influência no sentido de modelar a conduta e os sentimentos de seus leitores?

Sabemos que o estado romântico foi partilhado por um grande número de indivíduos, que reencontravam nos textos românticos traços de sua alma. Segundo Paul Van Tieghem (1965), o Romantismo expressava uma tendência peculiar a certos grupos da sociedade na qual os autores viviam. Faziam-se intérpretes não de toda a sociedade de seu tempo, mas de

uma vasta família de espíritos que se reencontravam em suas obras. Assim, no Romantismo, com a ideia da preponderância do sentimento sobre a razão, a vida afetiva passou para o primeiro plano, marcada por profundo subjetivismo e acompanhada de uma conduta que se caracterizava por transbordamentos e confissões de caráter extremamente íntimo e pessoal. O tema do amor tornou-se absorvente e assumiu lugar importante na obra de grande parte dos autores românticos.

Desse modo, escritores como Byron e George Sand rebelaram-se contra as convenções sociais e protestaram contra a sociedade e a moral social reivindicando os direitos do amor e muitas vezes da mulher, como George Sand⁷, que em muitas obras nos apresenta personagens femininas que desafiam a moral da época. Segundo Cilaine Alves (2004), Álvares de Azevedo também reage à permanência da antiga função do poeta como agente disseminador do “santo, do justo e do belo” e à manutenção do fim didático da literatura. Listando alguns autores do romantismo europeu, como Byron, Victor Hugo e Goethe, o poeta afirma que, entre eles, a apresentação de quadros contra a moral não os tornam menos belos. De acordo com Antônio Soares Amora, com os poemas de Azevedo,

entraram, assim, na poesia romântica brasileira, como novidades, as confissões da paixão sensual, nos fervores do desejo, nas suas volúpias, nos seus delírios e nas suas inevitáveis prostrações; de outro lado, as descrições das donzelas com todos os “deliciosos venenos” do amor; donzelas com seios voluptuosos, ardentes olhares, lábios de fogo, beijos febris, cabelos inebriantes, pele morena e quente, braços feitos para amplexos do amor; e com nuas graças, no desalinho de um leito, ou a revelar, sob as vestes, todas as delícias para as ânsias do desejo (AMORA, 1997, p. 36).

Nesse sentido, encarnando o amor, a sensibilidade, a emoção, a figura feminina teve na literatura romântica um papel marcante. A figura idealizada da mulher oscilava entre duas

⁷ Álvares de Azevedo sempre dedicou grande admiração à escritora Georg Sand, pseudônimo de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant, aclamada romancista e memorialista francesa, considerada uma das precursoras do feminismo. Azevedo, no intuito de abalar a defesa dos princípios da moral na literatura, no estudo sobre Georg Sand, após admirar a ousadia com que a escritora logrou questionar a ordem estabelecida, desqualificando o casamento como “fórmulas da propriedade, naquela sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo”, procura justificar o atentado à moral, efetivado, nessa obra, pela estilização do adultério: “Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand, – Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza – desde que o poeta se não exurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflores em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa metafísica da matéria que emana de D. Juan e Lélia: – que importa?” (Cf. AZEVEDO, *apud* CUNHA, 2004, p. 118).

tendências: a mulher anjo e a mulher demônio. A mulher anjo era purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e fortificá-lo, aproximando-o de Deus.

Já a mulher demônio, com seu encanto mágico, seduz e enfeitiça. De acordo Mário Praz, em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, a mulher demoníaca é descrita como figura dotada de implacável crueldade, instrumento de Satã, impiedosa e libertina. Como exemplo dessa temática literária romântica, insere-se *Noite na taverna* que, além do tópico sombrio, traz a típica figura da mulher demoníaca. Ângela, personagem do conto “Bertram”, segundo conto do livro de Azevedo, é descrita como um anjo mau, que levou o homem amado à perdição. A mulher apresentada é sedutora e cheia de vícios, além de ser uma assassina.

De acordo com Bertram, ela é irresistível e o arrasta aos mais infinitos vícios, conduzindo-o ao crime, à perdição. Nesse livro, a mulher aparece ora como vítima de seus amantes, como quase todas as personagens femininas, ora como instrumento de perdição do homem, como Ângela, ou como seu algoz, como Giorgia, irmã do protagonista Johan, e responsável por sua morte, que aparece nos dois últimos contos da narrativa.

De acordo com Alves (1998), a distinção entre o amor casto e ideal e outro que sacia a carne, embora entediante, liga-se à ideia de separação entre corpo e espírito. Indica que, se o único sentimento amoroso válido é “casto e puro”, o alvo perseguido é a porção essencialmente espiritual do indivíduo, fazendo do sentimento amoroso imaculado a via que poderá elevar a alma a um plano divino, fora do âmbito da realidade física. Nesse contexto, a figura feminina ideal, a virgem, encarna a condição espiritual à qual o poeta aspira ascender. Assim, a partir do momento em que o amor deixa de ser casto e passa a ser carnal, a mulher sofre um declínio, pois deixa de ser a figura feminina ideal. A mulher virgem e pura era o anjo divino, que atuava como fator de união da alma com esferas transcendentais, mas há também, inversamente, a figura do mal, que representa o amor carnal, conseqüentemente o oposto da mulher ideal.

Interessante pensar que essa visão romântica da personagem, anjo/demônio, retrata bem como a sociedade do século XIX enxergava a mulher. A conduta da mulher burguesa era submetida aos olhos da sociedade, sendo preciso que ela aprendesse a se comportar, pois além de ter beleza e ser recatada, era imprescindível ter moral ilibada. O casamento, que antes era fundamentado apenas em acordos políticos e econômicos, nesse século passou a ganhar novas nuances, pois surgia, aos poucos e com os devidos incentivos da literatura romântica, o

casamento por amor, ou seja, a escolha pessoal dos cônjuges, baseada em interesses físicos e afetivos.⁸ Tal escolha poderia ser feita pela própria mulher; entretanto, estava condicionada às regras sociais vigentes, ou seja, desde que respeitada a aprovação familiar e as diferenças de classe. Dessa forma, essa autonomia era mais aparente do que efetiva.

Assim, a delicadeza e a virtude⁹ eram incentivadas; a pureza e mesmo a ingenuidade tendem a constituir traços valorizados, como se nota no trecho de *Encarnação*, de José de Alencar:

Enganavam-se aqueles que viam na filha do Sr. Veiga uma dessas moças embotadas pela vida precoce da sala. Ao contrário, ou pela severa educação que recebera, ou por tardio desenvolvimento, Amália conservara-se criança além do período natural da infância. Aos dezessete anos ainda se lembrava de suas lindas bonecas, bem guardadas em uma cômoda, onde as conservava como recordação da meninice; e mais de uma vez aconteceu-lhe no dia seguinte a um baile representar ao vivo com essas figuras de cera e cetim as quadrilhas que dançara (ALENCAR, 2011, p. 34).

Também a virgindade, garantia da honra e da pureza femininas, já altamente valorizada, tornava-se, cada vez mais, um requisito fundamental para assegurar o prestígio da noiva dentro do mercado matrimonial. Em *Macário*, de Álvares de Azevedo, percebemos tal idealização da mulher casta, virgem, quando o protagonista é questionado sobre o que exigiria da mulher amada:

⁸ Segundo Maria Ângela D’Incao, o casamento entre famílias ricas e burguesas era usado como um degrau de ascensão social ou uma forma de manutenção do status, ainda que os romances alentassem, muitas vezes, uniões por amor. Ainda segundo a pesquisadora, o período romântico da literatura brasileira, especialmente a literatura urbana, apresenta o amor como um estado da alma; toda a produção de Joaquim Manuel de Macedo e parte da de José de Alencar comprovam isso. “No Romantismo são propostos sentimentos novos, em que a escolha do cônjuge passa a ser vista como condição para a felicidade. A escolha, porém, é feita dentro do quadro de proibições da época, à distância e sem os beliscões. Ama-se, porque todo o período romântico ama. Ama-se o amor e não propriamente as pessoas. Apaixona-se, por exemplo, pela moça que seria a dona de um pezinho que, por sua vez, é a dona de um sapato encontrado. O amor parece ser uma epidemia. Uma vez contaminadas, as pessoas passam a suspirar e a sofrer ao desempenhar o papel de apaixonadas. Tudo em silêncio, sem ação, senão as permitidas pela nobreza desse sentimento novo: suspirar, pensar, escrever e sofrer. Ama-se, então, um conjunto de ideias sobre o amor. As pessoas que amam aparecem nas novelas como possuidoras de uma força capaz de recuperar o caráter moral perdido, como no caso de Seixas no romance *Senhora*, de José de Alencar. O amor é sempre vitorioso: Aurélia, em *Senhora*, vence porque tinha um bom motivo, o amor. O amor dos romances vence sobretudo o interesse econômico no casamento. No mundo dos livros, os heróis sempre amam” (D’INCAO, 2012, p. 234).

⁹ “*Virtude*, conforme definição da época, era entendida como ‘o exercício dos deveres morais, civis, sociais ou religiosos’. Nesse contexto, a mulher virtuosa, fosse como esposa ou como mãe, traria benefício público, pois se lhe atribuía o poder de exercer sua influência sobre o marido e os filhos, produzindo a ‘decência pública’” (JINZENJI, 2010, p. 173).

O DESCONHECIDO: E o que exigirias para a mulher de teus amores?

MACÁRIO: Pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência.

O DESCONHECIDO (Irônico): Mais nada?

MACÁRIO: Notai que por beleza indico um corpo bem feito, arredondado, cetinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda frouxa, e uns pés mimosos...

O DESCONHECIDO: Quanto à virgindade?

MACÁRIO: Eu a queria virgem na alma como no corpo. Queria que ela nunca tivesse sentido a menor emoção por ninguém. Nem por um primo, nem por um irmão... Que Deus a tivesse criado adormecida n'alma até ver-me, como aquelas princesas encantadas dos contos que uma fada adormecera por cem anos. Queria que um anjo a cobrisse sempre com seu véu, e a banhasse todas as noites do seu óleo divino para guardá-la santa!... Queria que ela viesse criança transformar-se em uma mulher nos meus beijos (AZEVEDO, 2000, p. 510).

Aqui, percebemos que não só a virgindade, mas a beleza física como um traço indispensável às mulheres. Mônica Yumi Jinzenji, em *Cultura impressa e educação da mulher no século XIX*, corrobora essa afirmação ao dizer que

o esforço em definir a mulher virtuosa era acompanhado da defesa de certas qualidades como castidade, moderação, instrução, patriotismo, gosto pelo trabalho e a crítica a outras, como o luxo, a vaidade, o ócio. [...] é possível perceber, tanto a partir do que se afirmava, quanto do que se buscava negar, que a aparência física compunha uma das dimensões da mulher virtuosa, sendo a beleza um atributo do caráter moral e da posição social. O *Espelho Diamantino*, primeiro periódico brasileiro dedicado ao público feminino, sintetizava esses valores, dizendo que, nas mulheres, “a limpeza mais extremosa e prudente cuidado do traje e ornamento são virtudes, uma vez que elas assim conservam a saúde e formosura, agradam os olhos da família e do esposo, fazem o encanto da sua casa e, neste asseio exterior, oferecem uma imagem da pureza de sua alma” (JINZENJI, 2010, p. 173-174).

Pode-se perceber que o jornal citado pela pesquisadora referia-se às mulheres de alta classe, uma vez que é impossível se considerar o contrário, haja vista a heterogeneidade das condições sociais e raciais do universo feminino do período. Interessante também destacar que, naquele período, passou-se a enfatizar o amor conjugal, a afetividade familiar e o cuidado com os filhos, como podemos perceber no fragmento do jornal citado por Jinzenji. A mãe zelosa e esposa devotada, já bastante difundida desde o Iluminismo, sobretudo nos discursos de Rousseau, passava a ser ainda mais valorizada no século XIX. Segundo Rousseau,

toda educação das mulheres deve tomar o homem como ponto de referência. Agradar-lhes, ser útil, fazer-se amada e honrada por eles, educá-los enquanto pequenos, cuidar deles quando crescidos, aconselhá-los, tornar-lhes a vida agradável e doce: eis o dever das mulheres em todos os tempos e o que se lhes deve ensinar desde a infância (ROUSSEAU, *apud* MENEZES, 2002, p. 18).

O filósofo exaltava o amor materno como um valor na civilização e sinal de boa conduta da mulher. Nesse sentido, vale citar um parágrafo de Joaquim Manoel de Macedo do “Extrato do discurso do orador do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil”, de 1866, no qual o autor nos deixa ver como concebia o papel da mulher na sociedade:

A mãe de família é a grande preparadora do futuro da sociedade porque nos seus peitos bebem os filhos o leite que alimenta a vida, e nas suas lições suaves ensinadas e carinhos e beijos, no seu sentir, no seu falar, no exemplo das suas ações, nos cuidados, na tolerância cega ou no sábio zelo do amor, na grande escola enfim do lar doméstico, onde a mãe é o mestre mais ouvido e mais querido da prole que incessante a rodeia, recebem os filhos a sementeira do coração que produz flores ou espinhos, virtudes ou vícios, conforme a prudência, a moralidade e a natureza do amor desse anjo dado por Deus às crianças, e que as crianças chamam de mãe (MACEDO, *apud* CARRIZO, 2001, p. 62).

O autor concebia a mulher, enquanto mãe, como sustentáculo na consolidação do Estado, pois era ela quem preparava e educava os filhos, ou seja, os novos cidadãos. Também convém não esquecer que a emergência da família burguesa,

ao reforçar no imaginário a importância do amor familiar e do cuidado com o marido e os filhos, redefine o papel do feminino e ao mesmo tempo reserva para a mulher novas e absorventes atividades no interior do espaço doméstico. Percebe-se o endosso desse papel por parte dos meios médicos, educativos e da imprensa na formulação de uma série de propostas que visam “educar” a mulher para o seu papel de guardiã do lar e da família – a medicina, por exemplo, combatia severamente o ócio e sugeria que as mulheres ocupassem ao máximo dos afazeres domésticos. Considerada base moral da sociedade, a mulher de elite, a esposa e mãe da família burguesa, deveria adotar regras castas no encontro sexual com o marido, vigiar a castidade das filhas, constituir uma descendência saudável e cuidar do comportamento da prole (D’INCAO, 2012, p. 230).

Além disso, ao se tornar mãe, a mulher livrava-se da mística diabólica que lhe era conferida; revestia-se novamente do manto da virtude, distanciava-se de Eva, aproximando-se de Maria, encarnação do mito da salvação no imaginário cristão. A figura feminina, nos moldes apresentados, passa a ser considerada necessária à sociedade que se configurava, seja para o idealismo político republicano e positivista, que lhes atribuía papel moralizador; seja para o romantismo, que via na mulher um complemento harmônico do amor; seja, ainda, para o catolicismo, que a queria evangelizadora da sociedade.

Assim, a dupla imagem feminina calcificava-se definitivamente no imaginário oitocentista: se, por um lado, a figura de Eva simbolizava a essência maléfica, a tendência ao pecado supostamente presente em todas as mulheres reais; por outro, o arquétipo de Maria, encarnando a maternidade e a virgindade ao mesmo tempo, apresentava-se como um ideal que, embora inacessível, deveria nortear o comportamento das mulheres que desejavam a salvação. Constituíram-se então dois modelos de mulher: a que era vista como um ser impregnado de sexualidade, incontrolável, perigoso e a que, paralelamente, era vista como um ser débil, frágil, casto, quase assexuado. Anjo ou demônio, Eva ou Maria, a mulher aparecia como a personificação do *outro*¹⁰, que despertava fascínio e terror.

Portanto, analisando alguns estudos da produção literária do século XIX, pudemos constatar grande influência do Romantismo sobre o comportamento feminino, impondo critérios entre bem e mal, certo e errado. No avanço da produção romanesca do século XIX, a fragilidade e a submissão da mulher agravam-se com a propagação de uma “natureza” que a ela se impõe e que ora deve ser controlada (a sexualidade), ora respeitada (a maternidade).

Assim, a literatura romântica, com suas personagens arquetípicas, nos dá um vislumbre da concepção de mulher da sociedade oitocentista.

Mas por que tantos romancistas, tão distintos, reforçariam, direta ou indiretamente, o mesmo modelo social de mulher e veiculariam um mesmo padrão de comportamento? A contextualização histórica sugere que a sociedade continuava a exigir esses mesmos papéis sociais, apesar das mudanças pelas quais passava. Isso não aparecia, entretanto, sem contradições. Personagens um tanto quanto comuns, chegaram a apresentar um indício de transgressão: exemplo disso é a fascinante personagem Aurélia, de *Senhora* que, numa

¹⁰ Segundo Judith Butler, para [Simone de] Beauvoir, o “sujeito”, na analítica da misoginia, é sempre já masculino, fundido com o universal, diferenciando-se de um “Outro” feminino que está fora das normas universalizantes que constituem a condição da pessoa, inexoravelmente “particular”, corporificado e condenado à imanência (BUTLER, 2013, p. 30).

sociedade patriarcal, toma a iniciativa de “comprar” um marido e submetê-lo ao seu jugo. Nuances de vingança e certo sadismo perpassam as ações da personagem que, felizmente ou infelizmente, ao final do romance, perdoa todos os pecados do parceiro em nome do amor. Aqui opera-se a correção da personagem para o padrão romântico, como Alencar também faz em *Encarnação*.

Nesse sentido, em alguns casos, ao mesmo tempo em que se criticava a submissão feminina, acabava-se, ao final, por reforçá-la. As críticas sociais, veiculadas pelos romances, davam-se dentro dos limites da própria sociedade, não se encontrando, entre esses escritores, posições abertamente “revolucionárias”. Toda essa explanação acerca do perfil de personagens que predominavam na literatura romântica, nos leva ao nosso objetivo: fazer uma análise das mulheres de *Noite na taverna*, além de discutir se Álvares de Azevedo assumiu uma postura diferente da de seus contemporâneos na construção de suas personagens femininas.

2.2 O arsenal romântico: “Uma noite do século”

Por clássico, eu indico a saúde, e por romântico, a doença.

Goethe

Noite na taverna é composta por sete contos, cujos títulos, salvo a introdução, “Uma noite do século”, e o encerramento, “O último beijo de amor”, são os nomes dos protagonistas que, em meio à embriaguez provocada pelo vinho, narram histórias macabras que beiram o surrealismo. Desde então a obra tem provocado algumas controvérsias quanto a sua classificação do ponto de vista do gênero ao qual pertence. Conforme Mário da Silva Brito, na introdução à coletânea de contos românticos feita por Edgard Cavalheiro:

O conto, no romantismo, é incaracterístico, “uma coisa informe e vaga”, como repara o próprio Edgard Cavalheiro. Joaquim Norberto e Gonçalves de Magalhães, pioneiros da ficção narrativa de proporções reduzidas, denominam as suas tentativas, respectivamente, de *romance* e *novela*. José de Alencar considera “Cinco Minutos” apenas uma *história*. Na verdade, o conto assumiria a sua estrutura de contensão e medida, muito tempo depois, com Machado de Assis, cujas produções iniciais, se bem que quase sempre superiores às de seus predecessores e até contemporâneos, ainda são eivadas

dos vícios da escola, e desbordam dos limites que o gênero exige. São exatamente esses vícios que impedem o florescimento de uma forma narrativa que repudia a prolixidade, a eloquência, excesso de imaginação, a fantasia, o sentimentalismo, as expansões derramadas, a exuberância de emoções e de linguagem (BRITO, 1961, p. 2-3).

No capítulo introdutório “Uma noite do século”, os personagens, embriagados sob as luzes do ambiente fechado e fumacento da taverna, contam suas desventuras e atrocidades passadas com uma volúpia doentia pelo crime. Para eles, não há felicidade possível; assim, se debatem em meio às recordações dolorosas.

Décio de Almeida Prado, num ensaio acerca do drama fantástico de Álvares de Azevedo, diz que o autor debruçou-se amorosamente sobre a poesia de Alfred de Musset, os romances poéticos de George Sand e o teatro de Alfred de Vigny. No entanto, ressalta que há um grupo de escritores, imediatamente anteriores a esses, que fascinavam Azevedo pela conjunção, já plenamente romântica, entre vida desregrada, com excesso de sexo ou de bebida, e a carreira literária, desenrolada fora dos padrões habituais. O crítico cria uma filiação para *Noite na taverna* ao citar os autores que cabem nessa categoria que tanto fascinava Azevedo:

Byron, “o poeta-rei”, que adormecia nas “orgias febris”, Zacharias Werner, que, “pelo chão das tavernas da velha Alemanha”, “profanava na embriaguez a sua larga fronte mística”, e Bocage, “o poeta dos lupanares”, que se podia ver, “na velha Lisboa”, “com cotovelos nas mesas torpes da taverna”. A taverna, que teria a sua vez – *Noite na taverna* – na ficção de Álvares de Azevedo, já simbolizava aqui, em seus escritores teóricos, a vida noturna, no que representava de exclusão social e no que possuía de subterrâneo, de inconfessável, de moralmente livre e perverso (PRADO, 1996, p. 45).

Entretanto, também é importante destacar a influência de autores como Hoffmann e Poe. Já no início, em “Uma noite do século”, um dos personagens confirma a influência de Hoffmann:

Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão de Johannisberg! (AZEVEDO, 2000, p. 565).

No livro, há uma crítica à concepção que tornava a literatura instância privilegiada de correção da moral. De acordo com Cilaine Alves, em lugar de aceitar a orientação de Magalhães¹¹, que propunha adotar apenas a cultura francesa e o ecletismo como modelos a partir dos quais a literatura e as ideias se desenvolveriam, Azevedo procura direcionar a atenção para as mais diversas fontes literárias e filosóficas.

Nesse propósito de ampliar o horizonte das ideias no Brasil e de criticar a concepção edificante da literatura, *Noite na taverna* “filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas que, de um ou outro modo, negam o conhecimento baseado no império da razão e, à literatura, a função de transmitir princípios morais” (ALVES, 2004, p. 120).

Ainda segundo a autora, fundamental nesse sentido, o capítulo inicial, “Uma noite do século”, por oferecer uma síntese dialógica que condensa a reação à visão edificante da poesia, alheia às contradições humanas. A fala de todas as personagens, ainda que apresente certas discordâncias acerca do que considera um sistema filosófico genuíno, contrapõe em uníssono o modelo de literatura adotado no Brasil ao eleger o ceticismo e o hedonismo como postura de vida:

Enquanto Bertram toma o fumo e o vinho como metáforas do idealismo alemão ou, em outras palavras, como imagem do movimento da ideia pelo espírito, o materialista Solfieri, ainda que admita, com os amigos, a imortalidade da alma como um ideal a ser perseguido, pensa que ele deve se deixar impregnar do “lodo da podridão”, disseminados pelo mundo. Para ele, a vida não é, como a lua, um elemento puro e virtuoso, mas uma “reunião ao acaso de moléculas atraídas”. Analogicamente a Bertram, Solfieri crê que das ilusões nada se concretiza e que a

¹¹ Cilaine Alves, no artigo intitulado “A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*”, afirma que Álvares de Azevedo, ao defender que a poesia valorize a sensibilidade como fonte a partir da qual emana seu material, procura expor uma pluralidade de tendências filosóficas que, de um modo ou de outro, abalam o objetivo dos representantes do romantismo oficial de impor o ecletismo como filosofia do Império, propícia a sustentar a crença quanto ao papel da ciência e da fé no desenvolvimento do progresso nacional. Graças à proposta de promover a conciliação entre os diversos sistemas filosóficos e tendências políticas, o ecletismo foi adotado pelos letrados reunidos em torno de D. Pedro II como a filosofia oficial do Império e como uma única tendência filosófica válida para orientar novos talentos. Seu maior defensor, Gonçalves de Magalhães, refutou a convivência com tendências que divergiam de sua orientação e que, em pauta na Europa desde o final do século XVII, ou abalaram a crença na existência de Deus, ou tomaram a subjetividade como o centro a partir do qual se funda o conhecimento. Em “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, ao lado da retomada da tradição indígena e da representação do passado longínquo, Gonçalves de Magalhães postula que filosofia e ecletismo sejam sinônimos, única via de acesso, para ele, da evolução da inteligência brasileira e do progresso e da Luzes nacionais. A pronta reação de Álvares de Azevedo à tentativa de impor o ecletismo como sistema único de orientação das ideias e das produções literárias manifesta-se em seus discursos, em que traça um quadro negro da política governamental brasileira, da imprensa e do sistema educacional do país para, a partir daí, delimitar a missão política das sociedades acadêmicas e da mocidade estudantil (Cf. ALVES, 2004, p. 121).

existência só tem sentido na febre do libertino, na bebida e na lascívia. O ateu Johann, por seu turno, condena a crença nos dogmas religiosos, o fanatismo e o culto dos ícones católicos. O único consenso entre eles é o de que a base de todo conhecimento reside no elemento sensível e que, na poesia, assim como no estilo de vida, deve imperar uma atitude que chamam de epicurista, voltada para o culto do prazer. Sob a ótica dos libertinos, o prazer se torna o fundamento da vida e a fonte de onde devem-se (*sic*) extrair as matérias da criação poética (ALVES, 2004, p. 122-123).

Assim, as histórias de *Noite na taverna*, que são exibidas a Macário por Satã, contrapõe a ideia vigente de literatura e pátria ao apresentar o lado trágico e corrupto da vida.

A filosofia epicurista é adotada como moral e regra de conduta.

– Blasfêmia! – e não crês em mais nada: teu ceticismo derribou todas as estátuas do teu templo, mesmo a de Deus?

– Deus! Crer em Deus! Sim como o grito íntimo o revela nas horas frias do medo – nas horas em que se tiritia de susto e que a morte parece roçar úmida por nós! Na jangada do naufrago, no cadafalso, no deserto – sempre banhado do suor frio – do terror é que vem a crenças em Deus! – Crer nele como a utopia do bem absoluto, o sol da luz e do amor, muito bem! Mas se entendeis por ele os ídolos que os homens ergueram banhados de sangue, e o fanatismo beija em sua inanimação de mármore há cinco mil anos! (AZEVEDO, 2000, p. 565).

O enredo de *Noite na taverna* consiste em uma sucessão de crimes que cada narrador apresenta como se fossem suas memórias, motivo pelo qual os contos são identificados pelo nome do personagem que o narra: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Interessante ressaltar que os nomes dos protagonistas remetem à tradição europeia e são extraídos, em sua maioria, de obras dessa tradição¹², como Bertram, nome de um dos personagens de *Marino Faliero*, de Lorde Byron. Antônio Carlos Secchin faz a seguinte afirmação sobre os protagonistas da obra:

A condição marginal do herói se revela também em sua indefinição profissional: os personagens de Álvares de Azevedo são invariavelmente aliados do trabalho ou a

¹² Para Alves (2004), aprofundando a tendência de construir narradores que aludem à tradição europeia [como é o caso de *Job Sterne*, que discutiremos mais a frente], a maior parte dos nomes dos personagens de *Noite na taverna* é extraída dessa tradição: Gennaro e Maffio são personagens do romance de Victor Hugo, *Lucrecia Borgia*; Bertram, tanto de *Os bandoleiros*, de Schiller, quanto de *Marino Faliero*, de Byron; Claudius Hermann e Arnold batizam personagens de Manfred e *The Deformed Transformed*, deste último autor; o nome Giórgia pode ser uma variação de George, em homenagem a George Sand, escritora a quem Álvares de Azevedo sempre dedicou grande admiração.

ele avessos, consumindo-se num espaço noturno e entregues ao jogo, à bebida e aos amores. Tal alijamento lhes soa como irreversíveis, o que imprime a suas falas um certo tom de autopunição e masoquismo, como se lamentassem algo que lhes superassem a força consciente. Não há vanglória onde não houve opção (SECCHIN, 1996, p. 182).

É verdade que, além do nome, nada ou quase nada se sabe desses personagens marginais e as histórias narradas tampouco esclarecem o mistério. Podemos dizer que são homens de meia idade, na faixa dos trinta a quarenta anos, a exemplo de Gennaro, que diz ter quarenta e dois anos, ou seja, encontram-se numa idade intermediária entre a juventude e início da idade madura, como diz Bertram:

Por que impalideces (*sic*), Solfieri? A vida é assim. Tu sabes como eu sei. [...] O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharem como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este amanhã do velho, gelado e ermo – despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! (AZEVEDO, 2000, p. 578).

Também há no texto indícios de que são ou foram estudantes dedicados e revelam o descontentamento do homem frente à ciência, aos limites sociais impostos pela razão: “E ergamo-nos, nós que amanhecemos nas noites desbotadas de estudo insano, e vimos que a ciência é falsa e esquiva, que ela mente e embriaga como o beijo de mulher” (AZEVEDO, 2000, p. 573). Todos os personagens são europeus de nacionalidades distintas; encontram-se na taverna, cuja localização não nos é revelada, e contam histórias macabras, que ligam o passado das ilusões ao ceticismo do presente, como podemos perceber logo no início do livro, quando um dos convivas sugere um brinde:

O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após os vapores do vinho, os vapores da fumaça! Senhores, em nome de todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram, uma última saúde! A taverneira aí nos trouxe mais vinho: uma saúde! (AZEVEDO, 2000, p. 566).

Também é bastante recorrente nos contos a avidez pelo vinho, símbolo do conhecimento, do prazer e da iniciação, o que nos remete ao aprendizado às avessas do jovem Macário que está ao lado de Satã, observando toda a cena pela janela da taverna. Ironicamente o vinho está ligado tanto ao sagrado, quanto ao profano: ao mesmo tempo em que simboliza o

sangue de Cristo, também é o símbolo do deus da mitologia greco/romana Dionísio/Baco, divindade do excesso e das alegrias profanas. Há nos contos azevedianos uma ânsia pela bebida, que é sempre requisitada: “Vinho! Vinho! Não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como sonâmbulo!” (AZEVEDO, 2000, p. 566). A taça deveria estar sempre cheia, como se o vinho lhes trouxesse a ilusão da completude, de possuir aquilo que ansiavam, ou trazer de volta aquilo que perderam: “Oh! Vazio! Meu copo está vazio! Olá taverneira, não vês que as garrafas estão esgotadas? Não sabes, desgraçada, que os lábios da garrafa são como os da mulher: só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija a lava?” (AZEVEDO, 2000, p. 569).

Em *Noite na taverna* não há finais felizes, como na maioria dos textos românticos da época. É um mundo sem volta nem esperança. Assim, as imagens, bem como os sentimentos suscitados pelas recordações, talvez justifiquem tamanha avidez pelo vinho, ou pela embriaguez causada pelo excesso da bebida, uma vez que o “homem recorre à embriaguez física como meio de acesso ao espiritual, libertando-se do condicionamento do mundo exterior, da vida controlada pela consciência” (CHEVALIER, 1997, p. 623). Aqui o vinho ajuda a dar vazão às experiências pregressas. O vinho faz transbordar; libera a censura que a vida regrada impõe.

Não obstante, a imaginação do poeta criou um mundo fantástico, grotesco e mórbido em *Noite na taverna*. O homem é dominado pelas paixões e pelo amor sexual: “a verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível que domina” (AZEVEDO, 2000, p. 565). Cheios de vicissitudes, angústia, indagações existenciais, esses personagens vivem num mundo onde ironia, rebeldia e irreverência imperam sob todas as coisas:

Daí a dualidade de alma do nosso poeta, o culto pelo Byron do amor cínico como autopunição, a fanfarrona literária em que, ao mesmo tempo, vinga-se da incapacidade de amar e dá vazão à sua revolta contra o amor sujeito à natureza fisiológica. Em todos os contos da *Noite na taverna* o amor é força maléfica, destruindo no homem todo sentido de grandeza, reduzindo-o a mais abjeta condição (JORDÃO, 1955, p. 21).

Os “contos fantásticos”, assim chamados pelo próprio autor, trazem personagens que andam eternamente sobre a linha que delimita o insano. Amor e erotismo, em escala elevada, fazem com que os personagens contistas, meros libertinos, marcados pelo amor e pelo fracasso, cometam crimes levando a mulher amada à perdição.

2.3 A construção das personagens femininas em *Noite na taverna*

Meu abraço foi fatal
 [...]
 Eu a amava e a destruí.

Byron

Muitos foram os modos de interpretar o feminino nos mais diversos períodos pelos quais a arte e a própria história já passaram. Fascinante num dado momento, objeto de repulsa em outro, a mulher, indubitavelmente, foi objeto de sedução nos mais diversos tempos. Em *Noite na taverna*, entre o arsenal romântico, está a personagem feminina que nesse texto alcança um patamar mais complexo. De acordo com Karin Volobuef,

aqui, como em outras obras de Álvares de Azevedo, o amor forma o eixo central. Contudo, o viés pelo qual ele é tratado sofre variações, percebendo-se uma contundente dualidade: ora o amor é abordado numa perspectiva idealizante, lírica e emotiva, ora sob um prisma de cinismo, descrença, deboche e licenciosidade. O amor em Álvares de Azevedo tem um lado “saturnal” e um lado de “candura”, conforme expressou Eugênio Gomes (1953, p.13). Em *Noite na taverna*, cada um desses dois polos encontra seu correlato numa figura feminina: de um lado, a virgem imaculada e pura; de outro, a mulher prostituída. A virgem é inevitavelmente linda e perfeita; a prostituída é feia e costuma ser descrita com pele macilenta, olheiras, corpo e rosto desfigurados pela velhice ou pelos vícios. Cada uma delas estimula uma reação masculina diferente: a mulher-anjo, idolatria; a mulher-perversa, vilipêndio (VOLOBUEF, 2005, p. 140).

As personagens puras e desprovidas de maldade vão, sob a influência dos homens, típicos heróis byronianos, ou decair para o mundo dos vícios e crimes, ou resvalar para o abismo da morte. Amor e erotismo fazem com que os personagens contistas cometam crimes levando a mulher amada à perdição: Solfieri, ao apaixonar-se por um fantasma que passa a ser cadáver; Bertram, ao alimentar-se de carne humana e assistir o mar arrebatá-lo o corpo da amada de seus braços; Gennaro, ao levar a desonra e a morte para dentro da casa do seu mestre; Claudius, ao invadir a alcova da mulher por quem era fascinado, sequestrá-la e encontrá-la morta nos braços de seu verdadeiro amor; e, finalmente Johan, ao cometer incesto com sua irmã.

O erotismo é a transgressão e a lembrança da proibição, posto que

sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que sustenta o interdito, sustentando-o para dele tirar prazer (BATAILLE, 1987, p. 35).

Os personagens azevedianos, mesmo conscientes de suas transgressões, não conseguem se arrepender de seus atos, mas foi através da realização erótica que eles acabaram por se perder e por levar a mulher à perdição. Em *Noite na taverna*, a figura feminina oscila entre a mulher pura, a mulher fatal e a prostituta.

Na taverna, são contadas histórias ocorridas em vários países; portanto temos personagens femininas de várias nacionalidades: italiana, francesa e espanhola. A espanhola Ângela, do conto “Bertram”, se configura como mortalmente perigosa, além de encarnar o ideal da *femme fatale*, “que reúne em si todas as seduções, todos os vícios e todas as volúpias” (PRAZ, 1996, p. 196). No entanto, à exceção de Ângela e de Giorgia, a prostituta, todas as mulheres retratadas nos contos são idealizadas pelos protagonistas como sendo anjos santos e por amor ao objeto eroticamente desejado os homens cometem crimes, levando-as à condição de anjo decaído. Amor e o erotismo, sentimentos desencadeadores de tais crimes, andam juntos, são dupla chama, pois

o amor é o amor não a este mundo, mas sim deste mundo: está atado à Terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte. Sem alma – ou como queira chamar a esse *sopro* que faz de cada homem e de cada mulher uma *persona* – não há amor, mas tampouco ele existe sem corpo. Pelo corpo o amor é erotismo e assim se comunica com as forças mais vastas e ocultas da vida. Ambos, amor e erotismo – dupla chama – se alimentam do fogo original: a sexualidade (PAZ, 1994, p. 185).

De fato, amor e erotismo são em *Noite na taverna* as válvulas propulsoras, uma vez que é em nome deles que são cometidos inúmeros crimes. Estão nessa obra intimamente ligados, tanto que remetem os protagonistas a uma quimera erótica em que a idealização da mulher amada beira à loucura, ao amor doentio, patológico. Lou Andréas-Salomé, acerca do erotismo patológico, diz:

É verdade que esta participação do espírito na embriaguez amorosa comporta precisamente uma tal dose de enebriamento, sintomas tão claros de enlevo, que parece não haver solução a não ser a de nos desembaraçarmos dela, repelindo-a para o terreno do romantismo, ou admitir a suspeita de que ela é, em certa medida patológica (SALOMÉ, 1991, p. 29).

Não teria, talvez, essa embriaguez amorosa, presente nos contos, certo teor de erotismo patológico que, ao encontrar refúgio no sentimentalismo, serve de justificativa para atos insanos? Acreditamos que sim, pois há nos contos uma fixação pela mulher estátua, branca, fria e virgem, como no conto de Solfieri, cuja paixão o levou a praticar uma possível necrofilia, uma vez que, ao final do conto, descobrimos que a mulher não estava morta, mas em estado de catalepsia¹³.

2.3.1 Solfieri

Solfieri, narrador da primeira história, fica extremamente impressionado no primeiro encontro com a amada e a descreve da seguinte forma: “a face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. [...] No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços, e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo” (AZEVEDO, 2000, p. 568). Impressionado por essa visão, tenta esquecê-la com outras mulheres e, certa noite, um ano depois, de volta a Roma, encontra-se com uma condessa italiana chamada Bárbara, cuja representação é a da mulher lasciva:

Uma noite, e após uma orgia, eu deixara dormida no leito dela a condessa Bárbara. Dei um último olhar àquela forma nua e adormecida com febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor. – Saí. – Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. As taças tinham ficado vazias na mesa: nos lábios

¹³ Catalepsia é uma doença grave, cujos membros do corpo se tornam rígidos, mas não há contrações, embora a pessoa fique o tempo todo consciente. Quem passa por essa doença pode ficar horas nessa situação. No passado já existiram casos de pessoas que foram enterradas vivas e na verdade estavam passando pela catalepsia. No conto, Solfieri explica: “Nunca ouvistes falar da catalepsia? É um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro; sonho gelado em que sentem-se (*sic*) os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias sem poder revelar a vida!” (Cf. AZEVEDO, 2000, p. 573).

daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do deleite... (AZEVEDO, 2000, p. 568).

Partícipe de orgias e saciadora dos prazeres carnavais do protagonista, a mulher é descrita com cores vivas e não como um ser etéreo, como a moça do cemitério. Enquanto o anjo perdido constitui uma figura fria e misteriosa, ainda que virgem, por isso é um anjo, a figura da condessa¹⁴, que não é símbolo de pureza e candura, também não é modelada pela vulgaridade da prostituta. É vista apenas como uma parceira de prazeres, uma vez que não só dá prazer ao homem, mas também o recebe.

Essa postura de Azevedo constitui um rompimento do autor com a tradição que modelava a mulher num quadro dicotômico: virgem ou vulgar. No entanto, saciado o desejo, essa mulher é completamente esquecida. A imagem evanescente da jovem do cemitério é mais forte, além da tendência mórbida do protagonista, pois na mesma noite ele reencontra a jovem e sua predileção/fixação romântica pelas formas alvas chega ao ponto máximo, fazendo-o cometer um crime:

As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!... E aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida... – Era o anjo do cemitério? [...] Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus olhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua; tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 2000, p. 569).

De acordo com Affonso Romano Sant’Anna (1993), na mitologia grega, Hipos, deus do sono, é o irmão gêmeo de Tanatos, deus da morte. E todos os dois são filhos da noite. Nesse sentido, a denominação que Solfieri dá à amada, “anjo do cemitério”, é pertinente, uma vez que a palavra cemitério vem do grego, *koimetérion*, lugar onde se dorme. Aí pode haver um trocadilho interessante, pois o sono é a metáfora da morte; no entanto, no decorrer do conto, descobrimos que a moça não está morta, mas num estado de catalepsia, ou seja, numa espécie de sono forçado.

¹⁴ A personagem feminina da condessa italiana pode ter sido inspirada nas condessas da Renascença “que proclamaram suas paixões com toda ousadia, os seus amores luxuriosos que semeiam ruína e perdição entre os homens” (PRAZ, 1996, p. 180).

Assim, após a violação do suposto cadáver, visto que a moça desperta e descobrimos que não estava morta, mas sob o efeito da catalepsia, empregando o mito da bela adormecida, muito recorrente na poesia azevediana, o protagonista a sequestra, mas a mulher posteriormente morre de febre.

Como lembrança, Solfieri encomenda uma estátua e assim confirma sua obsessão pelas formas frias e alvas ao materializar seu objeto de desejo e ter uma representação permanente da moça casta: “[...] fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera – paguei-lhe uma estátua dessa virgem” (AZEVEDO, 2000, p. 570).

Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele. Um ano – noite a noite – dormi sobre as lajes que a cobriam... Um dia o estatuário me trouxe a sua obra. – Paguei-lha e paguei o segredo... (AZEVEDO, 2000, p.571).

De acordo com Bataille (1987), a necrofilia é uma forma de controle absoluto do outro, o modo encontrado para se levar o impulso erótico à última instância, na tentativa de atingir a unidade perdida. O outro já atingiu sua unidade através da morte; o praticante da necrofilia procura duplamente a sua através do erotismo e da tentativa de dominar a morte. Desse modo, Solfieri usa, no pescoço, uma espécie de amuleto, como que para ter uma lembrança constante da moça morta: “Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra – eu vô-lo juro – guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Ei-la! Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas. – Vede-la murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2000, p.571).

2.3.2 Claudius Hermann

No quarto conto, cujo narrador é o libertino inglês Claudius Hermann, assim como no de Solfieri, ocorre a obsessão por uma forma pálida, um anjo divino, perfeito como uma estátua, como se lê: “vísseis bela na sua beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores

puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da fronte; o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos, o esmero do colo ressaltando nas roupas de amazona” (AZEVEDO, 2000, p. 589); ou em: “Tinha os olhos a fito naquela forma divina: seria a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos, se o arfar do peito lhe não denunciasse vida” (AZEVEDO, 2000, p. 589) e “bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário. Essa mulher era a duquesa Eleonora... [...] A lâmpada de alabastro estremecia-lhe sua luz dourada na testa pálida. Parecia uma fada que dormia ao luar...” (AZEVEDO, 2000, p. 589).

A mulher nesse conto é contemplada como um modelo de beleza feminina e sensualidade:

Ele saiu, ela começou a despir-se. Eu vi uma por uma caírem as roupas brilhantes, as flores e as joias – desatarem-se-lhe as tranças luzidias e negras – e depois aparecia no véu branco do roupão transparente como as estátuas de ninfas meio nuas, com as formas desenhadas pela túnica repassada da água do banho. O que vi – foi o que sonhara e muito, o que vós todos, pobres insanos, idealizastes um dia como a visão dos amores sobre o corpo da vendida! Eram os seios alvos e velados de azul, trêmulos de desejo, a cabeça perdida entre a chuva de cabelos negros – os lábios arquejantes – o corpo todo palpitante – era a languidez do desalinho, quando o corpo da beleza mais enche de beleza, e como uma rosa que abre molhada de sereno, mais se expande, mais patenteia suas cores (AZEVEDO, 2000, p. 595).

Aqui, a mulher idolatrada tem um corpo sensual, mas não encarna o estereótipo da *femme fatale*; pelo contrário, mesmo sendo casada, é vista como um anjo divino, puro, quase virgem. No conto de Claudius, sua amada, a duquesa Eleonora, diferentemente do conto de Solfieri, não está morta ou em estado de catalepsia, mas adormecida, pois seu admirador e amante a ama em segredo, drogando-a para então possuí-la, praticando, assim, o abuso sexual e o adultério, visto que é uma mulher casada, como nos diz o próprio protagonista no seguinte trecho: “Eu os vi assim: aquele esposo ainda tão moço, aquela mulher – ah! E tão bela!... de tez ainda virgem” (AZEVEDO, 2000, p. 596).

Como já indicamos, chama a atenção o fato de o homem transfigurar a realidade a ponto de transformar uma mulher que não é virgem em criatura sexualmente pura; é como se apenas ele pudesse desvirginar aquela criatura divina, como na seguinte passagem: “A natureza corava ao primeiro beijo do sol, como branca donzela ao primeiro beijo do noivo: não como

amante afanada de noite voluptuosa como a pintou o paganismo; antes como virgem acordada do sono infantil, meio ajoelhada ante Deus” (AZEVEDO, 2000, p. 594). Porém, ao mesmo tempo em que diviniza a mulher, Claudius não esquece sua natureza sensual, relativizando a figura da mulher ideal:

Essa madrugada baixava à terra como bafo de Deus: e entre aquela luz e aquele ar fresco a duquesa dormia – pálida como os sonos daquelas criaturas místicas das iluminadas na Idade Média – bela como a Vênus dormida de Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso (AZEVEDO, 2000, p. 596).

Outra questão interessante é a relativização do papel da mulher no adultério. Eleonora, dormindo, não percebe a presença do amante. Nesse sentido, o sono ou a sedação é uma forma de manter sua integridade, permitindo que ela não se entregue nem se recuse ao amante. Por conta do estado da amada, o outro pode entregar-se à condição romântica de amante incontrolável e não de agressor e violador: “Depois daquela mulher nada houvera mais para mim. Quem uma vez bebeu o suco das uvas purpurinas do paraíso, mas nunca deve inebriar-se do néctar da terra...” (AZEVEDO, 2000, p. 597).

Assim, não há escrúpulos para o amante ao cometer o abuso sexual, e mais uma vez faz-se tudo em nome do amor doentio e desenfreado: “Amava e queria: a sua vontade era a folha de um punhal – ferir ou estalar” (AZEVEDO, 2000, p. 594). Desse modo, a beleza feminina atia os desejos eróticos do contista, mas fica isenta de culpa ou mácula pelo fato de não participar do ato em si. Porém, a partir do momento em que ela, já no final do conto, toma uma decisão, mesmo que coagida, e aceita o amor de Claudius, passa de vítima à cúmplice e de mulher pura à mulher adúltera:

Eleonora, ouve-me: deixo-te só; velarei contudo sobre ti daquela porta. Resolve-te: seja uma decisão firme sim, mas pensada. Lembra-te que hoje não poderás voltar ao mundo: a torpeza do adultério senti-la-ia ele nas tuas faces: creria roçar na tua boca a umidade de um beijo estranho. E ele te amaldiçoaria! Vê: além a maldição e o escárnio: a irrisão das outras mulheres, a zombaria vingativa daqueles que te amaram e que te amaste. Quando entrares, dir-se-á: ei-la! Arrependeu-se! O marido – pobre dele! Perdoou-a... As mães te esconderão suas filhas – as esposas honestas terão pejo de tocar-te... [...] Se quiseses... senão seria horrível... não sei o que aconteceria: mas quem entrasse neste quarto levaria os pés ensopados de sangue... (AZEVEDO, 2000, p. 595).

O escárnio da sociedade à mulher adúltera fica patente na fala de Hermann. Dessa forma, de anjo divino a mulher passa à condição de perdida, desgraçada, cuja punição deve ser a morte: “Um dia Claudius entrou em casa. Encontrou o leito ensopado de sangue: e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. Era o cadáver de Eleonora [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 600). No final do conto, o duque abandonado reaparece e põe fim à vida da duquesa, pondo fim também à felicidade clandestina de Claudius Hermann:

Claudius soltou uma gargalhada. – era sombria como a insânia – fria como a espada do anjo das trevas. Caiu ao chão: lívido e suarento como a agonia: inteiriçado como a morte... Estava ébrio como o defunto patriarca Noé, o primeiro amante da vinha, a virgem desconhecida, até então, e hoje prostituta de todas as bocas... ébrio como Noé, o primeiro borracho de que reza a história! Dormia pesado e fundo como o apóstolo S. Pedro no Horto das Oliveiras... O caso é que ambos tinham ceado à noite... (AZEVEDO, 2000, p. 601).

Comparado a Noé, o primeiro amante da vinha, e também a São Pedro, o primeiro Papa da Igreja Católica, Hermann foi o primeiro amante oculto de Eleonora. Ao comparar Claudius Hermann a São Pedro, o narrador faz referência à passagem bíblica em que Jesus leva os discípulos Pedro, Tiago e João a um horto chamado Getsêmani, no Monte das Oliveiras. Segundo o texto bíblico,

Jesus levou consigo Pedro, Tiago e João, e começou a ficar com medo e angústia. Então disse a eles: “Minha alma está numa tristeza de morte. Fiquem aqui e vigiem”. [...] Depois Jesus voltou e encontrou os três discípulos dormindo, e disse a Pedro: “Simão, você está dormindo? Não pudeste vigiar uma hora! Vigiem e rezem, para não cair em tentação! Porque o espírito está pronto para resistir, mas a carne é fraca” (MARCOS, 14:32-37).

Assim como Pedro, Claudius não foi capaz de vigiar e zelar pela amada, a quem prometeu devoção eterna. Além disso, o narrador faz irônica referência à história bíblica ao dizer que ambos, Pedro e Claudius, haviam ceado à noite: Pedro ceou ao lado de seu ídolo amado antes de sua morte, já Claudius “ceou sua amada”, antes de sua morte. A não vigília de Pedro é justificada pela saciedade da fome, que causa sono; já a não vigília de Hermann é justificada pela saciedade do desejo proporcionada pelo corpo da amada. Dessa forma,

Eleonora, virgem idealizada, virgem de escândalos, virgem do adultério e da devassidão, após seu envolvimento consciente com o rico libertino inglês, é tirada do pedestal e comparada à prostituta de todas as bocas, corrompida e desprezada.

2.3.3 Bertram

Bertram, segunda história, é o único protagonista cujas características físicas são bem delineadas pelo narrador Job Sterne, que é o responsável por ligar os cinco relatos. Para Cilaine Alves,

no mesmo propósito de assentar a fonte da inspiração em obras da tradição ocidental, o capítulo inicial “Uma noite do século”, apresenta como narrador, já desde a primeira edição, uma personagem, Job Sterne, por meio da qual Azevedo acentua sua tendência irônica de jogar com nomes da tradição. Na antiga grafia, *Job* remete ao patriarca do Antigo Testamento, de alma generosa e temente a Deus. Por outro lado, o sobrenome desse narrador, *Sterne*, pode ser uma alusão ao romancista inglês, Laurence Sterne, apreciado pelos românticos por seu estilo digressivo, espontâneo e irônico de narrar. Assim, ao construir uma consciência narrativa modelada pela fusão da resignação crente de Jó com o espírito irônico de Sterne, Azevedo determinava previamente as diretrizes de *Noite na taverna*, indicando que seu assunto restringir-se-á ao confronto entre duas consciências artísticas antagônicas, a feminina e a masculina, uma passiva e crente, outra cínica e ímpia” (ALVES, 2004, p. 129).

O personagem, Bertram, que deduzimos ser um dinamarquês, é ruivo, tem tez branca, olhos verde-mar, e, segundo Job Sterne, é “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitaram¹⁵ ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, 2000, p. 571). Bertram se envolve com três mulheres diferentes: Ângela, uma jovem de dezoito anos e a mulher do comandante. Sua peregrinação errante tem início depois que se apaixona perdidamente por Ângela, personagem distinta não só do conto em destaque, mas de toda a obra. É descrita como um mau anjo, pois abandona o amante: “Partiu. Mas sua lembrança

¹⁵ Na versão da obra *Noite na taverna/Macário*, da Editora Martin Claret, o verbo *hesitaram* está grafado *hesitarão*, ou seja, no futuro. No entanto, nos guiamos pela versão da Editora Nova Aguilar, *Obra completa de Álvares de Azevedo*, de 2000, uma vez que, segundo o organizador, Alexei Bueno, “seguuiu-se escrupulosamente o texto das edições originais”. Essa observação tornou-se necessária pelo fato de o tempo verbal ser imprescindível para a análise do personagem Bertram.

ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito.” (AZEVEDO, 2000, p. 571). Abandonado por Ângela, seu alucinado amor, se entrega à devassidão.

Certo dia, após um grave acidente, é acolhido num castelo por um nobre velho viúvo que tinha uma filha. A jovem de dezoito anos se apaixona por Bertram e este, cansado da vida, descrente do amor, pois fora abandonado pela mulher que amava, não respeita a jovem apaixonada, nem o homem que o acolheu: “Não era amor decerto o que eu sentia por ela – não sei o que foi –, era uma fatalidade infernal. A pobre inocente amou-me; e eu recebido como o hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela...” (AZEVEDO, 2000, p. 574). Após seduzir, raptar e desonrar a moça ele a vende: “Depois enjoei-me dessa mulher. A saciedade é um tédio terrível. Uma noite, que eu jogava com Siegfried – o pirata, depois de perder as últimas joias dela, vendi-a” (AZEVEDO, 2000, p. 574). Para ele, ela não era mais que uma entre tantas de suas noites de orgia. Desesperada diante da atitude do amante, a moça mata seu novo dono e se mata.

O jovem segue sua vida desregrada; no entanto, o tédio toma posse de si levando-o a cometer suicídio, mas por uma fatalidade do destino sobrevive. Sua aura é tão maligna que ao ser socorrido mata seu salvador. Todos que cruzam seu destino têm fim trágico, como se ele encarnasse a própria morte. No entanto, sobrevive sempre, pois “a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal” (AZEVEDO, 2000, p. 577).

Ao ser salvo da morte no mar, Bertram é recolhido a um navio e continua sua saga de traição e morte. Trai o comandante que o salvara, tornando-se amante de sua esposa, a quem diz realmente amar. Atacado por piratas, o navio vai a pique e, à deriva em um bote salva-vidas, os dois amantes, com fome, são levados a praticar antropofagia. Chama atenção a crueza do relato do personagem, desde o assassinato até a prática antropofágica:

O valente do combate desfalecia – caiu: pus-lhe o pé na garganta – sufoquei-o – e expirou... Não cubrais o rosto com as mãos – faríeis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias... Depois, as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa; e às minhas noites fastientas uma sombra vinha reclamar sua ração de carne humana... Lancei os restos ao mar... (AZEVEDO, 2000, p. 578).

Bertram não hesita em matar o comandante que o salvou e praticar o canibalismo, o cume de sua transgressão: “a morte de um para a vida de todos”. Ainda que busque meios para justificar suas transgressões, nesse caso a fome, ele não deixa de ser um personagem

maligno, pois o mal, pelo menos em suas manifestações mais brutais, constitui o que é humano e, ao mesmo tempo, o que é humanamente inconcebível, embora seja um traço que revele a fragilidade dos homens.

No caso de Bertram, em especial, há uma sina de destruição e por mais que faça alusão à fome, percebemos traços de crueldade diante do ato praticado. Também é importante ressaltar como o personagem é descrito: “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitaram ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, 2000, p. 571). Há na descrição precisa de Job Sterne um traço definidor do caráter sombrio de Bertram: é uma pessoa fleumática, impassível, insensível ao sofrimento ou à dor e mais interessante ainda é o fato de que não hesitou ao “tropeçar” num cadáver para conseguir o que tanto queria; torna-se cúmplice da morte do marido e do filho de Ângela; trai o ancião que o acolheu, desonra a filha do homem e a vende a um pirata, fato que desencadeou a morte da moça; por fim, a luta que culminou com a morte do homem que o salvou, além da morte da mulher do comandante que Bertram sufocou num momento de delírio.

É como se o irônico narrador Sterne nos tivesse alertando, logo no início do conto, sobre o que esperar do relato de Bertram, uma vez que é o único personagem bem delineado por ele. Por isso que, diante do relato de Bertram sobre a prática da antropofagia, mesmo usando a fome para justificar seus atos, ficamos reticentes ante a crueza do relato; ao se referir ao corpo do comandante como sua “presa”, alude à ferocidade humana diante de situações extremas, ressaltando muito mais a monstruosidade da cena do que a necessidade de sobrevivência. Ciente disso, o personagem joga com o leitor-ouvinte, ordenando que não cubra o rosto diante das cenas cruéis do relato.

Ironicamente, a morte de seu salvador saciaria não só sua fome física, mas também sua “fome” sexual. O comandante era um obstáculo entre Bertram e a mulher daquele. Assim, a morte do rival o beneficiaria, pois proporcionaria um “último gozo”. A risada do contista diante das súplicas do velho do mar também suscitam questionamentos: rir do infortúnio do velho, rir de sua sorte ou rir de sua sina maldita? Segundo Bertram, ria porque tinha fome:

Eu ri-me do velho. – Tinha as entranhas em fogo. – Morrer hoje, amanhã, ou depois – tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome. O velho lembrou-me que me acolhera a seu bordo, por piedade de mim – lembrou-me que me amava – e uma torrente de soluços e lágrimas afogava o bravo que nunca empalidecera diante da morte. [...] Eu ri-me porque tinha fome (AZEVEDO, 2000, p. 580).

Mesmo praticando a antropofagia como forma de sobreviver à fome, Bertram e sua amada não conseguem se salvar do destino cruel. Depois de partilharem o alimento de carne humana por dias, e de entregarem-se ao amor sexual, a fome os oprime novamente: “Tinha febre no cérebro – e meu estômago tinha fome. Tinha fome como fera” (AZEVEDO, 2000, p. 581). No entanto, quando imaginamos que Bertram, em desespero, saciaria sua fome literalmente com a carne da amada, já que estão numa situação extrema, ao invés de atacá-la “como uma fera” e praticar novamente a antropofagia, ficamos surpresos ao vê-lo saciar outro tipo de “fome”, a sexual. O fim da moça se dá nos braços do homem que dizia amá-la:

Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo – sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim, e rodeava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedoiro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança (AZEVEDO, 2000, p. 581).

Que lembrança seria? A lembrança dos outros corpos, das outras mortes? Não sabemos. Só sabemos que o fleumático Bertram é salvo pela fragata da marinha real inglesa *Swallow*¹⁶.

Mas voltemos à mulher do comandante que, após os acontecimentos catastróficos, o naufrágio e a deriva em alto mar, apresenta grande palidez, sinal da progressiva loucura diante dos infortúnios: “Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia: o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos alcatifava o leito” (AZEVEDO, 2000, p. 582). O abatimento, a loucura, a fome e a sede imprimem a palidez da morte: “O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia água salgada, e oferecia nas mãos pálidas, dizendo que era vinho” (AZEVEDO, 2000, p. 581). No desfecho trágico, como já vimos, Bertram mata a pobre mulher e vê seu corpo sendo carregado pelas águas:

¹⁶ O *Swallow* era um navio de guerra da marinha real inglesa, comandado pelo capitão Chaloner Ogle, que foi o primeiro oficial da marinha a ser nomeado cavaleiro, graças à captura do famoso pirata Bartholomeu Roberts, mais conhecido como Bart (o negro). Assim, ao citar o *Swallow*, um navio que realmente existiu, Bertram torna o seu relato verossímil. Além disso, ironicamente, mais uma vez Bertram é salvo de uma morte no mar e por um navio cujo nome em português seria *Andorinha*; “o significado mais conhecido das andorinhas está ligado diretamente aos marinheiros, que geralmente fazem tatuagem do animal como símbolo de boa sorte e esperança de volta para casa. Além disso, ver uma andorinha no mar significa que a terra está próxima” (ALMANAQUE, 2008, p. 21). Portanto, depois de tantas peripécias no mar, Bertram irá para terra firme.

De repente senti-me só. Uma onda me arrebatou o cadáver. Eu a vi boiar pálida como suas roupas brancas, seminua, com os cabelos banhados de água: eu via-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo: depois não a distingui mais – era como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas... (AZEVEDO, 2000, p. 582).

A beleza da cena é um exemplo de beleza meduseia. Mário Praz, em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, dedica um capítulo a esse tipo de beleza. Segundo o pesquisador,

para os românticos, a beleza recebe realce mesmo daquelas coisas que parecem contradizê-la: coisas horrendas; é beleza tanto mais apreciada quanto mais triste e dolente. [...] Podia-se extrair, portanto beleza e poesia da matéria geralmente considerada ignóbil e repugnante; e isso sabiam já Shakespeare e os outros elisabetanos, ainda que não teorizassem sobre isso (PRAZ, 1996, p. 45).

Chama atenção, na morte da mulher do comandante, a imagem do corpo sendo levado pelas águas. Essa imagem nos remete a uma passagem de *Hamlet*, em que Ofélia também é levada pelas águas¹⁷. Nesse sentido, a água, símbolo da vida, tanto no texto de Shakespeare, quanto no de Azevedo, é o espelho da morte; o caixão da morta, ou como postula Gaston Bachelard, “a água é a pátria das ninfas vivas e também das ninfas mortas. Ela é a verdadeira matéria da morte e tipicamente feminina” (BACHELARD, 1996, p. 153). No entanto, enquanto a morte de Ofélia simboliza a morte da jovem bela e florida, em sua beleza plástica, a morte da mulher do comandante representa a beleza meduseia, banhada de sofrimento e de corrupção.

De acordo com Márcia Tiburi, nos últimos duzentos anos, a representação de Ofélia parece seguir certa unanimidade, ou bem Ofélia é representada louca ou morta. “Loucura e morte compõem uma espécie de equação da representação de mulheres no século XIX, assim como doença e morte” (TIBURI, 2010, p. 302). A loucura assola a mulher do comandante antes de sua morte; assim Álvares de Azevedo pode ter se inspirado no livro do bardo inglês para criar essa cena do livro.

¹⁷ “Abriram-se-lhe em torno as vestes, amplamente, /Mantendo-a à tona qual sereia, por instantes: E ela cantava trechos de canções antigas, /Como que sem noção do transe em que se achava, /Ou como criatura que, nascida na água, /A esse elemento fosse afeita. Mas, em breve, /As suas vestes, já embebidas e pesadas, / Levaram a infeliz, do canto melodioso /Para lodosa morte” (Cf. SHAKESPEARE, 1994, p. 194).

Como Claudius Hermann e Solfieri, Bertram, ao se apaixonar pela mulher do comandante, também evoca a figura de um ser puro, uma santa:

O comandante trazia a bordo uma bela moça. Criatura pálida parecera a um poeta o anjo da esperança adormecendo entre as ondas. Os marinheiros a respeitavam: quando pelas noites de lua ela repousava o braço na amurada e a face na mão, aqueles que passavam junto dela se descobriam respeitosos. Nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem lhe ouvira palavras de cólera: era uma santa. [...] Um poeta a amaria de joelhos (AZEVEDO, 2000, p. 575).

Aqui, mais uma vez a figura da mulher não virgem adquire o status de anjo puro e divino mesmo sendo uma mulher casada e, nesse caso, adúltera. Parece haver sempre uma justificativa para a traição da mulher; assim o ser, na visão do contista, continua puro, imaculado, mesmo sendo transgressor. Nesse conto, a mulher não é drogada ou coagida a trair seu marido, como no conto de Claudius Hermann, porém a traição justifica-se pelas atitudes rudes do marido que causa a infelicidade da mulher:

O comandante a estremecia como um louco – um pouco menos que sua honra, um pouco mais que sua corveta. E ela – ela no meio de sua melancolia, de sua tristeza e sua palidez – ela sorria às vezes quando cismava sozinha – mas era um sorrir tão triste que doía. Coitada! (AZEVEDO, 2000, p. 575).

Notamos, em todos os contos, uma espécie de fixação por formas puras, pálidas. Podemos dizer que, nos textos, há um tipo de fetichismo em que o objeto de desejo é uma mulher branca, estátua perfeita, como um anjo, pois na obra é ressaltada apenas a aparência física feminina branca, pela qual os homens se apaixonam. É como se a fixação por essas formas os levasse ao extremo da paixão e por isso são capazes de praticar os atos mais insanos. Desse modo, “o encontro erótico começa com a visão do corpo desejado. Vestido ou desnudo, o corpo é uma presença, uma forma que, por um instante, são todas as formas do mundo” (PAZ, 1994, p. 182). Mas, de acordo com Juan Lopes Ibor, esse tipo de fixação relativa ao objeto de desejo pode representar um tipo de fetichismo que é muito comum e parece incidir mais no sexo masculino como um simbolismo erótico, pois

o fetichismo refere-se à fixação sobre um objeto inanimado ou, no máximo, alguma qualidade, característica ou predicado de uma pessoa ou ainda a uma parte, detalhe anatômico etc. Uma particularidade psíquica ou física de alguém, por mais apreciada que seja normalmente, não passa de algo com importância secundária em relação ao detalhe admirado. Trata-se, portanto, de um simbolismo erótico porque a

parte eroticamente idealizada transforma-se na expressão simbólica do todo amoroso (IBOR, 1979, p. 94).

Interessante, também, é o conceito de virgindade, pureza absoluta imprescindível a um anjo, e a concepção da prostituta. Todas as mulheres que são amadas pelos protagonistas de *Noite na taverna* são vistas como anjos divinos, até o momento em que são profanadas por eles; algumas, em seguida, passam a ser uma espécie de prostituta, impura, corrompida. Por isso, podemos analisar a virgindade nos contos como símbolo supremo do amor, pois

um segundo tipo de feminilidade em que é celebrado igualmente o símbolo supremo do amor, num caráter que aparentemente ultrapassa o erotismo, se fixou na imagem da virgem. [...] ela nasceu da necessidade de submeter à sexualidade àquilo que a religião aprova e santifica e mesmo quando com ela se combinam ritos orgásticos, de elevá-la, enquanto algo de sagrado acima das necessidades dos indivíduos (SALOMÉ, 1991, p. 52).

Nesse sentido, a mulher que não é virgem representa o amor carnal tão desdenhado tanto pela religião quanto pela idealização romântica. Seria então, a mulher, anjo divino, símbolo de virgindade e da extrema idealização romântica e a mulher anjo decaído, símbolo de impureza, da lubricidade que a degrada. No entanto, chama atenção no conto a transposição de donzela à prostituta.

Nos contos de Azevedo, de modo geral, temos a impressão de que a fixação ou a adoração da personagem feminina, dura apenas até o encontro sexual, pois a mulher deixa de ser anjo sublime e passa a figurar como anjo decaído. Quando o amor deixa de ser platônico e passa ao amor carnal, temos a impressão de que o sexo leva à infelicidade, a erguer-se depois sempre com um sorriso amargo, pois como todas as grandes criações do homem, o amor é duplo: “é a suprema ventura e a desgraça suprema” (PAZ, 1994, p. 179). Sobre a idealização romântica do amor e a concepção da prostituta, Candido diz:

a imaginação [do poeta romântico] oscilava entre a donzela inacessível e a prostituta sensual, exposta ao desejo e parceira 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’ (CANDIDO, 1985, p. 12).

Com efeito, em *Noite na taverna*, as mulheres anjo são profanadas e levadas à perdição, pois após se relacionarem sexualmente com seus “admiradores” só lhes resta uma vida de sofrimento e morte. Esse é o destino de todas as personagens femininas, exceto Ângela, identificada como mau anjo. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1997), o pecado dos anjos consiste em suas relações sexuais com seres pertencentes à raça humana. Seus filhos são chamados de demônios.¹⁸

Então, pode-se dizer que, simbolicamente, dentro de uma tradição cristã e de acordo com as convenções românticas de mulher ideal, o “pecado” das mulheres de *Noite na taverna* foi terem relações sexuais com os homens da trama. De forma interessante, os personagens masculinos nos mostram a superioridade da mulher como ser divino e o homem como ser subalterno, como nos trechos do conto de Claudius Hermann: “estávamos sós, o homem e seu anjo, e a criatura da terra ajoelhou-se ao pé do leito da criatura do céu” (AZEVEDO, 2000, p. 589) e “[...] retemperou-se no fogo do sentimento, apurou-se na virgindade daquela visão – porque ela era virgem, e refletia essa luz virgem do espírito, nesse brilho d’alma divina que alumia as formas – que não são da terra, mas do céu” (AZEVEDO, 2000, p. 589).

No entanto, sabemos que essas mulheres perdem essa condição superior de adoração no momento em que se entregam, ou melhor, são induzidas ou obrigadas a se entregar ao amor carnal. Fato é que, numa sociedade patriarcal, só ao homem é dado o direito de transgredir sexualmente, ficando para a mulher o dever de zelar por sua *virtude*, como fica claro nas palavras de José de Alencar:

É o grande respeito, a espécie de culto, que o homem civilizado consagra à mulher. Entre os povos bárbaros ela é apenas escrava ou amante; e o valor está na sua beleza. Para nós, é a tríplice imagem da maternidade, do amor e da inocência. Estamos habituados a venerar nela a virtude na sua forma mais perfeita. Por isso na mulher a menor falta mancha também o corpo, enquanto que no homem mancha apenas a alma. A alma purifica-se porque é espírito, o corpo não!... Eis porque o arrependimento apaga a nódoa do homem e nunca a da mulher; eis porque a sociedade recebe o homem que se regenera, e repele sempre aquela que traz em sua pessoa os traços indelévels de seu erro (ALENCAR, 1987, p. 23).

¹⁸ Interessante destacar que Tertuliano, Quintus Septimius Florens Tertullianus (155-222) padre da Igreja do Ocidente e primeiro escritor cristão da língua latina, interpreta os filhos de Deus como sendo anjos celestes que teriam vindo a terra em busca de prazer sexual. Da união de anjos e mortais teria se dado o início da perversão moral da humanidade. (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, 1999: Tertuliano).

O desfrute dos prazeres carnavais recaía sobre as mulheres de forma mais repreensível do que para os homens; a beleza sem castidade trazia vários riscos, entre eles a prostituição. Nesse sentido, uma das formas literárias de correção moral das personagens femininas na literatura é a morte, que é o que ocorre com quase todas as mulheres dos contos como discutiremos a seguir.

2.3.4 Gennaro

Gennaro, quarto conto, é um pintor de quarenta e dois anos que relembra “uma folha da vida, folha seca e avermelhada como as do outono, e que o vento varreu” (AZEVEDO, 2000, p. 582). Relembra a história fatídica do seu envolvimento, quando tinha dezoito anos, com Nauza e Laura, esposa e filha de seu mestre. Como nos demais contos, descreve essas mulheres como seres divinos:

[...] porque é a história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz. Godofredo Walsh era um desses velhos sublimes, em cujas cabeças as câs semelham o diadema prateado do gênio. Velho já, casara em segundas núpcias com uma beleza de vinte anos. Godofredo era pintor: diziam uns que este casamento fora um amor artístico por aquela beleza romana, como que feita ao molde das belezas antigas – outros criam-no compaixão pela pobre moça que vivia de servir de modelo. O fato é que ele a queria como filha – como Laura, a filha única de seu primeiro casamento – Laura, corada como uma rosa, e loira com um anjo (AZEVEDO, 2000, p. 582).

No conto, as duas mulheres se apaixonam pelo protagonista, mas ele nutre sentimentos apenas pela mulher do velho senhor. No entanto, isso não o impede de ter relações sexuais com a filha do mestre, que tem apenas quinze anos. A história de Gennaro segue as mesmas linhas do conto de Hermann e de Bertram no que toca à questão do adultério. Aqui, a mulher tem uma relação paternal com o marido, visto que ele a queria como filha. Assim, a relação de amor entre o protagonista e a mulher adúltera parece ser justificada pela não relação de amor entre o pintor e sua esposa, mas essa justificativa não muda o fato de que Nauza é uma mulher adúltera.

A relação de Gennaro com as duas mulheres as leva à morte: Laura adoece e defineja após fazer um aborto e Nauza é assassinada pelo marido duplamente traído. As duas mulheres também têm a mesma descrição física das outras mulheres da obra: Laura “era uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados; sua tez era branca, e só as vezes, quando o pejo a incendiava duas rosas lhe avermelhavam a face e se destacavam no fundo de mármore” (AZEVEDO, 1998, p. 46); Nauza, que é casada, é vista como um ser puro, quase virginal: “a lua passava entre os vidros da janela aberta, e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina! [...] estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve” (AZEVEDO, 2000, p. 583). No leito de morte, essas características clássicas passam a representar doença e morte:

Laura morria. [...] a doente conheceu-me. Ergueu-se branca, com a face úmida de um suor copioso. [...] Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma ideia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro (AZEVEDO, 2000, p. 583).

Após seu envolvimento com Gennaro, Laura é enjeitada e comete infanticídio. Já Nauza é envenenada pelo marido e sua queda se aproxima da descrição utilizada para a prostituta: “Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... era um corpo amarelo...” (AZEVEDO, 2000, p. 585).

Quase todos esses cadáveres do passado são das mulheres que se envolveram com os homens da taverna e que foram destruídas e profanadas em nome do amor, restando para elas apenas a morte. A única mulher da trama que não morre é Ângela, pois ela abandona Bertram antes de ser destruída pelo amante, motivo pelo qual o contista justifica sua sina de corrupção e morte. Segundo Chevalier e Gheerbrant, a morte simboliza mudança profunda: “o profano deve morrer para que renasça a vida superior conferida pela iniciação. Se não morre para o seu estado de imperfeição, impede para si próprio qualquer progresso iniciativo” (CHEVALIER, 1997, p. 623).

Pensando nisso, podemos ver a morte das mulheres como um processo de purificação, visto que, com esse ato, a pecadora seria redimida. No conto de Gennaro, temos a morte de

Laura, loira como um anjo, como exemplo de morte purificadora. No leito de morte, diz a Gennaro:

Uma noite... foi horrível... vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas soavam. [...] – Gennaro, eu te perdoo, eu te perdoo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer... (AZEVEDO, 2000, p. 586).

Laura, moça que foi seduzida por Gennaro, mata seu filho e diz que o verá no céu. Um filho do pecado, que teve que morrer para também ser purificado. Segundo Ruth Silviano Brandão, acerca da morte das personagens femininas na literatura,

enquanto estranha, a mulher é o *Outro* do discurso e assim desconhecida, portadora de um perigo que deve ser eliminado. Enquanto *Outro*, mata-se Capitu, mata-se Amália, petrifica-a, tornando-a estátua. O sujeito produtor dessas mortes as produz de um lugar não capturável, que é o lugar do inconsciente social, do ideológico que necessita de vítimas expiatórias para quem transgride a lei. É como se a morte ocorresse, naturalmente. A morte mata de dentro, como acontece com Luísa de *O primo Basílio*. Não foi preciso matá-la, Luísa se mata de um lugar onde assina sua própria sentença de morte, no corpo. Literalmente, a morte se escreve no corpo do texto (BRANDÃO, 2006, p. 158).

Nesse sentido, Laura, enquanto pecadora, deve pagar por seus delitos, por seu comportamento libidinoso e não casto, que é o inverso do papel que toda mulher deve assumir. Aqui há ainda um atenuante para seu pecado: a interrupção da vida, o assassinato do próprio filho. De acordo com Sant'Anna,

o pedestal em que a mulher estava colocada foi um dos pilares do positivismo no Brasil. Os positivistas elevaram a mulher por meio do que poderia ser considerado a transfiguração do culto da Virgem. A feminilidade como um todo deveria ser adorada e colocada a salvo de um mundo perverso. Para os positivistas, a mulher era a base da família, que por sua vez era a pedra fundamental da sociedade. Ela formava o núcleo moral da sociedade, vivendo basicamente por meio dos sentimentos, ao contrário do homem. Dela dependia a regeneração da sociedade (SANT'ANNA, 1993, p. 70).

Se pensarmos na forma como a mulher era vista na sociedade a qual as personagens femininas foram inseridas por seus autores, podemos entender a morte de Capitu, Amália e Luísa como punição para suas transgressões, conforme discutido por Brandão. Nesse sentido, Laura, que inicialmente era vista como um anjo puro, reflexo da virgem Maria, ao resvalar para o lado pecaminoso da vida, aqui representado pelo amor incondicional a Gennaro que, consequentemente leva ao sexo, é despida do manto da pureza, pois não segue o padrão de mulher definido pela sociedade, sendo a morte o único meio de punição satisfatório. No entanto, aqui, a mulher que deveria adotar os mesmos princípios da virgem Maria, mãe zelosa e abnegada, numa atitude contrária, mata o filho. E ainda crê que o verá no céu, demonstrando que a morte, nesse conto, tem a função não só de expiação, mas também de remissão dos pecados.

Outro exemplo característico de morte purificadora é a de Giorgia, anjo perdido da loucura, que foi violada pelo próprio irmão, Johan, e encenou o último capítulo da trama “Último beijo de amor”.

2.3.5 Johann

Johann, do quinto conto, é o único narrador personagem que morre, mas também é o único cujo passado vem bater à porta. A epígrafe do conto, do escritor francês Alexandre Dumas, nos dá uma pista do que acontecerá: “Por quê? É que meu coração em meio às delícias/ De uma lembrança ciumenta, constantemente oprimida/ Fria na felicidade presente vai procurar seus suplícios/ No futuro e no passado”¹⁹. É justamente o que acontece: os suplícios do futuro e do passado se encontram nos últimos contos de *Noite na taverna*.

Johann, ao matar um jovem com um tiro de pistola, tira-lhe o anel e dois bilhetes do bolso: uma carta à mãe e um recado da namorada marcando um encontro. Então resolve passar-se pelo jovem, vai ao encontro da mulher e a possui:

¹⁹ “Pour quoi? c’est que mon coeur au milieu des délices/ D’un souvenir jaloux constamment oppressé/ Froid ou bonheur présent va chercher ses supplices/ Dans l’avenir et le passé”. (Epígrafe e tradução retirada do livro – AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM, 1998).

Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão, subi. A porta fechou-se. Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que estas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros! (AZEVEDO, 2000, p. 602).

Ao sair, encontra o irmão da jovem, que está louco por vingança, e numa luta acaba matando-o. Ao ver o rosto do homem que matou descobre que era seu irmão. Só então percebeu que a jovem que possuía era também sua irmã:

Aquele homem – sabe-lo! Era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas da minha mãe como eu – era meu irmão: uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meio nua entre os vestidos desfeitos, onde a infâmia asselara a nódoa de uma flor perdida (AZEVEDO, 2000, p. 602).

O fratricídio e o incesto completam o quadro de transgressão e faz do rapaz um maldito. Transforma sua vida em desencanto e dor. O personagem afoga suas mágoas em noites de orgias. Johann tornou-se um ser maldito, vivendo num mundo de orgias e de devassidão e sua irmã, que aparecerá no próximo conto, passará de virgem à prostituta.

2.3.6 O último beijo de amor

Assim como a primeira parte “Uma noite do século” dá início à obra, “O último beijo de amor” encerra a trama. Nele o narrador em terceira pessoa retoma o discurso e passa a narrar a história. A irmã de Johann, Giorgia, reaparece como uma sombra do passado para vingar a dessacralização do amor, assim como de seu corpo. Interessante pensar que Johann é o único personagem contista que morre, mas também é o único que não conta sua própria história de amor e perdição; comete seu crime simplesmente por diversão, dessacralizando o amor que, no seu conto, se afigura entre Giorgia e Arnold. Nesse sentido, dentre todos os personagens

contistas, Johann aparece não como herói fatal, como seus companheiros de orgia, mas como vilão que se interpõe no caminho dos amantes. E qual o melhor destino para um verdadeiro vilão romântico senão a morte?

Assim sendo, completando a tipologia feminina, nesse conto temos o retorno da moça desonrada do conto anterior. Dona de si, ela que antes era reconhecida como a irmã de Johann e amada de Arthur, agora ganha um nome e uma nova descrição. Quando todos os participantes adormecem, o narrador descreve o aparecimento estranho de Giorgia:

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas. Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e dava-lhe um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que faz-me descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura (AZEVEDO, 2000, p. 605).

Na citação, podemos notar que a mulher ainda possui algumas características admiradas pelos homens da trama: tez lívida, mãos de mármore, porém essas características não mais lhe chamam a atenção, pois Giorgia não é mais virgem, não é mais um anjo sublime, puro; é agora o anjo perdido da loucura. De acordo com Ruth Silviano Brandão (2006), nos textos sobre a loucura da mulher afirma-se que ela perdeu sua feminilidade. Os atributos que agora se apresentam para descrevê-la serão de outra ordem, duplamente fundados na negatividade e na ausência. Assim, a moça que aparece na taverna tornou-se uma figura lúgubre, seu corpo corrompido; é agora uma prostituta:

Sim: já não sou bela como há cinco anos![...] É que a flor da beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza – e serão belas. – Revolvei-as no lodo – e como os frutos que caem, mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobro! Outrora era Giorgia, a virgem: mas hoje é Giorgia, a prostituta! (AZEVEDO, 2000, p. 607).

Giorgia volta e assassina seu irmão Johann e reencontra Arnold que é, na verdade, Arthur, seu antigo amor e o duelista do combate narrado no penúltimo capítulo-conto. No

final, a mulher anjo dá em seu amado um beijo de amor e lhe diz: “O amor do libertino e da prostituta! Satan riria de nós” (AZEVEDO, 2000, p. 606). De acordo com Alves, a destruição de Giorgia e sua identificação como irmã de Johann desdobram-se no conto final quando ela adentra na taverna para vingar sua profanação, assassinando seu irmão:

Seu reaparecimento, nesse momento, tem dupla função, pois, ao mesmo tempo que permite ligar o passado dos contos ao presente da enunciação, numa linearidade moral em que o passado maldito justifica o comportamento do presente, possibilita também inverter a ordem dos fatos. Uma vez que é Giórgia quem violenta seu agressor, sua transmutação de virgem em mulher fatal, misto agora de prostituta poderosamente vingativa, confirma o predomínio da beleza corrompida pelo mundo sem ética. Num círculo duplamente vicioso, a transmutação de Giórgia 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, agora, do “invólucro impuro e salobro” (ALVES, 2004, p. 127).

Também com o aparecimento de Giorgia, confirmam-se assim, ao final do relato, as histórias narradas durante a orgia. O reencontro dos amantes faz com que ambos se arrependam da vida que levavam até o momento. O duplo suicídio fecha a sequência de contos trágicos.

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! Satan riria de nós. É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã de amor... (AZEVEDO, 2000, p. 607).

Com a morte dos amantes, “a lâmpada apagou-se”. Essa é a frase que encerra não só o conto, mas toda a obra, confirmando assim a teoria de que ela seria uma possível sequência do drama *Macário*. Mas essa frase pode se referir não só ao fim da história, mas também ao fim da vida, ao fim das últimas testemunhas de um passado sombrio.

Em *Noite na taverna* são apresentados personagens masculinas rebeldes e transgressoras, que têm total consciência de seus atos, crimes, perversões, mas não os evitam. São os típicos heróis fatais da literatura romântica:

Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima (PRAZ, 1996, p. 87).

O que realmente move suas ações é o desejo, jamais reprimido ou mascarado, que eles tentam, a todo custo, saciar. Rompem com as regras da sociedade em nome dessa força maior que os guia. Amor e erotismo na sua escala mais elevada fazem com que homens se tornem assassinos, violadores, perdidos; e mulheres se tornem anjos sublimes, santos, corrompidas apenas pelo amor e redimidas apenas pela morte; ou apenas anjos do mau, deliciosamente diabólicas e tentadoras, como a personagem Ângela. Essa mulher representa outro tipo de personagem feminina, o da mulher fatal; o mal, enquanto aquilo que vai contra as convenções sociais, é assumido gloriosamente por ela, pois foi através dele que conseguiu a libertação para a realização de todos os seus desejos. Sendo assim, Ângela, personagem singular de toda a obra, preferiu a vida e a liberdade à passividade, à submissão e à morte.

Nesse sentido, veremos a seguir que, se o diabo é a representação do mal, um símbolo de rebeldia contra o conceito moral e social de culpa e pecado, determinado pela Igreja, para muitos escritores e artistas, é um símbolo de subversão, é uma porta que se abre para o mundo desconhecido, que oferece coisas inimagináveis.

Capítulo 3

SOB A ÉGIDE DO MAL

A ideia do mal é inerente à civilização. É aquilo que é socialmente perigoso, o que ameaça a desintegração, tanto social como pessoal.

João Ribeiro Júnior

3.1 O mal na literatura

As culturas, de uma forma ou de outra, procuraram personificar a maldade tanto quanto a bondade, dando-lhes face e personalidade. Segundo Bataille,

o Mal parece compreensível, mas é na medida em que o Bem é sua chave. Se a intensidade luminosa do Bem não desse seu negror à noite do Mal, o Mal não teria mais seu encanto. Esta verdade é difícil. Alguma coisa se excita naquele que o ouve. Nós sabemos, no entanto, que os golpes mais fortes da sensibilidade decorrem de contrastes. Finalmente, a virtude da felicidade é feita de sua raridade. Fácil, seria desdenhada, associada ao tédio (BATAILLE, 1989, p. 36).

Apesar de o Mal ser o oposto do bem, como postula Bataille, sua ideia era algo indefinido na religião, pois não era incorporada em nenhum personagem, mas, algumas vezes, representada pela própria figura de Deus, que deveria ser amado e temido, caso contrário poderia castigar seu povo com pragas, guerras, miséria, etc. Somente com a ascensão do Cristianismo e a pregação eclesiástica foi que Satã, cujo nome em hebraico significa “o acusador” ou “o adversário”, tornou-se o princípio oposto de Deus.

Dessa forma, o Diabo²⁰ ou Satã constitui uma dessas feições do mal, talvez a mais conhecida de todas. Sua origem pode ser percebida na cultura judaico-cristã, todavia transpôs essa esfera, vindo mais tarde, ao final da Idade Média e início da Idade Moderna, a tornar-se parte integrante da cultura ocidental, principalmente nas artes e na literatura.

Foi durante o Romantismo que o Diabo foi mais reverenciado na literatura e, especialmente, na poesia. De acordo com Carlos Figueiredo Nogueira,

²⁰ A figura do Diabo foi associada ao deus Pã, pois este representava a libertinagem, a servidão aos instintos, e é por isso que muitos descrevem aquele com chifres na testa, cauda e pés de bode. Interessante destacar que, Álvares de Azevedo, mesmo tendo criado em *Macário* um Satã garboso e de fino trato, um perfeito lord inglês, não deixa a figura mítica de lado, pois numa cena do livro, em que Macário acorda de um pesado sono e pensa que o encontro com Satã não teria passado de um sonho, ao observar o piso, porém, percebe uns sinais queimados de pé no chão, um pé de cabra, confirmando assim que o encontro com o diabo havia realmente acontecido.

o Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência e vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. O Lúcifer de Lord Byron é sumamente grandioso, encerrado em seu próprio mistério, filho da própria experiência e rebeldia. Amigo do homem e inimigo de Deus, que estabeleceu a ordem como tirano, condenando ao sofrimento, à humilhação e à morte todos aqueles que tinham por única culpa o desejo de conhecer, Lúcifer está do lado do homem, uma vez que, como o homem, ele é condenado ao sofrimento (NOGUEIRA, 1986, p. 80-81).

Assim, o Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revolta do homem, mas com a aceitação do sofrimento porque é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir a bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Romantismo:

Demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra os obstáculos excessivos da consciência das leis. Com o *Fauto* de Goethe, a visão do demoníaco como problema do mal, une-se ao problema do conhecimento e da vontade de dominar as forças da Natureza, anunciando derradeiramente o fim do terror da fé absoluta na existência do Diabo. (NOGUEIRA, 1986, p. 81).

Se essa relação entre o Diabo e a Literatura realmente existiu, ela jamais alcançou uma expressão mais alta que no Romantismo, quando o demônio se tornou uma espécie de mecenas. Como vimos, muitos foram os escritores que retrataram a figura do Diabo em suas obras. No Brasil não foi diferente, principalmente entre os românticos e os simbolistas. Entre os românticos está Álvares de Azevedo, que faz de Satã um dos personagens principais de seu livro *Macário*, além das visões satânicas e macabras de *Noite na taverna*.

3.1.1 *Noite na taverna*

O mal habita a literatura desde o início dos tempos. Suas expressões universais se alastram desde as tragédias da Grécia antiga; ao pecado original que inaugura a história do homem na *Bíblia*, até o século XIV, que visitou o império do Mal pelo Inferno de Dante. De acordo com Yudit Rosenbaum, passando por várias peças de Shakespeare, pelas obras de Sade e de Baudelaire, ou ainda por todo o horror que Robert Louis Stevenson revelou na perversão do duplo em *Dr. Jekyll e Mr. Hyde* e Joseph Conrad n’*O Coração das Trevas*,

na tradição brasileira, muitos foram os autores que deram voz à negatividade humana, aos impulsos, afetos e desejos mais sombrios, rebeldes aos apelos da civilização: Gregório de Matos, o “boca do inferno”; Machado de Assis, que descortinou a perversa estrutura da sociedade brasileira de seu tempo; Guimarães Rosa, reencenando em terreno de jagunços o antológico pacto fáustico goethiano entre o homem e o diabo, que por sua vez já havia sido revisitado no Romantismo pelo Macário, de Álvares de Azevedo (ROSENBAUM, 1999, p. 198).

A caracterização desse Diabo passa a ser mais nobre, de fino trato, herança do *Fausto* de Goethe:

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 alemã! Queres que to jure pela virgem Maria? (AZEVEDO, 2000, p. 522).

Por conseguinte, em *Noite na taverna* temos a personagem feminina Ângela que, diferentemente de todas as outras mulheres citadas nos contos, é apresentada por Bertram como um anjo mau. Além disso, a personagem também apresenta todas as características da mulher diabólica, da *femme fatale* do Romantismo.

Nesse sentido, se Álvares de Azevedo criou uma personagem que é denominada “anjo do mau”, mas que ironicamente se chama Ângela, talvez a chave para a análise dessa mulher esteja na natureza do diabo, satã, ou Lúcifer – nome que também é uma grande ironia, uma vez que remete à luz – pois se encararmos o movimento romântico pelo prisma da rebeldia, a personagem seria na obra sua grande representante, haja vista que a relação entre o movimento romântico com o Diabo é intrínseca. Segundo Giovanni Papini, o Romantismo,

sendo uma escola fundada por jovens, tinha a pressa e a impaciência inerente à juventude. Dessa impaciência nasceu a necessidade imperiosa de subverter completamente todas as estruturas, quebrando completa e o mais rapidamente possível os grilhões do Neoclassicismo que o antecederam e limitaram a criação artística aos antigos e despóticos modelos de imitação.

Ainda segundo o autor, a melhor maneira de provocar escândalo, de promover o choque estético dentro das sociedades regradas, construídas dentro dos rígidos preceitos cristãos, fossem elas sociedades luteranas ou romanas, acostumadas aos conceitos maniqueístas estagnados do Bem e do Mal, era escrever, e publicar, verdadeiras apologias ao demônio, como Schiller; ou como Byron, com *Cain* que, numa Inglaterra acossada pelo puritanismo, relê um mito bíblico básico sob uma ótica completamente nova, na qual o bem e o mal já não são tão facilmente identificáveis, por não serem absolutos. Assim, para podermos observar melhor como se dá a composição da personagem Ângela, faremos a seguir uma explanação acerca da relação entre a mulher e o mal que, como veremos, de acordo com os preceitos religiosos, estiveram ligados desde o princípio.

3.1.2 A mulher e o mal

3.2 Ângela

Por encarnar um polo essencial da fantasia, a Mulher, mítica a esse respeito, é a representação que permite articular um ponto que, se está fora da linguagem, não deixa de estar no próprio lugar da causa do desejo.

Gérard Pommier

No conto “Bertram”, todas as tragédias do protagonista são motivadas pelo desejo sexual; sua peregrinação tem início depois que se apaixona perdidamente por Ângela, personagem atípica não só no conto em destaque, mas de todos os contos de *Noite na taverna*. Bertram a acusa de ser um mau anjo e de levá-lo à perdição.

Como já vimos, além do nome, quase nada se sabe de Bertram. O enredo de seu conto consiste numa sucessão de crimes: assassinatos, infanticídio e até mesmo a antropofagia. Narra uma história incrível, como nas palavras de Décio de Almeida Prado: “As aventuras

pessoais narradas permanecem na categoria do estranho ou do insólito [...], tendo este caráter menos pelos incidentes tomados um a um do que por seu acúmulo na vida de uma mesma pessoa” (PRADO, 1996, p. 141).

Bertram é descrito como “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitaram ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, 2000, p. 571). É uma pessoa fria, que pouco se importa com quem o cerca; segue um padrão de comportamento lascivo e inconsequente, característico de quem não reconhece o outro, apenas a si próprio. Por amor à Ângela, a quem chama de mau anjo, torna-se cúmplice de dois crimes. Também mata, por afogamento, o homem que o salvou; rouba, desonra e vende a “beleza de dezoito anos”, filha de um velho fidalgo que o acolheu; seduz a mulher do comandante, mata-o e pratica a antropofagia; depois, em acesso de loucura, mata a mulher por quem diz estar apaixonado.

Segundo Rita de Cássia Silva Dionísio,

o mal geralmente refere-se a um discurso ou ação que se opõe ao que convencionalmente se considera como moral ou ético, ou a um pensamento ou conhecimento que é reprovável, cruel, violento ou destituído de consciência. Às vezes, o mal é definido como uma oposição à força da vida, que causa sofrimento e morte. [...] É essencialmente aquilo que é desagradável e ofensivo (DIONÍSIO, 2007, p. 73).

Nesse sentido, percebemos que “em todos os contos da *Noite na taverna* o amor é força maléfica, destruindo no homem todo sentido de grandeza, reduzindo-o à mais abjeta condição” (JORDÃO, 1955, p. 21). Já no início do conto, Bertram nos conta que uma mulher o levou à perdição, de modo que o narrador tem ciência de sua condição de perdido e atribui a essa mulher a culpa por isso. Seu desejo por Ângela não está saciado, mas ela parte: “um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda queimados dos seus [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 571); agora o único meio de esquecê-la é a bebida e a paixão. A paixão que é, neste conto, a própria vida, embora nela esteja contida a ruína.

Com o abandono de Ângela, Bertram cai numa iminente tristeza, bastante perceptível no decorrer de seu conto, que mais parece um trabalho de luto. Nesse sentido, podemos nos apoiar na tese de Leonardo Arroyo (1984) acerca da narração de Riobaldo no livro *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa. Segundo o pesquisador, a narração do personagem rosiano é um trabalho de luto, um pranto por Diadorim, a pessoa amada e para sempre perdida. Sendo assim, por que também não dizer que a narração de Bertram é uma espécie de pranto pela perda da pessoa amada? No início do relato, o personagem diz: “Pois bem, vou

contar-vos uma história que começa pela lembrança de uma mulher [...]” (AZEVEDO, 2000, p. 571). Ângela, diferentemente de todas as outras mulheres de *Noite na taverna*, não morre, mas desaparece e esse é o fato desencadeador da narrativa do personagem:

Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio de gérmen de vícios que ela aí lançara. Partiu. Mas sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito. Quis esquecê-la no jogo, nas bebedeiras, na paixão, nos duelos. Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração (AZEVEDO, 2000, p. 571).

Ao ser abandonado, inconformado, Bertram vai afundando cada vez mais no lodo do crime, confirmando assim que “o amor irrefreado é um vulcão em atividade que espalha suas lavas em torno, é um abismo que tudo devora – honra, caráter e saúde” (FOUCAULT, 1987, p. 10). Ainda com relação ao luto, diz Affonso Romano de Sant’Anna:

Dentro de uma tradição, aliás, romântica, eles [os enlutados] se aniquilam procurando a própria morte, seja existencial ou literariamente. Por outro lado, voltam-se para o aniquilamento da figura da parceira. Parece ocorrer aí um desdobramento. A violência branca desse enlutado melancólico se efetiva não apenas contra si mesmo, mas contra outro sujeito objeto que é sua amada (SANT’ANNA, 1993, p. 126).

A busca do fim da vida parece motivar Bertram após ser abandonado; contudo, a única coisa que conseguiu foi levar suas outras parceiras à morte, inclusive a mulher do comandante, a quem dizia amar. A narrativa de Bertram talvez seja a mais “fantástica” de todas as narrativas de *Noite na taverna*. São tantos amores e mortes na curta vida de apenas uma pessoa que às vezes nos perguntamos quem seria realmente o ser devastador, Bertram ou Ângela, a mulher a quem acusa de levá-lo à perdição:

Sabeis, uma mulher levou-me a perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dosinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doidice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! [...] 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 nos sonhos delas por longas noites ardentes! [...] Amei muito essa moça, chamava-se Ângela (AZEVEDO, 2000, p. 571).

Numa narrativa envolvente e cheia de pausas, ora para requisitar vinho, ora para ouvir um visitante que aparece de repente, Bertram nos conta que se apaixonou perdidamente pela donzela andaluza, mas o destino e a fatalidade levaram-na a casar com outro homem. Dois anos após tê-la abandonado, pois havia regressado à Dinamarca em ocasião da morte de seu pai, retorna a Espanha, seduz a antiga namorada e assim começam uma relação centrada no adultério. Esse fato culminará com dois crimes:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei – Ângela estava com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrehado e com os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. – Tinha saído de sangue. – Sangue, Ângela! De quem é esse sangue? A espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se. Entramos numa sala. Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro. Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas, ao passar-lhe a mão, senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como a neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue... Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!– Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fujamos. A nós o futuro! (AZEVEDO, 2000, p. 573).

Ângela não encontra outra solução para seu amor senão assassinar marido e filho para fugir com o amante. O mais surpreendente na narrativa não é apenas o ato praticado, mas a naturalidade com que é visto; o crime era necessário para que o casal pudesse realizar suas aspirações. Visavam uma vida nova, só possível se eliminassem completamente o passado. Interessante, no trecho citado, o trocadilho feito com a palavra presente: a vida antiga da protagonista ao lado de sua antiga família – “esse *era* o meu presente” – foi oferecida de presente para Bertram, mas também o ato praticado no tempo presente, por sua vez, representa o futuro de ambos, agora sem empecilhos. Ironicamente as mortes representavam uma “nova vida”.

Nesse contexto, chama atenção a inversão dos valores pregados à época em que a obra foi escrita. Há total desobediência aos preceitos morais cristãos e sociais, uma vez que a importância e a grande responsabilidade que envolvia a maternidade eram insistentemente enfatizadas na sociedade oitocentista, como afirma Sant'anna:

A mulher, como não é egoísta, é regida pelo “instinto materno”. Instinto que não se confunde com “sexo”, que, nessa visão, é algo abominável para a mulher. Ela, ao contrário, se caracteriza pelo “amor”, pela “veneração” e pela “bondade”. O homem, por sua vez, tem sua vida balizada pela figura da mãe e da esposa. É mero produto de duas mulheres, que devem esforçar sempre para resgatá-lo do mal (SANT'ANNA, 1993, p. 70).

Ângela, com certeza, não se encaixa no ideal de mulher e mãe, perpetuado tanto pela religião quanto pela sociedade oitocentista. É exatamente o contrário: é apresentada como uma mulher fatal. De acordo com Praz (1996), sempre houve, no mito e na literatura, mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantasticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel. Mas, se como sustentavam na época que o homem é mero produto de duas mulheres, a esposa e a mãe, que devem esforçar-se para resgatá-lo do mal, Ângela destoa nos dois quesitos: como mãe, mata o próprio filho; enquanto esposa, mata o marido.

O crime cometido por Ângela, o infanticídio, choca, mas há um motivo tangente, que nesse caso é a paixão avassaladora dos amantes. Segundo Bataille,

uma ação criminosa “infame” se opõe à “passional”. A lei rejeita ambas, mas a literatura é o lugar privilegiado da paixão. Do mesmo modo, a paixão não escapa à maldição: só uma “parte maldita” está destinada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. (BATAILLE, 1989, p. 27-28).

Com relação à morte do marido traído, Bertram nos dá um indício de que foi um crime passional:

Essa noite – foi uma loucura! Foram poucas horas de sonhos de fogo! E quão breve passaram! Depois a essa noite seguiu-se outra, outra... e muitas noites as folhas sussurravam ao roçar de um passo misterioso, e o vento se embriagou de deleite

nas nossas fronteiras pálidas... Mas um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido... (AZEVEDO, 2000, p. 681).

É sabido que Otelo, personagem shakespeariano, mata sua esposa Desdêmona quando descobre um suposto adultério. Mas ironicamente, diferentemente da esposa do mouro, que foi vítima da calúnia de Iago, Ângela havia realmente traído o marido. Interessante destacar a forma como Azevedo constrói a cena que, de certa forma, é a inversão da peça de Shakespeare: aqui, a mulher verdadeiramente adúltera mata o marido e não o contrário, como em *Otelo*.

Assim, o autor inverte os papéis homem/intrépido, mulher/intrépida, e de certo modo desconstrói personagens da tradição literária universal ao transformar a mulher, que é culturalmente o sexo frágil (Desdêmona), em sexo forte (Ângela), como também podemos perceber na fala de Bertram: “Mas um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido...” (AZEVEDO, 2000, p. 674); parece-nos que para o amante, numa possível briga entre Ângela e o marido, ela sairia “vitoriosa”, que foi o que aconteceu, reforçando ainda mais o caráter intrépido da personagem. Interessante também a ironia azevediana ao relacionar Ângela, espanhola da região da Andaluzia, que tem forte influência moura, ao destemido Otelo, o mouro de Veneza.

No entanto, o que nos chama a atenção é que a personagem é descrita como um anjo mau, não por ter cometido esses crimes, mas por partir e deixar seu amante com os “lábios queimados dos seus, e o coração cheio de germen de vícios que ela aí lançara” (AZEVEDO, 2000, p. 671); por deixar a lembrança de um mau anjo perto de seu leito. Começamos assim, a questionar o relato de Bertram, que insiste em culpar a amante por seus infortúnios. Enquanto única testemunha da história, sua voz nos chega como eco de um passado no qual a ação de fazer (contar) era iminentemente masculina, pois quase todas as personagens femininas da sua história morrem; Ângela desaparece e não sabemos se ainda está viva ou não, restando-nos apenas o relato de Bertram.

Percebe-se que o contista joga a todo o momento com o ouvinte: a descrição fria dos assassinatos bem como da postura transgressora de Ângela levam o leitor desatento a seguir a mesma linha de julgamento que a sua. No entanto, não podemos esquecer que Bertram é uma criatura fleumática, e que não hesitou ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim. Então, por mais que Ângela tenha cometido tais crimes, não podemos dizer que o amante é totalmente isento de culpa. A família da amante era um empecilho para a realização plena do

amor; assim, mesmo que não tenha matado seus rivais, representados pelo marido e pelo filho da amante, ele não sente nenhum tipo de remorso pelos assassinatos e também não hesita em se tornar cúmplice. O que importava era satisfação plena do desejo, mesmo que para atingi-la tivesse que matar, como fez com o comandante e sua mulher; ou simplesmente ser cúmplice de Ângela.

Bertram não era tão inocente quando conheceu a andaluza, que muito jovem é seduzida e posteriormente abandonada. Devemos lembrar que o dinamarquês partiu e a deixou sozinha e desonrada. Dois anos depois volta e a seduz novamente, mesmo sabendo que ela estava casada. Na sociedade daquela época, havia um modelo de relacionamento que estava ligado ao amor puro, casto, padrão associado a uma moral religiosa de monogamia e felicidade conjugal. Os relacionamentos que fugiam a esse padrão, ou seja, baseados em comportamentos “volúveis”, eram intensamente criticados. Nesse sentido, o comportamento de Ângela e Bertram seria visto pela sociedade como algo imoral. No entanto, julga-se com mais rigor a mulher, pois, como já discutimos, o discurso patriarcalista dizia que cabia a ela zelar por sua virtude, ter uma conduta ilibada e ser exemplo de mãe e esposa. Assim,

cabia à mulher o papel ideal de mãe e esposa, obediente, bem comportada. Se fugisse a esse padrão de conduta, era vista com desconfiança pela sociedade e caracterizada como protótipo da mulher má. [...] se de algum modo rebelava-se contra o padrão da normalidade, personificava o mal, sendo muitas vezes designada “feiticeira”, criatura terrível e repugnante (HANCIAU, 2002, p. 175).

Ângela é uma personagem que não segue o comportamento pré-estabelecido; pelo contrário, rompe com o modelo e sai para o mundo, para as pulsões do viver muitas vezes amesquinhas por um destino traçado que lhe oferecia apenas o espaço restrito de uma cozinha em um ninho criado pelo homem para protegê-la e também para sufocá-la. Essa mulher que mata marido e filho para viver uma vida insana, com seu antigo amor, não é subordinada ao homem; tem antes atitude, brilho e malícia. Transgride o código moral de feminilidade ditado pelo patriarcalismo, que vê a mulher como ser ingênuo, subordinado ao homem e ao assumir as rédeas de seu destino acaba inclusive elevando-se acima do próprio amante, que vai afundando cada vez mais no lodo do crime.

No conto, Bertram relata:

Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim. Ângela vestia-se de homem: era um formoso mancebo assim. Nos demais ela era como os moços libertinos que nas mesas da orgia batiam com a taça na taça dela. Bebia já como uma inglesa, fumava como uma Sultana, montava a cavalo como um árabe e atirava as armas como um espanhol. Quando o vapor dos licores me ardia a fronte ela m'a repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas de sua terra... (AZEVEDO, 2000, p. 672).

Impressiona a destreza da personagem no desempenho de atividades tão tipicamente masculinas. A ligação da mulher à cultura de vários países faz com que se destaque em meio ao universo dos homens, onde passa a habitar. Mesmo tendo que utilizar roupas de homem, encarnando o estereótipo da mulher travestida, que já aparecia na poesia de Azevedo em “Um cadáver de poeta”, mostrando assim a não liberdade da mulher para realizar atividades e transitar em lugares que não condiziam com seu sexo, Ângela representa o espírito livre, rebelde e transgressor, características vitais do movimento romântico.

É a George Sand da ficção brasileira, pois assim como a escritora francesa, que se tornou um mito em vida, a personagem age com uma liberdade que, até então, era negada às mulheres. Sand, ignorando os papéis sociais conferidos aos gêneros, veste-se com roupas masculinas e participa das rodas literárias mais importantes da Europa. Vale lembrar que Azevedo nutria grande admiração pela escritora francesa, que era uma espécie de mulher fatal da vida real.

Nesse sentido, o espírito livre da personagem, que aproveita o melhor ou pior de todas as culturas, seja ela inglesa ou árabe, pode representar a liberdade de escolha tão defendida por Azevedo, que criticava os intelectuais brasileiros, representantes do Romantismo, por imporem o Ecletismo como única filosofia do Império; ou simplesmente pode representar o tipo de literatura defendida por Azevedo, ou seja, aquela de tendências universais. Assim, nesse conto, a mulher assume um comportamento de desafio contra a sociedade: sexualmente conduz a relação, algo diferente em comparação com outra parceira de Bertram, a mulher do comandante, como ele relata: “aquele seio palpitante, o contorno acetinado, apertei-os sobre mim” (AZEVEDO, 2000, p. 576), enquanto com Ângela: “na doideira dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio” (AZEVEDO, 2000, p.572).

A construção da personagem enquanto agente do prazer é importante nesse contexto, pois nos incita a uma comparação entre dois encontros amorosos de Bertram: no primeiro ele é o sujeito paciente e no segundo agente do prazer. Essa inversão de papéis casa com o estereótipo da mulher sedutora e conseqüentemente perigosa, uma vez que “a manifestação da

sexualidade feminina apresenta-se como algo ameaçador, perturbador do equilíbrio, como uma alteração no caráter, uma irritabilidade excessiva, um arrebatamento que se deve controlar” (BRANDÃO, 2006, p. 117).

No entanto, Álvares de Azevedo ao mesmo tempo em que cria uma personagem com características de mulher fatal e má, seguindo esse modelo romântico, também abre espaço e a eleva num mundo dominado pelos homens. Essa personagem vai adquirindo movimentos, gestos e pensamentos próprios, capaz inclusive de matar em prol de sua liberdade, que aqui também significa escrever sua história, trilhar seu caminho, viver de acordo com seus princípios e desejos. É uma mulher que não se submete a uma decisão arbitrária e masculina no sentido de uso genérico do poder.

Ângela representa o princípio ativo na distribuição do prazer, pois é o sujeito do seu próprio desejo. Nesse sentido, reconhecer-se como sujeito do próprio desejo significa, para a mulher, uma liberdade que lhe foi negada por muito tempo,

uma consciência de que a liberdade sobre o corpo e o desejo é a liberdade da consciência, do pensar e poder expressar-se. A mulher deixa de ser pensada pelo e para o desejo masculino e passa a dizer sua existência, pois o desejo erótico traduz-se em desejo de falar, de possuir uma linguagem que seja capaz de exprimir a condição feminina para além do que já foi/está dito (AMORIM, 2002, p. 193).

Aqui a mulher toma as rédeas em todas as situações e o homem simplesmente a segue e concorda com tudo, menos com a separação, mas nesse quesito, assim como nos outros, a personagem não lhe deu opção, ela simplesmente o deixou. Por isso é denominada anjo mal, pois fica patente que os motivos de Bertram para dar a ela tal designação são justificados mais pelo despeito, por ter sido abandonado, do que pelas atitudes transgressoras que ele nos descreve, uma vez que ele também é transgressor. Nas construções de personagens femininas românticas, em que as figuras femininas oscilavam entre a mulher casta, a mulher fatal e a prostituta, as descrições físicas de Ângela, bem como suas atitudes estão claramente relacionadas ao que Mário Praz (1996) chama de *la belle dame sans merci*, a figura literária que melhor representa este papel perversor da mulher, qual seja, a própria *femme fatale*, a mulher fatal. Essa construção literária não é nova, como afirma Affonso Romano de Sant’Anna:

É aterrador como o mito da mulher castradora, o mito da vagina dentada, da mulher

aranha e da serpente venenosa vêm da Antiguidade aos textos modernos. Já na Grécia antiga, estava aquela Esfinge sufocando os impotentes. Lá está Echidna, metade serpente e metade mulher; lá está Charibdes – mulher sanguessuga engendrada pela Mãe Terra; já Omfalo, como Deusa Terra, matava seus amantes; Empuses e Keres eram ninfas-vampiro, e esta bebia o sangue dos jovens após a batalha. E existe uma Afrodite – conhecida como “Andrófoba” – que assassinava seus amantes como as deusas Ishtar e Anat. As Harpias eram as mulheres-demônio, Melissa era a abelha rainha e Medusa era uma das Górgonas castradoras dos homens. E, pela mitologia germânica, as Valquírias atualizam as Amazonas na castração erótica mortal. Todas essas figuras complementam os textos sagrados, que nos falam da maldade devoradora de Kali, Lilith e Eva. Por isso, já que a literatura é o mito revisitado, aí estão as mulheres fatais, como Sambalô (Flaubert), Carmem (Merimée), Herodiade (Mallarmé), Cleópatra (Gauthier), Salomé (Wilde), Kali (Swinburne) e tantas outras, que o imaginário greco-cristão construiu esquizofrenicamente para dramatizar o temor de Eva e o amor de Maria. É claro que essa história é a história contada por homens. E, posto que o homem se elegeu como redator da história, escolheu para a mulher o papel do *outro*, colocando nela a imagem do mal e da desagregação (SANT’ANNA, 1993, p. 13-14).

É verdade que Ângela, não só no conto em questão, mas em toda a obra, é a representação da mulher fatal e maligna, tão recorrente na literatura, como postula Sant’Anna; porém chama a atenção a forma como essa personagem é construída. O primeiro ponto a ser levado em consideração é a figura do Diabo, Demônio ou Satã, que assume papel de destaque na obra azevediana, desde *Macário* até os contos de *Noite na taverna*, que seria a continuação do drama:

Sob o império de Satã, as sombras que tomam *Macário* se espalhariam por todas as obras azevedianas, como *Noite na taverna* ou *O conde Lopo*. Nesses textos, as figuras femininas (epítome do lirismo amoroso) cumprem a trajetória que vai da virgindade e pureza à conspurcação sexual e consequentemente degradação social e moral (WERKEMA, 2012, p. 132).

Para Werkema, diretamente ligado ao tema do feminino está o aprendizado ambíguo do estudante Macário, guiado por seu mais interessado professor, Satã. A sexualidade, enquanto ameaça, mas também enquanto fonte de conhecimento, ronda a figura do diabo e define-se como parte constituinte do ser humano – é outra das inúmeras máscaras de Satã: “O desejo, como tentação sexual, encontra sua encarnação em algumas das figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar libido” (TODOROV, *apud* WERKEMA,

2012, p. 132).

Portanto, se pensarmos que Satã propõe a Macário um aprendizado às avessas, levando-o a acompanhar as histórias contadas na taverna, podemos dizer que Ângela, anjo mau, personagem feminina transgressora e totalmente avessa à moral vigente, seria então a representação do diabo na obra, talvez o maior agente do aprendizado de Macário, uma vez que “o diabo anuncia o mundo às avessas, o fim da ordem universal, a quebra das hierarquias” (WERKEMA, 2012, p. 134), assim como Ângela. Satã não poderia escolher maneira melhor de mostrar para seu discípulo a infinita capacidade humana de quebrar todas as convenções, sejam morais, sociais ou religiosas, do que lhe apresentar a personagem denominada anjo do mal.

Ainda segundo Werkema, Macário se atormenta no meio do dualismo corpo contra alma, atravessado pela visão cristã do mundo. A dúvida, matriz de seu ceticismo, é relacionada por ele ao “anjo mau”, personificado no drama pelo ambíguo Satã. Assim, “Macário arrisca, em sua caminhada com seu duplo diabólico, o autoconhecimento, o entrar para dentro de si e encontrar aí o que não deva ser visto” (WERKEMA, 2012, p. 115). Dessa forma, pensamos que Ângela seria a representação de Satã nos contos de Azevedo; de tal modo, coube a ela levar o pupilo²¹ a conhecer o lado mais sombrio e transgressor do homem através dos crimes que comete. É importante lembrar que Ângela é a primeira personagem de todos os contos que mata. Assim, na passagem do texto em que ela toma Bertram pela mão e mostra como seu amor foi levado às últimas consequências, poderíamos dizer que seria como se ela estivesse mostrando a Macário, através de Bertram, o lado sombrio, a parte soturna da vida:

“Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo” (AZEVEDO, 2000, p. 573, grifos nossos). Aqui a ironia azevediana se processa no contraste do claro com o escuro, bem de acordo com o caráter ambíguo de Ângela, “anjo do mau”, ou de Lúcifer, que é o anjo de luz, mas que é relacionado à sombra, à escuridão. Mais a frente, neste trabalho, analisaremos melhor a questão dos nomes.

“Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei – Ângela estava com os pés nus, o

²¹ É importante lembrar que o drama *Macário* começa pela viagem de um moço a caminho da escola; dir-se-ia que a etapa final desses estudos está na terrível lição pelo exemplo dos narradores d’*A noite na taverna*. O estudante entrou na noite paulistana, passou pela Itália e acabou nesse espaço igualmente noturno, indeterminado, sangrento, onde o demônio sugere a violação dos parâmetros por meio das vidas desenfreadas dos narradores, que ele mostra (dentro dos seus hábitos) através de uma espécie de bola de cristal: a janela que termina o drama e inicia a novela (Cf. CANDIDO, *apud* WERKEMA, 2012, p. 143).

vestido solto, o cabelo desgrenhado e com os olhos ardentes tomou-me pela mão...” (AZEVEDO, 2000, p. 573, grifos nossos). Nas descrições da “mulher-diabo” alguns elementos de caracterização chamam a atenção pela frequência com que aparecem. O primeiro deles é o olhar. Compreendido desde o Renascimento como ponte para o desnudamento da alma, ele é marcado em Ângela pelo brilho e nesse caso pelo “fulgor satânico”. O segundo são os cabelos negros, em desordem, escorrendo luxuriosamente pelos ombros, ou presos em tranças que “se enroscam como serpentes vivas”. Michelle Perrot explica que os cabelos longos e soltos são tradicionalmente usados para simbolizar a sedução feminina porque remetem à lã e à pele dos animais e constroem, portanto, uma atmosfera de selvageria: “o pelo mal domesticado sugere a presença inquietante da natureza” (PERROT, 1991, p. 51).

“Senti-lhe a mão úmida... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. – Tinha saído de sangue. – Sangue, Ângela! De quem é esse sangue? A espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se. Entramos numa sala. Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro” (AZEVEDO, 2000, p. 573, grifos nossos). Mais uma vez há a presença do sombrio; na escuridão do caminho Ângela é a luz que o guia. Novamente temos a questão dos cabelos, longos e escuros, e há também a risada irônica da personagem quando questionada sobre o sangue, como se preludiasse a reação do amante. Ao adentrar na sala, que até então era escura, Ângela foi buscar a luz, como que para trazê-la para seu aluno – nesse caso lembremos que Macário observa tudo, pois está passando por um aprendizado. Mais uma vez temos o paradoxo entre a luz e a escuridão e, ironicamente, o anjo mau trará a luz ou representa a luz, já que Bertram se contradiz ao dizer que a mulher foi buscar a luz e o deixou no escuro. Nesse contexto, é importante destacar que “Satã é o ‘Príncipe do Paradoxo’, figura que encarna a ironia aniquiladora de tudo que parece estável e ordenado; é o anunciador do grotesco, que desestabiliza a harmonia do belo; é a grande sombra que se estende por tudo o que é humano, duplo negativo que expõe aquilo que não se quer ver” (WERKEMA, 2012, p. 132).

“Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas, ao passar-lhe a mão, senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como a neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue... Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de braços. Ela

ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!” (AZEVEDO, 2000, p. 573, grifos nossos). Aqui há mais uma vez o paradoxo, a ironia: o anjo do mal, Ângela, traz a luz e mostra ao pupilo o ápice da transgressão, mostra na prática o que Satã apresentou em teoria. Assim, Macário, no caminho do autoconhecimento, do entrar para dentro de si proposto pelo demônio, vê o lado mais sombrio e transgressor do homem, bem de acordo com a proposta de Azevedo e com os pressupostos românticos de “revolta contra os valores sociais e curiosidade por tudo quanto fosse exceção ou contradição das normas” (CANDIDO, 1975, p. 123). Assim também, é bastante representativa a imagem de pai e filho juntos e mortos, o sangue de ambos se misturando, como metáfora da queda do modelo patriarcal de família, postura extremamente inovadora e corajosa assumida por Azevedo.

Segundo Maximilien Rudwin, “o pessimismo dos românticos se coaduna com a figura de Satã, pois suas imprecações contra a vida e contra Deus teriam como contrapartida a admiração por Lúcifer, o anjo da luz que se voltou contra o pai e foi condenado e desterrado” (RUDWIN, *apud* SOUZA, 2011, p. 16). A afinidade entre os românticos e o satanismo está justamente nesse espírito de rebeldia e transgressão, no orgulho contra Deus, como afirma Candido:

Pessimismo e sadismo condicionam a manifestação mais espetacular e original do espírito romântico – o satanismo, a negação e a revolta contra os valores sociais, quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido. Aquelas gerações assistiram a uma tal liquidação de valores éticos, políticos e estéticos, que não poderiam deixar de exprimir dúvida ante os valores, em geral, e curiosidade por tudo quanto fosse exceção ou contradição das normas. O crime, o vício, os desvios sexuais e morais, que a literatura do século XVIII começara a tratar com cinismo ou impudor, entram de repente em rajada para o romance e a poesia, tratados dramaticamente como expressões próprias do homem, tanto quanto a virtude, a temperança, a normalidade (CANDIDO, 1975, p. 123).

Nessa mesma linha, Carlos Figueiredo Nogueira (1986) afirma que o Diabo é o *grande rebelde* e que para os românticos significava liberdade, progresso, ciência e vida; segundo Bataille “o lado do Bem é o da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta, e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra” (BATAILLE, 1989, p. 176).

Assim, Ângela é denominada anjo mau, porém sua maldade está mais relacionada ao

papel transgressor que assume; enquanto mulher, supera o homem, algo impensável naquela época. Enquanto sexo frágil, talvez o seu grande pecado²² tenha sido ser mais egoísta que seu amante, abandoná-lo assim que se chateou e deixar em seu leito o rastro de um anjo ruim. O mal, que deveria ser algum ruim e repugnante, é aqui assumido gloriosamente pela personagem, pois foi através dele que conseguiu a libertação para a realização de todos os seus desejos. Ângela preferiu a vida e a liberdade à passividade, à submissão e morte como as outras personagens.

Desta forma, ironicamente, Álvares de Azevedo relativiza o bem e o mal e assume uma postura inovadora, uma vez que não pune a personagem “ruim” com a morte; pelo contrário, dá à mulher rebelde a liberdade, tornando-a um ser independente e singular em toda a obra. Coloca em xeque valores morais religiosos e sociais, assim como desconstrói o arquétipo de personagem feminina tão comum no romantismo brasileiro ao tornar a posse física da mulher amada, com toda a implicação de mácula aí contida, preferível à pureza da morte. Num âmbito literário, tal posse, assentada no adultério e sem nenhuma remissão ou expiação, equivaleria à destruição de um ideal.

Ângela é a única mulher do conto a ser agraciada com um nome; e percebemos que a ironia azevediana está extremamente presente nessa escolha, pois Ângela deriva de *Angelus*, anjo. Ocorre que Ângela, não só por suas atitudes, mas principalmente pelas palavras de Bertram, é um anjo mau e como tal se liga intrinsecamente à figura do anjo rebelde. Seria a representação feminina do Diabo. Assim como o nome da personagem é ambíguo, a palavra *diabo* vem da raiz latina *diavolo*, que quer dizer aquele que se divide em dois, produzindo também ambiguidade.

Assim, a personagem tem uma carga semântica ambivalente, tão característica da ironia romântica, que joga com a expectativa do leitor. Sua aparência e seu nome remetem à personagens arquetípicas do romantismo: “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” (AZEVEDO, 2000, p. 572); no entanto, esses distintivos nos dão algumas pistas do caráter ambíguo da personagem.

Primeiro temos uma mulher morena, andaluza, ou seja, espanhola, e sabemos que,

²² *Pecado* é violação de um preceito religioso ou desobediência a qualquer norma ou preceito; falta, erro. Usamos a palavra pecado não como forma de julgamento da personagem, mas como forma de exemplificação do pensar de uma sociedade que era guiada pelos preceitos cristãos, como era o caso da sociedade oitocentista brasileira.

culturalmente, são conhecidas por serem fogosas, sedutoras, de beleza exótica, “sangue quente”, herança dos mouros e ciganos²³. Mas, o que mais chama atenção é a descrição dos olhos que brilham, pois num livro permeado de mulheres frias e submissas, ter uma mulher com o olhar iluminado, dá a ideia de calor, inteligência, agudeza. Para ampliar ainda mais essa descrição, Ângela tem lábios de rosa d’Alexandria; aí está, talvez, a maior das ironias de Azevedo, pois segundo a lenda, a peculiaridade dessa variedade de rosas é que durante a noite ela é vermelha e durante o dia é branca.

De acordo com o dicionário de símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1997), o **branco** é uma cor positiva e transmite segurança, limpeza e calma. É a cor da graça, dos anjos e da manifestação divina. Na tradição cristã, o branco representa pureza, inocência e virgindade, de modo que não só as noivas se vestem de branco, as crianças são batizadas e fazem a primeira comunhão com vestes nessa cor. O **vermelho**, de modo geral, representa o guerreiro ou mártir, indica coragem e força; é o fogo, o sangue, o calor, o romance, a paixão, a juventude, a beleza e a emoção. Temos assim, a confirmação do caráter ambivalente de Ângela: é aquela que se divide em dois, assim como o diabo, ou *diavolo*, assim como a rosa d’Alexandria, que, durante o dia é branca, mas durante a noite é rubra. É aquela que ama demais, a ponto de matar o marido e o filho em nome desse amor, mas também ama demais a si e à vida para viver entre as amarras de um relacionamento, por isso abandona seu amante, afinal “a transgressão da regra tem sozinha o irresistível encanto que falta à felicidade durável” (BATAILLE, 1989, p. 124).

Ângela, enquanto personagem feminina romântica, nos é apresentada como o contrário da figura feminina ideal, ou seja, a virgem casta, inocente, condição espiritual a qual o poeta

²³ “A complexidade étnico-cultural da região da Andaluzia, sul da Espanha é muito grande. O próprio nome Andaluzia (em espanhol é Andalucía) vem de *Al-Andalus*, por influência dos árabes, que dominaram a região por muito tempo. O nome também foi utilizado pelos conquistadores islâmicos para se referir à Península Ibérica na Idade Média. Já os ciganos, povo oriundo da região norte da Índia, tem o primeiro documento que registra sua chegada, na Espanha, datado de 1447. A Andaluzia, sempre mencionada como a “terra dos ciganos felizes”, certamente é um dos raros lugares no planeta onde os ciganos enfrentam menos preconceito e hostilização. Em toda a Espanha, estima-se que vivem mais de 800 mil ciganos, a maior parte desse grupo está na Andaluzia. Por isso, não é difícil encontrar características da cultura árabe e cigana na música, comida e, inclusive, no biotipo da população. Pode ser uma visão estereotipada, mas não se pode ignorar que a imagem típica de uma mulher da Andaluzia, ou até mesmo espanhola, num todo, é construída no imaginário como de uma jovem de cabelos negros, ondulados e longos, além de olhos grandes e expressivos, traços muito semelhantes aos aspectos físicos dos ciganos e árabes. A dança flamenco, inclusive, tão conhecida mundialmente, tem sua origem nos aspectos e características de ambos os grupos, árabes e ciganos, incorporados à cultura regional espanhola. A dança tornou-se uma das mais populares do planeta, além de ser a grande expressão cultural da Espanha, como um todo” (VELOSO, 2010, p. 14).

deseja ascender. Foge à descrição da mulher ideal que Macário dá a Satã²⁴: “Macário descreve [a mulher] como se ela pudesse ser um ente em sua pura essência espiritual, humanamente desprovida de qualquer traço cultural” (ALVES, 1998, p. 85). Sabemos que Ângela é a única mulher da trama cujos traços culturais são bem definidos. A região e o país de origem da moça chegam a ser brindados por Bertram:

Andaluzas! Sois muito belas! Se o vinho, se as noites de vossa terra, o luar de vossas noites, vossas flores, vossos perfumes são doces, são puros, são embriagadores – vós sois ainda mais! Oh! Por esse eivar a eito de gozos de existência fogosa nunca pude esquecer-vos! Senhores! Aí temos vinho de Espanha, enchei os copos – à saúde das espanholas!... (AZEVEDO, 2000, p. 573).

Segundo Mario Praz, culturalmente a mulher espanhola é descrita como lasciva, sensual, tentadora, principalmente no Romantismo. No entanto, segundo o pesquisador, não foram os românticos que descobriram nem inventaram a sua Espanha literária, ou criaram o perfil feminino da mulher fatal espanhola,

apenas concretizaram em suas obras de arte uma tradição e um mito para o qual colaboraram os viajantes dos séculos. As observações deles [viajantes] sobre a mulher espanhola de alma endiabrada (alma atravessada) preludiam não só o tipo de Carmen, do escritor francês Mérimée, mas também o de Doña Urraca e da Marquesa de Sierra Leone em *Diaboliques* de Barbey d’Aurevilly (PRAZ, 1996, p. 251).

Ainda segundo o pesquisador,

foi Merimée que localizou na Espanha o tipo de mulher fatal. [...] ideal exótico e ideal erótico caminham lado a lado e também este fato constitui uma outra prova de uma veracidade bastante evidente, qual seja, o exotismo é normalmente uma projeção fantástica, uma necessidade sexual (PRAZ, 1996, p. 185-186).

²⁴ Confira a citação e a discussão dessa passagem do livro *Macário*, no Capítulo II, em **Imagens arquetípicas: a personagem feminina na literatura romântica**.

De acordo com Mônica Gomes da Silva (2010), a mulher fatal espanhola foi delineada principalmente no fim do século XVIII, quando o incipiente Romantismo começava a amalgamar a característica da sedução/perdição ao colorido pitoresco da Espanha. Mas é no Romantismo que surge com muita força o arquétipo da mulher fatal espanhola. Por meio de uma interessante combinação, a figura da andaluza avassaladora, principalmente a cigana, tão condenada pela literatura medieval e barroca, nesse período é revestida pela sensualidade, pela fatalidade e pelo exotismo conferido ao sul da Europa.

A figura ganhou tanto destaque que acabou influenciando a literatura brasileira; e o primeiro autor a criar uma personagem espanhola fatal foi Álvares de Azevedo. A pesquisadora, assim como Praz, cita as obras do escritor espanhol Gustavo Adolfo Bécquer e do francês Prosper Mérimée, que contribuíram imensamente para a configuração desse arquétipo. Segundo Silva,

a mulher fatal do romantismo é multifacetada. De acordo com cada vertente literária, apresenta uma variante mítica, sem abandonar a característica maior da impetuosidade: a tirana, a antissocial, dama frívola da alta sociedade, a mulher corrompida muito jovem e que decide se vingar dos homens são algumas das faces que ela encarna. Sem contar a revalorização de figuras da Antiguidade, como Cleópatra, Dalila e Salomé (SILVA, 2010, p. 222).

A mulher de “alma atravessada” é transgressora, segue suas vontades e instintos sem considerar leis e sentimentos alheios, além de trazer as características milenares do arquétipo de beleza cruel²⁵ aliada às discussões do tempo, como a impossibilidade de se conhecer a alma feminina. Assim, Azevedo nos apresenta Ângela, a espanhola endiabrada, a mulher fatal; aparece como elo entre o protagonista e o mal, uma vez que ele a acusa de levá-lo à perdição. Temos aqui, uma inversão de papéis que coaduna com as afirmações de Mario Praz (1996) de que a figura da mulher fatal, apesar de comum no mito e na literatura desde a antiguidade

²⁵ É importante destacar, dentro desse arquétipo de beleza cruel, a figura mítica de Medeia que, assim como Ângela, mata seus filhos. Essa personagem da mitologia grega é descrita extensivamente na peça *Medea*, de Eurípides e no mito de Jasão e os Argonautas. É descrita como uma feiticeira, muitas vezes ligada à deusa Hécate (deusa da bruxaria e das encruzilhadas). Medeia apaixonou-se por Jasão, líder dos Argonautas, e movida pela paixão trai seu pai, o rei Aetes. Usa seus poderes mágicos para salvar a vida do amado, além de ajudá-lo a tomar posse do velozino de ouro. Após diversas aventuras e muita crueldade, por parte dos dois, o casal chega a Corinto; lá Jasão se apaixona pela filha do rei, Gláucia, e abandona Medeia. Ela fica desolada e resolve se vingar enviando a Gláucia um vestido e uma pequena coroa envenenada, o que resulta na morte da princesa. Cega de dor e de ódio Medeia também decide matar seus filhos com o intuito de causar o máximo de dor a Jasão (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, 1999: MEDEIA).

clássica, só na segunda metade do século XIX passa a aparecer com frequência obsessiva na literatura ocidental, tornando-se um “tipo”. Segundo o pesquisador, na primeira metade do século predominava o modelo do herói byroniano, jovem e belo, cujo poder de atração dominava e destruía a mulher que por ele se apaixonasse. Já na segunda metade, os modelos se invertem e a mulher é que passa a assumir o papel de mutiladora. Assim, para Praz “o macho, primeiramente tendendo ao sadismo, inclina-se ao masoquismo no final do século” (PRAZ, 1996, p. 192).

Podemos então crer que, de acordo com o relato de Bertram, esse processo de inversão de papéis masculino/masquista, feminino/sádico se inicia a partir do momento que o contista se apaixona por Ângela que, sob uma clave dúbia, a da delicadeza e a da maldade, fascina o protagonista e o leva ao desregramento, à infelicidade. Certo é que Azevedo criou uma personagem que foge ao perfil de personagem feminina ideal, por ser o avesso de um princípio dual virgem/prostituta, principalmente através da queda da aura sagrada que envolve a primeira.

Nesse sentido, a entrada da sensualidade e da liberdade sexual no universo feminino tem a função de promover uma aproximação maior entre o universo do homem e o da mulher, dissolvendo a característica sublime, recorrente na figura idealizada feminina. Ângela não é casta, não se guardou para o casamento, se entregou, amou, mas tal transgressão, como era visto na época, não fez com que ela se tornasse uma prostituta, nem que sofresse nenhum declínio, como se convencionalizou na literatura romântica; pelo contrário, foi deixada pelo homem que amava, mas depois casou e teve um filho. Não obstante, traiu o marido e de forma fria o matou, assim como a seu filho.

Portanto, numa análise mais apurada da personagem Ângela, percebemos que o paradigma de feminilidade construído por Azevedo nessa obra reflete a busca por um progressismo que coloca em questão os valores básicos da moral e da família, tão bem apregoados na época. O autor desconstrói o modelo de personagem feminina adotado por seus contemporâneos, que lhes reservava o reduzido espaço dentro de um eixo polar “bondade/maldade”; ora apareciam exercendo o papel de musas amadas ou mães, ora o de adúlteras ou prostitutas.

Em Ângela aparecem fundidas a virgem, a desonrada, a esposa, a mãe, a amante, a assassina, a amazona, a jogadora, a travestida, a atiradora, a cantora, a tocadora de bandolim e tantas outras coisas nas quais possa ter se tornado, já que Azevedo optou por lhe dar vida

eterna, ao invés da morte, confirmando, assim, a reversibilidade dessa figura feminina no universo azevediano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final da pesquisa, foi possível concluir que nossa hipótese estava correta, pois no processo de elaboração das personagens femininas de *Noite na taverna* Álvares de Azevedo segue o mesmo padrão vigente do Romantismo: enquanto castas, são anjos do bem, se são sedutoras, anjos do mal. Entretanto, utiliza inicialmente e aparentemente esse modelo para depois subvertê-lo. Ironicamente, transforma mulheres casadas, que não são mais castas, em anjos divinos, adotando a reversibilidade de papéis até então bem delimitados, além de questionar o modelo romântico de amor, que nesses contos é levado às últimas consequências, mostrando que o sentimento nem sempre é sublime, também apresenta seu lado grotesco e doentio.

Há que se dar destaque para a personagem Giórgia que, depois de ter cometido incesto com o irmão, torna-se prostituta. Nesse caso, no fim do livro, a mulher passa pelo mesmo sistema de correção moral que Lucíola, a mais famosa prostituta do romantismo brasileiro, que morre ao final do romance. Mas, antes de morrer, Giórgia aparece de forma intrépida e mata o homem que a desonrou e depois ela mesma decide que tem que morrer, não é assassinada, não morre por conta de nenhuma doença, ela comete suicídio. Mais uma vez, Azevedo inverte alguns conceitos e dá a mulher o poder de escolha e de ação, assim como faz com Ângela. A mulher transgressora é denominada anjo do mal, é a única que não morre; pelo contrário, é dado a ela uma espécie de vida eterna, pois da mesma forma que aparece na história, desaparece, porém sua lembrança permanece como uma sombra ou como um sonho, numa incompletude, um não saber o final que tanto nos atormenta.

A não aceitação da personagem de uma posição submissa faz com ela seja denominada anjo mau. As mulheres não submissas, culturalmente, eram consideradas como estando sob a influência do mal. No entanto, o autor ironiza e subverte esse conceito ao transformar o mal, que nesse caso é representado pelo espírito transgressor da mulher, em sinônimo de liberdade. Também mostra, através da ambiguidade de Ângela, que é impossível estabelecer um sentido claro e definitivo para a questão bem/mal, pois todo homem é dotado de luz, mas também possui um lado sombrio, noturno. Esse mergulho no duplo, naquele lado noturno que abriga o inconsciente, nos remete à questão da binomia azevediana: “duas almas que moram nas cavernas de um cérebro”, “verdadeira medalha de duas faces”.

Deste modo, é interessante ressaltar a importância dessa personagem na literatura

romântica brasileira, bem como seu criador. Se como afirma Mário Praz, só na segunda metade do século XIX ocorre a inversão de papéis – masculino/masquista, feminino/sádico – e, do mesmo modo, nesse período, o “tipo” mulher fatal passa a aparecer com maior frequência na literatura ocidental; Álvares de Azevedo seria um dos precursores dessa mudança de paradigma, pelo menos aqui no Brasil, visto que escreveu sua obra literária e crítica nos últimos cinco anos de vida (morreu em 1852 com pouco mais de 20 anos), passados em grande parte no ambiente universitário paulista.

Além disso, ao transformar uma mulher em agente do mal, um mal que se caracteriza pela liberdade e pela rebeldia, Azevedo trouxe uma nova discussão ao cenário literário nacional, fundamentado em preceitos misóginos, que dizem que a mulher deve ser subordinada ao homem. Mulheres transgressoras na literatura brasileira não eram novidade, mas mulheres sensuais, inteligentes, criminosas, totalmente avessas ao papel de mãe e de esposa, e mais, que se sobressaíam aos homens, sim, eram novidade. Mas o principal nessa personagem é que, mesmo estando tão à frente de sua época, mesmo cometendo tantos crimes, ela não foi punida com a morte, não sofreu nenhuma expiação; pelo contrário, a ela foi dada a vida, a liberdade para seguir seu caminho independente dos pecados que tenha cometido. Essa é a grande inovação de *Noite na taverna*, o grande legado de Azevedo na construção, ou melhor, desconstrução da personagem feminina do romantismo brasileiro.

É claro que essa visão da personagem só foi possível graças ao distanciamento que temos e pelas pesquisas desenvolvidas ao longo dos anos acerca da história das mulheres. Sabemos que, para um leitor mais distraído, talvez essas questões tenham passado despercebidas, principalmente por conta da ironia de Azevedo que, durante todo o tempo, joga com o leitor. Também sabemos que, mesmo que *Noite na taverna* tenha sido muito lido, exemplo disso são as várias edições em diferentes épocas, com certeza não foi um livro discutido abertamente pela fina sociedade brasileira oitocentista, pois sua temática não condizia com os preceitos pregados tanto pela Igreja quanto pelo Estado.

Assim, de acordo com a pesquisa, concluímos que o paradigma de feminilidade construído por Azevedo nessa obra, através da oposição/reflexão irônica entre bem/mal, reflete a busca por um progressismo, tanto no âmbito literário quanto no social, que coloca em xeque os valores básicos da moral e da família, tão bem apregoados no século XIX. Nesse sentido, há que se ver com bons olhos a desconstrução operada por Azevedo dos binômios tradicionalmente atribuídos à masculinidade e à feminilidade, tais como

agressividade/passividade, forte/frágil, etc. Podemos reconhecer Álvares de Azevedo como uma espécie de precursor da emancipação da figura feminina na literatura, pois a criação irônica de uma personagem interessante e com personalidade ativa, que busca um lugar no mundo, abre as portas para um debate sobre a visão preconceituosa acerca da mulher que perdura até hoje.

REFERÊNCIAS

DO AUTOR

AZEVEDO, Álvares de. George Sand. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 662-677.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. In: BUENO, Alexei (Org.) *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 119-315.

AZEVEDO, Álvares de. *Literatura comentada – Álvares de Azevedo*. Marisa Lajolo (Org.). São Paulo: Abril, 1982.

AZEVEDO, Álvares de. Literatura e civilização em Portugal. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 706-724.

AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 505-562.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 565-608.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM, 1998.

AZEVEDO, Álvares de. *O Conde Lopo*. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 373-497.

AZEVEDO, Álvares de. *O livro de Fra. Gondicário*. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 609-653.

AZEVEDO, Álvares de. *O poema do frade*. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 317-371.

AZEVEDO, Álvares de. *Obras de M. A. Álvares de Azevedo*. MONTEIRO, Jacy (Org.). São Paulo: Brasiliense/USP, [s. d.].

SOBRE O AUTOR

ALMEIDA, Arlenice. *O banquete para Caliban: edição comentada de Noite na taverna de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Selinume, 1993.

AMARAL, Rubens. Álvares de Azevedo visto pela alta crítica e pela história literária. In: ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982. p. X-XXVI.

ASSIS, Machado. Álvares de Azevedo – Fortuna crítica. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 24-26.

AZEVEDO, Vicente de. *O noivo da morte*. São Paulo: Clube do livro, 1970.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 13-26.

CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987 *apud* ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP, 1998.

CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Os melhores poemas*. São Paulo: Nova Cultural, 1985. p. 7-12.

CAVALHEIRO, Edgar. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994. p. 11-29.

GRIECO, Agripino. Fortuna crítica – Álvares de Azevedo. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 46-49.

HADDAD, Jamil. *Álvares de Azevedo, maçonaria e dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: EDUSP, 1998. p. 11-23.

JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o Byroniano*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1955.

LEITE, Manoel Antônio Cerqueira. O estudante Manoel Antônio Álvares de Azevedo. *Revista de História da USP*. 25 de Abril de 1952. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/35199>>. Acesso em: 27 Set. 2014.

MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

PEIXOTO, Afrânio. Álvares de Azevedo visto pela alta crítica e pela história literária. In: ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982. p. X-XXVI.

PIRES, Homero. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. Homero Pires (Org.). Rio de Janeiro: Cia. Editora Nacional, 1942. p. 4-16.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.

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

ROMERO, Sílvio. Fortuna crítica – Álvares de Azevedo. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 26-43.

SECCHIN, Antônio Carlos. *Noite na taverna: a transgressão romântica*. In: SECCHIN, Antônio Carlos. *Poesia e Desordem: escritos sobre poesia & alguma prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996. p. 173-185.

SOARES, Angélica. *Ressonâncias veladas da lira: Álvares de Azevedo e o poema romântico-intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.

TELLES, Lygia Fagundes. Álvares de Azevedo visto pela alta crítica e pela história literária. In: ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982. p. X-XXVII.

VERÍSSIMO, José. Fortuna crítica – Álvares de Azevedo. In: BUENO, Alexei (Org.). *Obra completa – Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. p. 43-46.

GERAL

ALENCAR, José de Alencar. *Ao correr da pena*. São Paulo: Piratininga, 1997.

ALENCAR, José de Alencar. As asas de um anjo. In: *Teatro completo*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

ALENCAR, José de Alencar. *Como e por que sou romancista*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

ALENCAR, José de Alencar. *Encarnação*. São Paulo: Martin Claret, 2011.

ALMANAQUE Abril. São Paulo: Abril, 2008.

ALMEIDA, Pires. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, [s. d.].

AMORA, Antônio Soares. *A literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1997.

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ARAÚJO, Emanuel. A arte da sedução: sexualidade feminina na colônia. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 45-77.

ARROYO, Leonardo. *A cultura popular em Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

AZEVEDO, Fernando. *A Cultura Brasileira*. São Paulo: Ed. Melhoramentos, 1963.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antônio da Costa Leal e Lúcia do Valle Santos Leal. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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

BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Trad. Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antônio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BEAUVOIR, Simone. *O segundo sexo*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1980.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Gênesis*. 34. ed. São Paulo: Paulus, 1990. cap. 3, p. 43.

BÍBLIA SAGRADA. A. T. *Marcos*. 34. ed. São Paulo: Paulus, 1990. cap. 14, p. 120.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BRITO, Mário da Silva. Introdução. In: CAVALHEIRO, Edgar. *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

BYRON, Lord. *Poemas*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2008.

CANDIDO, Antonio. *A formação da Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas/FFLCH, 2004.

CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros, mestiçagem e*

nação. Niterói: EDUFF, 2001.

CAVALHEIRO, Edgar. *O conto romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRAT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Mário Krauss e Vera Barkow. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil: era romântica*. São Paulo: Global, 1999.

CUNHA, Fausto. *O Romantismo no Brasil: de Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

D'INCAO, Maria Ângela. "Mulher e família burguesa". In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História da mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 223-240.

DE MARCO, Valéria. *A perda das ilusões: o romance histórico de José de Alencar*. Campinas: Unicamp, 1993.

FALBEL, Nachman. Os fundamentos históricos do romantismo. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 23-50.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I – A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1987.

GOETHE, J. W. *Fausto e Werther*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Nova Cultural, 1998.

GRIECO, Agripino. *Poetas e prosadores do Brasil (de Gregório de Matos a Guimarães Rosa)*. Rio de Janeiro: Conquista, 1966.

GUINSBURG, Jacó. Romantismo, Historicismo e História. In: GUINSBURG, Jacó. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 13-22.

HANCIAU, Núbia Jacques. A Corriveau: culpada ou inocente? In: DUARTE, Constância Lima (Org.). *Gênero e representação em literaturas de línguas românicas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002. p. 175-184.

HAUSER, Arnold. Rococó, Classicismo, Romantismo. In: *História Social da Arte e da Literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2003. p. 497-526.

IBOR, Juan José Lopez. *Biblioteca da vida sexual*. Trad. Tereza Guimarães. São Paulo: Danae, 1979.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *Obra completa*. SERRA, Tania Rebelo Costa (Org.). Brasília: UnB, 2000 *apud* CARRIZO, Silvina. *Fronteiras da imaginação: os românticos brasileiros, mestiçagem e nação*. Niterói: EDUFF, 2001.

MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1987.

MEDEIA. In: ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 58.

MENEZES, Magali Mendes. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira: Romantismo*. São Paulo: Cultrix, 2000.

NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

PAPINI, Giovanni. *O Diabo*. Trad. Fernando Amado. Porto Alegre: Editora Globo, [s. d.].

- PAZ, Octavio. *A dupla chama*. Trad. Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERROT, Michele. “O modelo católico”. In: DUBY, Georges (Org.). *História das mulheres no Ocidente: século XIX*. Trad. Maria Helena da Cruz Coelho. Lisboa: Afrontamentos, 1991. p. 199-250.
- POMMIER, Gérard. *A exceção feminina: os impasses do gozo*. Trad. Dulce M. P. Duque Estrada. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.
- PRADO, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- PRADO, Paulo. *Retratos do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo: IBRASA, 1981.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.
- PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012.
- REIS, Carlos; PIRES, Maria da Natividade. *História Crítica da Literatura Portuguesa: o Romantismo*. São Paulo: Verbo, 1999.
- RIBEIRO JÚNIOR, João. *A face humana do Diabo*. São Paulo: Master Book, 1997.
- ROMERO, Sílvio. História da Literatura Brasileira. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Sílvio Romero: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- ROSENBAUM, Yudith. As metamorfoses do Mal em Clarice Lispector. *Revista USP*. São Paulo, v. 23, nº 41, p. 198-206, março/maio, 1999.
- ROUSSEAU, Jean Jacques. *Emílio ou da educação*. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Difusão Editorial, 1979 *apud* MENEZES, Magali Mendes. *As mulheres e a filosofia*. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2002.
- SALOMÉ, Lou Andreas. *O erotismo seguido de reflexões sobre o problema do amor*. Trad. Antônio Daniel A. de Abreu. São Paulo: Princípio, 1991.
- SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Melhoramentos, 1994.
- SILVA, Mônica Gomes da. O arquétipo da mulher fatal espanhola: ecos na literatura brasileira. *Cadernos do CNLF*. Rio de Janeiro. vol. XIV, nº 2, p. 120-134, Ago. 2010.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Pré-romantismo e Romantismo. In: *Teoria da Literatura*. Coimbra: Almedina, 1968. p. 411-439.
- TELLES, Norma. Escritoras, escritas, escrituras. In: PRIORI, Mary Del (Org.). *História das mulheres no Brasil*. São Paulo: Contexto, 2012. p. 401-442.
- TERTULIANO. In: ENCICLOPÉDIA Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1999. p. 237.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Flávia Nascimento. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992 *apud* WERKEMA, Andrea Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.
- TIBURI, Márcia. Ofélia morta – do discurso à imagem. *Estudos feministas*. Florianópolis. v.

18, nº 23, p. 301-318, Set. 2010.

TIEGHEM, Paul Van. *Historia Literária da Europa*. Trad. José Maria Quiroga. Lisboa: Espasa, 1965.

VERÍSSIMO, José. Introdução à história da Literatura Brasileira. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *José Veríssimo: teoria, crítica e história literária*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Editora da UNESP, 1999.

WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*. São Paulo: Companhia Nacional, 1955.