

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DO CURSO DE LETRAS

POLYANNA ERVEDOSA

O FEMININO E A FRAGMENTAÇÃO AMOROSA EM NOITE NA
TAVERNA

FORTALEZA/2009

POLYANNA ERVEDOSA

O FEMININO E A FRAGMENTAÇÃO AMOROSA DE *NOITE NA TAVERNA*

Dissertação submetida à Coordenação do curso de Pós-Graduação em Letras, da UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Literatura Brasileira.

Orientadora: Profa. Dra. Vera Lúcia Moraes.

Co-orientadora: Profa. Dra. Fernanda Coutinho.

FORTALEZA

2009

POLYANNA ERVEDOSA

O FEMININO E A FRAGMENTAÇÃO AMOROSA DE NOITE NA TAVERNA.

Dissertação submetida à Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Literatura Área de concentração Literatura Brasileira.

Aprovada em ___/___/_____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Vera Lúcia Moraes..... (Orientador) Universidade
Federal do Ceará-UFC

Prof. Dr. Odalice Castro e Silva..... Universidade Federal do
Ceará-UFC

Prof. Dr. Francisco Tarcísio Cavalcante..... Universidade
Federal do Ceará-UFC

DEDICADO AO MEU AVÔ,
JOSÉ RAMIRO ERVEDOSA (*IN MEMORIAM*),
E À MINHA TIA-AVÓ,
CÂNDIDA PINHEIRO BARBOSA (*IN MEMORIAM*).

AGRADECIMENTOS

À MINHA ORIENTADORA E CO-ORIENTADORA, VERA MORAES E FERNANDA COUTINHO.

À MINHA AMIGA, SILVANA ANDRADE, E MINHAS COLEGAS DE TURMA SARAH, TERESINHA E DAYSIANE.

ÀS MINHAS TIAS: CLÁUDIA, VÂNIA, ISABEL, LÚCIA E LUCINDA ERVEDOSA, PELO ACOLHIMENTO.

À MINHA AVÓ, MARIA JOSÉ ERVEDOSA, PELO EXEMPLO DE FORÇA.

ÀS MINHAS IRMÃS, CAROLINA E STEPHANIE ERVEDOSA, POR ESTAREM COMIGO CADA UMA AO SEU MODO.

AOS MEUS PAIS, QUE PARTICIPARAM NA MEDIDA DO POSSÍVEL.

AO MEU AMIGO E MÉDICO, DR. GUAYRACÁ RIBEIRO DE LAVÔR.

À PESSOA MAIS COMPANHEIRA QUE JÁ PASSOU PELA MINHA VIDA: CHARLES FREIRE, COM AMOR E ESTIMA, APESAR DE TUDO.

O que as mulheres amam acima de tudo é a Soberania
(Conto popular proveniente da Bretanha *apud* BARROS, 2004, p. 8).

RESUMO

A análise da linha de pesquisa sobre o imaginário afetivo, no romance de Álvares de Azevedo, *Noite na Taverna*, parte do entendimento da enunciação da memória sentimental e do feminino romântico. Dedicar-nos-emos ao entendimento dos conflitos perturbadores que se desenvolvem na obra, investigando as emoções das personagens e seu modo de contar histórias neste livro específico. Interessa esmiuçar os planos de *Noite na Taverna*, mostrando que o feminino é sempre o impulso principal da escrita devido à ligação entre a mulher, a natureza e o mítico, promovido pelo Movimento Romântico. Em seguida, analisaremos o reflexo das relações desarmonizadas na fragmentação do discurso, a fim de estudar o ambiente infernal e sua conexão com *Macário* para, finalmente, compreendermos a relação de vida e morte em cada conto. As narrativas, embora ligadas pela *Taverna*, possuem suas particularidades na busca do esquecimento em virtude das decepções de amores frustrados e das paixões como objeto, seja através do imaginário dos afetos, da simbologia, da História ou de outras possíveis leituras que possam dar subsídios a esta dissertação. O intuito principal é ver *Noite na Taverna* dentro da esfera do humano, mas ainda assim garantindo-lhe valor literário e atmosfera diabólica que favorece a natural extravagância azevediana, atestando a existência de um feminino resgatado de tempos primitivos. Esperamos dar margem a um novo olhar da crítica sobre a obra azevediana, não esquecendo os diversos estudos anteriores, mas garantindo-lhes continuidade.

ABSTRACT

The analysis of the line of research on affective imagery in the novel by Álvares de Azevedo, *Night at the Tavern*, part of the statement of understanding of emotional memory and female romantic. Will pay-the understanding of disruptive conflicts that develop in the work, investigating the emotions of the characters and their way of story telling in this particular book. Interested teased the plans of Taverna Night, showing that the female is always the main impetus of writing because of the connection between women, nature and mythical, promoted by the Romantic Movement. Then it will analyze the reflection of the relationship disharmonize the fragmentation of the discourse in order to study the environment and its connection with infernal Macário to ultimately understand the relationship of life and death on each count. The narratives, though linked by Taverna, have its merits in the quest for oblivion because of the disappointments of frustrated love and the passions as an object, either through the sympathetic imagination, of symbolism, history or other possible readings that can provide grants to this dissertation. The primary purpose is to see Night at the Tavern in the sphere of human, yet assuring it literary value and evil atmosphere that encourages the natural extravagance azevediana, proving the existence of a female rescued from primitive times. It is expected to give room for a new look at the criticism on the work azevediana, not forgetting the many previous studies, but guaranteeing their continuity.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	9
1. FEMININO PRIMITIVO E ROMANTISMO EM ÁLVARES DE AZEVEDO.....	13
1.1 Natureza e Feminino no Romantismo gótico	13
1.2 Força feminina em <i>Noite na Taverna</i> : construção da mulher sublime.....	29
2. PERSONAGENS FEMININAS DE <i>NOITE NA TAVERNA</i>	53
2.1 Símbolos femininos na taverna: Natureza e Mito	53
2.2 Personagens de <i>Noite na Taverna</i> : desagregação do amor.....	68
3. EROS E TANATOS: FRAGMENTAÇÃO AMOROSA <i>VERSUS</i> FRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO.....	86
3.1 Fragmentação e desordem no discurso amoroso	86
3.2 Fragmentação e desordem no feminino.....	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	118
BIBLIOGRAFIA.....	121

INTRODUÇÃO¹

Procurando fugir da insistente imagem que oscilava entre os extremos, ora orgíaca, ora casta que foi criada sobre Álvares de Azevedo é que apresentamos esse trabalho de maneira sintética. Trata-se de uma análise de sua obra *Noite na Taverna* que pertence à modalidade de romances modernos, denominação do movimento Romântico, definidos por Walter Scott como sendo “aquele onde os acontecimentos vão saindo caprichosamente uns dos outros ao sabor das associações e dos pretextos, sem haver uma diretriz que os concatene e dê a impressão de que são necessários” (CANDIDO, 2006, p. 20). Assim é *Noite na Taverna*: cinco contos, que embora independentes, são ligados por sua atmosfera de dor e mistério, além dos capítulos primeiro e último que unificam a obra e explicam a conexão entre as cinco: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius e Jonhann. A dor, o sarcasmo e a ironia que perpassam a vida desses personagens resultaram na feitura de uma narrativa pautada num discurso especialmente singular, de características góticas, grotescas, sublimes e, até certo ponto, obscenas.

Estes elementos mostram-se presentes de maneira fundamental nas personagens femininas: líricas e aterrorizantes. A relação de amor com os narradores dos contos torna as mulheres *leitmotiv* da obra e, portanto, razão primeira desse estudo.

Objetivar-nos-emos demonstrar, ao longo do trabalho, que o feminino azevediano é a natureza personificada como referência às deusas primitivas do paleolítico, neolítico e Idade dos Metais, transfigurada em musa romântica.

A priori, através de uma perspectiva histórica, perceber-se-á que há em *Noite na Taverna* uma retomada do culto ao feminino primitivo através da musa romântica. Esse resgate ocorre pela grande valorização da natureza nos seus aspectos mais furiosos, como os conflitos de vida e morte ou de amor e depressão que povoam *Noite na Taverna*.

Em seguida, o feminino terá destaque através da simbologia do ambiente da taverna, recorrendo o autor aos arquétipos femininos e à mitologia que o Romantismo gótico invoca, além de conteúdos medievais, sempre observando o aspecto afetivo por trás destas questões. Em alguns momentos, alguns contos e aspectos da obra são retomados, não

¹ Este trabalho foi realizado segundo as novas normas da Língua Portuguesa do ano de 2009.

apenas para serem enfatizados, mas para receberem uma nova perspectiva segundo o capítulo em que está inserido.

Por fim, passamos aos relacionamentos conturbados em função deste feminino mítico e da fragmentação da linguagem, uma vez que o *ser* está fragmentado. Exploramos, desta maneira, a linguagem livre do Romantismo como uma consequência natural do humano.

Ao explorar o texto azevediano chama-nos a atenção a liberdade gramatical e vocabular do autor. Embora fosse característica natural do Romantismo burlar as normas clássicas, ninguém o fez como Álvares de Azevedo. Procuramos demonstrar que o conteúdo da narrativa e sua estrutura textual estão interligados, sendo reflexo um do outro. Um desprendimento que busca expressar o máximo dos sentimentos que pairam na enunciação.

No pouco tempo de vida, observamos pela biografia de Manuel Antonio que ele era uma pessoa muito sensível e buscava expressar os impactos que a experiência afetiva causava no espírito. Era um amar profundo constante. Embora não haja partidarismos políticos em sua obra, tem-se conhecimento da existência de visões políticas claras e conscientes como em *Macário*, ao referir-se à situação de São Paulo e sua falta de movimentos culturais. Da morte do irmão mais novo até a de seus colegas de faculdade, o escritor persistiu numa intensa busca para entender a fragilidade humana. O amor dedicado e profundo pela família, em especial pela mãe e irmã, que pode ser visto em seus poemas e suas missivas denotam o reconhecimento do valor da mulher. Foi o maior representante do *byronismo* do Romantismo brasileiro.

Essa dissertação insere-se nos estudos da linha de pesquisa do *Imaginário dos Afetos*, do programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira da Universidade Federal do Ceará, tendo como orientadora a prof^a. Dra. Vera Lúcia Albuquerque de Moraes e co-orientadora Prof^a. Dra. Fernanda Maria de Abreu Coutinho.

O referencial teórico-metodológico para a composição desta pesquisa acadêmica foi feito exaustivamente através de pesquisas bibliográficas, em que se destacam os livros de Bachelard e Durand, para os estudos de simbologia, além dos estudos críticos de Antonio Candido. De acordo com a obra em questão, faz-se mister explicitar que nada seria mais natural do que trabalharmos dando ênfase à categoria “personagem”, especialmente a

feminina, que se distingue por sua atitude grotesca. Assim, procuramos ressaltar, à guisa de contribuição, a importância da obra para o Romantismo brasileiro através da presença fundamental do feminino primitivo em sua escrita, elemento essencial para o desenvolvimento dessa dissertação.

Através da atmosfera de *Noite na Taverna*, buscamos compreender sua função relacionada ao aspecto humano na Literatura. Para isto, atentemos para a vinculação do imaginário com o afeto. O argumento desse trabalho é o afeto desarmonioso, comum ao gótico Romântico e ao feminino que o sustenta. Vemos que há em *Noite na Taverna* uma mulher que é telúrica, opinião do biógrafo de Álvares de Azevedo, Anderson Braga Horta, com a qual concordamos: “Porque o melhor da sua poesia traz a marca, o viço e o calor de sua vivência telúrica, tanto quanto de sua inteira vida moral” (HORTA, 2002, p. 17).

No desenvolver das leituras que serão apresentadas nesse trabalho, perceberemos que o afeto configura o imaginário individualista do Romântico. A imagem (seja ela vista, descrita ou sentida) é algo essencial para a elaboração e compreensão do mundo. Os símbolos e os arquétipos também fazem parte dessa análise, afinal são constituídos pelo imaginário afetivo.

Apresentaremos, adentrando os arquétipos, o segundo argumento sobre o imaginário, sua função literária, aquela de que se ocupa a teoria de fato. O mundo de uma obra é imagístico, e reflete, até certo ponto, a imaginação daquele que o constrói, assim como é reconstruído pelo imaginário afetivo daquele que o lê, e tudo que compõe o imaginário dela é cercado pelos variados tipos de afetos.

Sentimos, desde a primeira vez que entramos em contato com a obra azevediana, uma identificação afetiva com as mulheres que lá habitavam. Era como se um pouco delas existisse em todas as mulheres, apesar de serem míticas. Era fundamental para nós, como leitores e estudiosos da Literatura quebrar a definição da fragilidade feminina, após ter contato com as personagens azevedianas, com o mundo azevediano. O contato com o mundo de fantasia criado por Álvares não só fascina como confunde. Por outro lado, as especulações sobre sua vida desenvolveram na mente de seus leitores um novo romance. O do jovem que morreu sem conhecer o amor e entregou-se ao byronismo.

Noite na Taverna é primordialmente belo e legitimamente grotesco. O mundo de símbolos que o compõe vai além das categorias de gênero. Azevedo conseguiu desenvolver

uma unidade mítica de dores e paixões e necessita de estudos aprofundados. De maneira alguma, pretendemos esgotar aqui todas as nuances da *Taverna*. Mas a necessidade pessoal de nos aprofundarmos nesta obra fica registrada nessa dissertação. A impressão causada em nós na adolescência permaneceu ao ler *Noite na Taverna* e renova-se nas releituras. O que antes não era compreendido nas entrelinhas, hoje vemos que era reflexo da literatura liberta e da atmosfera complexa que nos levou a buscar mais na Literatura Romântica.

Desde já declaramos, particularmente, a nossa dificuldade em afastar-nos do objeto de estudo. Houve muito esforço para que ele se tornasse didático e acadêmico, mas acima de tudo, é um estudo apaixonado e como todo processo afetivo, nem sempre imparcial, mas necessário para dar continuidade à compreensão do mundo de Álvares de Azevedo.

1. FEMININO PRIMITIVO E ROMANTISMO EM ÁLVARES DE AZEVEDO

O intuito primeiro deste capítulo será contextualizar relações do movimento grotesco e o romance *Noite na Taverna* e o mito feminino dentro do Romantismo. Para isso, iremos mostrar a relação direta que se desenvolveu ao longo da História entre o feminino e tendências do gótico e do grotesco dentro do Romantismo, que irá resgatar através de seu culto à Natureza, uma Deusa primitiva que é transformada em Musa e, no entanto, é um arquétipo da mãe-terra mítica que o poeta busca através da palavra. Desta maneira, chegaremos ao feminino azevediano, em *Noite na Taverna* que, embora sublime, destoa do arquétipo convencional de musa literária convencional² e assume sua posição de Deusa e dominadora da vida.

Para isso, será necessário buscar argumentos históricos, míticos e textuais que demonstrem a palavra, a natureza e a mulher como elementos interrelacionados pelos arquétipos que assumem dentro do Romantismo.

Noite na Taverna é um romance com narrador onisciente. É composto de sete partes, com cinco contos interligados e de atmosfera gótica semelhante, na qual destacam-se as seguintes mulheres, ao unirem o grotesco e o sublime, compondo a binômia azevediana: A cataléptica, Ângela, Nauza, Eleonora e Giórgia.

1.1 Natureza e Feminino no Romantismo Gótico

Um elemento que se destaca no Romantismo é a Natureza. Normalmente, ocupando apenas o derredor das demais correntes literárias, no Romantismo a Natureza é deificada e o poeta busca o divino através dela. Ela passa a ser considerada pelo poeta uma maneira de aproximar-se do infinito e impedir a morte da alma.

² Esta Musa convencional a qual nos referimos trata-se da mulher inacessível e etérea, que mesmo quando provoca dor é sempre através de sua beleza inquestionável e virginal. Muito comum entre os clássicos, esta criatura amada e inacessível é definida por Gaston Bachelard da seguinte forma: A noção de *Musa*, noção que nos deveria ajudar a dar um ser à inspiração, a nos fazer crer que há um sujeito transcendente para o verbo *inspirar* (BACHELARD, 2006, p. 7). Essa musa à qual estamos acostumados é a musa de Homero, filha de Zeus, criaturas intocáveis mesmo quando causam dor. Não descremos desta musa, mas cremos que no caso de Azevedo ela vai além, sendo mulher física, mas resgatando uma série de imaginários.

Para entendermos a necessidade espiritual do Romantismo, basta recorrermos às palavras de William Blake em “Romantismo Visionário”, às quais Gomes e Vecchi resumem: “Assumindo a velha teoria do Vate, uma experiência que se aproxima da alucinação, Blake concebe o poeta como ser divino que está acima da compreensão do vulgo, pois enxerga além do olhar do homem do mundo” (GOMES; VECHI, 1992, p. 75).

O poeta Romântico, ao estar próximo dos elementos naturais, recupera sua essência lírica, libertando-se das limitações do corpo e acessar o invisível. Mário Praz trará o questionamento sobre a mudança da expectativa sobre a natureza em relação às outras correntes:

Por que, na segunda metade do século XVIII, começou-se a ver a paisagem com olhos diferentes? Por que aqui se descobriu um *je ne sais quoi* antes não procurado? Por que, quase ao mesmo tempo, a “beleza do horrendo” torna-se fonte não mais de conceitos, como no século XVIII, mas de sensações? (...) Certamente sempre existiu o misterioso vínculo entre prazer e pena; é um dos *vulnera naturae*, antigo como o homem (PRAZ, 1996, p. 16).

No intuito de compreendermos essa relação entre o homem Romântico e a natureza, ser-nos-á necessário recorrer aos aspectos místicos que a ligam à palavra. O homem desenvolveu o mito para entender o mundo e o fez pela poética. Assim, a palavra assume o mistério da natureza e suas manifestações de vida e morte, unindo o belo ao desconhecido, e muitas vezes ao feio. Direcionaremos nossa pesquisa não somente para o imaginário que emerge da natureza romântica em um resgate aos antigos mitos, mas também para o caráter afetivo que os arquétipos irão assumir dentro da sociedade, como explica o próprio Mário Praz “Crítica Literária pressupõe história da cultura: história da cultura de um ambiente e história da cultura de um indivíduo” (PRAZ, 1996, p. 25).

O elemento natural do Romantismo gótico trará para o Romantismo pontos extremos e opostos, constituindo em si o Grotesco, no qual convivem vida e morte, amor e desarmonia, o riso em vista da dor. Nestes aspectos, o feminino e o ambiente natural identificam-se e são expressos pelo Romântico, em desacordo com o mundo material, mas em busca do divino.

Segundo Gilbert Durand, o Romantismo seria a maior corrente de reabilitação do imaginário. Para comprovar isso, traz-nos as palavras de Baudelaire: “a imaginação é a rainha das faculdades”. Considera a imaginação o grande poder:

Esta corrente, outra não é senão o Romantismo, a grande revolução romântica ou, melhor, a grande tentativa de restauração que o Romantismo levantou, como um protesto, no alvorecer dos séculos de ferro das tecnocracias e das informáticas. Para medir a extensão de tal movimento, é indispensável confrontá-lo não somente contra aquilo que se premunia, mas ainda com o que ele abandonava como fonte de corrupções e alienações a virem (DURAND, 1984, p. 13).

Sendo assim, percebemos na corrente romântica uma preocupação com o imaginário, com o ideal e com a realização dessas imagens muitas vezes repetidas ao longo do tempo. Contudo, o tema de maior ocorrência são os sentimentos burgueses e os valores do dia a dia: amores, casamentos e acontecimentos sociais de todas as espécies, enfim, os afetos.

O Romantismo é, acima de tudo, uma corrente libertária da imagem, graças à libertação do discurso, permitindo a quebra das regras clássicas, sobre o que Durand afirma:

Todavia, é preciso lembrar que a desvalorização clássica do imaginário, de Aristóteles aos cartesianos, está ligada à desvalorização da alma ou antes, à sua redução a uma racionalidade permutável que aliena a unicidade criadora- o valor do uso ontológico- em proveito de um indefinido poder de intercomunicabilidade, de um valor de troca em que o ser se edulcora em cópula gramatical (...) (DURAND, 1984, p. 14).

Podemos perceber que o Romantismo é responsável pela libertação literária, promovendo a mescla dos gêneros e a inovação na forma e no conteúdo do texto. Assim, é justo que o Romantismo seja nosso primeiro movimento classificado como moderno e, através da espontaneidade do Gênio e da liberdade expressiva, temos os processos de fragmentação, sintática e semântica. Essas estruturas livres são reflexos do sentimento da própria narrativa e impulso do ser Romântico. É por tal liberdade, que o processo de criação no Romantismo é tido como algo espontâneo, que brota na alma do poeta sem

muitas reflexões. Por comparação, o Romântico assemelha-se a um médium. Antonio Candido definirá o processo de maneira interessante: “A ideia de que a criação é um processo mágico pela qual ganham forma as misteriosas sugestões da natureza e da alma, a ideia, em suma do poeta mediúnico é frequente no Romantismo” (CANDIDO, 2002, p. 349).

Dessa maneira é muito natural perdermos a necessidade da forma fixa, pois a narrativa tem tons de poética. A personagem já não é mais o nobre, mas o burguês. O herói possui falhas e dores. A fala desleixa-se, é possível brincar com a escrita, transformar a poética e rir de si mesmo como faz Álvares com sua ironia melancólica, cômica, como em *Ai, Jesus!* (AZEVEDO, 2000, p. 126). Para deixar mais clara a nossa ideia recorreremos a Álvaro Gomes e Carlos Vechi que podem dar maior fundamento a este parágrafo:

[...] os Românticos escolhem os personagens entre os seres comuns. Ainda que idealizados, o bom ladrão Jean Valjean de *Les misérables* (*Os miseráveis*) e o jovem burguês, atormentado pela dívida, o Fernando de *Senhora*, pertencem ao rol das pessoas ordinárias. (...) Todavia, como houve mistura de gêneros, é importante assinalar a troca de posições entre a poesia lírica e o romance. Aquela muitas vezes prosifica-se, suportando a invasão do coloquial ou a presença de termos ou situações do cotidiano como em “Namoro a Cavalo”, de Álvares de Azevedo; este, em alguns casos, ganha contornos poéticos, permitindo a intromissão de passagens verdadeiramente líricas nos fatos narrados como em *Iracema*, de José de Alencar (GOMES; VECHI, 1992, p. 27).

Embora se espelhe no Romantismo europeu, nossa cultura promoverá naturalmente um Romantismo diferenciado em vista da nossa situação histórica. Assim, houve uma primeira geração de nacionalistas extremadas, como Gonçalves Dias e Magalhães, que buscavam o Romantismo fundador. Mas quando tratamos da segunda geração Romântica, efetivamente, lembrar-nos basta que ninguém foi mais fiel ao Romantismo em sua face primeira, surgida e propagada na Europa, do que Álvares de Azevedo.

No movimento chamado moderno, o que outrora seria inadequado para a sociedade brasileira irá marcar a Literatura nacional. O Romantismo com suas ideias libertárias trará para o Brasil novas maneiras de pensar. O movimento é responsável por uma série de movimentações políticas da época. Mas é com relação à sua ânsia de buscar na natureza—

perceba-se a relação entre a natureza e o feminino—, que dissipasse a noção da mulher amada distante. A musa do Romantismo byroniano não é de todo etérea. Ela está próxima, contudo nem é totalmente anjo e também não é de todo mulher. Será em Álvares que ela irá adquirir ações transgressoras, olhares de maldade e certas nuances incomuns à musa. Nessa libertação do clássico irá ter espaço para o Grotesco.

Como a Literatura trata da esfera do *eu*, especialmente quando tratamos da escola romântica, para com o outro, com relação ao amor, tema primordial deste movimento, a escrita é livre. São explosões de dor e pensamentos fervorosos em nome de um amor que pode ser pela própria Literatura. Em *Noite na Taverna*, a escrita é um rompante por uma mulher, deixada no passado, inesquecível, é uma dor que deve ser narrada como tal: fragmentada e sofrida. O amor das personagens masculinas é grotesco e até criminoso, como uma espécie de discurso dos mitos:

A deusa universal se manifestou diante dos homens sob uma multiplicidade de aspectos; pois são múltiplos os efeitos da criação, bem como complexos e mutuamente contraditórios, quando experimentados do ponto de vista do mundo criado. A mãe da vida é, ao mesmo tempo, mãe da morte; ela se mascara como a horrenda deusa da fome e da enfermidade (CAMPBELL, 2004, p. 295).

É neste encontro entre a agressividade e a suavidade da natureza romântica que encontraremos o feminino gótico e grotesco de *Noite na Taverna*. No decorrer do estudo, percebemos o sincretismo de gêneros e a fragmentação da obra em estudo. A livre escrita Romântica será fundamental para desvendar os processos afetivos intrínsecos à obra que a tornam profundamente rica para a análise e sedutora para a simples leitura. Perceberemos que a fragmentação parte do amor por mulheres complexas, diáfanas e diabólicas, afinal, no momento em que a ordem dos afetos se rompe no caos, isso se reflete na linguagem e na ordem do discurso. O formato de diálogo também contribui para a quebra do discurso:

Enquanto entre os neoclássicos, que foram os primeiros a descobrir a força da Natureza, ela comparece apenas como um cenário, pano-de-fundo que serve para ilustrar amores mitológicos ou cenas da paixão bucólica; entre os românticos, recebe tratamento inusitado. No primeiro caso, compõe o *topos* do *locus amoenus*, lugar tranqüilo, sempre iluminado pelo sol e jamais perturbado por alguma força ou entidade demoníaca. No segundo caso, ganha novo colorido,

anima-se de vida, agita-se, torna-se grandiosa, compondo a imagem do *locus horrendus* (...). Além disso, a Natureza transforma-se numa extensão da alma sempre ávida de grandezas (...). Desse modo, a contemplação do espetáculo da Natureza (...) é também o meio de o homem integrar-se na suprema potência, que é o “eterno Criador” e sentir dentro de si a “bem-aventurança” (GOMES; VECHI, 1992, p. 42).

Segundo a citação acima, enquanto para autores brasileiros a grandeza da natureza é um *leitmotiv*, para Álvares é um ponto de fuga. Ele deixa claro nos seus estudos que a natureza o interessava de maneira diferente dos Românticos nacionalistas. Ela era uma maneira, uma metáfora pra chegar à dor, à morte e ao feminino, mas não o cerne da sua obra.

Álvares sorveu o Romantismo europeu e queria para o Brasil uma visão mais universal do movimento. Foi considerado um poeta urbano, o primeiro na verdade, e sem muitas pretensões políticas, como a de fazer uma poesia “da terra”, provavelmente por compreender que o lirismo Romântico, a dor de amar e morrer será a mesma em qualquer lugar. Far-nos-á assim fundamental compreender um pouco da fortuna crítica azevediana a fim de entender como o seu Romantismo liga-se ao feminino, seja pela essência libertária do movimento ou pela apreensão da escrita e vivência do autor. Além disso, amplia a compreensão sobre uma escrita que é naturalmente espontânea.

Foi muito mais pela leitura do que pela vivência que o autor em questão elaborou seu mundo literário. José Veríssimo atentar-se-á para sua vivência através do imaginário:

E pela imaginação ao menos, começou a viver tal vida na qual, com as suas nativas inclinações, entrou muita literatura. Como, porém, o arremedo se lhe fundia perfeitamente com o temperamento e correspondia em suma aos seus mais íntimos instintos poéticos, não resultou em disparate conforme com mais de um tem acontecido. Da combinação das próprias tendências com a imitação literária, criou-se uma vida factícia. Presumiu transplantar para a mesquinha vida de S. Paulo de meados do século passado costumes e práticas do romantismo europeu (VERÍSSIMO, In.: O.C., p.43).

Álvares de Azevedo construiu sua obra através de uma vivência que não possuía e seu primeiro afeto literário foi o Romantismo Europeu:

Cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos vinte anos*, o nome de Lord Byron, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma freqüente leitura de Shakespeare (...). Amava Shakespeare, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis. Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contato (ASSIS, Machado de. Texto citado In.: O.C., p. 25).

Identificado entre os autores menores por Antonio Candido porque sua obra não possui um cunho social, pelo menos não diretamente, chega-nos à mente que essa aparente despreocupação com a sociedade torna a leitura azevediana algo supérfluo aos olhares acadêmicos. Essa tendência confunde muitos estudiosos e Azevedo se vê esquecido em meio a poucos ensaios e meras linhas nos compêndios literários. Identificada a dificuldade entre muitos devido à classificação, esclarecemos: *Acontece que poeta menor é este poeta que usa esses temas intimistas, ao passo que o poeta maior é o sujeito que usa esses temas metafísicos ou políticos*, para sintetizarmos, com a definição de Alcino Leite Neto.³

Far-se-ão relevantes lembrar sua importância não apenas como escritor byroniano, mas como um introdutor de temas no cenário de um Brasil ainda por construir seu conteúdo intelectual, desenvolver uma Literatura Brasileira com competências universais e extensas qualitativamente, sem negar os deslizos daqueles escritos que não tomaram forma para a referência literária. Assim, podemos compreender o imaginário desenvolvido até chegarmos à *Noite na Taverna* e o feminino que habita a obra.

O fato de ser um escritor tomado como urbano demonstra sua proposta diferencial, o que é atestado pela observação que faz Modesto Carone sobre “Idéias Intimas”⁴: “um poema que alcança eficazmente a sensibilidade contemporânea mais de um século depois de produzido”, acrescentando ainda que Álvares talvez seja o primeiro poeta urbano realmente moderno da literatura brasileira.”⁵

³ A definição encontra-se no artigo “O maior poeta menor” em *IstoÉ/Senhor*, cit., p.5, comprovando ainda a necessidade de esclarecimento sobre o termo cunhado.

⁴ *Idéias Intimas* é um poema que compõe a segunda parte da *Lira dos Vinte Anos*. Composto de quatorze partes, começa com a citação de Ossian e Lamartine. Trata das angústias do poeta até chegar a sua revelação sobre São Paulo.

⁵ CARONE, Modesto. *Folha de São Paulo* in: *Folhetim*, publicado no domingo, 13 de setembro de 1981.

A publicação da poesia de Álvares de Azevedo se dá antes mesmo da obra máxima do Romantismo, *O Guarani*, de Alencar, e chega a suplantar Gonçalves de Magalhães com *Suspiros poéticos e Saudades*. Demonstra-nos isso a busca por conhecimento do autor e que transparece em sua obra. Assim, podemos afirmar a consciência de Azevedo ao construir sua obra. De acordo com Álvaro Lins, em crítica feita em *A glória de César e o punhal de Brutus*, o rapaz era dedicado ao conhecimento Romântico:

Álvares de Azevedo foi talvez o mais bem-dotado de todos os poetas brasileiros. Fez-se notável, desde muito cedo, pela inteligência e pela cultura. Conhecia todos os grandes autores europeus e foi por seu intermédio que vários deles se tornaram conhecidos no Brasil. (...) Ele realizava, sem dúvida, à sua maneira, um processo de luta contra a tutela de Portugal, deixando-se influenciar por autores franceses, ingleses, procurando dar a sua obra caráter universal e destituído de fronteiras (ROCHA, 1982, p. 10).

Foi-nos apresentado por José Veríssimo com epítetos como *cândido*, *imitador e feminil* (VERÍSSIMO, 1998, pp. 287-288) entre outros adjetivos dúbios. Em muitos momentos, José Veríssimo aponta Azevedo como o mais subjetivo dos Românticos, quase um alheio à realidade, como acontece com o trabalho de Luciana Stegagno-Picchio.

Podemos observar uma tomada diferente da natureza, como se dá de acordo com a personalidade de cada poeta, mas julgá-lo como indiferente à natureza ao seu redor é informação que deveria assustar aos leitores mais atentos, especialmente se essa natureza é constantemente relacionada ao amor, à morte e ao feminino.

Sua obra vem a ser lançada logo após seu falecimento. Ironia típica – ou conveniência – do destino que instala tardiamente aquilo que os decadentistas e Simbolistas viriam a julgar novidade: o culto ao Sonho. Mas nem só de sonhos e imaginação poética se faz a obra deste autor, mas também de proposições políticas, ao contrário do que se costuma afirmar. O autor era sufocado por uma São Paulo que o desestimulava e era suprimido pela grandiosa natureza brasileira que para muitos era *leitmotiv* de grandes obras. Seu maior objetivo era sempre uma escrita deslocada de nacionalismos desmedidos, assim como dependências sufocantes. Acusado de imitador por uns, elevado a ícone do Romantismo brasileiro, segundo Candido, Manuel Antonio - a ele só nos é dado amar ou

repelir⁶. Quem lê a sua obra ou adentra no seu mundo poético ou afasta-se atordoado. Para Álvares, fazia-se necessário a criação de uma consciência política por parte dos escritores: “Sem uma poesia nacional, como quereis uma nação?”, dizia o autor três meses antes de completar seus dezenove anos.

Os *Estudos Críticos*⁷ do autor esclarecem os diversos pontos de vista. Os estudos críticos de Álvares apresentam suas características Românticas. Jamais era indiferente ou recusava-se a dar uma opinião. A adjetivação típica do Romantismo não é deixada de lado e chega a ser exaustiva. É leitura que pede fôlego, pois não negaremos o quanto é prolixo e que muitas vezes perde-se em suas próprias reflexões e, se nos parecer que há nele características que mais tarde chamaremos machadianas, isso não será impressão. Álvares antecipou algo do estilo marcante de Machado ao conversar com seu leitor. Filósofa em meio à narrativa, discute com o leitor através dos narradores. Tenta convencê-lo de seus pensamentos. No entanto, são seus temas introdutórios em nossa cultura que se destacam, trata-se de um inovador, sobretudo.

Devemos atentar ao seu processo de escrita e aos termos em que leva sua crítica. Segundo Antonio Candido, baseia-se no paralelismo entre o clássico, a que não há como retornar e a vigência do Romantismo. Para Álvares, o sublime, alcançado através do sentimento que as imagens podem evocar, é que faz o autor digno de admiração, e não mero imitador. Foi o primeiro a tratar da *teoria dos contrastes*, de Victor Hugo, através da qual se definiu o termo grotesco:

Eis, pois, uma nova religião, uma nova sociedade: assentando nesta dupla base, vemos forçosamente desenvolver-se uma nova poesia (...); até então, agindo como o politeísmo e como a filosofia antiga, a musa puramente épica dos antigos não tinha estudado a Natureza senão num dos seus aspectos, rejeitando, sem piedade, na arte quase tudo o que, no mundo submetido à sua imitação, não estivesse em harmonia com certo tipo de beleza. (...) O Cristianismo conduz a poesia à verdade. Como ele, a musa moderna verá as coisas com um olhar mais elevado e mais amplo. Sentirá que na criação nem tudo é humanamente belo, que o feio existe lado a lado com o belo, o disforme junto do gracioso, o grotesco a par do sublime, o mal simultaneamente com o bem e a sombra com a luz (HUGO *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 115).

⁶ CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*- Momentos decisivos.

⁷ Reunidos em *Obra Completa*, organizada por Alexei Bueno.

É deste hibridismo grotesco defendido por Victor Hugo na obra de mesmo nome que se desenvolve a escrita de Álvares. Escreve através de arabescos dos quais formam-se homens animalizados ou animais que são seres em busca do belo: a crítica azevediana dá voltas como se o pensamento se iniciasse no fundo de uma gruta (de onde nascerá o termo *grotesco*) e busca a luz através da reflexão imediata desses contrastes e hibridismos. Do jogo de luz e sombra surge um pensamento imediatista que ora pode ser extremamente claro, ora extremamente confuso, mas que, como pensamento Romântico, sempre cumpre sua função, clareando em determinado ponto. A expressão do Grotesco na Literatura de Azevedo pode ser compreendida na sua origem e de modo quase visual pela exposição de Mary Russo:

Da mesma forma, a literalização do grotesco como grotta-esco também não deve naturalizar essa categoria: rigidamente falando, a caverna ou grotta-esco no seu sentido etimológico não foi um fenômeno natural ou elementar, mas um evento histórico, cultural- uma *ex-cavação*, na Roma do século XV, da Domus Aurea ou Palácio Dourado de Nero, em frente do Coliseu. Esta escavação representou um dos mais importantes e controvertidos resgates da cultura romana na Itália renascentista porque o que ali se encontrou era quase irreconhecível: uma série de estranhos e misteriosos desenhos, em que vegetais e partes do corpo humano e de animais se combinam em formas intrincadas, mescladas e fantásticas (RUSSO, 2000, p. 15).

Resta ao leitor paciência para entrar nessa brincadeira e, por entre mil metáforas, pode parecer que o que menos importa é o assunto em si e muito mais a reflexão. O Grotesco em Azevedo reside não só nas suas personagens, mas na transgressão da obra em si. As imagens são naturais do *id* humano. Trata-se do exagero do horror e daquilo que normalmente só realizamos no pensamento e morre na vontade de realizar. Wolfgang Kayser realiza um paralelo entre o Grotesco e Caricatura e o divide em três gêneros:

1. “as verdadeiras, onde o pintor simplesmente reproduz a natureza disforme tal como a encontra”; 2. “as exageradas, onde, com algum propósito especial, aumenta a deformação de seu objeto, mas procede de um modo tão análogo ao da natureza que o original continua sendo reconhecível”; 3. “ as inteiramente fantásticas, ou, a bem dizer, as assim chamadas grotescas, onde o

pintor, despreocupado com a verdade e a semelhança, se entrega a uma imaginação selvagem (como, por exemplo, o assim chamado Brueghel dos Infernos), e através do sobrenatural e do contra-senso dos seus produtos cerebrais, quer despertar com eles apenas gargalhadas, nojo e surpresa pela audácia de suas criações monstruosas” (KAYSER, 2003, p. 30).

No entanto, discordamos em um ponto de Mary Russo. Para nós, o Grotesco é inerente ao humano e por isso natural do Romantismo. Contudo, é exatamente deste modo que *Noite na Taverna* é criado. Mas é preciso dizer sobre a subdivisão de Kayser, que se as personagens azevedianas são monstruosas não é por se aproximarem da caricatura, e sim por serem vítimas dos seus instintos naturais e mais primitivos.

É-nos possível perceber através do estudo sobre Lucano⁸, em que ainda reside, seu interesse em construir um tipo feminino mais forte, através dos arquétipos femininos de Deméter, Hera ou Afrodite. Uma forma de comprovarmos isso será o louvor ao vinho e aos prazeres, muito claros em sua poesia e na *Noite*. No entanto, todo seu interesse se faz como contraponto à defesa do Romantismo, na busca de demonstrar uma impossibilidade do retorno ao pensamento classicista. Antonio Candido faz menção às comparações do autor: “O ponto de partida é ainda a tecla habitual do tempo, isto é, a distinção entre o clássico e o romântico, latente sob as suas considerações” (CANDIDO, 2006, p. 672b). Segundo Álvares de Azevedo: “Lucano é a decadência descrita de Roma, não cria - e a poesia da religião é a fé” (AZEVEDO, 2000, p. 660), ou seja, o Romantismo. As comparações que fazem Álvares entre Lucano e Virgílio, entre outros autores de épocas distintas, dizem respeito ao pensamento que irá se desenvolver no estudo intitulado *Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire e Musset*, no qual não se esquece de demonstrar seu pessimismo.

“Cada século, na expressão da Magnir, tem de buscar nova língua, símbolos e fórmulas. A missão dos poetas é a poesia de um século” (AZEVEDO, 2000, p. 701). Ou seja, estas comparações devem respeitar os períodos aos quais cada autor pertence, não denegrindo o estilo de um em detrimento da genialidade de outro, mas observando que são retratos de uma época, cuja leitura exige os movimentos da contextualização sob a perspectiva de Alfredo Bosi:

⁸ Lucano foi poeta romano, sobrinho de Sêneca condenado ao suicídio por Nero e de cuja obra resta-nos apenas a epopéia inacabada *Farsália*.

Estou convencido de que é preciso repensar dialeticamente o conceito de historicidade da obra poética. Uma coisa é encerrar o texto na sua contingência imediata que, a rigor, a diversidade das testemunhas mostra ser bem menos fácil de apanhar do que pode parecer ao cronista curioso. Outra coisa é vazar os muros de um cronologismo apertado, e ler a obra do poeta à luz da história da consciência humana, que não é nem estática, nem homogênea, pois traz em si os trabalhos da memória e as contradições do pensamento crítico (...).

Contextualizar o poema não é simplesmente datá-lo: é inserir as suas imagens e pensamentos em uma trama já em si mesma multidimensional; uma trama em que o eu lírico vive ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora experiências novas, ora lembranças de infância, ora valores tradicionais, ora anseios de mudança, ora suspensão desoladora de crenças e esperanças. A poesia pertence à História Geral, mas é preciso conhecer qual é a história peculiar imanente e operante em cada poema (BOSI, 2000, p.13).

Segundo Alfredo Bosi, faz sentido, portanto, que em um período em que a espiritualidade do homem aflora, como acontece no Romantismo, que seja a mesma época de destaque do feminino numa era de contraste entre a espiritualidade e o humano, observar o desenvolvimento de Victor Hugo. Ao inserir esta teoria em sua escrita, Álvares também assume seu *eu* feminino, menos lógico e mais complexo. É por tal complexidade que nosso autor irá discordar do filósofo espiritualista Thomas Jouffroy, quando afirma não ser possível que poetas de tempos distintos possuam o mesmo sentimento. Álvares participa de uma versão universal e mais esclarecida sobre a complexidade humana. Para Antonio Candido, “(...) Pensa – Álvares – que os tipos devem misturar-se numa obra para obtenção do melhor efeito (...)” “A sua posição se completa por uma aspiração à experiência total, superando os limites dos gêneros e mesmo das conveniências” (CANDIDO, 2006, p. 672). E, no estudo sobre a *Noite* conclui: “É uma discussão meio canhestra na pena desse rapaz de menos de vinte anos, mas ainda assim nova no Brasil daquele tempo, pela consciência dos problemas estéticos e a disposição de os enfrentar como complemento de trabalho criador”(IDEM, 2006, p. 672).

A visão de Álvares é uma visão de antecipação, inclusive como já foi dito dos estudos clássicos, os atributos de poeta Romântico misturam-se com os de crítico, em sua

visão, se percebe muito de seu caráter pessoal e uma grande profusão de ideias tratando, inclusive, das características de cópia e genialidade:

Contudo, no paralelo tem-se dado como um defeito a Lucano o método do seu poema. Quiseram-lhe o ressaibo do céu grego para coroar sua melopéia como o coro das produções antigas. Quanto a nós, por mais belo que seja o tipo de cópia, desde que a produção não tenha em si a luz da originalidade, acharemos nela talvez doçura, arte – mas a grandeza do gênio?... Não sei (AZEVEDO, 2000, p. 660).

Ou mesmo neste exemplo, no estudo sobre Jacques Rola: “Alfredo de Musset é uma dessas almas de poeta, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron – Não é um plagiador, contudo (...)” (AZEVEDO, 2000, p. 679).

A preocupação de Álvares com o belo é visível e, segundo a leitura do seu texto, percebemos que um autor pode ser analisado pelo grau de beleza que imprime em sua escrita. Ainda de acordo com Antonio Candido, a sua análise se faz pelo grau de intensidade das emoções associadas às imagens (CANDIDO, 2006, p. 671).

Tratando do estudo de Jaques Rolla, torna-se claro o uso da *teoria dos contrastes* que, entre os brasileiros do período, é o pioneiro:

Goethe é assim- como aquelas medalhas de Pompéia a soterrada- Num dos versos é o sorrir juvenil que se apura nos sonhos (...). A outra face é a amarelidez atrabiliária da testa que entontece às febres do descrido: é Oreste que blasfema no seu ourar que queima, é Henrique Faust entre os hinos da Páscoa erguendo a taça negra do suicídio (AZEVEDO, 2000, p. 678).

Ficando-nos assim clara a técnica dos estudos de Manuel Antonio baseada nos contrapontos, adjetivações e comparações. O estudo sobre George Sand foi vital para a construção de algumas personagens femininas, como Ângela, do conto de Bertram, a ensandecida, que se vestia, bebia e fumava como mancebo libertino de *Noite na Taverna*: “George Sand – a loira – com seu viver desvairado, aquele poetar negro a ir ter na descrença, na desilusão mais doce, ao zombar de tudo quanto há de mais santo, até do casamento” (AZEVEDO, 2000, p. 662). Para não deixar dúvidas de sua admiração sobre a mulher possessa, estuda passo a passo seu romance *Aldo*. A reverência velada a George

Sand demonstra o temperamento ligado a um feminino dono de si. A capacidade de Sand em ironizar tudo que há de mais sagrado é característica muito clara em Azevedo. Amandine-Aurore-Lucile Dupin, ou George Sand, foi influência decisiva para Álvares de Azevedo; percebemos que este a acusa de sofrer de um *spleen* profundo, contrariando a natureza feminil, “talvez como paganismo de flores,” semelhante ao sentimento que o próprio autor exhibe constantemente em sua poética. Há, em George Sand, o resgate de um feminino e de um *Eros* livre e natural. É interessante observar que algumas características que Álvares aponta na Baronesa Dudevant – o título da escritora – como o caráter viril, além das atitudes transgressoras, irão transparecer em suas personagens de *Noite na Taverna*. Ao definir a escritora como “duelista e peregrina”, remetemos essa imagem à personalidade de Ângela, a espanhola do terceiro conto de *Noite na Taverna*:

Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim. Ângela vestira-se de homem: era um formoso mancebo assim. No demais ela era como todos 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 me repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas de sua terra...

Nossos dias eram lançados ao sono como pérolas ao amor: nossas noites sim eram belas! (...) (AZEVEDO, 2000, p. 573).

Da mesma maneira, Sand vestia-se com roupas masculinas, vivia de sua escrita, abandonara o marido e entre seus vícios estava o de fumar charutos – assim como Azevedo. Teve muitos romances, dentre eles Alfred de Musset e Chopin, mas tornou-se contra o casamento por ter deduzido, após longos anos de reflexão, que ele tornava a mulher refém. Sand também valorizava o poder da palavra. O autor, no artigo que a defende das acusações da *Revista de Edimburgo*, arremata ao dizer novamente – como no prefácio de *O Conde Lopo* – que a poesia é beleza com a condição de que “o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade (...) seja embora a sua inspiração essa metafísica da matéria (...)” (AZEVEDO, 2000, p. 665).

Ao definir como inspiração de Sand a metafísica da matéria, Álvares também está reconhecendo o poder da palavra, tornando a matéria algo que pode ser dominado pela inspiração e transformado em poesia.

Álvares de Azevedo defendia a ideia de que as Literaturas hispânicas e portuguesas são as mesmas por conta de sua origem. À parte, determinados fatos históricos, ironiza a defesa da Literatura pátria em detrimento da qualidade e do talento de escritores universais de Língua Portuguesa, como Camões, buscando uma unidade literária por meio da língua. Ironiza o nacionalismo brasileiro, chamando a atenção para o fato de que os heróis de nossa pátria, em obras como o *Uruguai* e *Caramuru* são, em realidade, os portugueses, demonstrando mais uma vez uma clareza de pensamento e avanço de ideias que ainda surpreendem mesmo nos dias atuais. O pensamento avançado parecia ser uma constante na vida de Manuel Antonio. No entanto, a partir daqui, interessa-nos a lembrança constante que fazem os críticos sobre o apreço do escritor à mãe e à irmã.

De acordo com o relato de R. Magalhães Júnior, Álvares nasceu em uma família que reunia o tradicional da cultura portuguesa, mas com pais que burlaram a tradicionalidade:

Não há na história política, mas na historia literária, ficaria também o nome de uma irmã dessas três notabilidades, a jovem e romântica Maria Luiza Carlota Silveira da Mota, então com 17 anos. Favorecido pela vizinhança, um romance não tardou a surgir entre Inácio Manuel e a doce filha do juiz, tão bonita quanto prendada. A princípio olhares, sorrisos, acenos. Depois, serenatas e bilhetes com ardentes juras de amor. Ambos eram impetuosos e não mediram as conseqüências de seus atos. Coração confiante, embora sabendo que um simples acadêmico de direito de 21 anos de idade dificilmente poderia assumir responsabilidades matrimoniais. Maria Luisa o admitiu em sua alcova, às ocultas (MAGALHÃES JÚNIOR, 1971, p. 6).

Na verdade, se pensarmos sobre a história da vida da mãe de Álvares, veremos que ela foi uma mulher fora dos padrões de sua época. Maria Luiza Carlota Silveira da Mota casou-se com quem escolheu e apaixonada, algo incomum no período. O pai de Azevedo sentiu-se obrigado a casar-se com ela. Não foi pequena a ousadia do jovem casal. Vejamos o relato de Vicente de Azevedo sobre Maria Luiza:

E ela? Terá o fero pater-familias refletido: cancelado o casamento, que futuro a aguardaria? Quem a tomaria por legítima esposa, mais vivo então do que nunca o tabu da virgindade, a himenolatria? Claro que ninguém! Vocação para freira não alimentava (AZEVEDO, 1977, p.43).

Assim, se pudermos nos utilizar, mesmo que pouco, da biografia do autor e se soubermos o quanto amava a mãe e a grande influência que possuiu em sua criação, perceberemos que não podia tratar-se de um homem com ideias antigas e que não entendesse do amor. Tratamos de um autor que convivia com o próprio feminino, que o respeitava, ou até mais, que o louvava, mas não só poeticamente. Possuidor de referências reais da mulher, era conhecedor da força da palavra feminina.

Em todos esses estudos algo se destaca vividamente: a afetividade de Álvares, que transparece tanto nos estudos críticos, como foi demonstrado, como nas personagens. Esses sentimentos, que ora remetem a pulsões de morte, ora a pulsões de vida, são o alvo de nossa análise, assim como o narcisismo juvenil e a desintegração da juventude, dos sentimentos de amor e da escrita. Seja na poesia ou nos romances, a sombra da morte, da timidez perante a vida e o riso como galhofa de si mesmo transparecem de maneira aguda. Mas é em *Noite na Taverna* que encontramos o que há de mais perturbador na escrita azevediana e não é exatamente o porquê, mas como essas forças, que são representadas pelo feminino, ora deprimentes e cheias de *spleen*, ora de alegria desvairada, vão construir a obra que marca o byronismo brasileiro em toda a sua força deturpada e juvenil. Para Antonio Candido, de fato, uma *Educação pela Noite* é um manual para os jovens apaixonados e ébrios, um teste para aqueles que gostariam de desafiar a morte no recanto de seus quartos, a janela de Satã.

Assim, a afetividade tumultuada pela mulher é o intróito do desenrolar da escrita azevediana. Talvez a melhor maneira de entendermos o feminino em Álvares, seja através das missivas para sua mãe e irmã, além das leituras que o influenciaram e que constam dos estudos.

Detectamos a existência de resquícios do imaginário da Idade Média e do resgate de um feminino ora primitivo, ora medievo, no Romantismo. Essas mentalidades povoam nossos pensamentos, enriquecendo a atmosfera de *Noite na Taverna*.

1.2 Força feminina em *Noite na Taverna*: construção da mulher sublime

Se possível fosse retornarmos no tempo por volta de dois milhões de anos a.C., quando nenhum conhecimento científico fora ainda adquirido ou mesmo um método de aprendizado estabelecido, perceberíamos que a compreensão do universo deu-se pelos sentidos. O nascer e o pôr do sol, a mudança das estações ou o nascimento de uma criança: é assim que a humanidade começa a compreender o que a cerca. Este é o Paleolítico Inferior⁹ e, obviamente, as concepções de gênero ainda não haviam sido formuladas. A primeira forma culturalmente elaborada sobre as discrepâncias sexuais da humanidade ocorreu através dos conceitos de vida e morte, uma vez que o feminino destaca-se por sua função no nascimento e de estar representado através da terra para onde o homem retorna. Por meio de fenômenos como o ciclo menstrual e a geração de novos seres, a mulher adquiriu, na proporção em que crescia o entendimento dos mecanismos do mundo, uma peculiaridade: a de detentora dos *mistérios* da natureza. A percepção dos fenômenos nos cria a apresentação da imagem:

A experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua experiência em nós. O ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência: primeiro e fatal intervalo. Pascal: “Figure porte absence et présence” (BOSI, 2000, p.19).

A observação sacraliza o objeto transformado em imagem. Esse processo faz-se necessário para que entendamos a mulher como ponto de partida e ser divino para a compreensão do mundo. Ao longo da História ela decresce em importância – tornando-se submissa – até que, no Romantismo, reassume sua posição de Musa. O entendimento histórico torna-se indispensável para entender quem é o feminino Romântico azevediano,

⁹ As datas sobre o início do Paleolítico não convergem entre os estudiosos. A data em questão foi retirada do livro de Edward Burns *História da Civilização Ocidental*, v.1. No entanto, para Maria Nazareth de Barros, historiadora do feminino, a associação entre a mulher e a terra foi também feita no paleolítico, mas em um período de 100.000 a 10.000 a.C. É possível que a estudiosa esteja se referindo ao que os antropólogos denominam de Paleolítico superior, marcado pelo surgimento do homem de Neanderthal, cuja capacidade de pensamento abstrato aparece de maneira bem mais evidente.

mais especificamente o feminino de *Noite na Taverna*, uma vez que consideramos que ele invoca um princípio primitivo possuidor de uma face bela, mas destruidora, que remete à Deusa-mãe dos tempos iniciais.

Assim, especialmente através da visão, o Homem construiu uma percepção sobre o ambiente e sobre o ser feminino interligados através da vida, ou seja, do nascimento, resultando numa religiosidade em seu sentido mais primordial. Logo, a primeira idade do Homem pertencerá de fato à mãe, afinal, o ser parte do útero e é ensinado a sobreviver por ela, além do papel que a fêmea exerce através da amamentação como alimento primeiro. A mulher estava, assim, representada no *habitat*. Por todos esses aspectos, assumirá a condição de deusa para as sociedades iniciais. Deste modo, instintivamente, os homens do paleolítico, neolítico e os de parte da idade dos metais designaram o Criador como algo feminino. É desta maneira que se desenvolveram os mitos sobre o feminino: de Deusa, feiticeira, bruxa, entidades pagãs, da Virgem Maria até chegar à mulher Romântica, como os arquétipos da mulher.

A razão pela qual nós buscamos entender a Deusa primitiva deve-se ao fato de nela residirem as funções mágicas da palavra e da musa que irão se desenvolver ao longo da Literatura e da História. Na Idade Média a Deusa estará inserida no arquétipo da bruxa. O mito da mulher com poderes sobre a natureza fixa-se na mentalidade ocidental. É este feminino que nos interessa descobrir dentro do padrão das personagens azevedianas em *Noite na Taverna*. As influências do imaginário medieval em *Noite na Taverna* são claras mas, dentro deste, há subtendido (no sentido de guardado) o imaginário da Deusa-mãe das primeiras três idades da História. Portanto, aprofundar-nos-emos nestes períodos no intuito de compreender os perfis das cinco principais personagens referentes aos cinco contos de *Noite na Taverna* que revelam amores destrutivos e míticos e dos símbolos que se referem a elas.

Chama-nos a atenção o modo como o historiador Edward Burns dá início à sua *História da Civilização Ocidental*, quando recorre a uma passagem de *Northanger Abbey*, de Jane Austen, na qual a heroína, Catherine Morland, emite uma opinião: “nada me diz que não me canse ou me enfaste. Rixas entre papas e reis, com guerras ou pestes em toda página; os homens tão pouco dignos; praticamente, mulher alguma... Tudo isso é um extremo aborrecido” (BURNS, 1986, p. 3).

É estranho o desaparecimento da mulher na História e de vários outros espaços sociais, sendo confinada ao lar e, devemos nos perguntar: a que se deve essa inércia feminina em não combater esse fenômeno? Transformar a mulher em vítima do masculino seria um pensamento muito simplista. Contudo, por que após um longo período de culto ao feminino, como entendermos toda a sua submissão? Como afirma Emanuel Araújo em seu artigo sobre a sexualidade feminina:

Tudo confluía para o mesmo objetivo: abafar a sexualidade feminina que ao reventar as amarras, ameaçava o equilíbrio doméstico, a segurança do grupo social e a própria ordem das instituições civis e eclesiásticas. A toda poderosa igreja exercia forte pressão sobre o adestramento da sexualidade (ARAÚJO *apud* PRIORI, 1997, p. 45).

Devemos, de antemão, ter em vista que não se trata apenas de um abafar da sexualidade, mas de uma série de movimentos sociais que visam desacreditar o feminino como indivíduo. Será que durante séculos, gerações de mulheres optaram servilmente por dar espaço aos seus maridos e filhos varões? Talvez possamos encontrar a resposta fora dos registros oficiais da História e dar atenção a uma visão mais recente do mundo que aponta para uma ação constante do chamado “sexo frágil”. Só então entenderemos que precisamos de uma análise mais profunda para compreender que a mulher sempre encontrou meios de manifestar-se, apesar da repressão sofrida.

Por séculos, o homem tentou, de diversas maneiras, negar à mulher o direito ao conhecimento, através do estudo e da liberdade, divulgando o pensamento de que se tratava de um ser inferior e maléfico. A Bíblia reúne livros de suma importância para a cultura ocidental, isso transparece no livro do *Sirácides*:

Qualquer ferida, menos ferida no coração! Qualquer maldade, menos maldade de mulher! Qualquer infelicidade, menos a que vem do adversário! Qualquer vingança, menos a que vem dos inimigos! Não há veneno pior do que o da cobra, não há pior furor que furor de mulher. Preferiria morar com um leão ou dragão, a morar com mulher perversa. A maldade da mulher altera-lhe as feições, torna seu rosto sombrio como um urso. Seu marido vai sentar-se entre os vizinhos; e, ouvindo-os, suspira amargamente. Toda maldade é pequena ao lado da maldade da mulher; caia sobre ela a sorte do pecador! (...) Foi pela mulher que o pecado começou; por causa dela é que todos morremos. Não dêis à água, uma

saída, nem à mulher má a liberdade de falar. Senão andar debaixo de tua mão, corta-a de tua carne (SIRÁCIDES, v.1-19; v.24-26, 1989).

Saber que o leão, a cobra e o urso eram símbolos pagãos do feminino para os bretões e anglo-saxões citados no fragmento acima era ainda mais pungente do que a interpretação que assume nos dias de hoje. Afinal, faz deles uma crítica direta ao paganismo. O que hoje entendemos como metáfora era, na verdade, bastante literal. A fim de endossar o fato de que um certo asco ao feminino era sentido pela Igreja, faz-se mister citar a compilação de julgamentos inquisitoriais, escritos por Klaus Kramer e publicado com o título de *Malleus Maleficarum* (traduzido no Brasil como *O martelo das feiticeiras*), na qual designa a mulher como um animal imperfeito e que sempre decepciona a mente. Ensina-nos o livro como identificar bruxas e trata das suas ligações com o Demônio, que assume a representação iconográfica dos deuses pagãos, dentre eles o bezerro e outros animais com chifres.

No entanto, não nos faz muito sentido transformar um ser outrora cultuado, como a mulher, em animal imperfeito e, mais uma vez, perguntamo-nos qual foi a pedra de torque que fez o homem sentir a necessidade de inferiorizar o feminino. Provavelmente, a resposta possa ser encontrada ainda no Paleolítico, quando o homem, ao presenciar o nascimento, entendeu que os mistérios que ele gostaria de desvendar estavam enredados no feminino, que ele passou a temer justamente por sentir-se ameaçado. O combate às religiões que cultuavam a mulher tornou-se constante, com o patriarcado da Igreja Católica. Havia a necessidade de relacionar a mulher ao mal, símbolo do pernicioso. O homem teme todas as funções que a mulher exerce mediante a natureza e isso faz com que ele tenha a necessidade de controlá-la.

Desta forma, percebemos que a colocação da mulher na sociedade é muito mais anônima do que submissa e é algo que entendemos através de Rosa Montero:

Valentes e anônimas, é inegável, assim foram milhões de mulheres do passado. Precisamente, e segundo as últimas teorias acadêmicas, talvez os textos anônimos da história da literatura tenham saído, em sua maioria, de penas femininas. Em outras ocasiões, as mulheres escreviam obras que depois seus cônjuges publicavam (...) (p. 19) Contudo, quando nos debruçamos sobre os bastidores da história, encontramos mulheres surpreendentes: elas aparecem sob a

monótona imagem tradicional da domesticidade feminina da mesma maneira como o mergulhador vislumbra as riquezas submarinas (uma paisagem inesperada de peixes e corais) sob águas quietas de um mar cálido (MONTERO, 2008, p. 20).

Sendo assim, de fato não podem ser consideradas vítimas, mas sobreviventes que deixaram marcas de sua presença efetiva, principalmente na Literatura. Porém, vamos entender como se deu a trajetória feminina que iniciou como deusa até tornar-se a virgem casta à espera do casamento, ocupando na Literatura o lugar da protagonista Romântica que, se por um lado é considerada uma vestal indefesa, por outro é como uma força da natureza que motiva o desenvolvimento da narrativa.

O historiador Edward Burns afirma que os ritos em homenagem à natureza antecedem a organização do pensamento religioso (BURNS, 1986, p. 13). Estes tinham como função promover cerimônias de celebração aos elementos naturais a fim de dar continuidade à vida.

Como também já foi demonstrado, a princípio, a procriação era seu poder, colocando-a em uma posição sagrada. No Paleolítico, a reverência ao feminino manteve-se e tornou-se filosoficamente mais complexa, estendendo-se ao período neolítico, com a fixação do homem, outrora nômade, através da agricultura e da criação de animais, permitindo uma maior observação e entendimento da natureza que o cercava. Graças a esse processo, o culto à mãe-terra torna-se a veneração da Deusa-mãe, assumindo uma forma mais desenvolvida da religiosidade humana e conceitos metafóricos, como podemos confirmar na seguinte passagem de Maria Nazareth de Barros:

Mas independentemente das variações temporais e das imensas modificações no modo de vida desses povos, o prestígio do princípio feminino não se alterou, pelo contrário, podemos mesmo dizer que ele não só aumentou, como também se enraizou profundamente no imaginário universal.

O culto da Terra Mãe evoluiu para o culto da Deusa Mãe. Creta tornou-se o berço ocidental da Deusa e de seu culto e, por volta de 4000 a.C., atingiu toda a Europa ocidental. A Deusa Mãe continuou a ser vista como símbolo de fecundidade, fertilidade, Senhora da vida e da morte. Na realidade, estamos diante da religião da Mãe (BARROS, 2004, p. 23).

Na metade da Idade da Pedra Polida, ocorre uma equiparação da importância mística entre o feminino e o masculino, que podemos compreender como o culto do deus sol e da deusa lua. Segundo os historiadores Rosalind Miles (1989) e Edward Burns (1996) através da pecuária, o homem irá compreender sua participação na perpetuação da espécie e na fecundação da terra com a agricultura, através das sementes. No entanto, os enigmas do sangue e da maternidade ainda conferem à mulher um poder que o homem inveja, respeita e teme. Por consequência, surgiu a necessidade de um Deus que representasse o homem, no caso do Egito, Rá, ou Odin, para os anglo-saxões e, em cada região, uma entidade específica relativa ao masculino¹⁰. Contudo, o culto à Deusa, fortemente enraizado e o respeito ao feminino ainda se encontram amplamente difundidos.

Assim, decorreu um certo tempo para que ele fosse suplantado. Ressaltemos que essas sociedades primitivas gozavam de alguma liberdade de pensamento e entendiam-se como parte do esquema de religiosidade de deuses e deusas a que cultuavam: não havia uma separação patente entre o homem e suas divindades. Essas liberdades de crença vão diminuindo, à proporção que as sociedades vão se organizando e tomando a forma do que hoje entendemos como sociedades patriarcais, nas quais a maioria das decisões não serão mais tomadas junto à comunidade, pois há um líder que é a intercessão entre o homem e seu criador. Até certo período, por volta da metade da Era do Bronze no Egito, o equilíbrio entre o masculino e o feminino fica explícito no culto a Rá e Osíris, respectivamente, sol e lua.

No entanto, pouco a pouco o feminino irá sendo expulso das religiões oficiais de cada sociedade e dominará uma parte da teologia que adquirirá um caráter marginal, o da magia, ao ponto de encontrarmos na cultura suméria a seguinte máxima: “Nunca nasceu de sua mãe uma criança sem pecado” (BURNS, 1986, p. 42). Essa expulsão do feminino irá decorrer da queda do Império Assírio, dominado pelos Sumérios. Isso culminará no fim de uma série de deuses pagãos, indo também de encontro ao desenvolvimento do pensamento lógico na Grécia. Este também excluía a mulher por acreditar tratar-se de um ser instável, devido aos ciclos menstruais que provocavam alterações de humor e uma possível falta de

¹⁰ Ressaltemos que esses deuses, embora possam trazer semelhanças e representem o poder masculino, não são equivalentes de uma sociedade para outra, mesmo se tratarmos dos povos gregos e romanos, a assimilação possui limites que devem ser respeitados.

firmeza para as decisões de cunho social. No mesmo período, estará sendo escrito o *Antigo Testamento* com sua ordem patriarcal. Assim, as seitas ordenadas pela percepção da natureza acabaram por perder seu sentido, mediante a nova filosofia que se realizava: lógica e masculina.

Devemos lembrar que o imaginário cristão ideal do feminino casadoiro, fraco e virgem, decorre imediatamente de sua antítese: a relação do feminino com o pecado original e, como filhas da Eva pecadora, devem ser controladas. Consequentemente, porque a mulher “representa perigo”, deve ser fragilizada. Mas a primeira mulher não foi Eva. Segundo algumas culturas, Lilith surgiu antes e se rebelou contra as ordens de Deus, querendo colocar-se acima de Adão, tanto no sentido metafórico quanto físico. O povo judeu, que possui no *Talmude* as referências desta primeira feminista, carrega em si e dissemina a ideia da mulher como um ser rebelde que precisa ser vigiado. De toda maneira, em alguns aspectos da interpretação cristã a mulher assumiu, através de Eva, a imagem de pecadora. (BARROS, 2004, p.77) ¹¹.

Esse imaginário da mulher ligada ao diabólico vai ter uma expansão máxima na Idade Média. Contudo, com estudos históricos e arqueológicos mais recentes já possuímos provas da importância do feminino nos grupos primeiros e mais próximos de Cristo, como o Evangelho de Tomé encontrado entre muitos outros que hoje constituem a Biblioteca de Nag Hamadi:

Apesar de somente oficializada pelas bulas papais do século doze em diante, a Inquisição tem suas origens remotas na época em que se fez a redação final do Novo Testamento, marcada pela censura e reducionismo patriarcais. Os Evangelhos de Tomé, de Filipe e de Maria, desenterrados junto com outros escritos gnósticos no Egito em 1945, e que ficaram conhecidos como a Biblioteca de Nag Hamadi, atribuem um papel muito relevante às mulheres na mensagem de Cristo, especialmente Maria Madalena. Segundo os Evangelhos de Filipe e de Maria, ela seria uma apóstola iniciada por Jesus, sendo mesmo a sua preferida (BYINGTON *apud* KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 23).

¹¹ O mito de Lilith atravessa uma série de civilizações, inclusive a suméria, sempre representando a Deusa, mulher sedutora, fértil e mãe. Acredita-se que ela tenha sido criada junto com Adão e não após ele, rebelando-se contra a submissão. No *Talmude* ela perde a conjuntura que remete à Deusa, transformando-se na forma feminina com asas de demônio, inimiga dos homens e que se alimentava das crianças à noite.

Tais grupos gnósticos cultivavam uma ideia mística de um ser divino que era origem e manutenção da vida. Este ser, segundo os grupos gnósticos, poderia ser entendido através da reflexão e da natureza, sem a necessidade da hierarquia masculina de padres, bispos e monges organizada por Constantino. É interessante reparar que esses grupos muito possuem em comum com as primeiras religiões em termos de observação e entendimento do mundo à sua volta, mas com muito mais complexidade de pensamento. É possível que as mulheres possuíssem certa importância nos primeiros grupos católicos.

Os Gnósticos eram grupos resistentes que não se preocupavam com uma organização hierárquica da Igreja que excluísse a mulher de seus postos de comando ou cujos pensadores tinham da mulher uma visão perniciosa. Essas reuniões de pessoas ainda não constituem, de acordo com Le Goff, o que viria a ser a Igreja Católica, até porque serão excluídos dela:

Os primeiros grupos de cristãos se desenvolveram um pouco à maneira de uma seita, que faz conquistas e cujo número de membros cresce. E esses grupos foram favorecidos, nos séculos II e III, pelo interesse cada vez maior em torno das divindades e dos cultos salvadores (...) (LE GOFF, 2007, p. 18).

Muitos séculos após o surgimento do cristianismo, em regiões da Europa, cultuavam-se deusas pagãs, demonstrando a resistência do culto ao feminino. O culto à mãe ainda permanecia na Idade Média em algumas regiões, principalmente na Bretanha.

A Bíblia revela grandes decisões do período patriarcal do povo Hebreu, com influência por parte das mulheres, como no caso de Sara. É esta quem permite que Abraão se deite com sua escrava. Sara ordena, sendo sua ordem origem de desagregação. Assim é o trecho da decisão de Sara:

Sara, mulher de Abrão não lhe dera nenhum filho. Tinha porém uma criada egípcia chamada Agar. Disse pois Sara a Abraão: “Não tendo Javé permitido que eu tivesse filhos, peço-te que te unas a minha criada; ao menos por meio dela, talvez, eu tenha filhos”. Abrão atendeu ao pedido de sua mulher (GÊNESIS, capítulo 16, v.1-2).

As palavras de Sara existem em mais de uma tradução, comprovando a autoridade ligada ao lar (porque Abrão atende-a), ficando claro que a ideia parte de sua esposa. É

interessante perceber que a responsabilidade é retirada de Abraão e dada ao cônjuge: mais uma vez o feminino é um elemento de desordem e fragmentação. Mais tarde, Isaac, filho de Abrão e Sara, casa com Rebeca que, sendo simbolicamente equivalente a Sara, passará pelo mesmo conflito, não podendo conceber e recorrendo a Deus. Ao ser atendida, Rebeca recebe em seu ventre o sofrimento que fragmentará seu povo demonstrando a importância da mulher na Bíblia cristã, contudo, ainda sem um aspecto negativo, o que é importante observar para uma noção da força do feminino mesmo numa sociedade extremamente patriarcal:

E Rebeca, sua mulher, ficou grávida. Ora, chocavam-se as crianças em seu ventre. E ela disse: “Se é assim, para que viver?” E foi consultar Javé. Respondeu-lhe Javé:

“Duas raças estão em teu ventre, e desde as tuas entranhas dividir-se-ão em dois povos; um subjugará o outro: e o maior servirá o menor” (GÊNESIS, 25, v. 21-23).

O feminino povoa o imaginário de forma tão forte, a ponto de ser uma ameaça à evolução do homem em si? Se procurássemos uma resposta na psicanálise, talvez entendêssemos que é necessário para o homem libertar-se de sua mãe, em sua configuração mais natural, a fim de evoluir. Mas isso nos leva a uma questão mais intrigante: por que, em determinada idade, os homens buscam uma identidade feminina para acompanhá-los ao longo da vida? Seria unicamente pela procriação da espécie ou seria o homem moderno ainda tão primitivo?

Na realidade, respostas definitivas a essas questões são bem ambiciosas. Mas, se considerarmos a Literatura como algo que reflete comportamentos da sociedade, então por que há um longo espaço de tempo, em que protagonistas femininas são raras, até chegarmos ao Romantismo? Após o desenvolvimento dos mitos, epopeias até chegarmos à Bíblia, há uma gama de mulheres sem voz que compõe um papel de objeto a ser adorado. Ela não é elemento agente. O Trovadorismo é profundamente masculino, excetuando-se algumas poucas narrativas como a *Farsa de Inês Pereira* (1999). No Renascimento, o homem trata do amor filosófico, enquanto que no Barroco, a preocupação é muito mais estilística e linguística. Assim, há em sua maioria uma personalidade muito masculina por detrás destes

movimentos literários. Obviamente, que temos exceções e não podemos demarcar as escolas de maneira taxativa. No entanto, parece-nos que o Romantismo é o primeiro sinal de libertação feminina desde o seu auge, como deusa.

Por outro lado, em *Noite na Taverna*, as referências ao Epicurismo revelam uma preocupação com os sentidos, contrariando a linha habitual da História em reprimir a mulher. Perceberemos isso já no capítulo primeiro, cujo narrador é Job Stern, revelando o debate que haverá entre os convivas da *Taverna*. Muitas são as filosofias exaltadas até que se decide pelo Epicurismo, a filosofia dos sentidos, a que mais se aproxima do imaginário da Deusa ou do que identificamos como telúrico.

Percebemos que, desde os povos antigos, foi atribuído à mulher um imaginário desagregador. Através do papel de amante ou mãe-natureza, ela era algo a ser temido. Mesmo, se pensarmos nos povos primitivos bretões e anglo-saxões que cultuavam a grande Deusa, com sacerdotisas presidindo ritos, o homem logo percebeu que essa Deusa possuía humores oscilantes que deveriam ser reverenciados. Ora ela poderia ser boa, oferecendo alimento, ora poderia transparecer em face destruidora, através de grandes tempestades e outras manifestações da natureza. Este raciocínio irá convergir com a afirmação de Doucet:

A natureza, no entanto, não se mostra apenas como potência nutriz e protetora. Com demasiada freqüência a humanidade é atingida por arrasadoras violências naturais. Por um lado, a Grande Mãe Natureza se mostra benévola, e por outra despeja sua divina ira. Isto levou à crença de um princípio tanto do bem quanto do mal, em perpétuo conflito pela liderança. (DOUCET, 2001, p.136)

O homem, enfrentando o poder da Deusa, reagiu com opressão e força, colocando-se numa posição favorável a si mesmo, criando um Deus masculino à sua imagem e semelhança, associando o paganismo ao mal e ao feminino, pensamento que só se fortalece no decorrer da Idade Média e que é restaurado no Romantismo. Apesar disto, na Idade Média, uma nova forma de culto à Deusa mantém vivo o misticismo em torno do feminino: o culto mariano. A força do Marianismo pode parecer estranha se nos apercebermos de que não são muitas as referências à Maria na Bíblia do Catolicismo Romano, segundo podemos confirmar:

Até de Salomão, que constituiu um harém digno de registro, sabemos os nomes de algumas das suas esposas, concubinas e amantes, como a famosa rainha de

Sabha. Mas de Maria, nada é referido. Surge como de um limbo, sem passado nem origem. Sabemos que era de Nazaré e que não conhecia homem. Prestou-se a ser o ventre onde encarnaria o Messias e nada mais. Ao longo dos quatro Evangelhos é referida apenas algumas dezenas de vezes, sendo raramente chamada pelo seu nome, preferindo os evangelistas tratá-la por “mãe de Jesus” ou “esposa de José”.

O próprio Jesus, nas poucas vezes que a refere (5 vezes em todos os Evangelhos) trata-a por “Mulher”. Mateus, o evangelista que mais vezes a refere, dedica-lhe dezessete versículos no conjunto de 1068 que constituem o seu Evangelho. Lucas refere-a vagamente, João quase que a esquece, embora, aos pés da cruz, Jesus a confie, Marcos nem se lhe refere (SILVA, 2006, p.3).

Parece-nos que a identificação com o materno e o feminino primitivo fez o homem eleger Maria como sua protetora, independentemente das referências literárias, e que seu culto, embora iniciado pela Igreja Católica, ganhou extensão e credibilidade através do instinto. As antigas religiões pagãs e politeístas dependiam profundamente das deusas, assim como a nova religião precisará de alguém para representá-las. Em consequência disto, Constantino percebe a necessidade de preencher esse espaço deixado pelo feminino pagão e cabe à figura de Maria essa função. Para torná-la representação do feminino no Cristianismo, recorre aos pensadores do período para colocá-la na posição de interventora entre os homens e Deus. Assim, a mulher retorna ao posto de “deusa”, mas sempre de uma maneira mais discreta e submissa.

Com o apoio da Igreja Católica unificada, o culto mariano cresce durante toda a Idade Média, em confluência com o poder clerical, tornando-se Maria um ícone da maternidade. Em contrapartida, a mulher comum é mantida bem longe dos pedestais e não é nada etérea. Cuidando de todos os afazeres domésticos, entre um filho e outro, a mulher é provedora do lar, sendo mantida constantemente ocupada e com trabalhos que hoje consideramos “masculinos”, pela força e brutalidade que exigiam, como a colheita de grãos.

No entanto, com as revoluções agrícola e industrial, o poder que detinha sobre o lar e tudo o que era referente a ele é perdido, como o cuidado com a alimentação, o plantio e cultivo de frutas e verduras, a colheita e fiagem do algodão e a lavagem de roupas. Com a

Revolução Industrial, o artesanato da casa de habitação e as pequenas manufaturas entram em decadência. As mulheres, que antes dominavam o lar e comercializavam o que sobrava das produções domésticas e de pequenas lavouras, tornam-se empregadas de fábricas em penosas condições. Elas recebem menos que os homens e realizam tarefas que, segundo os historiadores da época, eram dignas de animais. Por fim, acabam por ajudar a sociedade maquinizada e masculina que as oprime, mas raramente cedem com demonstrações de fraqueza. E, apesar de toda a opressão, sociedades secretas, se assim podemos chamar os encontros femininos, insistiam em formar-se para questionar suas condições. Com o trabalho nas fábricas, as mulheres tinham mais possibilidades de travar tais contatos. Olive Shreiner irá afirmar que “a produção fabril roubou a mulher de seu antigo reino de trabalho produtivo e social” (MILES, 1989, p. 216).

Permanecerá a ideologia dessa mulher comum e atarefada: ser filha de Eva, ou seja, má, forjada da costela torta de Adão. A mulher é um ser incompreendido e, portanto, malévolos. Em muitas delas é criada fortemente uma consciência de que representam o mal, que repassam tal cultura a suas filhas de maneira cruel, sufocando o humano e o psicológico que há nelas.

Assim, através do controle, o homem conquista uma situação de segurança perante o feminino, ao mantê-lo numa circunstância de passividade. Enquanto isso, ela é posta em um supedâneo na Igreja ou na Literatura. Foi especialmente por ser afastada do conhecimento de sua história e de sua força que a mulher “comum”, coberta de trabalhos diários, acaba temendo a si mesma, através de um pensamento cristão manipulado e ilegítimo. Foi um processo gradativo, no qual o homem reconheceu o seu papel mediante o mundo e entendeu sua colaboração na perpetuação da espécie, e subordinou a mulher, reprimindo seu envoltório de magia, marcando-a com um significado de fraqueza.

É possível que, *a priori*, a mulher tenha lutado contra esse “machismo” inicial e, após se negar a combatê-lo eternamente, tenha fingido aceitar um papel submisso mas não inferior, realizando suas múltiplas atividades, reconhecendo o mundo e ligando-se à terra de maneira mais discreta, privada, como nos mostra Jules Michelet, ao afirmar que as bruxas medievais nada mais são do que senhoras solitárias, detentoras de conhecimento. Podemos assim afirmar que a “bruxa” é o primeiro ser a realmente privilegiar o estado privado de que tratará Georges Duby, uma vez que valoriza esse estado de solidão, o que multiplica

sua aura de mistério. Essa bruxa é apenas um resquício de um feminino latente que, após uma série de revoluções religiosas, econômicas, sociais, além de pandemias, torna-se oculto. A Grande Deusa que habita o feminino adormece e as mulheres, após várias tentativas de opressão por parte do homem, vão acomodando-se e tendo filhas que serão criadas igualmente como mulheres afeiçoadas ao lar, procriando filhos igualmente machistas.

Mas, na realidade, elas agiram contra a opressão como demonstra a historiadora Rosalind Miles (1989) ao longo de seu livro. Apenas a maioria dos historiadores não se deu o trabalho de registrar a força motora feminina nos acontecimentos do mundo. Na Revolução Francesa, por exemplo, foram grandes responsáveis pela queda da Bastilha e pela invasão do Castelo de Versalhes e, na revolta do Exército Real, contra o próprio Luis XVI. Foram essenciais nas revoluções ao longo da História, embora não conquistaram a própria liberdade. No estudo da medicina foram fundamentais, embora pouco reconhecidas no que concerne às pesquisas. A este propósito, vejamos o que afirma Miles:

(...) mas as mulheres punidas pela 'escuridão de sua ignorância' tinham na verdade vasto repertório de sua própria forma de conhecimento, que incorporava elementos da Religião, Química, Alquimia, Botânica, Astrologia, Ciências Naturais e Farmacologia. Seu conhecimento de ervas e venenos, por exemplo, provavelmente excederia o do mais qualificado homem que exercesse a Medicina (MILES, 1989, p. 157).

O que nos interessa perceber é que essa mulher da natureza aparece viva na Literatura Romântica. Aí ela será a musa, os elementos da natureza, o amor e o sofrimento. Nas palavras de Nazareth de Barros, podemos formular essa identificação entre o amor, a musa e o feminino:

A mulher, da mesma forma que o Amor, ocupa este nível intermediário, nem totalmente angelical, nem irremediavelmente diabólica, mas um amálgama dos dois, em que é difícil discernir a mãe da amante.

Foi essa visão metafísica da sexualidade feminina que fascinou o homem e impregnou seu imaginário. Embriagado internamente pela atribuição à mulher de um poder que o transcendia, que o tornava impotente, embriagou-se externamente com as poções mágicas e acreditou que a mulher-deusa provocava

vertigens, que o impediam de atingí-la em seu todo misterioso. A mulher foi vista como Inacessível, Inviolável, Inesgotável (BARROS, 2004, p. 37).

Não é difícil entender então porque a mulher que foge à regra de “Rainha do lar” seja a musa do Romantismo. Ela é a Deusa latente. Essa mulher que o homem teme em seu DNA mais primitivo também o seduz e fragmenta. É fonte de um amor tenebroso. Essa mulher é *Eros* e, portanto, vida e beleza, mas também uma Afrodite vingativa. É *Tanatos*, por fim.

Segundo nossa visão, após séculos de opressão, os primeiros sinais de libertação da mulher ocorrerão na Literatura Romântica que resgatará a essência da deusa através do louvor à natureza e de suas protagonistas.

O Romantismo irá se desenvolver em diversos locais da Europa e, com isso, agregará diferentes imaginários e mentalidades: a mitologia cristã-medieval, a mediterrânea (embora sob um ponto de vista divergente do classicismo) e a anglo-saxã.

O que podemos apreender principalmente é que a filosofia Romântica possui em si uma valoração extrema do sentimento e do indivíduo, em confluência com sua espiritualidade. Existirá nessa compressão romântica uma série de dualidades que se encontram com uma *persona* de caráter mítico feminino, pois é ambíguo e mágico. Nas palavras de J. L. Talmon citado por Nachman Falbel:

Os entusiasmos e paixões, os vôos do pensamento e do idealismo, as teorias, as aspirações e as ilusões, por contraditórias que pareçam, e, sem dúvida os empreendimentos artísticos da época podem ser encarados como reflexos de uma grande luz, a do Romantismo. Foi este impulso, a penetrar tudo, que elevou as energias do homem e deu a forma a um estilo distinto, que diferencia nitidamente esta época de todas as que a precederam ou se lhe seguiram (TALMON *apud* FALBEL *apud* GUINSBURG, 2002, p.50)

Assim, há o resgate da visão psicológica, da visão histórica e da filosofia que cerca o Romantismo. Destes aspectos trata Benedito Nunes que escolhe a afirmação de Thomas Mann para retratar a composição do Romântico, oposta e complementar “o dualismo, a antítese é o princípio motor, o princípio passional, dialético e espirituoso (...)” (MANN

apud NUNES *apud* GUINSBURG, 2002, p. 52). E Benedito Nunes prossegue sobre o estudo do Romantismo:

Por um questão de método, convém que se reformule, como requisito prévio à abordagem da visão romântica, a distinção das duas categorias implícitas no conceito de Romantismo: a *psicológica*, que diz respeito a um modo de sensibilidade, e a *histórica*, referente a um movimento literário e artístico e datado.

A categoria psicológica do Romantismo é sentimento como objeto da ação interior do sujeito, que excede a condição de simples estado afetivo: a intimidade, a espiritualidade e a aspiração do infinito, na interpretação tardia de Baudelaire (NUNES *apud* GUINSBURG, 2002, p. 51).

O Movimento Romântico irá agregar também alguns ideais de liberdade da Revolução Francesa, ou talvez possamos dizer que a Revolução se apoiou na visão Romântica burguesa, uma vez que o Movimento não se define apenas como artístico, mas como um conceito que definirá o período. Os papéis que as mulheres assumiram foram inúmeros e determinantes e, no entanto, sua igualdade perante os homens não foi reconhecida. A valorização da mulher continua apenas na inspiração dos poetas Românticos que ganha força ao seguir tardiamente para o continente americano.

Retornando à historiadora Rosalind Miles, a mulher ganha liberdade, ao seguir para o Novo Mundo. Isso se deu através das lutas para libertação dos EUA da Inglaterra nas quais a participação feminina foi fundamental. Individualmente, a mulher irá conseguir, seja através da força ou do conhecimento, uma série de direitos consuetudinários e, provavelmente, contribuirá para o seu vigor como personagem ao mostrar-se imprescindível. Isso só será possível através do imaginário coletivo que habita o feminino. A elas é dado um respeito social que não está determinado por nenhuma lei, a não ser pelo símbolo materno que carrega em si tão fortemente.

Fica assim muito clara, para o homem, a diferença entre assumir o feminino no imaginário e deixá-lo agir na realidade do dia-a-dia. A mulher literária está muito próxima da Deusa primitiva, talvez uma tentativa masculina de apoderar-se dela através das máscaras do imaginário. Afinal, na literatura, o homem poderia arriscar-se a entender o feminino, sem arriscar-se a perder a dominação pela qual tanto tinha lutado.

Nenhum movimento literário irá recuperar esse feminino telúrico e dono de si como o Romantismo. Poderá até transparecer como um movimento que irá reafirmar a fraqueza feminina mas, na realidade, irá assumir o temor do homem mediante o ser amado. Uma vez apaixonado, o poeta clama para ser salvo de sua virgem, que o entrega nos braços da morte pois, como Psiquê, ela deseja mais, mesmo que isso signifique lançar-se no desconhecido. Se tratarmos das heroínas que morrem ao final dos romances, percebemos que esse fim é uma libertação e não uma simples punição por sua ousadia. Como nos casos de Manon Lescaut, Lucíola ou Helena, seria angustiante pensar nessas *mulheres-deusas* vivendo um amor do cotidiano, obedecendo às regras matrimoniais de seu período. Lucíola não definha e morre porque é punida, mas porque um amor normal e completo a castraria. A deusa inicial primitiva não era chamada virgem devido a condições celibatárias, mas porque era livre para tê-las com quem quisesse. Se pensarmos em Aurélia, iremos perceber que no momento em que ela e Seixas encontram-se numa posição confortável para dar início ao que seria o matrimônio, o romance finda. Manon, quando começa a ter uma vida de amor comum, escolhe – de certa forma – morrer. Não é aceitável imagisticamente uma heroína submissa ao social. A mulher, no Romantismo, retorna à sua condição de Deusa, porque ela é a Mãe natureza que o homem tanto tenta compreender e alcançar. Se partirmos da premissa romântica do encontro do homem com a natureza, deparar-nos-emos imediatamente com as características do feminino.

No Romantismo, as mulheres não morrem por punição. Para o Romântico, a morte é um prêmio e uma libertação do cotidiano medíocre. Para isto, basta compreendermos a afirmação de Hegel sobre a morte:

Na arte romântica, (...) a morte é apenas um perecer da alma natural e da subjetividade finita, um perecer que somente procede negativamente contra o negativo em si mesmo, que preserva o verdadeiro e, por isso, proporciona ao espírito a libertação da sua finitude e ruptura, bem como a reconciliação espiritual do sujeito com o Absoluto (HEGEL *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 138).

Não excluimos completamente a possibilidade punitiva vista por alguns críticos, mas, sob um ponto de vista da morte pelo Romântico, é mais provável entendê-la como um prêmio ou um descanso mediante o cotidiano enfatiado. Habita-se um mundo fatigante

com o coração pleno, diria Chateaubriand, resultando num tédio profundo e desagregador. Esses sentimentos de exclusão seriam culpa do feminino:

As mulheres, além da paixão direta que despertam nos povos modernos, influem ainda em outros sentimentos. Elas têm na sua maneira de ser um certo abandono que transferem para nós; elas tornam o nosso caráter viril menos decidido e as nossas paixões, amolecidas ao contato com as delas, assumem qualquer coisa de simultaneamente inseguro e terno (CHATEAUBRIAND *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 67).

Na realidade, se absorvermos a ideia de que o Absoluto de Hegel e o feminino estão intimamente relacionados através do ciclo de vida, amor e morte que se dão através da mulher, o desejo Romântico é alcançar o *feminino-natural*. Quanto às afirmações de Chateaubriand, seria interessante perceber a fraqueza que o homem adquire mediante a mulher como se ela fosse uma doença quando, na verdade, trata-se de mera incompreensão mediante os próprios sentimentos despertados pelo feminino.

Os elementos da natureza são de suma importância para todo o Movimento Romântico. Eles adquirem uma contingência diferenciada daqueles que possuíam quando cantados pelos neoclássicos. O Romântico não trata a natureza apenas com ambientação, mas como uma conexão espiritual. Por outro lado, ela também é a personificação do feminino na sua face misteriosa e encantada, demonstrado através das metáforas das narrativas. É possível que nos romances góticos, nos quais a ambientação contribui determinantemente para uma atmosfera fúnebre, a natureza assuma um devir humano. No caso de Álvares de Azevedo, por exemplo, o ambiente é profundamente simbólico e interativo:

(...) Álvares de Azevedo, autor de *Lira dos vinte anos* (1853) e Casimiro de Abreu, autor de *As primaveras* (1859), escolhem o caminho da poesia egotista, de inspiração byroniana, satânica, fúnebre, no primeiro, e ingênua e sentimental, no segundo (GOMES; VECHI, 1992, p. 31).

Se essa inspiração gótica pode ser identificada, boa parte é graças à natureza que os poetas narram, principalmente dos seguidores brasileiros do byronismo. Assim, adentramos no Romantismo brasileiro. Os símbolos do imaginário feminino transparecem

constantemente, mesmo sem mencionar a mulher amada pela conexão com a natureza e sua condição espiritual. Mas é preciso saber que na poesia byroniana-brasileira isso se dá de maneira um pouco diversa, graças à presença do gótico, especialmente se tratamos de Álvares de Azevedo. Esse elemento só aumenta a condição misteriosa e mágica da escrita.

O Movimento Romântico brasileiro irá cantar a mulher e a pátria – a terra –através da natureza. A poesia romântica brasileira faz constante uso da comparação metafórica entre a sutileza feminina e a vontade de formar uma nação ou, no caso dos byronianos, a inadequação ao local onde vivem, como é o caso de Azevedo. Logo, há uma troca de símbolos afetivos que permeiam nosso imaginário Romântico e que remetem a uma mulher Deusa e telúrica. Vejamos a primeira estrofe do poema “O Mar”, terceira parte de *O Conde Lopo*, canto V, de Álvares de Azevedo,

Do rápido batel na vozeria
 Dos marinheiros desfraldando as velas,
 Na estipe seca de enfezado arbusto
 Brotado no alcantil ao ar das águas
 Repousando do vôo – ou como a nuvem
 Que do alto-mar se vê a deslizar-se
 Branca de neve no horizonte imenso (...) (AZEVEDO, 2000, p. 451).

No Romantismo o Grotesco e o sublime fundem-se no feminino e para a mentalidade humana. Trata-se de um equilíbrio natural. Afinal, se o sublime é mítico e inalcançável, ele não se torna absurdo, carnavalesco, grotesco? E se ele é possível dentro das forças da natureza, então eles coexistem no feminino, do ato sexual ao parto, à morte, estamos tratando do feio-belo, do asco-amoroso. Como afirma Hauser, não se trata de um estado doentio? Uma falta de equilíbrio espiritual (HAUSER, 1982, p. 818). Mas entendamos que é uma ausência de equilíbrio, característica da escola.

A ideia de partir em busca da mulher amada é constante em Álvares, porque o homem sente-se fragmentado e triste no local onde vive. Para aplacar o tédio, o *spleen*, lança-se na natureza que sempre o recebe com humores e atitudes femininas. O mar é *enfurecido*, a costa é *negra e longa* fazendo o homem gelar. Em *Noite na Taverna*, os jovens estão deslocando-se pelo mundo: Itália e Espanha, sempre em busca da amada. Quando Arnold fala a Giórgia em *Noite na Taverna*:

–Oh! deixa que me lembre; estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo à queima-roupa, meu acordar num hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação, isto é um sonho? Oh! lembremo-nos do passado! Quando o inverno escurece o céu, cerremos os olhos; pobres andorinhas moribundas, lembremo-nos da primavera!... (AZEVEDO, 2000, p. 606).

O inverno e a primavera são Giórgia, antes cheia de sonhos. Ela é a andorinha moribunda. O que surpreende é que a personagem, ao invés de entregar-se e morrer de desgosto como seria natural, volta e vinga-se, sem entregar-se ao discurso amoroso, decidindo o futuro de Arnold e matando-o, como faria uma sacerdotisa a um amante infiel.

A partir da breve história da mulher que expusemos até aqui, ser-nos-á possível compreender a sua importância na obra de nosso interesse e como ela a movimentará, compreender o simbolismo que ela carrega sob a ótica do imaginário afetivo em *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Para tanto, é necessário entendê-lo, além de sua participação no Movimento Romântico brasileiro.

Como a análise acontece através do imaginário afetivo e desagregador do feminino azevediano, é preciso compreender as múltiplas acepções do imaginário. O feminino é fragmentador das personagens masculinas, mas não do autor que assume as máscaras de ambos. Álvares não parece temer o feminino, ao contrário do que afirma Mário de Andrade, uma vez que é capaz de construir personagens fortes o suficiente para serem livres, amantes, mães e assassinas, assim como a Deusa que uma vez reverenciamos um dia.

Em se tratando do feminino em Álvares é necessário, para que se entenda de maneira mais completa, recorrer às definições do belo e do sublime, explicitadas pelo autor, analisadas por Antonio Candido e que, segundo Cilaine Alves, não se colocam de maneira muito diferentes.

O prefácio de *O conde Lopo* é muito claro, na verdade, sobre o belo: *O fim da poesia é o belo. Belo material, belo moral; do belo por assim dizer mimoso, até esse belo arrebatador que se chama sublime* (Azevedo, 2000, p. 375). Há um belo enternecedor e simples, e há o belo grandioso que sufoca. Se pensarmos nos exemplos retirados de monumentos artísticos ou da natureza como as flores, as aves ou a estátua de mármore da

Vênus Calípigia, então talvez a afirmação de Alves seja certa, uma vez que a recepção da beleza é teoricamente relativizada por quem a vê:

A classificação feita por Álvares de Azevedo a respeito do belo é extremamente confusa, pois entre uma e outra categoria, a diferença é mínima e quase nenhuma. Tal é o caso, por exemplo, do belo e do sublime ideais. Nos dois casos, encontram-se imagens evanescentes e que transportam. Nos dois casos as imagens correspondem a figuras espirituais como anjo, no primeiro caso, e Deus, no segundo (ALVES, 1998, p. 61).

Álvares afirma que o *fim da poesia é o belo* (AZEVEDO, 2000, p. 375). Para ele, existe uma escala que vai do belo que chama “mimoso” até o belo que chama “sublime”. Se aplicarmos a mensagem do prefácio de *Conde Lopo à Noite na Taverna* é possível percebermos mulheres cuja beleza mimosa agregam características fracas e sucumbem ao amor que sentem, seguindo um padrão de heroínas clássicas que precisam ser salvas. A mulher cuja beleza é sublime suplanta o sentimento amoroso e toma posturas ora selvagens, ora masculinas. Estas estão mais próximas da Deusa e de uma escrita mágica. Álvares traz o convívio entre a destruição e a vida em *Noite na Taverna*. Essa constituição grotesca e muitas vezes nauseante, como Ângela, que presenteia o amante com a cabeça do marido, pode ser explicada pela necessidade de ver o feio no belo ou vice-versa: Emergindo com o conceito do sublime romântico, a categoria do grotesco estranho está associada com a vida da *psique*, e com a “experiência” particular da variedade “estranha” e “criminoso”(…) (RUSSO, 2002, p. 20).

E, mais à frente, um questionamento de Mary Russo endossa a convivência dos extremos: “o grotesco, portanto, não passa de mais uma versão (uma mudança de direção) do sublime? São os dois, exceto em grau, o mesmo que reduções e intensificações de apreensões idênticas?” (RUSSO, 2000, p. 47).

De fato, ambos coexistem no humano, em especial no feminino, assim como coexiste no feminino de *Noite na Taverna* o aspecto masculino, e no masculino, o feminino, porque faz parte da atmosfera gótica o mistério e a indefinição. Nada mais grotesco que o sequestro de Eleonora por Claudius que, em meio a um ato de violência, declama um poema de amor. São inúmeros os casos de sequestro na mitologia e inúmeras as mulheres resistentes.

A questão da magia e do feminino interligados pode ser melhor explicada por Robert Graves, em *Deusa Branca*. E é importante entendê-la, uma vez que Azevedo a resgata, não somente pelas suas personagens femininas, mas pela atmosfera obscura e melancólica que forma sua escrita, seja pela estrutura, seja pelo contexto.

Essa retomada fica clara no início da *Lira dos Vinte anos*, logo na apresentação do livro:

E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós, derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração, ó meus amigos, recebei-a no peito, e amai-a como o consolo que foi de uma alma esperançosa, que depunha fé na poesia e no amor – esses dois raios luminosos do coração de Deus (AZEVEDO, 2000, p. 120).

O que queremos esclarecer é que de forma, por vezes proposital, a literatura azevediana retorna à aura de mistério sagrado da Era Medieval e dos tempos primitivos. Embora crendo no epicurismo e na lógica clássica, esta última é quebrada por mulheres que causam paixões ilógicas. A taverneira, embora horrenda, representa um papel essencial no ritual à Deusa, ao carregar o vinho, semelhante a uma emissária do desconhecido. Os jovens de *Noite na Taverna* estão entregues a um sacrifício amoroso em nome de suas deusas. Trata-se de um salvamento do imaginário emotivo da mãe e da terra.

É por isso que defendemos o fato de um retorno do feminino em *Noite na Taverna* e, se bem pensarmos, o eu-lírico azevediano assume bem as máscaras da mulher quando necessário, mesmo que ainda haja personagens sem fala. Mas, quando tratamos do feminino, o qual chamaremos sublime, segundo designação do próprio autor, perceberemos a existência de uma *Tellus-Mater* auto-suficiente, provedora, mas também cruel.

Essa interação clara com o feminino, após anos de defesa do desconhecimento do autor sobre as mulheres, pode ser compreendida não somente pela relação com as fêmeas de sua família, mas pelo ser em si. É impossível ser um masculino inteiro se nascemos da mulher e se a natureza habita-nos, assim como há algo de masculino em qualquer mulher, embora defendamos que masculino e feminino não devam ser entendidos como meros conceitos sociais de diferenças de sexo. Tratamos da essência que constitui a distinção entre um ser e outro, e não entre um sexo e outro. São projeções do espírito que assumem a

persona através das máscaras literárias. Dulcinéa Monteiro esclarece a coexistência do feminino e do masculino tão latente e simbiótica na obra de Azevedo:

As polaridades masculina e feminina existem em todos nós e fluem de uma para outra em diferentes proporções. Adentrar ao feminino exige captar o masculino e vice-versa. Jung denomina animus e anima a contraparte sexual psíquica. Animus e Anima, como todo arquétipo resistem a serem fixados em definições e limites preconcebidos. Nem o homem, nem a mulher são sempre uma realidade, eles são múltiplos e nunca se reduzem a seus papéis estereotipados. Ambos, homem e mulher, são muito mais interessantes em suas complexas identidades arquetípicas que em suas simples reduções estereotipadas (MONTEIRO, 1998, p. 24).

Assim, observaremos que há em *Noite na Taverna*, personagens que possuem muito dos dois pólos. Arnold, por exemplo, é feminil e, portanto, belo. Gennaro diz que era bonito quando jovem e descreve-se com características femininas ao comparar-se com o autor-retrato de Rafael:

Eu era lindo então! que trinta anos lá vão! que ainda os cabelos e as faces me não haviam desbotado como nesses longos quarenta e dois anos de vida! Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini (AZEVEDO, 2000, p. 582).

De fato, por muitos séculos, desde Luis XV, o feminino e o infantil foram o padrão da beleza para os homens que se maquiavam e usavam perucas com longos cachos. Tratamos do imaginário lírico que há nessas criaturas: a mulher e a criança, logo, tudo que é vida, mesmo na morte, é relacionado a estas figuras.

Devemos esclarecer que há o feminino da mulher adulta e há o feminino da menina, e esse feminino da mulher adulta é sublime, com a força de um herói medieval sempre em defesa da própria honra. Fica extremamente clara a diferença entre o amor que Gennaro cultiva por Nauza, mulher de seu mestre, e a leve afeição que sente por sua jovem filha, Laura. Esta é bela, no entanto, não é merecedora do amor de Gennaro, uma vez que frente a Nauza a menina apaga-se. Talvez, na diferença entre menina e adulta estará o que Azevedo denomina de *sublime sentimental* e *sublime material*. Tornar-se mulher, dona de sua

identidade, é um sublime sentimental. Nauza é quem traz Genarro à vida adulta. Apesar de classificadas como uma visão de luz, ela é desafio e desarmonia. Os caminhos de morte e a paixão do jovem Gennaro por esta moça são um desafio àquele que deveria ser seu mestre. Assim como um filho em determinada idade desobedeceria ao pai para reafirmar sua entrada na vida adulta.

O sublime material parece estar muito mais fixado no prazer do vinho ou dos charutos. E não podemos esquecer ainda que as prostitutas de *Noite na Taverna* fazem parte do cenário, como objetos. Transformar-se em mulher ou ainda ser uma menina, o feminino em si é muito mais próximo do sublime sentimental: eis aí o sublime sentimental. Cada suspiro de uma daquelas formas brancas e desgrenhadas, cada voz soluçada por aquela trindade santa de mártires dir-vos-á o que palavras não sabem ressumbrar (AZEVEDO, 2000, p. 382).

A força de *Noite na Taverna* é o feminino. Todavia, não podemos nos enganar, crendo que o livro foge de toda a influência do arquétipo cristão da mulher má. A mulher sexualizada era imediatamente ligada ao demoníaco, e este só existe para sustentar a ideia do bom cristão. Obviamente, não só os seguidores da Igreja Cristã promoveram tal interpretação, ela foi muito útil a sociedade masculina de uma maneira geral. Foram poucas as mulheres que conseguiram, como Elizabeth I, adentrar o mundo masculino da realeza. Outras, como Catarina da Rússia, são hoje muito mais estudadas por suas peripécias amorosas do que por suas conquistas como rainha. É neste aspecto e em muitos outros que ainda perduram em nosso século que vemos a criação de uma sociedade que buscou sufocar o que poderíamos chamar de “mãe natureza”. Na verdade, a ligação misteriosa que o feminino possui com o universo causa temor até mesmo à própria mulher que não se reconhece. Em *Noite na Taverna*, o feminino possui consciência de si, de seu poder e de suas conexões com o mundo etéreo.

Todas as narrativas de *Noite na Taverna* apoiam-se, como já esclarecemos, na vertente gótica do Romantismo. Com isso, há uma série de elementos pagãos, símbolos da natureza e da contravenção romântica, além de cristãos, como necessidade de encontrar a plenitude. Estes elementos entremeiam-se, contrabalanceiam-se. O feminino está sempre oscilando entre essas representações, seja na figura cristã de Maria, fiel e casta, ou como a duquesa Eleonora que tenta ser fiel ao marido, a despeito da insistente perseguição de

Claudius Herman. No entanto, a própria Eleonora carrega em si características que a identificam como um ser manipulador. O imaginário feminino torna-se muito forte para ser suplantado, mas não é possível desvencilhar até que ponto ele é cristão, ou provém da identificação com o primitivo. A mulher sempre permanece arquetipicamente como maternal e castrada, simultaneamente. Uma vez que a figura maternal doa vida, contudo possui autoridade para manipulá-la. Se para a Igreja Católica Romana existe Eva como premissa do mal e Maria, intercessora pela alma dos homens, no paganismo, a Deusa possui uma face que doa, mas também é cruel. Em *Noite na Taverna*, há as prostitutas consideradas objetos de um prazer desprezível e momentâneo.

Nos contos, cada uma das protagonistas leva os narradores a uma vida de perdições e angústias, vivem amores fora dos padrões sociais tidos como normais e habitualmente cristãos, desafiando o que seria a ordem vigente. Especialmente, este aspecto transgressor, que guia-se pelo afeto, caracteriza o gótico e o grotesco.

No prefácio do *Malleus*, encontramos uma nova possibilidade para entender a força com que o mal recai sobre a figura feminina. Segundo o psiquiatra Carlos Amadeu Byington, a necessidade do homem em submeter e castrar a mulher deve-se à memória primitiva do subconsciente dos arquétipos da Deusa e da mãe: “O poder do dinamismo matriarcal reprimido projetado psicoticamente nas bruxas tornava-as deusas com poderes equivalentes à mãe terra com todas as forças naturais” (BYINGTON *apud* KRAMER; SPRENGER, 2005, p. 36).

Retornamos ao temor do Homem diante da Mulher, mas no caso de *Noite na Taverna* isso não se deve ao autor e sim a uma condição de temor da mulher que já estava instalada em nossa sociedade, atingindo seu auge durante a Inquisição e começando a dissipar-se em movimentos pela liberdade, como a Revolução Francesa e o Romantismo. No entanto, o poder feminino persiste e aterroriza mesmo os que querem aproximar-se dele, afinal, trata-se de uma natureza incontrolável.

Assim, com a compreensão da força do arquétipo da Deusa, adentraremos de forma mais profunda no romance para compreendermos a essência comum de Ângela, Nauza, Giórgia, Eleonora e a “donzela” cataléptica. Todas, personagens de caráter mítico, muito mais semelhantes a *Elementais* da natureza do que máscaras humanas de mulheres comuns ou mesmo do arquétipo frágil Romântico.

2. PERSONAGENS FEMININAS DE *NOITE NA TAVERNA*

As personagens femininas de *Noite na Taverna* mostram-se numa atmosfera mítica e simbólica, dentro da mentalidade byroniana e grotesca. É de nosso interesse compreender como a natureza romântica fica explícita na mulher ou quais símbolos unem os dois aspectos: o feminino e o natural romântico, através do discurso e descobrir que esse feminino é não-humano e provoca destruição e desarmonia no poeta que ainda assim vê a mulher como ser sublime.

2.1 Símbolos femininos na taverna: Natureza e Mito

A musa azevediana resgata muito do arquétipo da Deusa primitiva suprimida pela Igreja Católica Romana. Anteriormente à era patriarcal descrita na Bíblia, Torá e Alcorão, trouxe-nos a História registros de uma entidade criadora feminina que o Romantismo resgatou através do contato com a natureza em busca de uma eternidade sublime. Primitivamente, a mulher, como detentora do mistério da vida era cultuada como divindade pelas pequenas sociedades nômades. À proporção que o homem foi fixando-se e adquirindo conhecimentos sobre sua participação no processo de continuidade da espécie, a mulher foi perdendo seu espaço social e tornando-se mantenedora de funções domésticas. No entanto, esta jamais deixou de ser elemento mítico de um universo e situa-se no inconsciente humano. Neste inconsciente, o homem adentra de maneira artificial com a tripartição dogmática – Pai, Filho e Espírito Santo – desenvolvida pela Igreja Católica. O masculino deificou-se através da imposição de um medo infundado do inferno quando negou à mulher a sua ligação íntima com a natureza através da Inquisição e num purgatório forjados na Idade Média. Há infinitas representações de mulheres reais que fazem jus ao seu imaginário mágico da natureza e que a história sufocou. Não promovemos aqui uma bipartição entre o feminino e o masculino. Todo ser possui características de ambos na sua *psique* ou imaginário pessoal e compartilhado pela mentalidade afetiva social. Cada polaridade com as características que lhe são próprias através da conceituação social e que muitas vezes se confundem à proporção que o feminino for readquirindo sua posição e voz:

Feminino refere-se a: ser receptivo, ter direção mais lunar, ctônica, identificar-se com a mãe, ter expressão *yin*, reverenciar mais a qualidade da intuição, os

sentimentos e as emoções, ser mais articulado ao Eros, ao instinto e ao inconsciente. Busca o significado e unidade ao mesmo tempo e a unidade entre o mundo e o homem. É o princípio intuitivo, perceptivo, ligado à fertilidade. Tem uma atitude mutável com renovação periódica. Expressa circularidade a exemplo do útero e do seio. Está articulada às funções do hemisfério cerebral direito que pensa com imagens e símbolos, é a lógica do feminino (MONTEIRO, 1998, p. 25).

A citação acima refere-se tanto à androgenia quanto à sexualidade dúbia das personagens de Azevedo. Para isso, podemos usar como exemplo, as personagens Arnold e a esposa do comandante do conto de Bertram. O rapaz com faces femininas e amante de Giógia, a outra, assexuada como uma santa. Podemos observar a simbologia conflitante e mítica que há nestes seres. Indo aos extremos, Azevedo explora o significado do *Eros* humano, demonstrado que ele não é tão determinado. Acrescente-se também que as personagens sublimes de Azevedo possuem atitudes ditas “masculinas”, pois são extremas.

O amor azevediano é destrutivo e sua validade encontra-se na dor, pois é gótico, ou seja, obscuro e desregrado. O verdadeiro amor leva à perdição, à morte na juventude e ao retorno à natureza: o útero do qual o byroniano sente falta. O Eros de *Noite na Taverna* é acompanhado da escuridão e da morte, símbolos do feminino católico redimido, uma vez que a boa cristã seria, na leitura de um imaginário medievo, àquela que se resume ao lar e oprime a sexualidade. Esse pensamento arcaizante fixou-se como uma leitura verdadeira do cristianismo para alguns grupos, pondo o feminino liberto associado ao pecado. Logo, a mulher irá transparecer na Literatura através da palavra que se desenvolve primitivamente para evocar a Deusa.

Considerando a mulher ligada ao subjetivo, vemos o início da retomada da sua *persona* no Romantismo, de maneira muito tímida; no entanto, válida, graças ao culto ao natural e à palavra da subjetividade, desligando-se das normas vigentes no classicismo. Se, por um lado, os jovens de *Noite na Taverna* perseguem um amor sem limites, por outro, abandonam-se na Taverna a uma melancolia deixada pela partida do ser amado. Considerando o aspecto mítico da Taverna, revelam-se, para além das personagens, seres míticos que seguem uma conduta inconsciente de impulsos negativos em suas relações amorosas refletidas na narrativa.

Assim, como o capítulo primeiro da *Noite* anuncia o jogo de contrastes entre as várias correntes filosóficas, o amor neste romance é ambíguo, mítico e degradante, colocando-se entre o estranho, o fantástico e o grotesco. De acordo com Antonio Carlos Secchin, o esquema a seguir resume as relações afetivas de *Noite na Taverna*. Ele o desenvolve a fim de facilitar o estudo da obra e degradação das relações de amor e morte, comprovando sua deterioração. Só expusemos o esquema elaborado para os dois primeiros contos, uma vez que as relações, de acordo com Secchin, repetem-se:

I-Solfieri	II- Bertram		
A deseja B	A deseja B	A deseja B'	A deseja B''
A possui B	A possui B	A possui B'	A possui B''
B enlouquece	B mata C	B' mata C'	A mata C''
B morre		B' mata B'	B'' enlouquece
(SECCHIN, 1985, p.15).			B'' morre

Enfim, basta-nos somente os dois primeiros contos do processo para percebermos o jogo raso entre dominante e dominado. Obviamente, os contos de *Noite na Taverna* possuem um padrão de desarmonia e destruição. O esquema de Secchin causa incômodo, uma vez que simplifica as relações humanas e desloca *Noite na Taverna* do todo que é a obra azevediana. Ao afirmar que “A” possui “B”, ele isenta o “B” feminino de quaisquer responsabilidades sobre si mesma e seu poder de sedução. Além disso, o esquema falha, uma vez que Artur e Arnold são a mesma pessoa, e o irmão de Giórgia não a desejaria se soubesse tratar-se de sua irmã. Não negamos que sempre houve vítimas ao longo da história, mas não é o caso das mulheres azevedianas. Elas possuem a si mesmas e quem as ama e não o contrário. Podemos compará-las às mulheres medievais que tinham consciência da magia que as cercava e a usavam como arma para conseguir sua liberdade. Isso fica claro na exposição de Georges Duby:

O rapto grassa até o século XII: mas é preciso ver aí simplesmente um traço de barbárie e de opressão sofrido pelas mulheres? Frequentemente elas próprias são instigadoras; pelo menos, sua cumplicidade favorece o êxito. Um rapto pode ser o meio para dois apaixonados fazerem prevalecer sua escolha

pessoal, contra as linhagens; e se estas mais tarde acabam por reconhecer o fato consumado, tudo termina em um *happy end*... Ou ainda, o raptor merece antes ser chamado de libertador de uma filha que se seqüestra ou de uma esposa que se maltrata. Oferecer-se, para encontrar um defensor: no capítulo do rapto, a ambivalência triunfa; ele manifesta ao mesmo tempo a alienação daquelas que são obrigadas a chegar a isso e um de seus mais eficazes meios de libertar-se. Entra nele muitas vezes uma parcela de encenação; ou, mais profundamente, de ritual. Ele exprime bem a maneira pela qual se entrecruzam e se combinam para a mulher, na feudalidade, um destino dramático e um prazer feroz.

A bem dizer, dela não sabemos senão aquilo que homens nos dizem, e os textos que a pintam tão temível não são inocentes. Ela aparece constantemente, na *Histoire* de Orderic Vital, como manipuladora do veneno, nova Eva oferecendo ao homem maçãs venenosas e sussurrando incessantemente suas insinuações viperinas (ARIÈS; DUBY, 1990, p. 146).

Essa é a mulher de *Noite na Taverna*. Se podemos vê-la como cruel é porque ela exerce domínio. No entanto, só a conhecemos pelos relatos masculinos. Então, o que são as personagens femininas da *Taverna*, senão o desconhecido? Por um lado, quando relacionamos a mulher ao movimento romântico, a imagem que nos ocorre é a de uma criatura silenciosa ou musa intocada. No entanto, em *Noite na Taverna*, a mulher manifestou-se. A suavidade da força do feminino será restaurada apenas na “modernidade” romântica, justamente como resposta à angústia masculina perante a sociedade em eterna transformação. Enquanto o homem sofre com a mudança, o feminino simplesmente se adapta, e vem modificando o silêncio em arma de sobrevivência, sobrevivendo no que há de mais forte: no amor e na natureza. Os vários arquétipos femininos convivem em *Noite na Taverna*, uma vez que o feminino é resgatado de diversas maneiras no Romantismo. Talvez esse desenvolvimento se dê pelo fato de o movimento ter-se desenvolvido em diversos locais, com pensamentos diferenciados e que no Brasil formaram um bloco único. Da mesma maneira que o Romantismo francês volta-se para o indivíduo, também resgata aspectos do imaginário medieval:

Um aspecto importante do providencialismo romântico é o *tradicionalismo*: com efeito, a exaltação das tradições e das instituições que encarnam é um dos aspectos típicos do movimento romântico. A essa atitude deveu-se a revalorização da Idade Média, que é característica do Romantismo (...). Em

virtude dessa mesma atitude, o Romantismo alemão começou a exaltar as tradições originárias da nação alemã (ABBAGNANO, 1960, p. 829).

O nacionalismo alemão possivelmente influenciou sobre a desnacionalização de *Noite na Taverna*, pois uma vez influenciado pelas diversas correntes românticas, não faria sentido fixar-se num único lugar que, para o autor, confundia-se com desamor e tédio. Embora *Macário* esteja ambientado em São Paulo, os contos de *Noite na Taverna* não possuem quaisquer limites de nacionalidade.

Através de leituras, como a dos bardos de Ossian¹²(BORGES, 2002, p.161) ou das tragédias shakesperianas (1993), por exemplo, ser-nos-ia possível absorver a simbologia de tais temas medievos que carregam em si sentimentos de mistério e deturpação que lhe interessavam inculcar na obra, sendo o maior destes símbolos a mulher.

Mas é preciso entender que ainda há inserido no movimento muito da emoção deturpada pela sociedade em decorrência de uma das interpretações cristãs na qual o amor deve ser sacramentado pela Igreja. Por essa razão é que as prostitutas surgem dormindo macilentas na taverna sem voz e confundidas com o cenário. Outro sinal disto são as personagens como Laura que se entregam ao amor carnal, são descartadas através da morte, pois tornam-se objeto do outro. Contudo, a morte de Laura desagrega sua família e o ser amado, ou seja, o homem não sai ileso da *Taverna*, mesmo mediante à musa comum. De qualquer maneira, no universo azevediano, o homem sempre sofre com a sua irresponsabilidade afetiva. Isso ocorre devido aos dois arquétipos femininos que convivem em *Noite na Taverna*, a musa-etérea e a da musa-deusa. A primeira é mãe, protetora do homem e a segunda, em um imaginário cristão, recorre à Eva, transmissora do pecado, sua algoz que, segundo as palavras de Hilário Franco, coloca-se no “*Éden entre Deus e o homem apenas para levá-lo à perdição*” (FRANCO JUNIOR, 1996, p. 50).

O fato é que, mesmo com todo o avanço que o Romantismo parecia carregar em seu pensamento e após grandes mulheres como George Sand ou Mary Shelley, o período de libertação dos sentimentos femininos ainda se via distante. Quando, na metade do século

¹² Aqui tratamos da farsa de James Macpherson que disse ter descoberto um poema de nome *Fingal* que atribuiu a Ossian, buscando fama para si como estudioso uma vez que não a conseguira como poeta. Os escoceses buscaram nesses bardos ver o início de seu povo promovendo, através da mentira, um nacionalismo romântico. Jorge Luis Borges irá tratar com maestria este assunto na compilação de suas aulas de Literatura Inglesa, hoje organizadas em livro.

XX, o feminino começava a ganhar voz, no Brasil, ainda eram muitos os casos de moças internadas em sanatórios por não serem mais virgens, engravidarem fora do casamento ou por, simplesmente, explicitarem suas vontades¹³.

A Literatura Romântica, portanto, também registrou como exemplo de boas mulheres aquelas que dedicaram seus afetos ao lar: pais, marido e filhos, além das que ignoraram o prazer de teor não cristão. Qualquer prazer relacionado ao corpo e à vontade individual é associado às mulheres loucas, perdidas ou que tentam assumir papéis masculinos e cuja libertação do espírito selvagem resultará na morte ou no retorno à submissão, como ocorre com Aurélia, em *Senhora*.

No entrediscurso de *Noite na Taverna*, desenvolve-se, aparentemente, um processo de transfiguração do feminino. Está representado em si mesmo como personagem e no *idealismo mágico*, pregado por Ludwig Tieck, no qual defende que tudo é poesia. Se pensarmos sob a ótica de Robert Graves, esse idealismo mágico adquire força no Romantismo, através do enaltecimento do feminino:

Talvez se possa dizer que a prova da visão do poeta esteja na exatidão do retrato que fornece da Deusa Branca e da ilha sobre a qual ela preside. A razão pela qual os pêlos se arrepiam, os olhos lacrimejam, a garganta embarga, a pele formiga e um calafrio percorre a espinha quando se escreve ou se lê um verdadeiro poema, é que este, para ser autêntico, implica necessariamente uma invocação da Deusa Branca ou da Musa (...). O poeta romântico típico do século XIX era fisicamente degenerado, doentio, viciado em drogas, preso da melancolia, perigosamente desequilibrado. Era um verdadeiro poeta, apenas em seu respeito fatalista à Deusa como senhora que regia seu destino (GRAVES, 2003, p. 27).

Apesar de toda a sua fonte mística, a ligação representativa sobre o feminino na Literatura é muito lógica, se levarmos em consideração a carga de distanciamento da realidade, sendo colocada na posição de santa mãe e provedora que esse gênero adquire no Romantismo. No entanto, a relação mulher e objeto não se confirma como a transformação do feminino em coisa (se *coisa* entendemos por algo inanimado, sem qualquer valor de representação), uma vez que a atmosfera do romance permite que se compreenda a existência do ser e dos objetos com múltiplos significados. Segundo Antonio Candido, a

¹³ Documentário *Em nome da Razão*, MG, Brasil, 1979.

Taverna é a continuação de *Macário* e criação de Satã, o que pode significar uma entrada para o fantástico. Logo, o impossível é perfeitamente aceitável. Sejam coisas, personagens ou situações, o que seria questionável possui um valor preponderante para a obra. A verdade é que não há nada que não possua valor, seja ele de qualquer tipo, pois tudo possui alma, atmosfera e representação, mesmo que provenha do olhar de outrem.

As mulheres são apresentadas na *Taverna*, *a priori*, através da menção de objetos e como objetos, seja por meio de uma referência ao vinho, através da taverneira sem voz ou seja por intermédio das prostitutas inertes para, *a posteriori*, ganharem vida no plano da memória. Essa transformação do ser outrora amado em objeto é confirmação de um narcisismo profundo, decorrente de decepções do passado:

O narcisismo secundário alude a uma espécie de refluxo da energia pulsional, a qual, depois de ter investido e ocupado objetos externos, sofre um desenvolvimento libidinal, quase sempre devido a fortes decepções com os objetos externos provedores e retornam ao seu lugar original, o próprio ego (ZIMERMAN, 2006, p.78).

Uma vez que as prostitutas encontram-se em estado de sono profundo, a quase morte do Romantismo, encontra-se a mulher numa situação de imobilidade ébria e de não-vida. Ela está à mercê do homem que, por insegurança, em função de seu narcisismo, a ama assim, imóvel. É por isso que no tempo presente da taverna são estas as representantes do feminino, as repudiadas e, no entanto, necessárias, como outrora classificara Santo Agostinho: “as prostitutas e seus similares, por mercenárias vis e imundas que pareçam, são também necessárias e indispensáveis na ordem social”¹⁴. Assim, elas também são para os Românticos que sonham com fadas e cercam-se da prostituição. “-Silêncio! Moços! Acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares de volúpia?” (AZEVEDO, 2002, p. 97).

¹⁴ Tanto Santo Agostinho como São Tomás de Aquino entre outros estudiosos da Igreja defendiam a existência do meretrício, a fim de proteger as senhoras do lar de desejos estranhos que por ventura pudessem ter seus maridos, uma vez que a esposa era para a procriação, única forma de amor bem vista aos olhos da sociedade como um todo.

Desenvolve-se, ao longo da *Taverna*, uma clara relação entre o amor e o sacrifício amoroso. Quando lemos os relatos do discurso amoroso, o que encontramos são destroços de lembranças. O sofrimento da criatura que ama, seja homem ou mulher, e a castração do seu corpo, são proporcionais ao rápido esvaziamento das taças de vinho, entre um conto e outro, como se o vinho fosse não só o fôlego da memória, mas uma forma de fuga frente à dor lembrada e mal elaborada, resultando, assim, no desejo de morte. Segundo Gilbert Durand, em *Exploração do Imaginário*, “a maior mistificação de nosso tempo é tomar suas pretensões por realidades objetivas, isto é confundir a dimensão mítica com a dimensão utilitária (...). O mal da nossa humanidade foi ter acreditado na minimização das imagens e do mito” (DURAND, 2002, p. 11-12). Assim, observamos que o que fora do imaginário não possui mais que uma utilidade, dentro dele há diversas leituras, inclusive, afetivas. Sendo o sono e o sonho tão presentes e representativos na obra azevediana, nada mais natural do que buscar as significações do que compõe o ambiente que cerca a mulher nesta obra, uma vez que esses estados revelam as conexões não utilitárias entre o ser e os objetos.

Um exemplo do que transparece como objeto são a taverneira e as prostitutas. Estas são apenas parte do cenário, pois são servidoras dos desejos masculinos. Analisaremos de maneira mais aprofundada as referências entre a mulher e os elementos inanimados da obra.¹⁵A busca pelo *Eu Absoluto* de Fichte fica presente também na necessidade do amor infinito, mas para que não caia na mediocridade do dia-a-dia, entregue-se à distância confortável do platonismo:

A infinidade de consciência pode ser entendida como atividade livre, amorfa, isto é, e tal que se coloca continuamente além de qualquer de suas determinações: e nesse sentido a infinidade de consciência é o *sentimento*. O sentimento é o infinito na forma do indefinido e nesta forma reconheçam a infinidade da consciência Schleiermacher e a chamada escola romântica (F. Schlegel, Novalis, Tieck e outros) (ABBAGANANO, 1982, p. 827).

A própria essência dos relacionamentos *tavernianos* segue tal movimento. Ao fazer o elogio ao epicurismo, Solfieri também elogia a permanência dos sentidos na mente, que

¹⁵ Aqui, referir-nos-emos aos objetos não da ordem da psicanálise na qual um ser humano pode ser objeto platônico de outro, mas a objetos de fato como as taças ou o próprio vinho; quando tratarmos do objeto psicanalítico faremos de forma clara para não confundir o leitor.

tornam o homem mais próximo da sua “religião natural”, uma pulsão de vida inserida numa pulsão de morte - a bebida. A taça de vinho que remete ao epicurismo e à escola byroniana da qual Azevedo fazia parte, que pregava o desejo de viver a vida sempre em sua plenitude, é também caminho para o sacrifício por amor. O desejo insaciável de viver resulta em ver no outro e de maneira maximizada aquilo que o próximo não possui ou não quer oferecer. Daí surge a decepção amorosa. Não são poucas as referências na obra do autor ao epicurismo:

(...) A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina. E pois ergamo-nos, nós que amarelecemos nas noites desbotadas do estudo insano, e vimos que a ciência é falsa e esquiva, que ela mente e embriaga como um beijo de mulher (AZEVEDO, 2002, p. 101).

Os cinco narradores de *Noite na Taverna*, acrescidos de seu narrador, Job Sterne, configuram o esquema do imaginário do livro. Eles são a teia da obra e definem a sua problemática afetiva. O enunciatador do primeiro capítulo, somado às cinco personalidades subsequentes, cozem a morbidez da obra de maneira que o primeiro capítulo e o último possuam relativa proporção de deturpação amorosa. Ou seja, à proporção que adentramos no imaginário da narrativa e cada personagem-narrador apresenta sua história, podemos perceber que a problemática relativa ao *eu* romântico se acirra. As personagens irão se envolver de forma cada vez mais confusa e íntima com a dor do *eu* e nunca com a do próximo. Ocorre uma fusão entre lembrança, sonho e embriaguez na taverna. O primeiro conto assemelha-se à lembrança de um amor platônico, enquanto o penúltimo é a narrativa de uma tragédia familiar que inclui morte e incesto. Próximo do fim da madrugada, o jogo de sombras ficará prestes a sumir, uma vez que o imaginário que cerca o arquétipo da luz não deve alcançar a taverna diabólica, portanto, as luzes se apagam. É preciso lembrar que cada narrador anuncia-se através de sua visão filosófica e que a conclusão que temos em *Noite na Taverna* é de que a verdadeira filosofia é a dos sentidos: o epicurismo, que só pode ser interpretado pelos símbolos.

Portanto, a lógica da taverna segue o raciocínio intuitivo do feminino. A única fonte de confiança são o prazer e a dor, através dos sentidos que estão perturbados pela embriaguez, pelo demônio e pela idade. Como podemos perceber, os cinco ébrios sofrem. Logo, não podemos afirmar que a relação destes amores seguidos de dor é unilateral - não são somente as personagens femininas que sofrem. Por um instante, poderíamos ter a impressão de que as mulheres azevedianas sofrem nas mãos desses homens cruéis; no entanto, o vinho e a taverneira aparecem justamente para fazer esquecer a dor do sacrifício do amor pela mulher amada. Como objeto da afetividade, a mulher é transfigurada nas taças de vinho:

– 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 de lava? (AZEVEDO, 2002, p. 98).

A taverneira tem o aspecto da bruxa velha que compactua com o Diabo. Ela é o elemento grotesco mais destacado no plano da *Taverna*. Representante da mentalidade medieval da feiticeira destruidora e que não merece confiança e, no entanto, ainda carrega em si a condição de vida inerente ao feminino, remetendo à imagem da bruxa grávida de Bakhtin ou da bruaca velha e sexualizada de Nietzsche, além de uma outra série de arquétipos que são explicitados por Mary Russo:

A Medusa, a Bruaca, a Mulher Barbada, a Dona Gorda, a Mulher Tatuada, a Mulher indisciplinada, a Vênus Hotentote, a Mulher Faminta, a Histórica, a Vampira, a Personificação da Mulher, as gêmeas Siamesas, a Anã (RUSSO, 2000, p. 27).

Há algo desses arquétipos nas mulheres azevedianas. A taverneira como a Dona Gorda. As personagens todas elas são indisciplinas de alguma forma, e tatuadas pelo seu sentimento natural de liberdade. Laura e Nauza são como gêmeas siamesas com atitudes opostas, a morte de uma implica na destruição da outra. Ângela, Eleonora e a cataléptica – e histórica como veremos mais à frente – são vampiras e medusas que matam pela beleza. E

para finalizar todas são famintas, sedentas de vida e morte, inclusive as prostitutas da taverna.

É necessário perceber como os utensílios passam a ser elementos representativos de vida e morte, uma vez que uma de nossas bases teóricas pauta-se nos elementos textuais.

O formato de uma taça remete claramente não só ao corpo feminino, mas também ao útero, de onde brotam a vida e o sangue. O sangue derramado é a morte, o sacrifício patológico, a necessidade de morrer pelo outro a fim de demonstrar amor. O próprio Macário possui sua teoria sobre a mulher e as taças:

Tem-se-me contado muito bonitas histórias. Dizem na minha terra que aí, à noite as moças procuram os mancebos, que lhes batem à porta, e na rua os puxam pelo capote. Deve ser delicioso! Quanto a mim, quadra-me essa vida excelentemente, nem mais nem menos que um Sultão escolherei entre essas belezas vagabundas a mais bela. Aplicarei contudo o ecletismo ao amor. Hoje uma, amanhã outra: experimentarei todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura dos vinhos (AZEVEDO, 2002, p. 33).

Desta forma, através da memória, os homens da taverna bebem o feminino metaforicamente. Adquirem uma característica que remete ao primitivo, semelhante aos rituais pagãos em honra ao feminino. Por outro aspecto, a relação do vinho com o sangue assume um aspecto sacrificial e, por bebê-lo, os homens da taverna assumem dois pontos de vista. O pagão, no qual se acreditava que beber o vinho em honra a outrem era adquiri-lo, e o aspecto do sacrifício cristão no qual beber o vinho representa sorver o sangue de Cristo derramado. Os dois aspectos nunca se desvencilham pois, se por um lado o Romântico é um rebelde, Novalis irá afirmar que a poesia não cristã é venenosa (NOVALIS *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 44).

O sangue e o vinho convergem na inspiração voltada para *Eros*, *Tanatos* e Narciso. No jogo de arquétipos mitológicos, através dos festivais da Idade Média e do vinho, percebemos inserida a mentalidade do culto à Deusa Primitiva.

O copo cheio de vinho é o amor nascente, a taça seca é o sacrifício da mulher. O homem embriagado é narcisista, pois bebe para esquecer-se de si e não do outro que causou sua dor ao negar-lhe ser sua projeção. Desta maneira, o ato de beber o vinho irá remeter a

todo um histórico de tentativa de sufocar o feminino. Uma vez a taça seca, a mulher é esquecida novamente, unindo-se o feminino à esterilidade e à morte - a taça seca sinaliza imediatamente a mulher estéril -, abandonando a sua função natural de doadora de vida, seja pelo parto ou pelo amor. Mas, como já afirmamos, feminino e masculino convivem na obra, portanto, possuem-se. Além disso, a mulher não é ela mesma. Afinal, é memória e projeção do outro e de si mesma: uma estátua de cera, um cadáver, uma memória. É apenas quando ela provoca dor antes de sofrer que assume seu papel humano, embora masculinizada por um enunciador que a desconhece, o eu-lírico assume seu feminino, a máscara enunciativa do feminino e a narra.

A análise da simbologia do vinho, do sangue e de todo o imaginário que os cerca, segundo Lexikon, determina tais interpretações no Romance *Noite na Taverna*:

Em virtude de sua cor e pelo fato de ser feito da “seiva” da videira, o vinho é freqüentemente um símbolo do sangue (os gregos consideravam-no o sangue de Dioniso); visto quase sempre como o elixir e a poção da imortalidade (por exemplo, para os povos semitas, para os gregos e no taoísmo). Na Grécia, o vinho era proibido nas libações aos deuses infernais, pois era bebida dos vivos. Devido à embriaguez que provoca, via-se nele também um instrumento para a obtenção de conhecimentos esotéricos. No islamismo, é a bebida do amor divino, um símbolo do conhecimento espiritual e da plenitude do ser na eternidade; desse modo, imaginava-se no sufismo a existência da alma envolvida pelo vinho da imortalidade, antes da criação do mundo. Segundo as tradições bíblicas, o vinho simboliza a alegria e a abundância das dádivas vindas de Deus. No cristianismo, o vinho possui seu significado mais sagrado e mais profundo na eucaristia, na qualidade de sangue de Cristo (LEXIKON, 1990, p. 207).

Por séculos o sangue foi considerado o fluido vital, o mantenedor da vida humana. A mulher era tida como um ser misterioso que sangrava por dias e que em seu período menstrual era símbolo da lua minguante. Esta crença fundamenta-se em mitologias de sociedades primitivas, especialmente as do norte da Europa, às quais Azevedo prendeu-se firmemente. Continuando na perspectiva simbólica de Lexikon, observemos os significados que adquirem para a interpretação textual:

Por “minguar” e “crescer” e por suas influências sobre a Terra, principalmente sobre o organismo feminino, associa-se estreitamente à fertilidade feminina, associa-se estreitamente à fertilidade, à chuva, à umidade e, de maneira geral, a tudo o que é transitório e precível (LEXIKON, 1990, p. 128).

Assim, ligam-se a mulher e o sangue diretamente à noite e à lua, que também é símbolo do inconsciente e está presente em toda a obra de Álvares de Azevedo, inclusive em *A lira*.

Nada na obra é citado de maneira gratuita, mesmo em sua função literária. Cada elemento existe com a intenção da beleza, porque nele residem uma memória e um imaginário afetivo. Um bom exemplo disto é a coroa de flores ressequidas que Solfieri carrega em seu pescoço e que, segundo ele mesmo, foi retirada da frente de sua amada cataléptica:

–Solfieri, não é um conto isso tudo?

–Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas- pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra- eu vo-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.

–Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela! (AZEVEDO, 2002, p. 109).

O estado das flores deflagra a distância entre ele e o amor. Carregá-las no pescoço denota como este processo amoroso foi mal elaborado em sua continuidade. O fim de uma paixão doentia por uma mulher cataléptica necessita de um símbolo para marcar a dor absorvida de forma errada, transformada em trauma, decorrente de uma neurose inicial que já existia: a de amar um ser real e ser por ele rejeitado. As flores são representantes da defunta e da estátua esculpida em sua homenagem e a quem se dedica a um amor tortuoso.

Para a mitologia escandinava, o colar trará uma associação direta com o poder sobre a vida, assim, mesmo morta, através da coroa de flores, a moça domina Solfieri. A citação abaixo, retirada de seus estudos sobre mitos do norte europeu de Ellis Davidson mostra-nos

que não só o colar denota poder como remete às Deusas escandinavas. Tendo em vista a relação entre o Romantismo e tais mitologias, é válida tal percepção. Vejamos:

O colar é um ornamento associado a Freia, se estivermos corretos em deduzir que seu objeto mais amado, o Brisingamen, era usado em volta do pescoço. (...) Um colar é um objeto associado à deusa-mãe desde os tempos remotos. Estatuetas com colares encontradas na área do Mediterrâneo datam até 3000 a.C. e pequenas figuras femininas usando-os perduram na Dinamarca desde a Idade de Bronze, e acredita-se que elas representam uma divindade da fertilidade (DAVIDSON, 2004, p. 99).

Carlos Secchin, associa a cataléptica a uma retomada do mito da *Bela Adormecida*. O amor, além de associar-se à morte, também é responsável pelo impulso de vida: o beijo de Solfieri tem a propriedade de “ressuscitar” o corpo inerte, em mais uma atualização do mito supracitado (SECCHIN, 1995, p.11).

O beijo irá associar-se, segundo Joseph Campbell, ao fim da infância e da ingenuidade. Em *Noite na Taverna*, o beijo irá representar a manifestação do mítico feminino. Podemos ir além, se recuperarmos a mentalidade da mulher que acorda para o amor em outras culturas, percebendo seu aspecto mítico.

Sobre o caso de Solfieri, poderíamos citar também a importância afetiva do ambiente e da simbologia do cemitério, contribuindo para o ambiente saturnal que paira não só na *Taverna*, mas que parece ser o destino de nossas personagens. Adentram os locais de sofrimento lúgubre, semelhante a um sonho. Solfieri irá encontrar a mulher amada em um cemitério, justamente em Roma. Antes de chegar ao cemitério, é guiado por uma voz feminina, através de ruas labirínticas: “Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta. Parecia espreitar se havia alguém nas ruas. Não viu ninguém - saiu. Eu segui-a.” (...) “Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo” (AZEVEDO, 2002, p.104).

O labirinto aqui descrito possui importância quando percebemos sua semelhança com o da *Divina Comédia*, onde se encontram os rufiões e sedutores, exatamente onde encaixar-se-ia Solfieri. Referimo-nos aqui especificamente a *Malebolge* (ALIGHIERI, 1998, p.75), onde se encontram as covas malditas. Assim, a localização na qual Solfieri

encontra sua amada assume dupla significação. Por um lado, determina a personalidade de um sedutor. No entanto, se assumimos a significação do cemitério como representação da vida humana “com todas as suas provações, dificuldades e descaminhos” (LEXIKON, 1990, p.118).

Para Moacyr Scliar, o período de surgimento dos estados nacionais ou as mudanças socioeconômicas que levam ao levante da burguesia, direcionam a um pensamento “labiríntico”. Esse pensamento pode ser perfeitamente explicitado através do *spleen* tão presente na poética de Azevedo, a melancolia. Queremos atentar especificamente para o trecho em que Moacyr Scliar faz referência ao fato de que a ideia dos labirintos ganha força nos séculos XVI e XVII, resultando também numa prosa que os ingleses definem como barroca: “o termo inglês para labirinto, *maze*, significa também admiração, estupefação diante do incompreensível, o *stupore* italiano”(SCLIAR, 2003, p.17). Racionalizando o período de profundas mudanças no Brasil, é natural reforçar que a prosa azevediana e toda a prosa romântica possuem muito do Barroco, pois o feminino Romântico também é barroco, uma vez que é contraditório, unificando a sexualidade com a castidade. Para Jamil Haddad, o feminino brasileiro seria falsamente Romântico, pois possui ares de terreno e sexuado. Também pensemos no proposital encontro de “estupefação diante do incompreensível”-*maze*-, entre Solfieri e sua amada nas ruas labirínticas exatamente na Itália, reforçando assim o imaginário que envolve o símbolo do Labirinto.¹⁶

Mesmo o feminino terá sua representação, retornando à coroa de flores, segundo o dicionário de Lexikon. Podemos observar sua significação repleta de elementos afetivos:

(...) A flor simboliza também a abnegação passiva e a humildade; (...). Visto que ela murcha depressa, é muitas vezes um símbolo da inconstância e da transitoriedade. É às vezes relacionada simbolicamente com as almas dos mortos (LEXIKON, 1990, p. 98).

A relação entre a mulher e determinados utensílios torna-se simbólica através das declarações que são dadas em *Macário* no diálogo com Satã:

¹⁶ Scliar também nos lembra dos labirintos de Da Vinci, a obra de Juan de Mena do século XV, *O labirinto da Fortuna*; *O mundo como labirinto* de Gustave R. Hocke, o labirinto de Dédalo, no qual morava o Minotauro, entre outros, reforçando este símbolo da confusa alma do homem em tempos de mudança.

Uma mulher! Todas elas são assim. As que não são assim por fora o são por dentro. Algumas em falta de cabelos na cabeça os tem no coração. As mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta (AZEVEDO, 2002, p. 21).

Ângela oferece ao amante a cabeça do marido ainda sangrando, como símbolo de sua libertação. O casamento, para ela, era uma petrificação e mata seu marido, degolando-o, à maneira que se faz com medusa. Existe também relação direta com outro episódio mítico. Quando Salomé pede a cabeça de João Batista, num ato de vingança típico de uma mulher poderosa e má, dona de si e de sua sexualidade, também está presente.

Eleonora é sequestrada por Gennaro como Perséfone por Hades, mas resiste a ele, pois é filha de uma Deusa. Da mesma maneira, Eleonora recorre à Virgem Maria, como Perséfone a Deméter.

A compreensão dessas simbologias serve-nos para fundamentar o feminino como elemento motriz na obra, através de seu imaginário afetivo, com significações que inspiram a atmosfera de sonho ou delírio.

2.2 Personagens de *Noite na Taverna*: desagregação do amor

Há, em *Noite na Taverna*, dois tipos de feminino: o belo, mantenedor do perfil Romântico e sublime, que ultrapassa a condição do feminino frágil, movendo a obra. O outro é a que provoca dor por consequência das próprias pulsões de vida e morte de maneira desequilibrada (um fluxo desenfreado de amor e morte que carrega em si características do grotesco). São as que morrem de amor, ou seja, as sofredoras, movidas por *Tanatos*. Poderíamos sintetizar da seguinte maneira, correlacionando suas atitudes: há o feminino ativo e o feminino passivo em *Noite na Taverna*. Ambos causadores de dor. O que se pode entender disto é que há aquelas personagens que causam sofrimento porque se entregam à ação, e há aquela que é alvo ou extensão da paixão do outro e, na maioria dos casos, sequer recebe um nome ao logo da narrativa.

As perspectivas de análise para o feminino em *Noite na Taverna* são diversas e, ao mesmo tempo, convergem. Estudando a obra sob a ótica dos afetos descritos nos é possível

perceber que a mulher carrega uma gama de imaginários afetivos correspondentes a uma imagem formada ao longo do tempo. Essa imagem é reforçada pelo Romantismo, no seu resgate da Idade Média e, em alguns casos, como o de Azevedo. Podemos citar inclusive o retorno à antiguidade ou à Era vitoriana, como o próprio autor afirma:

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego- a força das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe e Otway, a imaginação de Calderon de La Barca e Lopez de Vega, e a simplicidade de Ésquilo e Eurípedes (...) (AZEVEDO, 2002, p. 3).

Ainda é possível ouvir os ecos de Lady Macbeth na masculinidade letal e ensandecida da atrevida Ângela ou perceber Jocasta no desastre do destino de Giórgia. As influências são fortes, apesar da ousadia do autor em promover algo entre o lírico e o drama, o complexo e o simples: “Quanto ao nome chamem-no drama, comédia, dialogismo –Não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio” (...) (AZEVEDO, 2002, p. 7). Poderíamos retomar a mulher azevediana até mesmo da antiguidade, quando o mistério pairava sobre sua existência. Ela provocava certo tipo de medo que as mães carregam de forma ancestral, um medo, uma precaução diante d’Aquele que detém a sabedoria. Este saber era dignificado a uma sacerdotisa e transmitido e escolhida a escolhida, como se o feminino fosse a ordem única do universo, como a exata precaução do masculino diante da pedra filosofal ou do Graal do feminino que ele deseja e não entende.

O feminino em Azevedo, diversas vezes desce do pedestal Romântico e sexualiza-se, através de um poder que os jovens desconheciam e, lembrando, ainda buscam compreender. Não haveria sentido numa “educação” para a noite se esta não pertencesse ao feminino e ao misterioso. Essas personagens que são um tanto Julietas, Guineveres e Isoldas, também são Vênus. Elas possuem sua carga de deusa vingativa, e vingam-se nem que seja através da lembrança póstuma. São fantasmas pulsantes e obsessores. Cada uma delas é um prisma da paixão em si e, como paixão, são doenças.

Assim, a modernidade romântica convive com a donzela cataléptica e misteriosa de Solfieri. De modo cruel, Giórgia só poderia ter dois destinos: ser donzela ou prostituta, mas escolhe ser a assassina daqueles que profanaram seus afetos virginais.

O discurso amoroso feminino é fraco. Sua atitude, no entanto, masculiniza-se. Ao que nos parece, há mais do que a “mulher parece ser,” mais do que “a mulher realmente é”. Existe qualquer coisa de falso na mulher azevediana. Ela move toda a obra e, contudo, não soa legítima. Longe de ser mera imitação ou amálgama das diversas mulheres literárias que o autor trouxe para si, mas uma recriação que as toma por base. Definitivamente, ele diversas vezes lhes garante um papel de força que não pode ser comparado às demais heroínas românticas brasileiras. Mesmo *Lucíola* (2001), *Diva* (s/d) ou *Aurélia* (1997) curvam-se perante o amor e se dedicam a uma felicidade alienada. No caso de *Lucíola*, liberta-se do amor diário e nada literário. O feminino azevediano é antiético, é psicopático, ancestral e rebelde.

Se seu discurso só é lógico em função da dor que sente, então é uma lógica de dor, fragmentária e em função do feminino. A mulher azevediana é animalesca. No caso de *Ângela*, temos a ousadia de dizer que talvez seja um prenúncio de Naturalismo. Uma mulher casada sem amor, desejosa de vida que acaba por enlouquecer, devido ao ambiente fechado do papel de esposa-mãe, não lhe seria natural pensar em matar, se esquecermos por instantes a ética das leis que nos regem?

Aconteceu que o Romantismo encarcerou o feminino, e todas as vezes que ousou libertá-lo, este foi assassinado de forma bruta e passional, com profunda originalidade, à maneira da própria escola literária. O que seria então o mais legítimo dos românticos brasileiros senão a própria tentativa de compreensão do feminino? Retomemos *Macário* por um instante. O que é *Satã* senão um ardiloso sedutor feminil? Ou *Penseroso*, ser angelical, quase assexuado? A questão aqui está no feminino, em toda a sua sexualidade, seguido do feminino intocável. Temos o demônio de *Lilith* e a *virgem-mãe*, ambos lutando pela alma do jovem mancebo.

Essas mulheres são preparadas para o lar e deslocadas de seu ambiente de conforto, enfrentam a angústia e, em seguida, o caos. Assim como a taverna é um ambiente de ilusões diabólicas, como já sabemos, em decorrência de outras análises, as mulheres da taverna ou são meretrizes jogadas ao chão e sem importância ou são memória dos

contadores bêbados, compondo, segundo estudo de Karin Volobuef,¹⁷(VOLOBUEF, 2005, p. 133-131) um segundo plano do livro. Essas mulheres ilusórias possuem características dos seus amantes, pois são narradas por eles. Segundo Freud, partimos da premissa de que é propriedade do próprio discurso criar ilusão de um sentido último, para além dele mesmo. (VIEIRA, 2001, p. 172). Elas são reais porque são continuidades dos narradores que as rememoram. Acreditamos em como são representadas, porque percebemos suas angústias e as dos cinco homens desiludidos por elas.

Os afetos que o mundo classifica como femininos condenam a mulher a um estado único, plano e simplista. Deste modo, ela se confunde com os objetos de seus afetos e é reduzida à condição de mãe e esposa. Uma vez deslocada desses papéis, o resultado é a angústia que impõe a ela a premência de fazer algo, que tenha uma atitude, uma reação ao deslocamento o qual Lacan chamará de ato:

A angústia aparelhada, menos a partir do sentido que do significante, pode conduzir ao ponto zero das determinações, ponto em que se abre a possibilidade de seu remanejamento. É aí que podemos situar o que Lacan chama de ato, que deve a força da angústia sua efetividade (VIEIRA, 2001, p. 164).

Esses atos vão desde o suicídio até o assassinato ou mesmo à passividade alienada da pureza cristã. Antes de nos aprofundarmos, é preciso dizer que essas mulheres como lembranças são fantasmagóricas, uma tentativa última do que deveria ser um afeto legítimo dos homens atormentados pelo ambiente diabólico.

No imaginário, a mulher tem carregado o símbolo da fertilidade e do mistério, ao lado esquerdo, em resignação a um Deus masculino. Numa outra opção, é tomada como bruxa, numa acepção negativa. Por muito tempo, o papel da mulher na literatura confundiu-se com o mal e este com o sexo. Mulheres que fossem donas de sua sedução não eram bons exemplos.

Para exemplificar, a filosofia sobre a mulher, o sentimento e o pensamento sobre o feminino, podemos buscar algumas passagens de *Macário* que, contudo, não

¹⁷ A autora em seu artigo “Álvares de Azevedo e a ambigüidade da orgia”, In: *Revista Organon*, nº 2 38/39, janeiro/dezembro, 2005, p. 133-131, como já foi dito anteriormente, divide a obra em dois planos, o real que ela considera ser a Taverna e o da memória a que ela considera os contos.

necessariamente refletem o pensamento do autor. É possível que isso sequer interesse para esta análise como um todo, mas como os sentimentos são tratados tanto no Romantismo como em *Noite na Taverna* com mais força, em *Macário* surge com mais transparência: a filosofia de que a mulher digna de ser alcançada é a divisão constante entre virgem e prostituta:

MACÁRIO: (...) Amo as mulheres e odeio romantismo (p. 19)

M.: Uma mulher! Todas elas são assim. As que não são assim por fora o são por dentro. Algumas em falta de cabelos na cabeça os têm no coração. As mulheres são como espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta. (p. 21)

M.: (...) Mais claro que o dia. “Mais claro que o dia. Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que advinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz, e ao seu coração, que formosura há mais divina que a dela- eu nunca amei. (...) Nunca amei (...) (p. 22-24.). Eu a quereria n’alma (...) como aquelas princesas encantadas dos contos (p. 24).

D.: A meretriz é um cadáver (p. 26).¹⁸ (AZEVEDO, 2002, p. 22-26).

As passagens acima remetem ao sentimento do imaginário cristão sobre a mulher, uma vez que a mentalidade social habituou-se, em uma de suas leituras, em retornar à figura de Eva como transmissora do pecado original da Humanidade. Como quando em *Coríntios (I Cor. 7: 1-9)* aconselha-se a ficar longe da mulher ou quando São Paulo aconselha que o homem não case, mas se não conseguir ficar longe de mulher, que só se aproxime daquela que é sua esposa.

Assim, com as concepções filosóficas que cercam a mulher azevediana, é possível adentrarmos em tal universo através da memória de seus amantes. *Noite na Taverna* é permeada por sentimentos falsos, de impulsos de pouca profundidade ou elaboração do

¹⁸ Trechos alternados do diálogo entre Macário e Satã.

afeto. Não há o desenvolvimento de uma ética da qual seríamos responsáveis pelo que nutrimos e da dor que causamos ao outro. Não é o amante que nos interessa e sim a amada. Schlegel afirma que o Romântico possui o impulso para a harmonia dos opostos, embora não para o caos. (SCHLEGEL *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 81) No entanto, a confluência dos opostos em meio a uma linguagem livre é algo muito próximo de um caos afetivo. A harmonia e o caos ocorrem justamente pela necessidade juvenil do impulso. O jogo amoroso azevediano é feito de rupturas e necessidades imediatas que culminam na morte do espírito. No entanto, neste caso, essa morte não é o retorno para o absoluto, mas a queda na descrença e na lembrança do passado.

Ainda nos dias de hoje não há uma teoria única sobre a qual alguém desenvolve o estado de catalepsia, estado em que o corpo humano entra em paralisia, apesar de ver e ouvir. Na maioria dos casos, perde-se o poder sobre membros e funções do corpo, adquirindo aspecto de boneco de cera. Mulheres de cera, na realidade, não são raras na literatura romântica. *Encarnação*, de Alencar, aborda o tema, mas em um sentido afetivo diferente. Embora pareça haver um sentido de submissão por parte de Amália ao tentar tomar a forma de Julieta, ela o faz por amor a Hermano e, ao final do livro, retoma a própria personalidade.

Não é correta a confusão entre amor e submissão. As estátuas de cera de Julieta, cultuadas por Hermano, são denúncias de sentimentos mal resolvidos sobre a morte da primeira esposa. Pensar em mera submissão seria diminuir a força do romance, principalmente quando a filha de Amália e Hermano nasce com as feições de Julieta e da mãe, como se o sobrenatural pairasse sobre o casal. No caso da catalepsia narrada em *Noite na Taverna*, essa sim seria o desejo de uma submissão, o desejo de uma descontinuidade do amor. Afinal, não é a convivência que destrói o romantismo? A ânsia do eterno termina não na morte, mas na vida cotidiana. A mulher que pode ser amada eternamente só poderia ser de cera.

Não há um esclarecimento em *Noite na Taverna* sobre o porquê da catalepsia¹⁹ da personagem do primeiro conto. Julgá-la histérica poderia extrapolar o texto, uma vez que o

¹⁹ A catalepsia seria sintoma da histeria. Segundo o psiquiatra Márcio Versiani,¹⁹ da UFRJ, a catalepsia seria ligada a choques emocionais ligados à histeria, doença relacionada especificamente ao gênero feminino no início da pesquisa por Freud. Reconhecemos na histeria uma neurose geralmente latente que na maioria das

imaginário do conto inspira o sobrenatural. Tratar-se-ia, portanto, de uma morta-viva, ou da própria musa, como o próprio ambiente sugere:

Sabeis-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido. É um requeijar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor. O beijo lascivo à embriaguez da crença! (AZEVEDO, 2002, p.103).

Solfieri narra no texto, no entanto, o episódio de um rir convulsivo por mais de vinte quatro horas, além de afirmar que a moça é cataléptica. São duas, portanto, nossas possibilidades de análise: Solfieri, necrófilo, que acha que ama a bela adormecida ou a cataléptica e histérica. Afinal, a estátua chora e, portanto, é humana ou é uma ilusão, quebrando as regras do dito “normal” enquadra-se no grotesco e no fantástico: “Era uma forma branca.—A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas” (AZEVEDO, 2002, p. 104).

As lágrimas desta criatura comovem pela beleza e não pela dor e não podemos negar o poder que ela possui. Em seu silêncio, ela domina, uma vez que hipnotiza. Ela é submissa, porque escolhe a dor que a domina e que nos é desconhecida. É anjo cheio de dor, semelhante ao que emociona Macário. Ela é desiludida e é ilusão para aqueles que atraindo. Por um ano, essa criatura onírica povoa a cabeça de Solfieri como um ser mitológico, ela inspira perigo, mistério, o fim do seu *spleen*. A falsa posição de submissa a torna uma falsa vítima, mas será Solfieri que cairá em desgraça, no tédio, na taverna. Ao vê-la pela primeira vez, Solfieri alega que ela não é ilusão, uma vez “que as urzes, as cicutas do campo santo estavam quebradas junto a uma cruz (...)” (AZEVEDO, 2002, p.104).

A bebedeira, seguida do frio e da febre anulam quaisquer pistas que nosso herói possa nos dar, mas não temos outras testemunhas. A nossa mulher misteriosa pode ser um demônio-anjo como um elemento da natureza, uma vez que “aquela voz era sombria como

vezes, eclode por ocasião de acontecimentos marcantes ou em períodos críticos da vida do sujeito, como por exemplo, na adolescência (...), dentre os quais os mais clássicos são sintomas somáticos como as perturbações de motricidade (contrações musculares, dificuldades da marcha, paralisia dos membros, paralisias faciais, etc.) (NASIO, 1991, p. 13).

a do resto à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte” (AZEVEDO, 2002, p.104).

Um detalhe nos chama a atenção. Em nenhum momento Solfieri afirma que a donzela defunta é a mesma que o hipnotizara há um ano atrás em Roma: a estátua que chora os sentimentos confusos e embriagados só nos dá a certeza da dúvida. Sob o prisma da histeria, Solfieri a chama de *anjo do cemitério*”.

A histeria, inicialmente associada unicamente ao sexo feminino, marca a fragilidade da mulher perante o mundo. A mulher era o ser que deveria ser protegido inclusive de seu próprio pensamento, para que este não a fizesse mal. Era o ser próximo da loucura que deveria ocupar-se apenas das coisas do lar e sua leitura deveria ser mínima. Não era permitido à mulher demonstrar quaisquer sentimentos ou desejos. Imposições e vontades já eram vistos como algo anormal.

Em *Noite na Taverna*, a mulher que se entrega aos seus desejos logo é abandonada, uma vez que o amor consumado é amor terreno. As exceções não existem sequer para os casamentos. Diferente do amor consagrado a Deus, em Alencar e outros Românticos, em Azevedo nada dura sobre a terra, sequer o casamento.

Segundo esses pensamentos sobre a mulher, que ainda hoje perduram, nada mais conveniente que uma heroína paralisada mediante seus desejos íntimos. Freud vai buscar os caminhos do inconsciente através da histeria que seria desenvolvida pela repressão dos desejos, sejam quais forem. O caso de nosso interesse será analisado por Charcot: a histeria traumática, caracterizada por paralisias e o que a psicanálise denomina o corpo do histérico que é atingido por fortes inibições sexuais como aversão sexual (Násio, 1991, p. 14), ou seja, o cataléptico.

Solfieri diz ver em Roma uma donzela que chora, de tez semelhante à cera, a qual ele segue até um cemitério. Ela ajoelha-se e como se tivesse poderes mágicos e hipnóticos sobre a natureza: “em torno dela passavam as aves da noite” (AZEVEDO, 2002, p.104). Os distúrbios do sono (a insônia também é um dos sintomas da histeria e não nos furtamos de pensar sobre a sanidade de Solfieri), sempre muito presentes, deixam-nos dúvidas sobre a realidade deste ser que sofre e, no entanto, nossa personagem não parece sequer real, mas um reflexo das dores e da solidão do próprio Solfieri. Após vê-la, ele entra em estado de vigília ou sono profundo, uma vez que ela sempre está inerte ou desmaiada.

Um ano depois, com a cabeça que “escaldava de embriaguez”, sequer nosso narrador tem certeza de que se trata da mesma moça: “Era o anjo do cemitério”. É definida como anjo e defunta. Não há para com ela quaisquer sentimentos de solidariedade por ser defunta tão jovem. O imaginário de atmosfera fantástica inebria o rapaz e a obra.

Solfieri a toma como noiva e ela é alheia ao gozo. A necrofilia é o próprio desejo de morte de Solfieri; a moça neste momento é apenas objeto, boneca fonte de desejos: a mulher ideal é a que não sente, pois enfrentar a natureza do feminino aterroriza. Com uma defunta não há qualquer possibilidade de compromisso e a ausência de sentimentos ou a negação destes é o que predomina no coração do noivo e da noiva morta-viva. Então, ela acorda com o calor do corpo de Solfieri, como uma *Bela Adormecida* já corrompida, e em um ataque de loucura ela morre.

O único sentimento que a moça esboça é o medo e, em seguida, em um acesso de histeria apenas ri como em choque: “Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada” (AZEVEDO, 2002, p.108).

Solfieri revela que este riso lhe causa dor, mas não porque lhe doa a loucura da moça, mas a queda do véu virginal. Este riso insano é a quebra da idealização: a moça que antes era anjo toma faces de demônio. Após dois dias de histeria, morre e Solfieri encomenda a um escultor uma estátua para manter a memória de seu anjo. Na estátua, ele poderá colocar as expectativas de seus sonhos Românticos.

Muitos são os indícios do imaginário demoníaco: o labirinto no cemitério, a ilusão, as cruzes, a mortalha que também é o véu de noiva. A descrição de Solfieri ao encontrar o caixão é lírica e enigmática: “As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto” (AZEVEDO, 2002, p.105). A referência à Maria Stuart²⁰ que o narrador faz sobre a defunta aponta para um ser marcado por uma história de traição e sofrimento: “Sabeis a história de Maria Stuart degolada e o algoz,” “do cadáver sem cabeça e o homem sem coração” como conta Brantôme? – Foi uma ideia singular que tive” (AZEVEDO, 2000, p. 569). Tentamos

²⁰ Acreditamos que neste momento a Maria Stuart citada foi antes à personagem de Friedrich Schiller entregue em julgamento, condenada e degolada, representando após uma série de artimanhas e reviravoltas políticas entre França, Escócia e Inglaterra e desenvolvendo um encontro fictício entre Maria e Elizabeth I da Inglaterra. Os dilemas morais e os confrontos da peça de 1800 certamente contribuíram para a evocação do nome da personagem, muito mais que da rainha em si. Na realidade, não fica clara a relação entre a cataléptica e Maria, contudo ao revelar que busca suas fontes no biógrafo Brantôme, resta-nos compreender que Solfieri denomina-se um homem sem coração, fazendo referência aos sofrimentos amorosos da personagem de Schiller.

decifrar a memória feita à Maria Stuart e, a nossa conclusão, foi a de que Solfieri lembrou-se muito mais de si mesmo como um amante egoísta, do que da rainha em seu papel histórico.

Ao passarmos para o primeiro plano do livro, o da taverna, os sentimentos sobre a virgem cataléptica nos são revelados quando Bertram pergunta quem era aquela mulher misteriosa (AZEVEDO, 2002, p.108). Solfieri responde que seu nome não importa, ou seja, não interessa de onde veio aquele ser, o que ele desejava ou se tinha sentimentos: “Quem se importa com uma palavra quando sente que o vinho queima assaz os lábios? quem pergunta o nome da prostituta com quem dormiu e que sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele *mister* por escrever-lho na lousa?” (AZEVEDO, 2002, p.108).

Para esclarecer que seria tudo uma ilusão, Solfieri carrega uma grinalda murcha e seca ao pescoço que, segundo ele, pertenceu à moça.

Através do imaginário afetivo descrito na obra, analisaremos a personagem Giórgia, de *Noite na Taverna*. Faz-se necessário compreender sua representação, uma vez que ela permeia os dois ambientes comuns à *persona* feminina Romântica: o *anjo sublime* e o *anjo decaído*, mas possui outras características passíveis de estudo. Em vista de sua transformação por meio das categorias de afetos desintegrados do romance, no caso o incesto, ela toma para si um poder comumente masculino, o uso da força e o desejo de vingança, e é possível percebermos que os sentimentos dessa mulher merecem investigação mais aprofundada. Por meio da observação comportamental da personagem, segundo sua interação com os demais integrantes da obra, além do desfecho do livro que é colocado em suas mãos, vemos em Giórgia algo além da vestal romântica. É uma criatura complexa, cujos ambientes de seu imaginário dão conta da desordem nas ligações familiares e amorosas como resultado de um trauma, tornando-se, deste modo, representação *sui generis* no Romantismo brasileiro que, com exceções, simplificou amargamente a construção psicológica feminina. Os últimos dois contos de *Noite na Taverna* estão interligados: “Johann” e o “O último beijo de amor”. Eles praticamente formam um mundo ficcional independente inserido no imaginário da obra. No entanto, seguem o estilo de Álvares que poderíamos definir através das palavras de Foucault:

Gostaria de perceber que no momento da fala uma voz sem nome me precedia há muito tempo: bastaria, então, que eu encandeasse, prosseguisse a frase, me alojasse, sem ser percebido, em seus interstícios, como se ela me houvesse dado um sinal, mantendo-se, por um instante, suspensa. Não haveria, portanto, começo; e em vez de ser aquele de quem parte o discurso, eu seria, antes, ao caso de seu desenrolar, uma estreita lacuna, o ponto de seu desaparecimento possível (FOCAULT, 1997, p. 5).

A palavra possui a vontade do afeto que se reflete no texto constituindo, assim, uma narrativa contínua, embora formada de contos independentes. A voz da narrativa se encerra através da personagem Giórgia. A irmã submetida ao incesto retorna para o seu último beijo de amor com uma vingança. Por meio do destino, dos efeitos da natureza sempre tão convenientes em obras românticas, em uma mesa de bilhar, um mancebo louro chamado Arthur prejudica a jogatina de Johann. Esse pequeno evento é suficiente para desencadear uma raiva desenfreada no narrador do penúltimo conto que decide resolver o fato através de um duelo até a morte, dando-nos pistas para perceber seu desequilíbrio: o rapaz louro “sorriu como d’escárnio”. Impressão da raiva? Provavelmente. Efeitos de ira e do álcool que aparecem também em Arthur ao consentir com tal resolução.

Um homem misterioso busca intervir, sugerindo uma solução pacífica aos cavalheiros, surgindo repentinamente, para evitar o embate fatal. Uma espécie de Penseroso, talvez – referência ao personagem angelical de *Macário*, um representante do divino: amor e morte se embatem verdadeiramente e, como de costume, em *Álvares*, *Tanatos* prevalece.

Um ritual de morte antecede o duelo, a preparação para o sono eterno envolve um pedido por parte de Arthur para que entregue um anel e um bilhete à pessoa de que só dirá o nome depois, enquanto os dois rapazes bebem calmamente beirando o absurdo diante da situação de morte. É por esta promessa que Johann é levado a um encontro misterioso com a donzela amada pelo mancebo morto em duelo:

–Pois bem: tenho no mundo só duas pessoas- minha mãe e... Esperai um pouco. Acabando a carta deu-ma a ler. (P. 124) (...) Voltei à cidade. À luz baça do

primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para sua mãe. O outro aberto, li:

– À uma hora da noite na rua de nº 60, 1º andar; acharás a porta aberta.

Tua G (AZEVEDO, 2002, p.172).

O narrador vai ao encontro e se envolve com a tal virgem, encoberto pela noite, fingindo ser o defunto. Logo em seguida, ao sair do quarto, mata um homem que o ataca misteriosamente. Assim se constitui o mundo ficcional da *Noite*: habitado de demônios em faces de homens endemoniados, alcólatras, vagabundos com encontros furtivos e a eterna espreita da sombra jogando com o completo escuro. A luz só aparece como tenra lembrança da pureza do dia e das razões perfeitas. Nesse momento da noite nasce Giórgia, decaída de Virgem à Lilith, com os filhos de Lúcifer gerados no seu espírito atormentado. Ao entregar seu amor àquele que pensava ser Arthur, alvo de seu afeto definido como “figura loira e mimosa como a de uma donzela”- são *habitués* as personagens andrógenas em Álvares, demonstrando a coexistência dos gêneros em um único ser –, a moça perde seu valor aos olhos da sociedade:

Abri a janela– levei-a até aí...

Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, (ocorre o retorno à taverna), dai-me um copo, enchei-o de conhaque, enchei-o até a borda! Vedes: sinto frio, muito frio: tremo de calafrios e o suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! A ardência do cérebro ao vapor que tonteia...quero esquecer!

–Que tens Johann? Tiritas como um velho centenário!

–O que tenho? O que tenho? Não o vedes pois? Era minha irmã!... (AZEVEDO, 2000, p. 605).

A moça que aguardava Arthur e recebe Johann, era sua irmã. Assim, o primeiro amor concretizado de Giórgia é destrutivo e confuso. Johann não só desvirtua os sentimentos amorosos da irmã, como mata aquele que ela ama. Arnold, além de matar seu outro irmão, concretiza o desvirtuamento dos valores de família. Johann, assassino incestuoso, embriagado de coração, morto na taverna, deseja a morte e será atendido.

No conto que se segue, *O Beijo de Amor*, a infeliz moça assume seu papel masculino e complexo. Sentindo-se humilhada pela perda do amor, da honra e da família, o

retorno de Giórgia é grotesco e belo retomando a *teoria dos contrastes*, de Victor Hugo. A atmosfera de mistério e terror precede a entrada da mulher de negro, enlutada. É pálida, mas macilenta, percebe-se que um dia fora bela, mas está lívida e de lábios roxos e, como é definida, o anjo perdido da loucura.

Poucas são as mulheres Românticas que detêm características tão contrastantes. Poderíamos citar talvez Manon Lescaut (1987), de Prevot, anjo e perdida, mas quase sem falas ou Lucíola, (2001) de Alencar, mas que morre em nome do amor. Giórgia retorna por si mesma e mata, antes de suicidar-se. Seu sentimento de honra é louco, mas é consciente, a dor poderia tê-la feito definhando como uma Helena (1999), mas ela assume para si a força diabólica típica dos malfadados e incompreendidos homens Ultra-Românticos. É com orgulho triste e determinado que se revela:

– Sim, já não sou bela como há cinco anos! É verdade, meu louro amante! É que a flor da beleza é como tôdas as flôres. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza, e serão belas... Revolvei-as no lôdo...e, como os frutos que caem mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobre! Outrora era Giórgia-a virgem: mas hoje é Giórgia – a prostituta!” (AZEVEDO, 2002, p.177).

Protegida pela revolta e pela amargura, Giórgia parece não compreender seu ato, no entanto, é lúcida o suficiente para sentir prazer ao cometê-lo. Com um punhal mata o irmão que a desonrara. A arma, típica dos crimes feminis, objeto fálico e que faz jorrar sangue, uma justiça ao coração e ao sexo ferido. Se a mãe do amor é a necessidade, segundo Platão, seu filho é a dor. E Arthur, agora Arnold, jamais retornou a ver a figura amada, não como a conheceu e, segundo os instintos da mulher abandonada, ele será um infiel. De acordo com Aldo Carotenuto:

A paixão mistura-se com a inelutabilidade de um e, como um demônio, apropria-se da mente e do coração do homem.

O amor que une os amantes liga indissolivelmente as partes ‘doentes’ dos dois indivíduos. Por isso podemos dizer que a relação de casal apresenta aspectos delinqüenciais que, se reforçados por um particular contexto ou por uma

disposição patológica de ambas as pessoas, podem fazer emergir de modo dramático as zonas de sombra (CAROTENUTO, 1994, p.17).

Assim, no momento em que se envolveram com Giórgia, Arnold-Arthur e Johann, escolheram seu destino. Quaisquer que fossem seus transtornos mentais, estes já eram visíveis no momento em que marcara um encontro às escondidas e não percebeu que estava com a pessoa errada. Era uma desejosa de amor, uma obsessiva, mas de modo consciente, sem remorso em sua complexidade de mulher traída, assim como Aurélia, de Alencar, elabora um plano para retomar o coração do amado, Giórgia retorna após cinco anos para zombar da dor como uma bruxa na fogueira.

Segundo Zimerman (1999), em seu compêndio sobre psicanálise, podemos concluir que vícios expressam situações e conflitos psicológicos que provêm desde a infância. Desajustes de ordem emocional que levam o indivíduo a buscar algum tipo de fuga que possa amenizar a sua dor de viver, a sua perplexidade ou negação ante a vida, os seus medos e inseguranças. Tendências existem e externam-se como preferência, gosto, vontade e desejo. Em *Noite na Taverna* o amor é um vício e ao compreender que não irá alcançá-lo, Giórgia opta pela morte. No amanhecer, junto com os dois assassinatos e o suicídio, o livro encerra-se.

A nossa hipótese é a de que Giórgia possui o poder da vida e da morte na Taverna. Observemos que são cinco anos que Giórgia leva para cometer sua vingança e são cinco os contos que formam o romance. O tempo da taverna é o tempo diabólico, são anos, algumas horas e também apenas uma noite: a do encontro entre Macário e Satã. Giórgia significa aquela que vem da Natureza, um eterno ciclo de começos e fins e é dúbia, anjo-louco, virgem decaída, uma virgem que retorna para separar o homem de Deus, como Eva, síntese do feminino em Álvares de Azevedo através de Ângela, talvez a personagem cuja força sintetiza o feminino e o masculino numa mulher que é descrita por Bertram de forma quase mitológica:

Sabeis, uma mulher levou-me à perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo, e na doídice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! Foi ela, vós o

sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais amavam na vida... (AZEVEDO, 2000, p. 571).

Nada parece suficiente para definir esta donzela cujo moreno é das Andaluzas e a quem Bertram diz amar. O exagero descritivo é de acordo com a personalidade efusiva, com picos de loucura apaixonada. Não se faz fácil compreender a personalidade de Ângela, uma vez que ela age como um *daimon*, um espírito rebelado e cheio de vontades. No primeiro beijo, Bertram parte. Mais uma vez, o compromisso tão exaltado em palavras; na ação, é posto em segundo plano; frente à morte do pai, Bertram afirma que chora por Ângela, mas não retorna para ela imediatamente.

Assim como em Giórgia, em Ângela processa-se uma transformação. Mediante o amor não realizado e um casamento provavelmente sem amor, surge uma índole provocativa e quase animalesca. Ângela não só é histérica como também é grotesca. Sua alma é cheia de caminhos obscuros. Esconde-se dentro dela uma assassina que não sente remorso e, portanto, não pode amar. Ângela seria talvez uma psicopata perdida no Romantismo. Seus rompantes de amor são somente lascivos. De donzela espanhola cheia de perfumes e belezas à mulher que proporciona *sonhos de fogo* (AZEVEDO, 2002, p.114).

Ao descobrir-se traído, o marido é acusado de doido. Mas é Ângela quem degola o marido e o filho e ri. Seu aspecto é denúncia de seu desapego pelo próximo, egoísmo e loucura:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz me chamou – Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desganhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida... Era escura escada que subimos: passei a minha mão molhada dela por meus lábios. –Tinha saído de sangue (AZEVEDO, 2002, p.114).

A cena se distancia profundamente da escola byroniana paulista repleta de epicurismo²¹. Ângela é anjo decaído. Assim como Macário é levado por Satã, Bertram é levado por essa Lilith sedenta e sedutora a um mundo que ela chama futuro. A cabeça da

²¹ Referência ao estudo de Luciana Stegagno-Picchio em *Obra Completa; Introdução Geral/Fortuna Crítica*.

criança e do marido são seus símbolos de amor como em um ritual de magia que ela chama sonho. Para alguém incapaz de sentir, é muito normal que um assassinato seja parte de um delírio. A insanidade é confundida com o amor e, assim, ela passa a viver junto a seu amante, em um delírio vestida de homem que Bertram diz ser um belo mancebo libertino, em meio a orgias: “bebia como uma inglesa, fumava como uma sultana, montava como árabe e atirava como espanhol” (AZEVEDO, 2002, p.115). Como uma psicopata, ela tem meios para hipnotizar e fazer o absurdo parecer natural. Transitar entre o masculino e o feminino é outra característica de sua histeria, assim como sua eterna insatisfação. Mas, sobretudo, é sua força como personagem romântico que nos surpreende.

Como seria típico dos eternos insaciáveis, Ângela some “(...) na sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito...” (AZEVEDO, 2002, p. 115). Afinal, nossos demônios são nossos e nos acompanharão para sempre, principalmente à noite, como irá dizer Augusto dos Anjos em seu *O Morcego* (ANJOS, 1994, p.202). Ângela é louca, histérica, psicopata ou demoníaca? Resultado de uma decepção ou um anjo quebrado? Por anos, loucos foram tidos como possuídos, excêntricos ou tolos, mas todos sempre estiveram muito próximos do Diabo. Sobre Ângela e em se tratando de *Noite na Taverna*, independentemente do que seja, faz-se necessário sempre manter a fé e a dúvida, e a certeza da restauração do poder catastrófico da Deusa primitiva quando aprisionada.

No terceiro conto, Bertram irá encontrar uma mulher que é o extremo oposto de Ângela:

O comandante trazia a bordo uma bela moça. Criatura pálida, parecera a um poeta o anjo da esperança adormecendo esquecido entre as ondas. Os marinheiros a respeitavam: quando pelas noites de lua ela repousava 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. (AZEVEDO, 2002, p.118).

O extremo oposto de Ângela, a mulher do comandante, sequer possui nome. No prefácio de *O Conde Lopo*, ela ocupa a categoria do belo, mas não do ser sublime. Enquanto Ângela abandona Bertram e age como uma força da natureza, a outra é singela, boa e virginal. Da mesma maneira ocorre no conto quarto, no qual Gennaro ama Nauza e

Laura o ama. Laura é boa e entrega-se ao amor, é bela, mas não sublime, ainda não possui a capacidade de causar dor e paixão. Em contrapartida, Nauza leva Gennaro a perder tudo. Nauza, no entanto, não morre por amor a ele e sim ao marido que enlouquece, um fim típico das personagens da *Taverna*. Mais uma vez as relações amorosas são conturbadas e não se concretizam. A binômica azevediana tão cantada no prefácio da *Lira* torna-se mais clara quando apresentamos o feminino nestes dois contos. Enquanto Nauza e Ângela são donas de si e possuem a compreensão do próprio poder, Laura e a mulher do comandante assemelham-se a crianças indefesas e carentes.

Devemos perceber, no entanto, que esta binômica não constitui uma antítese entre o bem e o mal. Ângela e Nauza possuem tanto o bem quanto o mal em si, são complexas. As outras duas são meros arquétipos do que deveria ser uma boa mulher e o que acontece a elas quando cometem “erros”. O verdadeiro feminino romântico é descrito por Satã, em *Macário*: “Isso de mulheres, nem eu, que sou o Diabo, as entendo. Quem entende o vento, as ondas e o murmurar das folhas. A mulher é um elemento. A Santa mais santa, a virgem mais pura, há instantes em que se daria a Quasímodo” (AZEVEDO, 2002, p. 65).

No quinto conto, Claudius sequestra a duquesa Eleonora que prefere a morte a estar presa contra a vontade e longe de quem ama. O imaginário que a cerca é repleto de elementos de riqueza. O marido a ama também e este é o único par coerente de todo o romance. Claudius destrói a formação amorosa bem sucedida e, através da palavra, legitima Eleonora como Musa através da poesia que faz para conquistá-la. A primeira vez, compara-a a um *Elemental*: uma fada. Eleonora é cercada de luz, sutileza e amor. Gotas de orvalho tornam-se diamantes quando a tocam, além das pedrarias que já carrega. Entre ela e o marido há uma taça de vinho, especificamente espanhol, talvez um anúncio do sacrifício amoroso. Quando sequestrada, Eleonora ora à Virgem e desmaia, seu sono é a negativa a uma vida que não deseja. Claudius Hermann escreveu para a amada:

Não me odeies mulher, se no passado

Nódoa sombria desbotou-me a vida:

No vício ardente requeimando os lábios

E de tudo que descri com fronte erguida (AZEVEDO, 2002, p.161).

Frente à mulher sequestrada e revoltada, Hermann sente vergonha, considera-se um *leproso* e implora pelo seu amor:

Como o leproso das cidades velhas
 Sei me fugiras com horror aos beijos;
 Sei, no doído viver dos loucos anos
 As creanças desflorei em negra insânia:
 –Vestal, prostituí as formas virgens
 –Lancei eu próprio ao mar da c’roa as folhas,
 –Troquei a rósea túnica da infância
 Pelo manto das orgias (AZEVEDO, 2000, p. 599).

Na realidade, o sequestrador sabe que não merece a criatura que ama, chega a temê-la, ajoelha-se diante dela, espera uma resposta. Eleonora é claramente a representação da Deusa, caso aprisionada, rebela-se. Ao desmaiar, ela nega o amor que lhe é ofertado. Por fim, o que surpreende é que não há sequer como saber se tal mulher existiu:

–E a Duquesa Eleonora? Perguntou Archibald.
 –É verdade... a história. Parece-me que olvidei tudo isso Parece-me que foi um sonho!
 – E a Duquesa?... Parece-me que ouvi esse nome alguma vez...Com os diabos, que me importa? (AZEVEDO, 2002, p.164).

Tendo existido ou não, a negativa de Hermann é antes de tudo uma negativa do próprio afeto e de si mesmo. Os homens da *Taverna* sofrem do medo de amar. Em nenhum momento isso deve ser transferido para Álvares de Azevedo, que claramente deixou transparecer a Deusa mítica e todo seu feminino amoroso e rebelde em sua obra. Logo, através da interpretação do próprio texto de Azevedo, percebemos que *Eros* e *Tanatos* unificam-se através do feminino em *Noite na Taverna*. Podemos apreender que as personagens azevedianas seguem uma série de arquétipos ora amorosos, ora destruidores, contudo, sempre ligados a características grotescas e sobrenaturais que desajustam àqueles que ousam adentrar suas vidas, como uma reação própria da natureza quando invadida.

Foi necessário chegarmos até aqui para percebermos o resultado desta mulher-deusa no discurso amoroso e na destruição das personagens masculinas. Isso será percebido pelo narrar abrupto, fragmentado ou até mesmo silencioso.

3. EROS E TANATOS: A FRAGMENTAÇÃO AMOROSA VERSUS A FRAGMENTAÇÃO DO DISCURSO

Sabemos que o Romantismo promoveu uma libertação da escrita literária. A crítica justifica que esta característica é decorrente de uma atitude de oposição à corrente anterior que pregava o uso de regras clássicas. Ao longo do estudo das várias movimentações da sociedade que constituem o Romantismo, nota-se que este primeiro argumento, embora válido, é bastante simplório. Foi-nos possível através de *Noite na Taverna* perceber que a fragmentação é resultado natural do ser poeta e seus personagens. Logo, o imaginário afetivo deturpado vai reverberar no discurso, dando destaque ao feminino como fragmentador do homem apaixonado.

Nesse capítulo, propomos-nos analisar a obra *Noite na Taverna*, através da fragmentação e interligação dos afetos promovendo, assim, a compreensão dos processos sentimentais corrompidos e destrutivos gravados fortemente na narrativa. Observaremos a fragmentação que ocorre devido à proposta da *Teoria dos Contrastes*, de Victor Hugo ou da binómia de Álvares, à deturpação dos afetos das personagens, aos símbolos com sua plurissignificação e, por fim, aquela que ocorre pela não revisão da obra por parte do autor: as falhas da impulsividade azevediana.

3.1 Fragmentação e desordem no discurso amoroso

Ao que se refere à Literatura existe um tema de interesse universal: os afetos. A fortuna crítica que se dedica a decodificar as relações humanas é imensa. Ao percebermos que Platão, Stendhal ou Elliot não conseguiram definir a afetividade, sabemos de imediato que o tema não vai cessar, pois até a “relação do consigo” é complexa, quando a solidão assola a tal alma. Se a Psicanálise nos divide, por que nos sentimos sós? Se a Literatura trata do imaginário, por que ela não explica os sentimentos de forma completa? Qual o

papel da personagem e de seu sentimento ao representar o mundo, se essa representação falha? Estamos comprometidos com a palavra e ela é a limitação do ilimitado.

É uma necessidade humana compreender-se, saber por que sofre, compreender por que ama, dominar o inteligível e cessar incômodos, portanto, expressamos, pintamos, escrevemos e descrevemos a alma, mas nunca o fazemos de maneira fiel ao que denominamos realidade. O que se passa numa mente é único, por mais minuciosa que seja a narração de um fato ou a descrição de um ambiente. Ao passarmos uma mensagem, falhamos em algum ponto e a imagem que se forma no outro difere da que já é comprometida antes da fala, pela memória e pelo outro.

No entanto, a Literatura continua sua busca pela explicação do convívio, do afeto e do amor. A nossa proposta é demonstrar que a Literatura triunfa na sua falha, pois ela trata da recriação do real e de interpretações múltiplas. Quando várias pessoas leem algo, eles não necessariamente formarão as mesmas imagens e impressões que o escritor desejou transmitir. O que é dito nesta página pode parecer o extremo oposto para um leitor comparado a outro ou ser plausível para alguém, mas numa interpretação diferente. Até mesmo o próprio autor poderá vir a discordar do que escreveu ou nem ao menos entender porque o fez. Nada disso é novidade. Esse fato vem sendo alvo de profundo estudo das vertentes da Linguística e da Filosofia. No entanto, propomos-nos a valorizar essa incapacidade da palavra, já que ela nos doa plurissignificados e infinitas interpretações. Talvez nesse ponto, na falha, possamos dizer que *signo* e *significante* equivalem-se na sua arbitrariedade e a Literatura cumpre seu papel para com o Humano. Tratamos do Romantismo explosivo de *Noite na Taverna*.

Tudo que transparece em *Noite na Taverna* nos causa estranhamento e atração. Abre-se diante do leitor um mundo profano, lúgubre e, aparentemente, distante. Muito mais próximo de um olhar proscrito e supersticioso cujo maior esboço de sentimento verdadeiro atravessa o limiar das boas maneiras. O comportamento confronta o aceitável e os objetos carregam em si profunda afetividade. É necessário um olhar crítico para, talvez, percebermos que a obra é uma recriação, um imaginário simultaneamente delicado e bruto, no qual a lascívia das personagens não permite a expressão da pureza sem o seu extremo oposto. Podemos chegar a dizer que as maiores demonstrações de afeto puro nesse romance são a violência. Um exemplo disso é quando Ângela degola a família para seguir com o

amante. De maneira atualizada, todo esse pensamento é parte fundamental da nossa cultura e da nossa Literatura, em especial, a Romântica.

De acordo com Walter Benjamin, “Os românticos utilizam o termo crítica com diversos significados” (BENJAMIN, 1993, p. 21). A palavra *crítica* carrega em si plurissignificados. Diante disto, devemos nos reservar, *a priori*, em esclarecer como faremos a análise do nosso objeto, a fim de compreender a fragmentação, tendo em mente o que já foi exposto nos capítulos primeiro e segundo.

A Hermenêutica do livro se expande através da catarse para o leitor. Isso, sem renegar a afetividade de pensamentos, símbolos, objetos ou o mais tenro indício de sentimento que possa ser analisado e com a consciência dos processos dialéticos da História. Interessa-nos as relações humanas, pois o imaginário afetivo para ser compreendido necessita da investigação das relações que, por verossimilhança, identifiquem-se ou recriem a humanidade nas personagens literárias. Seguiremos a perspectiva de análise que esboça Williams: “Na análise histórica autêntica é necessário, em todos os pontos, reconhecer as interrelações complexas entre movimentos e tendências, tanto dentro como além de um domínio específico e efetivo” (WILLIAMS, s/d., p. 124).

Muito se fala das passagens nas quais o texto azevediano perde força e esquecemo-nos que tal texto sequer chegou a ser revisado, com possibilidades de ainda vir a ser parte de uma trilogia. Vemos-nos envoltos em conjeturas com a obra azevediana, pois nada é realmente o que deveria ser e, no entanto, no *dever-ser*, no qual Lukács afirma sobre o Romantismo de desilusão o seguinte conceito:

No Romantismo, o caráter literário de todo o apriorismo em face da realidade torna-se consciente: o eu, destacando da transcendência, reconhece em si a fonte de todo o dever-ser e – como consequência necessária – reconhece-se como o único material digno de sua realização (LUKÁCS, 2006, p.123).

Em consonância com as definições de Lukács, é permitido observar que a obra trata-se de um romance e, no entanto, transcorre no tempo rápido do conto, possuindo estrutura para um drama de mistério. No entanto, a definição do indivíduo possui sua permanência em meio às multiplicidades de gêneros que a obra abrange. Seu tempo

fragmentado, no que diz respeito à miscelânea das formas interligadas pelas personagens, dá conta de uma obra em que nunca saberemos o que o autor desejava e, no entanto, ela ultrapassa com vigor impulsivo as questões do tempo em virtude da atenção dada ao indivíduo e sua dor.

Sintetizemos todas as razões das falhas e fragmentações da obra. *A priori*, baseia-se o Romantismo em si numa liberdade da métrica, das regras clássicas, das imposições da realza leitora para dar lugar à personagem comum e burguês. A originalidade torna-se quase uma obrigação para o Romântico. No Brasil, ele ainda carrega qualquer coisa do Barroco, do sincretismo das raças e culturas que se entremeiam, o que foi observado por Gomes e Vechi (1992) ao dedicarem-se ao estudo deste movimento, deixando claro que o Romantismo é muito amplo para possuir um único discurso, assim como o nosso objeto de estudo. Gomes e Vechi expõem a multiplicidade de leituras em virtude da liberdade romântica acrescida da miscigenação cultural brasileira resultando em manifestações semelhantes aos “puros soluços” de Musset em nossa literatura:

Assim, eles se tornam mais naturais, mais espontâneos. O oposto disso, mas também marca registrada do Romantismo, é a expressão grandiloquente que se caracteriza pelo uso de paradoxos, de excessos metafóricos, de adjetivação abundante. Sonoramente, nesse extremo, a poesia se transforma em pura emoção, liberando às vezes um brado de revolta, ou os “puros soluços” de Musset (GOMES; VECHI, 1992, p. 36).

Devemos demonstrar que outros pontos contribuem para a multiplicidade de sentidos, além dos processos afetivos, na obra em questão. Iniciamos pelo que está explícito no discurso. No caso de *Noite na Taverna*, podemos observar dois planos de narrativa: um vivido pela embriaguez e o outro vivido pela memória, desde já um espaço para a fragmentação.

Tratando da bipartição de Karin Volobuef²², os planos da obra se dividem na taverna e na memória, sendo o da memória representado pela embriaguez e o sono. O início do discurso pertence a Johann, que é bruscamente interrompido por uma ordem de silêncio:

²² Cremos que evidenciar a divisão entre a taverna e os contos demonstra uma das fragmentações propositalis da obra.

“—Cala-te, Johann! Enquanto as mulheres dormem e Arnold — o loiro — cambaleia e adormece murmurando as canções da orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal?” (...) (AZEVEDO, 2002, p. 98).

E uma por uma as personagens são interrompidas por uma série de intervenções exclamativas e confusas. Em meio a isso temos as explicações do enunciador marcadas pela lucidez e, no entanto, interrompendo. Em nosso diálogo de suspensões podemos perceber, por vezes, que eles se encontram uns alheios às vozes dos outros. Enquanto Bertram e Johann discutem sobre o vinho e o espiritualismo, alguém exclama sobre a falta de bebida: “ Vinho! vinho! não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo” (AZEVEDO, 2002, p. 98).

O romance, em seu primeiro capítulo, é marcado por uma discussão entre Johann e Bertram sobre o vinho, continuando com Archibald e Solfieri, a respeito da existência ou não de Deus e do amor. Através dessas afirmações, podemos designar as constantes interrupções, tanto na ordem do discurso quanto na forma, uma vez que a discussão filosófica se faz através de diálogos e a narração de histórias por meio da memória e da embriaguez. Através dessas cinco personagens, evidencia-se a luta do espírito romântico entre crer ou não crer no sublime.

No segundo capítulo, inicia Solfieri a contar sua lembrança que os demais chamam de sonho. Em Roma, ele encontra uma mulher que segue e perde de vista em um cemitério. Após um ano, retorna ao mesmo local e crê que a reencontra, sem saber como, em um caixão. A verdade é que nada indica se tratar da mesma criatura. Solfieri sequer lembra como estava à noite e admite que sabia apenas “que a cabeça me escaldava de embriaguez” (AZEVEDO, 2002, p. 105). A luz que o guia é a de quatro círios ou uma “ luz sombria” como a “de uma estrela entre a névoa” (IDEM, 106), sempre demarcando a binomia e a fragmentação. Em meio à trama, Solfieri começa uma explicação quase didática sobre a catalepsia. Entra em sua casa e alega não ser visto por pessoa nenhuma, pois todos estavam embriagados. Ninguém vê a moça ou mesmo percebe a ausência, nesse momento, do narrador do conto. Para atestar a veracidade de sua história, recorre a Bertram que, no entanto, não deixa transparecer qualquer interesse:

Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entreviste pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia?

– E quem era essa mulher, Solfieri?

– Quem era? Seu nome?

– Quem se importa quando sente que o vinho queima assaz os lábios? Quem pergunta o nome da prostituta com quem dormia e que sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele mister por escrever-lho na lousa? (AZEVEDO, 2002, p. 108).

A mulher é comparada ao vinho e a uma prostituta. Quem ela foi não importa. O apego é unicamente à imagem, assim, uma estátua da moça sem nome é encomendada e sua coroa de flores é colocada no pescoço do homem que pensa que a ama. No entanto, essa mulher-imagem terminará por manifestar-se de maneira demoníaca.

Uma exclamação cheia de mistérios finda o conto da cataléptica, assim como outra inicia o conto de Bertram que, antes, esvazia um copo de vinho. Possui o tom de quem relembra algo já acontecido há muito tempo: segundo ele, sua amada lhe provocou noites de insônia e o fez duelar com seus três melhores amigos. Bertram declama sobre a beleza das andaluzas e faz silêncio como se tomasse fôlego. A verdade é que muitas são as reticências no conto de Bertram. Uma marca de sua narrativa parece ser a tentativa quase duelística de superar a história do primeiro. Tudo é hiperbólico.

Enquanto no primeiro Solfieri separa-se da amada por um ano, Bertram irá se separar por dois e, quando retorna, sua amada está casada, mas ainda o ama. Após narrar as horas de adultério, faz-se silêncio novamente. As noites com Ângela, a andaluza por quem se diz apaixonado, são definidas como “sonhos de fogo”. Em Azevedo, o sonho e o sono são constantemente correlacionados à mulher. Em dado momento, após uma série de atitudes insanas, Ângela parte e se torna lembrança, sonho, memória ou embriaguez.

Em seguida, continua Bertram sua narrativa, contando que desonrara uma bela moça sem nome e depois a vende a um pirata. Mais uma vez o silêncio. Seu relato final é sobre um naufrágio improvável no qual sobrevive junto ao comandante do navio. Surge a típica mulher medieval, sem voz e com excesso de luz, tanta que se torna intocável. No entanto, Bertram traiu o comandante que o salvara. Segundo ele, por causa do Diabo:

Não sei como se passou o tempo todo que decorreu depois. Foi uma visão de gozos malditos – eram amores de Satã e de Eloá, da morte e da vida, no leito do mar.

Quando acordei um dia desse sonho, o navio tinha encalhado num banco de areia: o ranger da quilha a morder a areia gelou a todos... Meu despertar foi a um grito de agonia (AZEVEDO, 2002, p. 121).

Clama então pela taverneira, numa interrupção abrupta, como se a própria memória lhe doesse. Todas as reticências do discurso de Bertram denunciam sua tamanha dificuldade em lembrar: ou porque já se passou muito tempo ou porque, para acrescer suas histórias, ele usa o tempo para torná-las maiores - uma característica do contador de casos - entre as já contadas e as que virão, embora os outros sequer pareçam escutá-lo. Esses silêncios repentinos são o ruminar sobre a própria memória e destroem parte do discurso que alterna entre o esquecer e o que realmente torna-se enunciado em si. A configuração do íntimo passa pela afirmação e a negação do dizer. Assim, aquilo que é dito difere do que é apenas indício. O que está declarado possui um sentido patente e, além de outros, que cabem ao leitor ressaltar, enquanto o que está subentendido, se não for estudado a fundo, não passará de suposição. Mas, admitindo que tudo seja verdade para aquele que narra, ainda assim é ilusão, uma vez que o conto se perde na sua individualidade para os ouvintes despreparados. É uma desintegração completa da convivência e um retorno doloroso para o *eu*. Uma vez que, olhando para si mesmo e percebendo a necessidade de inventar histórias, o que existe é um esvaziamento do discurso, e a fragmentação aqui irá ocorrer entre a mentira e a verdade literária. Toda essa elaboração discursiva constitui defesas e reafirmações do ego ébrio e melancólico do masculino azevediano.

Findando o terceiro conto, inicia-se o relato de Gennaro, que se encontrava completamente alheio ao ambiente:

-Gennaro, dormes, ou embebes-te no sabor do último trago do vinho, da última fumaça do teu cachimbo?

-Não: quando contava tua história, lembrava-me uma folha da vida, folha seca e avermelhada como as do outono, e que o vento varreu (AZEVEDO, 2002, p. 131).

O sono, a bebida e a fumaça do cachimbo remetem à memória. Primeiro, Gennaro afirma se tratar de uma das suas histórias para, logo em seguida, afirmar ser uma lembrança triste. De fato, não temos como saber se no caso de *Noite na Taverna* a alternância entre os vocábulos *história* e *lembrança* reafirma a dúvida sobre a veracidade dos relatos, e se eles são de fato memória ou não passam de embustes. Sua história ou lembrança é a “de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz” (IDEM, p. 131).

As duas visões de luz referem-se à binômica azevediana carregando, cada uma, características próprias da mulher romântica. As moças são opostas e, no entanto, complementares. Uma representa a musa habitual, a outra a musa transgressora de Azevedo. Uma ama e não é amada e, por entregar-se ao amor, morre; a outra causa paixão e morte. Inicia-se a narrativa de Gennaro com a apresentação das personagens: Laura, Nauza e o velho mestre, pai e marido, respectivamente. A história de Gennaro sofre uma série de interrupções. A última fala de Laura é inteiramente fragmentada, não só por estar em seu leito de morte, mas porque o personagem se divide, tornando-se objeto do outro, mera extensão de um amor renegado: “—Gennaro, eu te perdô: eu te perdô 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, 2002, p.134).

Ao assumir que seu aborto é para ela o assassinato do filho e morre de amor, Laura responde à pergunta de Macário: por que não podemos morrer de amor? Porque para isto seria necessário fragmentar-se nas mãos do outro, tornar-se item descartável. Falecer por amar não chega sequer a ser suicídio, pois para suicidar-se é preciso ser indivíduo de si mesmo. Já Nauza, quando questionada sobre se Gennaro a ama, silencia. Assim, ela o submete e o fragmenta pois, segundo o pensamento de Lacan, ao determinar o silêncio, ela se apodera da situação e determina o próprio desejo (LACAN, 1998, p. 252). A morte é o destino dessas personagens, mas o velho mestre vingativo Godofredo e sua filha Laura só são memória para Gennaro, uma vez que Nauza o submeteu e, por esse motivo, habita o espaço de sua memória.

A propósito do capítulo V, sobre Claudius Hermann, a história se inicia de maneira bem pontuada: o discurso de Hermann irá resumir toda a desintegração do afeto, a começarmos pelas comparações com um *Don Juan* desmascarado e com sentimentos. Esse

personagem nega de forma peremptória que contará mais uma das histórias da noite, uma vez que “sua existência libertina é um livro desbotado já lido por todos” (AZEVEDO, 2002, p. 144) e que suas aventuras são conhecidas por qualquer um. Compara o passado a uma lembrança negra e deseja que este durma e que dele fiquem apenas os miosótis, ou seja, o que lhe é apazível. Em seu discurso, Hermann é acusado por Bertram de estar bêbado e de ter mentido, mas pautemos o fato de que o personagem insiste em sua clareza. Ele não trata de “uma dessas lendas que se contem com os cotovelos na toalha vermelha, e os lábios borrifados de vinho e saciados de beijos” (IDEM, p.144).

Logo no início, quando Claudius Hermann tenta dar começo ao seu monólogo, é interrompido, após descrever a mulher amada. Mais uma vez, sua veracidade é colocada em xeque pelos companheiros da taverna, sugerindo uma possível fama de contador de mentiras. Também o chamam de insensível, o que transparece em suas citações a personagens como *Lovelance* ou *Don Juan*. Temos então uma lauda de discussões sobre o amor e esses personagens degenerados, discutido a partir de um *D. Juan* desmoralizado, como se assim revelássemos tal qual é a poesia. Esse debate terminará em *Hamlet*, ou seja, em um questionamento. Mais uma vez a binômia surge na contraposição de uma poesia de luz e outra de escuridão.

Por um momento, devido a algumas peculiaridades desta parte da obra, parece-nos que o romance perderá o fôlego e que nos depararemos com devaneios de uma filosofia baseada no amor platônico. Na realidade, Claudius Hermann irá retratar a fragmentação completa do imaginário feminino, uma vez que se aproxima do abuso do ser por ele desejado e em estado de torpor. O despir-se do objeto de desejo, o *voyerismo*, e ter que entorpecê-la para, por fim, sequestrá-la, é retirar-lhe a condição humana. E, finalmente quando já não há opção, ele oferece a escolha que não existe, uma vez que ele mostra sua ausência de opções negando-lhe até a morte.

É, talvez, pela brutalidade da fragmentação, que o conto é repartido por digressões filosóficas. Um longo silêncio antecede a “tomada” do objeto amado e a desconfiguração do seu *eu* como um todo, que é sintetizado pela exclamação da moça que diz ter ido dormir em seu quarto e acordou em lugar que desconhecia. Ela é desapropriada de si. E, *a posteriori*, decorre uma longa descrição da natureza, discursos de amor e um poema citando novamente *D. Juan*, além do sono súbito da embriaguez que nos deixa sem resposta. Aqui,

temos a maior particularidade do capítulo V, quando todos se mobilizam para acordar Claudius e perguntam o que teria acontecido com a duquesa Eleonora. A resposta de Hermann nos dá um indicativo claro da mentira: “deixai-me, amaldiçoados! deixai-me pelo céu ou pelo inferno! Não vedes que tenho sono – sono e muito sono? (...) – A Duquesa?... Parece-me que ouvi esse nome alguma vez... Com os diabos, que me importa?” (AZEVEDO, 2002, p. 164) e retoma o sono. Este “desmentir” talvez seja uma tentativa por parte do narrador no sentido de atenuar o mais macabro dos contos: a morte ainda em vida da duquesa.

Sobre Johann, cremos que, como parte unificadora da obra, podemos compreendê-lo melhor nos capítulos, *a posteriori*. Mas é fundamental entendermos a importância da linguagem para o desenrolar do conto. Johann encontra Arnold, que foi Artur – os dois últimos são a mesma pessoa-, que porventura possui um encontro escondido com sua irmã.

Retomando a diversidade de gêneros que povoa a obra, percebemos que ela se estabelece em estreita relação com o tempo fragmentado da narrativa. Partindo do pensamento de Durand²³, podemos considerar a obra narrativa de Azevedo como uma mitologia, uma vez que elementos e personagens se interdependem, criando um universo particular, um sistema imaginário que existe entre as esferas dos gêneros do fantástico e do estranho. Esse composto, que é o mito, forma-se de uma sistematização de arquétipos, símbolos e significados inseridos no esquema da *Noite* e da memória, quando há uma mobilidade fragmentária que, a partir da sua significação, irá adquirir unidade. Como percebe Durand:

Enfim, este isomorfismo dos esquemas, arquétipos e símbolos no seio dos sistemas míticos ou de constelações estáticas, levar-nos-á a verificar a existência de certos protocolos normativos das representações imaginárias, bem definidos e relativamente estáveis, agrupados em torno dos esquemas originais e a que chamaremos estruturas (DURAND, 2002, p. 63).

²³ Segundo o pensamento de Gilbert Durand, quando há “um prolongamento dos esquemas, arquétipos e simples símbolos podemos considerar o mito”. Para ele o mito é formado por esses conceitos dentro de um processo dinâmico que para nós será a obra em questão.

Mas se o ser silencia porque é fragmentado, mais uma vez devemos levar em conta o tempo da narrativa. Atendo-nos à ideia de uma taverna ilusória, criação de Satã, teremos também uma dialética temporal, ou seja, um tempo circular que finda e recomeça a cada conto, criando um espaço narrativo do tempo. Aqui não nos referimos ao tempo da narrativa, mas ao tempo como personagem fundamental para o espaço que existe entre a lembrança, a narrativa e o silêncio. Este confirma a infinitude do ser que é fragmentado e se unifica quando narra, pois compartilha o momento da lembrança com a existência da mulher que ama.

Uma vez que esse imaginário está fixado na escrita do autor e não transita livremente, podendo ser modificado de acordo com aquele que o lê, temos o que Bachelard chama de “círculo do poeta” (BACHELARD, 2005, p. 213), um círculo mágico, mítico. Ou ao que Gilbert Durand refere-se como um processo cíclico. Seria característica dos arquétipos, principalmente daqueles que são base da mentalidade social como o Herói que retorna ao lar após longa busca. Destaca-se entre eles o arquétipo da mãe e o útero como renascimento. Enfim, processos míticos possuem características unificadas, uma semântica do imaginário particular e que não permite a interferência de outrem. Mesmo em sua fragmentação, ela é contígua, interligada e coerente. Partindo da premissa de que o leitor interfere na obra, essa possui claramente uma limitação, diferente de contos e lendas orais que podem ser modificados ou acrescidos e terminam como iniciam.

Os “contadores” de histórias de *Noite na Taverna* são unificados pela semântica da linguagem fragmentada²⁴ e do ambiente, símbolo do infernal. Uma vez que o individualismo de cada conto secciona o todo da obra, possuímos uma problemática classificatória. *Noite na Taverna* é unida pelo narrador Job Stern e Giórgia, esta última ressurgindo em o *Último beijo de amor*, que se inicia com uma frase sugestiva: “A noite ia alta: a orgia findara” (AZEVEDO, 2002, p.175). Por essa união, temos um romance. Mas, se percebemos a indiferença que cada um dos cinco moços possui em relação ao outro, temos contos independentes e teatralizados pelo formato próprio da dramatização dado à narrativa pelo autor. Essa mistura de gêneros impede uma classificação exata para *Noite na*

²⁴ Pode parecer paradoxal que uma linguagem com fragmentações unifique o romance, mas tendo em vista que ela é característica do romance todo, acaba por tornar-se característica da obra: não só unifica-a como a torna singular,

Taverna. Acreditamos que a diversidade da obra seja fruto da crença romântica que atingiu diversos setores da sociedade, como podemos perceber com Schlegel:

(...) A arte romântica compraz-se em combinações indissolúveis; todos os contrários: Natureza e Arte, poesia e prosa, seriedade e gracejo, recordação e pressentimento, espiritualidade e sensualidade, mundanidade e divindade, vida e morte são por ela intimamente fundidos uns nos outros. (SCHLEGEL *apud* GOMES; VECHI, 1992, p. 81).

Para Cilaine Alves (ALVES, 1998, p. 19), a deturpação moral do romance está intimamente ligada à indissolubilidade do gênero, impedindo que a obra esteja classificada entre as obras artísticas nobres. Na realidade, o que podemos entender sobre a discordância dessa afirmação, em relação à *Noite na Taverna*, concentra-se na necessidade de o autor expor sua “binômica”. A ambição em tratar os sentimentos de maneira completa e profunda gerou um processo de escrita irregular, imprevisível e, por vezes, difusa, híbrida, deixando em aberto sua compreensão e, conseqüentemente, sua classificação literária. Verificamos que o desenvolvimento do discurso está intimamente ligado ao desenvolvimento do conteúdo que carrega do início ao fim.

Nesse momento, faremos uso de duas afirmações de Cilaine Alves sobre *Noite na Taverna*, a fim de enfatizarmos a fragmentação da obra. De acordo com a autora, a linha seguida pelos românticos indianistas, que demarcam bem a formação nacional, será quebrada e individualizada pela geração byroniana de Azevedo. Essas vertentes antecipam o Modernismo brasileiro, gerando o que a autora denomina de “deslocamento”, em relação a Azevedo. (ALVES, 1998, p. 27). Seria possível ver esse deslocamento em *Noite na Taverna*, pois não há localização física ou temporal. As personagens viajam o mundo através dos contos, mas a taverna não pertence a lugar algum – é um lugar mítico. Faz-se possível completar este raciocínio se observamos o subtítulo do capítulo inicial de *Noite na Taverna: Uma noite do século*. A noite que observamos na taverna é um desdobramento da noite de *Macário*, criada por Satã. É ilusória, uma artimanha. No entanto, é uma noite que não pertence a um período de cem anos qualquer, mas uma em meio ao século do

Romantismo. Ou seja, do individualismo, da natureza e do frenético: um centenário criador, fragmentado e diabólico.

O que Cilaine Alves nos diz é que haveria na *Noite* três etapas distintas de tempo: a da construção da juventude (idílio), a da perda da fé (elegias) e, por fim, a narrativa de cunho macabro. Cremos estarem estas três modalidades tão dispersas e, por vezes, embutidas umas nas outras, que não seria possível classificá-las de maneira tão evidente e consciente. Mas, de fato, existe uma gradação dos “crimes” cometidos nos contos.

A segunda concepção da autora faz menção ao anúncio da coexistência de dois mundos na obra que já surge no nome do enunciador que dá título ao capítulo inicial: *Job Stern*. Expliquemos: *Job* seria uma referência a Jó, ancião do *Antigo Testamento*, que viveu alegrias, perdeu tudo por uma aposta entre Deus e o Diabo e, após provar sua fé, tem restituído em dobro tudo o que lhe fora tirado. Sterne ou Stern é, em consonância a Laurence Sterne, escritor do livro *Tristram Shandy*, cuja tradução seria uma ideia como “alegria triste ou tristeza volúvel”, uma vez que *shandy*, em seu dialeto original, irá assumir as duas concepções²⁵. Assim, Álvares anuncia e previne o leitor de que novamente adentrará num orbe de binomia, de tristeza e alegria. Um mundo volúvel e irônico (ALVES, 2001, p. 26).

Há, além disso, a necessidade do estudo sobre o silêncio que adentra a memória e as supostas ironias diabólicas que são, na realidade, reverberações dos sentimentos de fadiga adolescente. A busca pelo amor desenfreado irá caracterizar-se como a fase extrema oposta, a fuga do sentimento do *spleen* e a bebedeira, a sua aceitação completa. A teorização em *Macário* e o poema *Spleen e os charutos* (AZEVEDO, 2000, p. 232) nos dão pistas da teoria que compõe esse imaginário da *Taverna*.

Pelo tédio e pela melancolia é possível adentrarmos nos silêncios e retomá-los de forma a estudá-los, pois cada silêncio possui sua significação. Perante as diversas enunciações do romance, aquela que pertence ao narrador do capítulo primeiro é destacada.

²⁵ Cilane Alves vai explicar essa referência em seu artigo na Revista Cult de no 45. Nesse artigo, ela explica a problemática do tempo e dos gêneros em *Noite na Taverna*. Também nos dá suas apreciações gerais sobre a obra, a explicação do nome *Job Stern* e a origem de *Tristram Shandy*: *Tristam* significaria triste numa série de idiomas e *Shandy* é uma palavra do dialeto da região de Yorkshire, cidade natal de Laurence Stern. A palavra, neste dialeto, tanto poderia ter o significado de *alegre* como de *volúvel*.

Em *Noite na Taverna*, esse narrador que ora poderia ser Satã²⁶, ora poderia ser um narrador onisciente denominado Job Stern, não interfere na obra: da mesma forma que possui muito a dissertar, possui na mesma proporção uma série de silêncios. *A priori*, podemos compreender que a escolha dos detalhes sobre o que será contado implica em silenciar certos tópicos, seja por uma seleção natural da memória (de onde também resultam processos de fragmentação), seja pelas intenções de quem fala.

Destaquemos, portanto, o silêncio do enunciador que, dentro da narrativa, representa o papel de um deus, pois tudo sabe, presencia, modifica e descreve. Ele escolhe quais pontos de vista deve nos apresentar e para isso silencia exatamente no que lhe interessa, dando à obra um determinado caminho e, quem a lê, interpreta de acordo com o que foi apresentado ou o que foi suprimido no discurso.

Da mesma maneira que Penseroso anda ao lado de Satã em boa parte de *Macário*, no Brasil, o espiritual sempre necessita do terreno, pois somos ainda dúbios em virtude da formação cultural miscigenada. Da tentativa de espiritualizar o Brasil através da fé judaico-cristã, das crenças indígenas e das entidades das religiões africanas, culmina em nosso país uma fé diversa da européia.

Também devemos analisar o silêncio do encontro e do desencontro entre autor e narrador. Não seria proveitoso ignorar as coincidências entre a afetividade ainda em desenvolvimento do jovem autor e suas personagens. Observemos o que diz Magda Engelmann:

Se numa narrativa de ficção se constata que entre autor e os acontecimentos há uma voz intermediadora ou um sujeito que responde pela enunciação, chega-se à figura do narrador- termo mais tradicional- ou sujeito da enunciação. Ao escritor compete inventar e dirigir as criaturas que irão compor seu universo romanesco: narrador, personagens, eventos, etc. No seu papel de artista, ele seria conforme disse Flaubert – “como Deus na criação: o todo-poderoso, que se faz sentir em todos os lugares e não se deixa ver” (ENGELMAN, 1996, p. 17).

Separa-se do narrador a esfera do imaginário do autor, mas as vozes se cruzam em alguns momentos. A expressão do narrador, ao encontrar-se com expressões do autor,

²⁶ Levando-se em consideração a relação de continuidade entre *Macário* e *Noite na Taverna*.

aponta, na verdade, para uma *desbiografização*.²⁷ Aquilo que antes compôs o tédio e a afetividade da esfera íntima de Álvares de Azevedo tornou-se parte de *Noite na Taverna*, sendo não mais pessoal e sim público, literário e parte do Romantismo. Assim, o autor transparece na obra, mas esta o suplanta e, conseqüentemente, o silencia. Ela é maior, pois revela aquilo que importa a quem lê e não unicamente a expressão do tédio angustiado de um menino.

Seria natural questionar se os processos de fragmentação já estudados em outro momento não se confundem com os silêncios. De fato, alguns silêncios são fruto de um processo caótico de fragmentação que proveio de uma escrita povoada de *insights* e inacabada, mas nem todos eles decorrem dessa maneira. A psicanálise separa o silêncio do que ela denomina mutismo, no entanto, algumas personagens, as apenas citadas, usam o mutismo, pois negam-se a falar de maneira destrutiva. Segundo Zimerman “o mutismo pode adquirir uma forma arrogante, constituindo uma conduta própria de um negativismo mais duplo e arraigado, logo sob a égide de pulsão de morte” (ZIMERMAN, 1999, p. 369), semelhante às personagens que se entregam ao álcool, ignorando o que está ao seu redor. Lacan atenta para o fato de que “em todo diálogo aquele que cala é quem detém todo o poder” (ZIMERMAN, 1999, p. 369). No entanto, enfatizando o que já foi dito, o silêncio também “é como um espaço e tempo necessários para o paciente: aquele que precisa elaborar seus afetos, fazer reflexões, correlações e a integração dos *insights* parciais para um *insight* total” (ZIMERMAN, 1999, p. 371).

Os que analisamos aqui são da ordem mais íntima do discurso: é o silêncio que antecede a criação e não o caos, aquele que precede a busca da espiritualidade romântica. Ao nível em que o silêncio, o *spleen* e o feminino entrelaçam-se, é quando a obra e seus componentes voltam-se para si mesmos e se observam. Para desenvolver uma obra baseada na memória se faz contundente uma reflexão: o que contar? Como contar e por fim: o que acabamos de contar e porque escolhemos rememorar coisas e quebrarmos a prostração da nossa alma com a memória desta criatura que só nos causou dor? São as perguntas do silêncio dos homens de *Noite na Taverna* bloqueadas apenas pelo álcool. A resposta para todos esses questionamentos é justamente fugir da prostração e do tédio.

²⁷ Neologismo do autor.

As personagens do primeiro plano da *Noite*, iniciando por Johann, buscam com as histórias justamente quebrar o ciclo e, para isso, procuram as histórias de terror. No entanto, nada se torna mais aterrorizante que os amores perdidos, paixões deturpadas ou quiçá imaginárias. O silêncio mediante o terror dos agouros amorosos vai tornando-se cada vez maior, pois nada amedronta mais o jovem do que o início da experiência amorosa, uma vez que ele olha com luxúria para aquela que deveria ser seu anjo: é não saber agir. E após passada a experiência traumatizante de aproximação, paixão e morte, o silêncio parece não só uma escolha, mas uma necessidade. Do primeiro conto ao último, os jovens competem para demonstrar quem sofreu mais, da catalepsia ao aborto, ao assassinato, até alcançarmos as deturpações mais graves: o incesto e o suicídio.

Desse modo, a semântica da enunciação transforma o “real” e torna-se mais grotesca conforme os espaços que ocupa, à medida que a noite transcorre. A memória é dependente da taverna, os contos só existem porque a taverna é seu continente primeiro.

A Noite contém a Taverna que possui a memória, uma vez que a noite arquetipicamente irá representar a *psiquê*, podemos deduzir que temos um processo circular em torno dos receptáculos e continentes da tristeza do ser, de seu silêncio e da lembrança e, portanto, de suas falhas enunciativas. Estar na Taverna é permanecer seguro para relembrar o que outrora fora exaltação amorosa e se degenerou. O ambiente noturno é a afirmação da angústia e a negação de um exterior vivo e a decisão unânime entre os habitantes de *Noite na Taverna* é particularmente interessante: manter viva a presença das mulheres que os fizeram sofrer. Silêncios súbitos são fragmentários e diferem daquele que resulta do refletir e do rememorar. Quando possui sua significação ampliada pelo afeto, no caso a melancolia proveniente destes sentimentos citados, então o tempo em que se insere a narrativa adquire maior significação na obra, adquirindo certa personificação.

A movimentação discursiva amplia-se, mediante a demonstração do afeto e de local do afeto, por fim, sendo base da estrutura da obra, pois é anterior à escrita, ao que é dito e posterior, diferenciando-se do simples vazio. Gennaro, por exemplo, não finaliza seu conto, pois desmaia alcoolizado, no entanto, ao ser acordado por seus companheiros, opta por não terminar a narrativa, silencia e continua dormindo. Experimentamos assim a impressão de que fomos iludidos ou de que participamos de uma ilusão:

Essa possibilidade de movimento, de deslocamento de palavras em presença e ausência, leva-nos a fazer um paralelo que mostra ao mesmo tempo uma relação fundamental entre a linguagem e o tempo. (...) a palavra imprime-se no contínuo significativo do silêncio e ela o marca, o segmenta e o distingue em sentidos discretos, constituindo um tempo (*tempus*) no movimento contínuo (*aevum*) dos sentidos do silêncio (ORLANDI, 2007, p. 25).

O silêncio permite a multiplicação dos sentidos daquilo que está enunciado, maximizando a profundidade do que está exposto, pois o silêncio remete a uma internalização. De maneira mais clara, a taverna é uma metáfora de um inferno. Sendo assim, adquire como característica um sofrer infinito e, no entanto, ilusoriamente infinito, pois o livro como objeto físico, finda. O tempo possui profunda importância, não somente pela mistura de gêneros, mas pela alienação que já seria natural característica do ambiente satânico. Se continuarmos no pensamento da Poética do Espaço, de Bachelard, poderemos definir a taverna como a situação de todas as situações (IDEM, p. 216) e a memória um segmento que se organiza pelo silêncio.

Eis um processo de antíteses: luz e sombra, paixão e melancolia, amor e morte, antíteses que também são causa e consequência uma da outra, *Eros e Tanatos*. Vemos o amor como pulsão de morte e não de vida. O silêncio torna-se, assim, o único elemento permanente. A respeito da unidade dos dois temas (*Eros e Tanatos*), Alfredo Bosi diz:

A evasão segue, nesse jovem hipersensível, a rota de Eros, mas o horizonte último é sempre a morte, o “É vão lutar- deixa-me perecer jovem” de Byron, o *cupio dissolvi* como forma última de resolver as tensões exasperadas. E alguns dos mais belos versos do poeta são versos para a morte (BOSI, 1992, p. 112).

Retornando à teoria de Antonio Candido (CANDIDO, 2006, p. 18), que apoiamos, *Noite na Taverna* faz parte de uma trilogia iniciada por *Macário* e completada por *Fra Gondicário*. Podemos concluir que *Noite na Taverna* seria, portanto, uma ilusão de Satã para promover a educação de Macário nos afetos deturpados que permeiam a noite. Sendo assim, se a taverna é uma ilusão, tudo de que tratamos até agora é uma mentira. Essa seria a maior de todas as fragmentações, já que o Romântico é um eterno iludido. A mulher,

persona de suma importância nesse livro, é fragmentada em duas: as prostitutas macilentas da taverna e os anjos demoníacos dos contos que levam o homem à perdição e à descrença na afetividade. Uma das personagens que possui destaque entre essas mulheres se autodivide em duas: Giórgia, a virgem; e Giórgia, após a violação de seus sentimentos, a prostituta.

Assim, com relação à ordem sintática e semântica do imaginário, atribuímos às fragmentações o estado de espírito dos narradores, seus afetos diluídos, a descrença no amor e nas relações humanas, representando a alma do Romântico em meio à Idade Moderna e suas transformações. Como itens da fragmentação, temos os recursos de memória, a intertextualidade, principalmente com Hoffman e Byron, além de diálogos interrompidos muitas vezes pelo silêncio que se faz extremamente presente e importante nessa obra.

3.2 Fragmentação e desordem no feminino

Segundo Lacan (1996, *apud* ANDRADE, 2007, p. 123), o lugar do Ser é a linguagem. Consideramos que quando o Ser é fragmentado, seja o poeta, o eu - lírico ou a personagem, a linguagem também a será semanticamente e sintaticamente. Concluímos que, embora a obra azevediana não tenha sido revisada e finalizada em virtude da morte precoce do autor, não atribuímos a fragmentação somente a esse fato ou mesmo à sua pouca idade. A qualidade da obra só aumenta em virtude da fragmentação, uma vez que amplia a sua pluralidade.

Processos de fragmentação em *Noite na Taverna* tornam-se coerentes, se repararmos no estado de embriaguez, tanto pelo álcool como pelas decepções do espírito, contribuindo para uma linguagem diluída. Nossa principal conclusão é que a fragmentação decorre do afeto, já que o ideal do amor nunca se completa. O centro da obra é o feminino, uma vez que a mulher em *Noite na Taverna* é decisiva para a constituição de um discurso mais frenético ou mais calmo, preponderantemente fragmentado ou linear, segundo os caminhos que traçam para seu amado.

A segmentação e a conexão existentes entre *Macário* e *Noite na Taverna*, uma vez que elas são a divisão entre o romance e o conto, deixaram margens a interpretações que

nunca deixarão de ser meras conjecturas . Contudo, faz-se possível perceber vezes seguidas que a teoria afetiva e a filosofia romântica se concentram em *Macário* e se desenvolvem na *Taverna*. Vejamos o que diz Cilaine Alves sobre a narrativa azevediana e sobre a linguagem romântica:

A informalidade poética e o modo como Álvares de Azevedo e outros românticos pensam a linguagem são complementares. A linguagem do poeta está sempre *aquém* do expresso, porque é a superfície aparente do infinito do Conteúdo cuja pressão inefável a faz romper-se como fragmentação binômica. E também é a *finitude* de uma matéria negada na própria forma que a modela no poema particular, pois é só uma ocasião, logo deixada para trás no movimento da auto-reflexão, em que se exterioriza o que já se acha idealmente pré-formado nas almas dos “eus” como unidade mística da experiência do *Eu* do Todo (ALVES, 1998, p. 19).

Segundo Arnold Hauser, nenhuma revolução foi tão conhecedora de si mesma e de suas proporções quanto a Romântica, que buscou no ideário medievo o misticismo da infinitude dos elementos da natureza. A conceituação do autor define-se a seguir e constitui não somente fundamentos românticos, mas enquadra atitudes das mulheres azevedianas e da própria obra *Noite na Taverna*:

Todo o século XIX dependeu, artisticamente, do romantismo, mas o romantismo foi, ele mesmo ainda um produto do século XVIII e nunca perdeu a consciência de seu caráter transitório e historicamente problemático (HAUSER, 1982, p. 821) (...). Agora, pelo contrário, espera-se que tudo resulte do salto mortal da razão. Donde a confiança nas experiências diretas e nos estados de espírito, o entregar-se ao momento e à impressão fugaz; donde, também o culto por aquele ‘acidente de acaso’ de que fala Novalis. Quanto mais confuso é o caos, tanto mais radiante a estrela que se espera que dele surja. Daí, o culto do misterioso e do tenebroso, do fantástico e do grotesco, do horrível e do fantasmagórico, do diabólico e do macabro, do patológico e do perverso (HAUSER, 1982, p. 835).

Observando as afirmações sobre o Romantismo, afirmamos que talvez nenhum poeta fez uso de forma tão profunda das ideias românticas quanto Álvares de Azevedo. Jaci Monteiro é o primeiro a atentar, após a morte do rapaz, para o seu estilo *original e fácil*:

(...) mas com defeitos que surgem inteiramente provenientes da sofreguidão com que escrevia, do pouco tempo que teve para limar e polir o que lhe saíra da fronte escaldada - nessas noites de delírio e de vigílias. Há somente a natureza, somente o lampejo fulgurante do gênio; aquilo que a arte podia fazer, o que competia a reflexão- não lhe deu tempo a voz do arcanjo do extermínio (OC, 2000, p. 23).

Segundo Antonio Candido, a fragmentação ou os “defeitos” a que se refere Jaci ocorrem principalmente devido à juventude, à falta de oportunidade em revisar suas obras e ao caráter de mistério que costuma resguardar a aura de suas histórias. Se formos analisar o extremo Romantismo e a fragmentação de obras inacabadas ou de caráter menor, como *Lábios e sangue*, em *O livro de Fra Gondicário*, parecer-nos-á que a fragmentação provém daquilo que nem o próprio Romantismo pôde mais dar conta. As palavras não são o bastante para afirmar o individualismo da obra. O sentimento da atmosfera azevediana necessita de mais palavras ou seguir para além delas. Há na escrita de Azevedo o delírio e o devaneio, ambos distintos, fonte da poética não metrificada, as narrativas inspiradas em Byron, Hoffman e Poe, escritas no repente da inspiração, desenvolvendo um enunciador caótico e profano, do qual vivia o próprio autor e, de acordo com Agripino Grieco, “praticando uma espécie de satanismo infantil, teve o destino truncado e tudo deixou em fragmentos” (GRIECO in.: O.C., 2000, p. 48) .

Em seguida, no século XII, cria-se o purgatório, pois o céu pertence aos santos. Assim, como a fé medieval era infinita, também o era a fé romântica. Nesse momento, podemos rememorar a filosofia de Wittgenstein²⁸ com relação ao termo quanto à impossibilidade que um indivíduo possui em transmitir aquilo que sente, difere daquilo que uma terceira pessoa compreenderia. As palavras, em um sentido pessoal, seriam incapazes de alcançar seu propósito público, logo, o individualista, homem romântico que pretende deixar a marca de sua dor através da palavra, não retratará fielmente o mundo que imagina ou os sentimentos que provêm dele. O mundo do autor, do narrador e da obra confundem-se, numa ilusão que também é a de Macário, dos jovens bêbados e dos leitores. Todo o

²⁸ Wittgenstein expõe em seu livro *Investigações filosóficas* o conceito de ilusão de primeira pessoa, no qual explica que o indivíduo não possui um conceito real do que há no outro, uma vez que o acesso ao seu próprio pensamento é direto. Para o filósofo seria necessária a eliminação de intervenções entre a imagem e seu objeto para a compreensão total do sentido.

imaginário afetivo, até daquele que “recebe” a obra é um confundir-se, questionar-se e sempre envolto em um ambiente de medo e angústia. Ronald de Carvalho nos disse sobre os versos do autor:

(...) onde a vida real e a fantástica se misturam, e onde as criações do sonho contrastam com o inesperado humor de uma inteligência que se observa a si mesma e que não deixa voar muito longe o pensamento irrequieto. A ironia corrige a blasfêmia, o sarcasmo castiga os excessos do coração. É que Álvares de Azevedo, a par de um grave sentimento das coisas, tinha uma alma de vinte anos (CARVALHO, O.C. p. 50).

Para Magda Engelmann “quando se examina uma narrativa de origem feminina cujo sujeito de enunciação é masculino, logo se percebe que está ocorrendo um duplo mascaramento da voz narrativa” (ENGELMAN, 1996, p. 18).

Do mesmo modo ocorre com o autor masculino cuja elocução é masculina e, no entanto, silencia para dar voz às personagens femininas. Para o enunciador masculino, que por muitas vezes encontra-se dentro da narrativa com a voz do próprio Álvares de Azevedo, o jovem tímido, irônico e sofredor de *spleen*, a máscara da elocução não é apenas dupla, como afirma Magda, mas tripla. Trata-se não apenas da elocução masculina que assume uma personagem para assumir a elocução feminina, mas de uma elocução masculina que desconhece o feminino e o cria. Muitas vezes as personagens femininas azevedianas soam artificiais e masculinizadas ou são o próprio silêncio. É justamente essa máscara, baseada em impressões do feminino, que conduz à construção de mulheres que, ao serem profundas, são profundas em angústia, ira e tédio ou histéricas e estúpidas. Dois extremos em que um se baseia na própria melancolia masculina e o outro em um estereótipo já aceito pelo Romantismo. Devemos lembrar que todas elas, antes de tudo, começam como virgens, estranhas e soturnas. Embora lembrem anjos, por suas características quase etéreas, acabam sendo vampirescas e sempre carregam consigo o mal. Isso reforça a ideia de Jamil Haddad que afirma existir no Brasil uma “absoluta falta de vocação para a espiritualidade e o misticismo, nossa absoluta incapacidade de tratar com seriedade as coisas sérias” (HADDAD, 1960, p. 21).

Segundo Haddad, existiria uma dificuldade por parte do romântico brasileiro em alcançar a ideia de uma mulher intocável e por isso, segundo ele, “as virgens chegam a nos parecer algo duvidosas, de tal modo o poeta as envolve de imagens materiais, nimbando-as de pecado” (HADDAD, 1960, p. 21). No entanto, essa concepção na qual ele inclui as virgens azevedianas, parece aproximar-se da concepção de Mário de Andrade sobre o “medo de amar”. Mas, talvez, a mulher romântica não seja tão idealizada. Não porque os rapazes Românticos produziram um “produto de quem não possui a mulher” (HADDAD, 1960, p. 22), pois nossos motivos são um pouco menos masculinos. Se pensarmos de forma diacrônica, perceberemos que o embate entre o carnal e o espiritual ainda era forte em nosso país e hoje mesmo ainda o é. Nossa dificuldade não é tratar de maneira séria as coisas sérias, mas em separar Deus e o Diabo. Os opostos são necessários, assim como o silêncio fortalece a fala, a fragmentação unifica e o feminino fala na voz do masculino e vice-versa.

Assim, a fragmentação abusiva de Álvares de Azevedo é rica fonte de estudos do imaginário afetivo de sua obra. Para Antonio Candido, “Daí seu ar de fragmento (...). Em Álvares de Azevedo a fragmentação mais parece abuso de liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias” (CANDIDO, 2006, p. 26).

Álvares de Azevedo foi um Romântico que negava as ideias exclusivamente nacionalistas. Sua obra conflituosa foi inspirada nas diversas correntes que contribuíram para o Romantismo brasileiro ao adentrar nos contrastes entre o mundano e o espiritual, resultando nas fortes marcas de fragmentação em sua escrita. Toda a perturbação natural do ambiente da escrita azevediana, acrescida da fragmentação no imaginário de *Noite na Taverna*, irá anteciper questões que virão a ser praticadas no Simbolismo e que se fortalecerão cada vez mais no Modernismo, até chegarmos ao processo de esvaziamento literário do qual virá a tratar a pós-modernidade, um esvaziamento do *eu* e da obra.

A fragmentação no mundo azevediano não se dá somente através da linguagem. *Noite na Taverna* é um ritual pagão da Idade Média. Para Antonio Candido, o papel de educador que assumiu Álvares de Azevedo como autor, tem como guia de sua andança noturna o próprio Diabo, para o caminho da perdição.

Povoa o imaginário da Idade Média o embate maniqueísta. Bem e Mal, respectivamente. Deus e o Diabo lutam para adquirir mais adeptos através de suas promessas. Quando o Diabo resolve arrebanhar, são muitas as artimanhas de que faz uso

para mostrar a beleza do infernal e do mundano. O conhecimento do lado obscuro do homem é apresentado a Macário pelo Diabo da mesma maneira que a Serpente guia Eva ao conhecimento, culminando na expulsão do Homem do paraíso. A ideia de um guia para que o ser humano atravesse zonas funestas lembra a figura de Vigílio, guiando Dante pelos círculos do Inferno (ALIGHIERI, 1998, p. 28). Do mesmo modo Macário recebe conselhos de Penseroso, antes de observar a perdição da taverna.

As personagens azevedianas são variadas e opostas em suas multiplicidades. Satã adora Macário porque quer sua alma, no entanto, Penseroso surge como seu contraponto: bem e mal. Por vezes habitam um espaço entre o masculino e o feminino. Penseroso ama uma bela italiana e é feminil. Assim, percebemos que a dualidade também se dá pelo devir masculino e feminino que prevalece em um ou outro personagem. Em *Noite na Taverna*, Bertram ama a bela andaluza masculina, Ângela, que assume um papel mais viril. Ela é chamada por Bertram de *Lembrança que ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito* (AZEVEDO, 2002, p. 115). É lembrança porque é etérea e, no entanto, não só é sexualizada como dominadora. Um diferencial para a visão romântica. Assim como Arnold é o mancebo loiro de faces angelicais, o amante da irmã de Johann. Há, todavia, um ser imutável: a mãe. Ela é a eterna salvação, a única virgem, o verdadeiro amor. Fora a imagem da mãe, todo o domínio dos afetos é dúbio.

Penseroso é a representação daquilo que marcará no Romantismo seus primeiros escritores. Ele crê na natureza, é nacionalista—*Esperanças! e esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova (...)*— (AZEVEDO, 2002, p. 71), amoroso e defensor da existência de um feminino bom e puro. A consciência de construir um mundo fragmentado acentua-se, se percebermos que Penseroso é uma referência à obra de John Milton, que pode ser traduzida como o *pensador* ou o *contemplativo*. *L'Peseroso* é uma antítese de outra obra do mesmo autor: *L'Allegro* (*O alegre*). E, se formos mais a fundo na obra de Milton, perceberemos que a sua epopéia, *Paradise Lost*, é narrada por Satã e trata de um embate filosófico entre o bom Deus católico e o Diabo. Da mesma maneira que Álvares de Azevedo anuncia que devemos ter cuidado ao lermos a segunda parte da *Lira* (“Cuidado, leitor...”), o faz em *Macário* e no primeiro capítulo de *Noite na Taverna*. A esperança de Penseroso existe, ele ama e quer que Macário creia e, no entanto, suicida-se, confirmando a desilusão que se seguirá em *Noite na Taverna*. Esta é a resolução do amor. Nela,

encontraremos as réplicas para as questões do contemplativo Penseroso. As respostas que teremos serão a confirmação do esvaziamento amoroso exatamente como Satã anuncia: *O mundo é do diabo*:²⁹

Por que foi ele banhar sua fronte juvenil na vertigem dos gozos amaldiçoados? Com as mãos virgens por que vibrou o alaúde lascivo esquecido num canto do lupanar? É um livro imoral: por que esse moço entregou-se delirante a essa obra noturna de envenenamento? Não te rias, Macário - pobre daquele que não tem esperanças; porém maldito aquele que vai soprar as cinzas de sua esterilidade sobre a cabeça fecunda daquele que ainda era puro! O coração é um oceano que o bafejar de um louco pode turvar, mas a quem só o hálito de Deus aplaca os tormentos (AZEVEDO, 2000, p. 71).

Tal passagem e o relato que inicia a segunda parte da *Lira* são pistas da forte consciência do autor sobre o que elaborava. Sílvio Romero percebe toda a intenção por trás da escrita dúbia:

Esse dualismo de outra espécie era conscientemente praticado, era sistemático e tinha alguma coisa de artificial. O poeta o praticou de caso pensado e ele mesmo tem o cuidado de avisar, precedendo a segunda parte da *Lira dos vinte anos* destas palavras, que revelam suas idéias, seus planos, suas preocupações de artista (ROMERO, OC, p. 34).

Seria então lógico raciocinarmos sobre a possibilidade da escolha de um estilo fragmentado e difuso, propositalmente em certos momentos, assim como a escolha não deliberada de certos símbolos. A questão torna-se então a seguinte: se o autor quis retratar afetos deturpados, não seria a escolha natural de sua personalidade uma linguagem fragmentada?

É neste momento que invertamos nossa proposição inicial sobre a linguagem refletir o afeto. De fato, apegos desfigurados resultam numa enunciação, por vezes, confusa. Mas sem a linguagem inicialmente fragmentada, não há sequer o afeto. Portanto, a busca pela originalidade discursiva resulta num espaço literário inédito e que, neste caso,

²⁹ Afirmação de Satã, para contrapor com a ideia de que o céu seria dos Tolos. p. 65.

resulta no esvaziamento do afeto. Não é gratuita a existência do álcool, da adjetivação e das interrupções. Esses são fatores da linguagem azevediana e de seu imaginário. A dubialidade entre *Macário* e *Noite na Taverna*, as questões de cunho filosófico que são propostas no primeiro e “resolvidas”, mesmo com uma resolução guiada pela não-ética e o desamor, no segundo, seriam profundamente propositais:

Daí a pergunta: esse monte de prosa e verso é tão irregular porque não foi devidamente selecionado e polido, ou porque o Autor queria que fosse assim mesmo, para sugerir a inspiração desamarrada, em obediência a uma estética atraída pelo espontâneo e o fragmentário? É difícil dizer, mas as duas coisas devem estar combinadas (CANDIDO, 2002, p. XI).

A questão é que enquanto *Noite na Taverna* representa o amor amaldiçoado, semelhante ao de Satã, *Fra Gondicário*, mesmo inacabado, anuncia um tom amoroso muito mais reflexivo e melancólico.

Era necessário que essas explicações fossem estabelecidas pela premissa que mantemos de que estas obras são interligadas. Faz-se possível concluir, se bem analisarmos a relação de cada obra com *Macário*, *Satã* e *Penseroso*, que elas representam respectivamente as filosofias do que Candido irá denominar de Homem Diabólico e Homem Angélico.³⁰ Assim, ele demonstra que Álvares promove um desdobramento da luta mais comum no Romantismo: aquela entre o homem e o diabo, citando, inclusive, seu maior exemplo, Fausto e Mefistófeles (CANDIDO, 2002, p. 16).

Aqui, não nos interessa de imediato o céu como oposição à taverna diabólica. Nosso ambiente é o purgatório (as lembranças) e a taverna, o próprio inferno em sua feição quase lúdica, apresentada através de uma janela, assim como o fez Dickens com os seus fantasmas do passado, do presente e do futuro e como em muitas obras o Guia se utiliza de um objeto que adquire características do mágico para fazer “ver”.

A simbologia desses objetos e personagens quase míticos são-nos, portanto, caros para a compreensão de que o humano também se torna objeto. O discurso sobre o *ser* é frio e distante. A mulher amada já não causa nada além de desconforto. Dois amantes que se

³⁰ Essa terminologia é usada por Candido em *A Educação pela Noite*.

separam, depois de anos, quando se reencontram, são estranhos³¹. O corpo é apenas objeto e sujo. No entanto, nos contos de *Noite na Taverna*, conseguiremos capturar a amargura nas entrelinhas do discurso frio, sofrimento que não se estende em solidariedade ao próximo. Neste momento, a questão é a análise da janela por onde se inicia a obra *Noite na Taverna*. Ela é o símbolo da verdade e o sentimento do mal dado a Macário por Satã.

Assim, a taverna já é anunciada como ambiente. Inseridos na Literatura os objetos não são gratuitos e transformam-se em personagens, no sentido em que constituem o imaginário. Sempre ligado à mulher, a taverneira é a seguidora *de satã*, que carrega o vinho deturpador da memória e abre espaço para a fragmentação da linguagem.

Na Idade Média, as bruxas, em seu sentido mais estrito³², evitavam realizar seus feitiços de costas para janelas ou espelhos, além disso, eles seriam uma entrada convidativa para espíritos malignos ou seres noturnos, em especial vampiros. E, como esquecer o conselheiro e dedicado espelho da madrasta de *Branca de Neve*, que nada mais é do que uma janela mágica? A janela representaria também a passagem para outros mundos, principalmente a mente. Há dúvidas de que a taverneira é a feiticeira do diabo, se isto é afirmado na obra, ou de que existe a subversão do tempo, uma vez que olhamos pela janela e nos transportamos para dentro da taverna? A verdade é que a bipartição entre antes e depois da taverna é extremamente simbólica se antes, fora da janela, tratamos de Macário então estamos em São Paulo; se depois da janela estamos na taverna, conseqüentemente não estamos em lugar qualquer. Podemos fundamentar-nos em Bachelard para explicitar as metáforas dos ambientes externos e internos, mediante a janela fechada de *Noite na Taverna*:

O aberto e o fechado são metáforas que liga a tudo, até seus sistemas. Numa conferência em que estudou a sutil estrutura da denegação, muito diferente da simples estrutura da negação, Jean Hyppolite chegou justamente a falar de um “primeiro mito do exterior e do interior.” Hyppolite acrescenta: “Os senhores

³¹ Afirmação de Allan de Botton no romance.

³² Segundo Michelet, as bruxas nasceram na Idade Média através da mulheres que ficavam solitárias, pois seus companheiros iam para a guerra e já não voltavam, e elas entregavam seu tempo ao cuidado de plantas, animais e pessoas próximas, tornando-se uma espécie de cuidadora local, de onde viriam as curandeiras e, assim, as bruxas.

sentem qual é o alcance desse mito da formação do exterior e do interior: é o da alienação que se baseia nesses dois termos” (BACHELARD, 2005, p. 216).

Será também no período medieval que os conceitos sobre janelas e aberturas arquitetônicas em geral ampliarão seus significados em virtude das construções de vitrais das igrejas. Estes possuíam visão educativa, demonstrando passagens bíblicas e a vida dos santos, a *via crucis* e tudo que os fiéis deveriam saber: da pobreza da carne, do amor à alma e que a perdição levaria ao inferno. Do mesmo modo, o conhecimento da noite não se dará propriamente por um vitral, mas pela janela. No período em que a arquitetura gótica está no auge, desenvolve-se uma lógica para a disposição visual dos vitrais. Segundo Lúcia Zucchi, “A fabricação do vidro era outro símbolo da santificação. Pois assim como o homem, pó da terra, se purifica ao fogo do amor de Deus, assim também o vidro, feito de terra e cinza, funde-se ao fogo, transformando-se em matéria límpida e transparente.”³³

Desta maneira, compreendemos a importância visual para os católicos e como este *ver* pode ser manipulado, a fim de adentrarmos nas fragmentações que um único sentido pode nos oferecer diante de diversas dimensões. Passagens como a que marcam a passagem e a quebra entre *Macário* e *Noite na Taverna* surgem para ressaltar a importância dos vidros, vitrais e janelas, mas toda representação é de alguma forma duvidosa em *Noite na Taverna*, pois a janela será portal para o mundano e o infernal, já que no inferno tudo é ilusão. Assim podemos ler a obra e percebê-la difusa ou a entendermos misteriosa:

Macário: Paremos aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.

Satã: Paremos aqui. Espia nessa janela.

Macário: Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas...Que noite!

Satã: Que vida! não é assim? Pois bem! escuta Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que outra. O vinho é como o próprio ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte... (AZEVEDO, 2000, p. 562).

³³ Lúcia C. Zucchi – “*Janelas do Paraíso*” MONTFORT Associação Cultural.
<http://www.montfort.org.br/index.php?secao=veritas&subsecao=arte&artigo=janelas> =bra
 Online, 01/08/2008 às 21:04h.

A vivência de sentimentos duais se destaca novamente nas duas partes do espírito do homem. Para Victor Hugo:

E de início, como primeiras verdades, ensina ao homem que ele tem duas vidas que deve viver, uma passageira, a outra imortal: uma da terra, a outra do céu. Mostra-lhe que ele é duplo como seu destino, que há nele um animal e uma inteligência, uma alma e um corpo; em uma palavra, que ele é o ponto de intersecção, o anel comum das duas cadeias de seres incorpóreos, a primeira partindo da pedra para chegar ao homem, a segunda, partindo do homem para acabar em Deus (HUGO, 2004, p. 22).

Ainda tratando do aspecto espacial da taverna, já que falamos das janelas e vitrais, é importante lembrar que as casas medievais possuíam a disposição geográfica, inclusive dos vitrais semelhantes aos fortes e às igrejas. Assim como a fortuita janela da taverna está em uma posição favorável a Macário e de Satã para observar nossas personagens, as casas medievais eram construídas para proteger suas mulheres:

Dos textos mais significativos, analisados por ocasião de um de nossos encontros em Sénanque por Michèle Perret, destacam-se principalmente três impressões. A primeira é a de uma necessária clausura, e se vê, desde que se chega ao limiar do século XIII, a área circunscrita por esses muros despovoar-se e tornar-se o quadro de uma aventura solitária (...) Contudo, no romance cortês, quando, forçado o recinto, o herói apoderou-se de uma das mulheres recusadas, a união adúltera, tende a estabelecer-se em um lugar subterrâneo: o amor não se faz às claras e, quando é ilícito, deve, propriamente falando, enterrar-se. Ao passo que, e é a terceira impressão, no sonho profano, a morada perfeita é aérea, luminosa: mil janelas, e a obscuridade acoçada pela proliferação das luminárias. Vem em reforço a lembrança dos jardins do Orontes, das cenas turcas, as águas correntes, todos os adornos (DUBY; BATHÈLEMY; RONCIÈRE, 1990, p. 51).

Percebemos, ao mesmo tempo, o espaço aéreo contrastando com a taverna, um buraco com uma janela, o espaço infernal. No entanto, há uma comunhão entre essas

visões, para salvaguardar o feminino sagrado. A escuridão que é oposta à luz, a janela intransponível e a única porta que só será aberta por Giórgia são as maneiras de guardar essas mulheres perturbadoras e satânicas dentro do espaço da taverna.

Esse imaginário que povoa a entrada na *Taverna* de forma a proporcionar um romance que se finaliza através do início de outro marca a fantasia diabólica e as estratégias de sedução de Satã para a Noite: *A uma orgia. Vais ler uma página da vida; cheia de sangue e de vinho-que importa?* (AZEVEDO, 2002, p. 93). É assim que o Diabo fala da taverna. Em *Macário*, ora o espírito busca a luz ora, através de Satã, afirma que aquele pertence à escuridão. No período medieval, uma mentalidade maniqueísta, na qual a igreja cristã busca abafar os ritos pagãos, especialmente os femininos, dando destaque aos santos que abandonaram tudo. Assim é o Romântico, especialmente os seguidores de Byron: crêem que sua alma cristã não pertence à terra e sentem-se sozinhos.

Ao adentrarmos pela janela, a cena que nos é oferecida faz com que mais uma vez seja invocado o vocábulo *saturnal*. Essa adjetivação deriva do envolvimento profundo do homem Romântico com a sua inspiração lúgubre, a imaginação que provém das florestas, do mar e da lua e de todas as qualidades que são insuficientes para descrever a presença desta confidente, a Natureza:

Do contraste entre o mundo e o sujeito vem a necessidade de o romântico encontrar um confidente para suas queixas, um amigo para as horas aflitas, no caso, a Natureza. Mas não a Natureza plácida e harmoniosa dos neoclássicos (...) que acolhe a alma solitária do poeta e a inspira, revelando-lhe mundos desconhecidos (GOMES, 1992, p. 20).

É desta maneira que se dá o início de *Noite na Taverna*. Cinco indivíduos fazem seus relatos em meio a mulheres decaídas, filhas simbólicas de Eva, como o início do pecado na humanidade. Em *Noite na Taverna* não existe mais um período de transição. O homem já se entregou e perdeu sua alma ao tentar compreendê-la:

A rebelião contra o meio social ou contra o vazio da existência, que jamais privilegia os sonhos com o Absoluto, pode assumir outra forma que não seja o ímpeto revolucionário ou a passividade infantil. Em muitos casos, toma a forma

de satanismo, de entrega da alma do indivíduo às forças obscuras do mal. Poetas e prosadores como Byron, Poe, Nerval, Álvares de Azevedo cultuam estados doentios, a loucura, visões fantasmagóricas que representam o caso mais agudo de rejeição da realidade ordinária (GOMES, 1992, p. 23).

Os processos de fragmentação são intrínsecos à ordem do discurso, mesmo dos mais rígidos, pois no momento em que se torna significativa (*langue*), a ideia e todo o universo que a cerca no emaranhamento da mente (*parole*), em signo, muito se perde. A palavra é a simplificação das manifestações do imaginário. Neste processo de equivalência, signo e significante, não importa a complexidade de uma língua, ela é impotente em alcançar as infinitas manifestações da abstração humana, ou seja, esta equivalência não é nula, mas é falha. Muitas vezes, quando mais temos a necessidade de expressar uma noção ou um sentimento, percebemos que as imagens mentais não se adequam fidedignamente às palavras que escolhemos. Retomando o aspecto fragmentário do Romantismo, podemos buscar indícios deste processo na Idade Média. Embasando a fragmentação Romântica através das proposições de Friedrich Schlegel, na qual este afirma o Romantismo ser destinado a reunir todos os gêneros ao unir filosofia e retórica.

Considerando-se que em vários momentos de *Noite na Taverna* interrompe-se a narrativa para uma discussão a respeito do epicurismo e do ateísmo, ou sobre o amor e o não- amor, temos uma obra que se compõe de conto, de ensaio e é um romance que pode ser dramatizado. Mas o fundamental é entender que todas essas discussões entre as personagens da obra iniciam-se no afeto pela mulher amada. O capítulo IV é relativo a Gennaro, que parece não dar atenção ao relato anterior:

-Gennaro, dormes, ou embebes-te no sabor do último trago do vinho, da última fumaça do teu cachimbo?

-Não: quando contava tua história, lembrava-me uma folha da vida, folha seca e avermelhada como as do outono, e que o vento varreu (AZEVEDO, 2002, p. 131).

A poesia entra em contato com a prosa romântica, tornando-se muitas vezes discursiva e o romance recebe toques de lirismo. Já o Teatro modifica os seus temas,

entrelaçando tragédia e comédia, tratando de assuntos sobre a alma com deboche e desdém típico do espírito rebelde dos Românticos.

O próprio amor é fragmentado em *Noite na Taverna*, através do discurso alcoolizado das personagens-narradores, através dos contos trágicos de morte, quando estes tomam ar de zombaria ao serem lembrados. Como Jacques Le Goff faz questão de nos lembrar: na Idade Média, a história é oral e, portanto, fragmentada. É preciso também analisar o fragmento que compõe a Taverna, que é construída a partir da atmosfera do *eu* e da memória. Existe um jogo de lembrar e esquecer que desintegra os afetos das personagens ébrias. Narram, relembram e seus relatos são postos em questionamento: eles provam através de uma jura ou de um objeto e, em seguida, bebem, entrando em esquecimento ou mesmo no sono.

Todos os nossos narradores contam histórias que se passam por toda a Europa, deixando-nos na dúvida se aqueles lugares são parte de uma história verdadeira ou de devaneios de embriaguez.

Por vezes, durante a leitura, podemos achar que o romance é confuso. A explicação de que Artur é Arnold, o loiro, mesmo quando é dada, pede uma releitura. Não sabemos se é de fato intencionalmente fragmentado ou se a dificuldade é do leitor. Com tais processos o silêncio e a fragmentação são naturais do discurso, principalmente mediante a feminilidade e as paixões dominantes da obra. São muitas as personagens entremeadas em processos inebriantes, demoníacos e dolorosos conduzidas pelas mãos do feminino.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A mulher é presença imperativa para o desenrolar de *Noite na Taverna*. Considerando o romance em estudo uma continuação de *Macário*, entendemos que a taverna sugere um ambiente estranho-fantástico. Percebemos que imperam o estilo gótico e o movimento grotesco na composição do sublime nas relações e na caracterização das personagens. Esses aspectos que trabalhamos ao longo do texto, juntamente com a valoração da Natureza por parte do movimento Romântico, formalizam um feminino sobrenatural.

Ao longo deste trabalho, foi legitimada a proposta de um aspecto do feminino romântico: aquele que resgata a deusa-primitiva. Estes seres da natureza que são as personagens azevedianas, causam dor e destruição típicas de quando o homem relaciona-se com uma natureza desconhecida. Contudo, a morte em *Noite na Taverna* não representa punição para as mulheres, mas retorno à sua forma verdadeira em comunhão com o universo.

Assim, no decorrer desta dissertação, demonstramos a presença essencial do feminino através das personagens que analisamos, com base nos próprios estudos e classificações do autor. Delas retiramos características que justificam essa classificação, uma vez que são compostas pela binômica que fundamenta *Noite na Taverna*: as paixões amorosas e animalescas, compondo o grotesco e o sublime nessas mulheres. A conclusão é que este feminino, com as características de vida e de morte, *Eros e Tanatos*, liga todos os contos e confirma a filosofia epicurista apresentada como legítima na obra definindo, assim, um manual da *Noite* através dos sentidos.

Comprovamos que o homem, quando em contato com esse feminino-deusa, desagrega-se, pois o relacionamento amoroso é semelhante ao enfrentamento da natureza

desconhecida. Logo, o poeta elege sua musa mítica inserido na filosofia byroniana na busca da vida eterna -ou da morte- através do amor que não pode compreender. É nesse momento que as fragmentações de vida *versus* morte tornam-se unificadas pelo afeto amoroso.

O feminino também está representado nos símbolos e na mitologia que o Romantismo resgata. Foi analisando a obra *Noite na Taverna* que percebemos a força e o poder do feminino descritos por Azevedo.

No entanto, vimos que em *Noite na Taverna* a morte não é dada ao homem. Ele é obrigado a conviver com seu desastre amoroso e sua desagregação de espírito. Com isso, torna-se um ébrio, vivendo através de memórias entrecortadas e do discurso impulsionado pelo vinho. Notamos que o conteúdo dos contos possui muito de sonho ou delírio. A razão da lembrança são sempre mulheres grotescas que tornam os homens melancólicos e tristes e, para enfrentar a memória dessas mulheres, a embriaguez é uma via necessária no contexto abordado.

Por fim, atestamos que a fragmentação da fala romântica provém da tentativa de libertar-se das normas clássicas, uma vez que aquela valoriza o humano e sua expressão fluida. Tendo em vista que em *Noite na Taverna* a fragmentação é premente, concluímos que há um conjunto de fatores que ultrapassam a estética clássica. Um deles são as paixões que, levadas ao limite, mediante a figura da mulher deusa e mítica, deflagram deturpações no mundo masculino e revelam-se na enunciação do discurso. Sendo assim, a fragmentação textual é consequência direta da fragmentação do ser. O discurso de *Noite na Taverna* é liberto da gramática. Outras fragmentações no discurso, por outros motivos, foram observadas: a fragmentação do ser perante o feminino e a descrença no amor, a libertação das regras gramaticais, os silêncios da memória alcoolizada, as reticências (marcas do discurso azevediano que reforçam o silêncio) e a melancolia da personagem e, por fim, a falha natural da palavra em expressar o afeto.

As perturbações do ser e do discurso demonstram, acima de tudo, o egoísmo narcísico que se desenvolve a partir dos afetos *a priori* excessivos. Não há empatia entre as *personas* de *Noite na Taverna*. Há no romance uma ética questionável por parte de todos. Atitudes criminosas parecem ser naturais. Não há nada além do silêncio em torno de assassinatos, sequestros e demais atitudes amorais. Não há atos de justiça, mas de vingança provenientes da própria dor de amar. A punição final virá pelas mãos de Giórgia e encerra-se

com o apagar da luz e do verbo, um contraponto ao *Gênesis*, no qual o mundo começa com a luz e com a palavra.

Sobre os afetos da taverna deduz-se que se trata de um manual diabólico de autodestruição e de desamor ao próximo. A expectativa sobre o amor e o processo de confundí-lo com paixões arrebatadoras e desprovidas de moral adoecem as personagens masculinas dentro desse imaginário, semelhante ao que possivelmente ocorreria a uma pessoa na vida cotidiana. O jogo de expectativa sobre o não-medo, o ilusório, o devir do jovem de ser-além de si mesmo causará o caos e, por fim, a angústia, finalizando pelo arrebatamento do álcool nos homens e pelo assassinato, surpreendentemente por parte das mulheres, conveniente ao pensamento romântico de que a morte venha por mãos femininas, uma vez que elas são a mobilização da filosofia Romântica: o ser que detém a vida pelo amor e a morte pela paixão.

A maior pulsão, seja de vida ou de morte, em *Noite da Taverna* provém de um feminino sagrado mesmo quando é prostituído. O feminino salva e mata, é o exemplo exato da *teoria dos contrastes* de que tanto o autor fez uso: ela dá à luz e castra de todas as maneiras que pode. Mesmo a mulher amante e não a mulher mãe dá à luz pelo amor para, a *posteriori*, transformar o amante naquilo que lhe sirva bem. Daí, a destruição mediante a mal-sucedida transformação: o amado se vai e ambos caem em desgraça, em histerias e neuroses, enfim, em deturpações afetivas que carregam pelo resto da vida. Em *Noite na Taverna* essas transgressões irão além, pois chegam a atos criminosos. Ficamos diante da doença amorosa da maneira mais explícita, pois ela é multiplicada por dois. O amor que é dado como cura, ao ser tirado, torna-se doença.

Finalmente, as fragmentações naturais do discurso também prevalecem como as falhas que existem quando a palavra não é suficiente para expressar o imaginário afetivo, especialmente quando é determinado por um feminino com regras próprias, provocador de emoções desencontradas. Fica assim comprovado o resgate da deusa primitiva com seu poder de vida e de morte promovendo harmonias, mas também fragmentações no romance *Noite na Taverna*.

BIBLIOGRAFIA

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 2 ed. Trad. Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. 13ª ed. Trad. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Petrópolis: Vozes, 1998.

ALENCAR, José de. *Diva*. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: s/d.

_____. *Encarnação*. Biografia e introdução de M. Cavalcanti Proença. Rio de Janeiro: s/d.

_____. *Lucíola*. 27ª ed. São Paulo: Ática, 2001.

_____. *Senhora*. Fortaleza: ABC, 1997.

ALMEIDA, Arlenice *et al.* *O banquete de Caliban*: edição comentada de *Noite na Taverna*. São Paulo: Selinunte, 1993.

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

ANDRADE, Maria Luzia Oliveira. *A fragmentação do texto literário: um artifício da memória?*. In: *Interdisciplinar: Revista de estudos de Língua e Literatura, Itabaiana*, v.4, n.4, julho-dezembro, 2007, p. 122-131.9internet.

ANDRADE, Mário de. *Aspectos da literatura brasileira*. 4 ed. São Paulo: Martins, 1972.

_____. *in Aleijadinho e Álvares de Azevedo, 1935 In.:Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

ANTONETTI, Guy. *A economia medieval*. São Paulo: Atlas, 1977.

ARIÉS, Philippe; CHARTIER, Roger(Org.). *História da vida privada, 3: da renascença ao Século das Luzes*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. 7 ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo : Cultrix, 1997.

ARAÚJO, Rosa T. Bonini de. *A mulher no século XXI: o resgate de Lilith*. São Paulo: Aquariana, 1989.

ARISTÓTELES. *Retórica das paixões*. São Paulo: Martins Fontes, 2003. Bueno. Alexei (Org.). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ASSIS, Machado de. *Helena*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2001.

_____. *in Semana Literária*, Rio de Janeiro, 1864 In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

AZEVEDO, Álvares. *Obra Completa*. Org. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Noite na Taverna, Macário*. São Paulo: Martins, 1965.

_____. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário; Noite na Taverna*/Estudo introdutório Antonio Candido. São Paulo: Martins Fontes. 2002.

_____. *Lira dos vinte anos: antologia poética*. São Paulo: Letras Clássicas, 1995.

AZEVEDO, Vicente de. *Álvares de Azevedo desvendado*. São Paulo: Martins, 1977

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel, in *Apresentação da poesia brasileira*, 1944. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2004.

BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. 11 ed. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: F. Alves, 1991.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2002.

BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no Romantismo alemão*. Trad. Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Iluminuras, 1993.

BETHENCOURT, Francisco. *O imaginário da magia: feitiças, adivinhos, e curandeiros em Portugal no século XVI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BORGES, Jorge Luis. *Curso de Literatura Inglesa*. Organização, pesquisa e notas de Martín Arias e Martín Hadis; Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins FONTES, 2002.

_____. *Borges: o livro dos seres imaginários* Trad. Heloisa Jahn. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 4 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3 ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *O ser e o tempo da poesia*. 6 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRESCIANI, Maria Stella Martins. *Londres e Paris no século XIX. O espetáculo da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1992.

BURNS, Edward Mcnall; LERNER, Robert E.; MEACHAM, Standish. *História da civilização ocidental: do homem das cavernas às naves espaciais*. v. 2. 28 ed. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Porto Alegre; Rio de Janeiro: Globo, 1986.

BOTTON, Alain de. *Ensaio de amor*. 4ª ed. Trad. Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.(a)

_____. *Formação da Literatura Brasileira*. 10ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.(b)
1984.

_____. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios por Bárbara Heller, Luís Percival Leme de Brito, Marija Philbert Lajolo. São Paulo: Abril Educação, 1982.

CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. 9 ed. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 2000.

CÂNDIDO, Antônio. *A educação pela noite*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

_____. *Formação da literatura brasileira, 1957*. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

_____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 10 ed. 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre o Azul, 2006.

CAROTENUTO, Aldo. *Eros e Pathos: amor e sofrimento*. Trad. Isabel F. L. Ferreira. São Paulo: Paulus, 1994.

CARVALHO, Ronald de. *Pequena história da literatura brasileira*. 13 ed. Rio de Janeiro: F. Briguet Cia. & editores, 1968.

_____. in *Pequena história da literatura brasileira, 1919* In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

CÉSAR, Guilhermino. (Org.). *Historiadores e críticos do Romantismo: a contribuição europeia, crítica e histórica literária*. São Paulo: Edusp, 1978.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Paulo Rónai; Teodoro Cabral. São Paulo; Hucitec: Edusp, 1996

DAVIDSON, H. R. Ellis. *Deuses e mitos do norte da Europa: uma mitologia é o comentário específico de uma era ou civilização sobre os mistérios da existência e da mente humanas*. Trad. Marcos Malvezzi Leal. São Paulo: Madras, 2004.

DIDEROT. A. L. Thomas; d'Épinay. Madame. *O que é uma mulher?* Trad. Maria Helena Franco Martins. Rio de Janeiro: Nov Fronteira, 1991.

D'INCAO. Maria Angela (Org.). *Amor e família no Brasil*. São Paulo: Contexto, 1989.

DOUCET, Friedrich W. *O livro de ouro das ciências ocultas: magia, alquimia, ocultismo*. Trad. Maria Madalena Würth Teixeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

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

DUBY, Georges(Org.). *História da vida privada, 2: da Europa feudal à renascença*. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DURAND, Gilbert. *Exploração do imaginário*. Trad. Hulmo Passos. In: PITTA, Danielle Perin Rocha. *O imaginário e a simbologia da passagem*. Recife: Massangana, 1984.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ENGELMANN, Magda Shirley C. *O jogo elocucional feminino*. Coleção Orfeu n 2. Goiânia: UFG, 1996.

FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Trad. Departamento Editorial de W. M. Jackson Inc. V. 18. São Paulo: W. M. Jackson Inc. Editores, 1963.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. 5 ed. Trad. Luis Felipe Baeta Neves. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. 11 ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1984.

FROMM, Erich. *A arte de amar*. Trad. Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, s/d.

GOFF, Jacques Le. *O deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Trad. Marcos Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

_____. *Em busca da Idade Média*. 2 ed. Trad. Marcos de Castro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

GOMES, Álvares Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética Romântica: textos doutrinários comentados*. Trad. Maria Antônia Simões Nunes; Duílio Colombini. São Paulo: Atlas, 1992.

GRAVES, Robert. *A deusa branca: uma gramática histórica do mito poético*. Trad. Bentto de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

GRIECO, Agripino, *in Evolução da poesia brasileira, 1932, In.:Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

GUINSBURG, J. (Org.) *O romantismo*. 4 ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HADDAD, Jamil Almansur. *Álvares de Azevedo, Maçonaria e dança*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1960.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. 3 ed. Trad. Walter H. Geenen. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

HELLER, Bárbara; BRITO, Luís Percival de; LAJOLO (Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios).

HORTA, Anderson Braga. *A aventura espiritual de Álvares de Azevedo: estudo e antologia*. Brasília: Thesaurus, 2002.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. 2 ed. Trad. Celia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2004.

HUSSAIN, Sharukh (Org.). *O livro das bruxas*. Trad. Edson Rocha Braga. Rio de Janeiro: Objetiva, 1993.

JÚNIOR, R. Magalhães. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: LISA, 1971.

JÚNIOR, Hilário Franco. *Eva Barbada: Ensaio de Mitologia Medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.

LACAN, J. *Escritos*. Trad. de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEXIKON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1990.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Coleção Espírito Crítico. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2000.

KAYSER, Wolfgang. *O grotesco*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KRAMER, Heinrich; SPRENGER, James. *O martelo das feiticeiras*. 18 ed. Trad. Paulo Fróes. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2005.

KRISTEVA, Julia. *Sol negro: depressão e melancolia*. Trad. Carlota Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. *Histórias de amor*. Trad. e Introdução Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MACEDO, José Rivair. *Riso, cultura e sociedade na Idade Média*. Porto Alegre/ São Paulo: UFRGS/UNSP, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3 ed. Trad. Freda Indursky. Campinas: Pontes/Educamp, 1997.

MICHELET, Jules. *A feiticeira*. Trad. Ronaldo Werneck. São Paulo: Círculo do Livro S.A., 1974.

_____. *A agonia da Idade Média*. Trad. Artemis Albuquerque Coêlho; Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: EDUC/Imaginário, 1992.

MILES, Rosalind. *A história do mundo pela mulher*. Trad. Barbara Heliodora. Rio de Janeiro: LTC/Casa Maria Editorial, 1989.

MILTON, John. *Paradise Lost*. New York: The Heritage Press, s/d.

MOISÉS, Massaud. *A literatura brasileira através dos textos*. 23 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

MONTERO, Rosa. *Histórias de mulheres*. Trad. Joana Angélica d'Avila Melo. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

MONTEIRO, Dulcinéia da Mata Ribeiro. *Mulher: feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

MONTEIRO, Jaci, in *Obras de Manuel Antonio Álvares de Azevedo*, Garnier, 1862. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

NASIO, J.-D. *A histeria: teoria e clínica psicanalítica*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6 ed. Campinas: Unicamp, 2007.

PEIXOTO, Sergio Alves. *A consciência criadora na poesia brasileira: do barroco ao simbolismo*. São Paulo: Annablume, 1999.

PILOSU, Mário. *A mulher, a luxúria e a Igreja na Idade Média*. Lisboa: Estampa, 1995.

PONDÉ, Luiz Felipe. *Crítica e profecia: a filosofia da religião em Dostoiévski*. São Paulo: Editora 34, 2003.

PLATÃO. *Fédon: diálogo sobre a alma e morte de Sócrates*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, São Paulo: Editora da UNICAMP, 1996.

PRIORE, Mary Del (Org.); BASSANESI, Carla (coord. De textos). *História das mulheres no Brasil*. 2 ed. São Paulo: Contexto, 1997.

PROPP, Vladímir. *As raízes históricas do conto maravilhoso*. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

ROGERSON, J. W *O livro de Ouro da Bíblia*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ROMERO, Sílvio, *História da literatura brasileira, 1888*. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

RUSSO, Mary. *O grotesco feminino: risco, excesso e modernidade*. Trad. Talita M. Rodrigues. Rio DE Janeiro: Rocco, 2000.

SARTRE, Jean-Paul: *Esboço para uma teoria das emoções*. Trad. Paulo Neves. Porto Alegre: L&M Poquet plus, 2008.

_____. *A imaginação*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difusão Européia do livro, 1964.

SCHELEGEL, Friedrich. *O dialeto dos fragmentos*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia europeia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Noite na taverna: a transgressão romântica*. In: *Estudos de Literatura Brasileira 1*. Faculdade de Letras- UFRJ, 1985.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. Trad. F. Carlos Cunha Medeiros e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1993.

SILVA, Luciana Fátima. *Álvares de Azevedo: o poeta que não conheceu o amor foi noivo da morte*. São Paulo: Annablume, 2006.

STEGAGNO-PICCHIO, Luciana, *História da literatura brasileira*, Rio De Janeiro:1997. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

STENDHAL. *Do amor (Trechos Escolhidos)*. Trad. Wilson Lousada. Rio de Janeiro: Tecnoprint S. A., s/d.

STERNE, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

TOLSTOI, Leon. *A polêmica visão do autor de guerra e paz*. Trad. Bete Torii. São Paulo: Ediouro, 2002.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. *História da literatura brasileira, 1916*. In.: *Obras Completas*, Nova Aguilar: São Paulo, 2000.

VICENTE, Gil. *Farsa de Inês Pereira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1999.

VIEIRA, Marcus André. *A ética da paixão: uma teoria psicanalítica do afeto*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

VINCENT-BUFFAULT, Anne. *História das lágrimas: séculos XVIII-XIX*. Trad. Luiz Marques; Martha Gambini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

ZIMERMAN, David E. *Fundamentos Psicanalíticos: teoria, técnica e clínica*. Porto Alegre: Artmed, 1999.