

CENTRO UNIVERSITÁRIO CAMPOS DE ANDRADE UNIANDRADE

MESTRADO EM LETRAS

ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: TEORIA LITERÁRIA

NOITE NA TAVERNA (1855) DE ÁLVARES DE AZEVEDO: AMOR E MORTE
EMOLDURADOS POR SOMBRAS GÓTICAS

DIONE MARA SOUTO DA ROSA

CURITIBA

2016

DIONE MARA SOUTO DA ROSA

***NOITE NA TAVERNA (1855) DE ÁLVARES DE AZEVEDO: AMOR E MORTE
EMOLDURADOS POR SOMBRAS GÓTICAS***

Dissertação apresentada como requisito
para obtenção do Grau de Mestre ao
Curso de Mestrado em Teoria Literária
do Centro Universitário Campos de
Andrade – Uniandrade.
Orientadora: Profa. Dra. Anna Stegh Camati

CURITIBA

2016

TERMO DE APROVAÇÃO

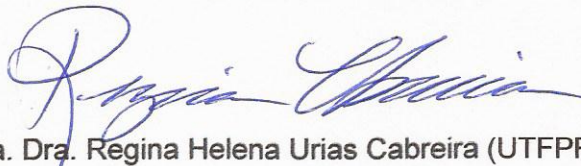
DIONE MARA SOUTO DA ROSA

NOITE NA TAVERNA (1855) DE ÁLVARES DE AZEVEDO: AMOR E MORTE EMOLDURADOS POR SOMBRAS GÓTICAS

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:



Profa. Dra. Anna Stegh Camati (Orientadora – UNIANDRADE)



Profa. Dra. Regina Helena Urias Cabreira (UTFPR)



Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo (UNIANDRADE)

Curitiba, 18 de fevereiro de 2016.

Há mais coisas entre o céu e a terra do que sonhou nossa filosofia.

Shakespeare. *Hamlet*

AGRADECIMENTOS

Aos deuses pelo ânimo e perseverança dando-me condições de finalizar esta etapa,

In memoriam de meus amados pais Ivone Souto da Rosa, Dulcí Col da Rosa e minha saudosa avó Edith Barbosa Souto,

À minha filha Isabelle Edith Aguilar da Rosa pelo apoio e incentivo incondicionais,

Ao meu querido tio e padrinho Francisco Souto Neto pela inspiração,

Às queridas irmã Rossana Souto da Rosa e sobrinha-afilhada Marion Souto da Rosa Lemes pela compreensão durante o processo,

À querida orientadora Anna Stegh Camati pelos ensinamentos e pelo carinho ímpares,

Às professoras Regina Helena Urias Cabreira e Mail Marques de Azevedo por participarem da banca examinadora com sugestões e contribuições.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	viii
RESUMO	ix
ABSTRACT.....	x
INTRODUÇÃO	1
1 A POSIÇÃO DE ÁLVARES DE AZEVEDO (1831-1852) NO CÂNONE BRASILEIRO, ONTEM E HOJE.....	8
1.1 O POETA MALDITO – ÁLVARES DE AZEVEDO NO CONTEXTO DO ROMANTISMO.....	8
1.2 APROXIMAÇÕES COM EDGAR ALLAN POE.....	17
1.3 A TEMÁTICA BYRONIANA DE AMOR E MORTE.....	20
1.4 O FANTÁSTICO EM ÁLVARES DE AZEVEDO	23
1.5 BREVE HISTÓRICO DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE <i>NOITE NA TAVERNA</i> (1855).....	28
2 A TRADIÇÃO GÓTICA NA LITERATURA.....	33
2.1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO GÓTICO.....	33
2.2 A NATUREZA E AS CONVENÇÕES DO GÓTICO.....	37
2.3 O HORROR GÓTICO E A FUNÇÃO DOS MONSTROS.....	46
2.4 O GÓTICO NA LITERATURA BRASILEIRA.....	53
3 A NARRATIVA MOLDURA DE <i>NOITE NA TAVERNA</i>	56
3.1 A ORIGEM DAS NARRATIVAS MOLDURA.....	56
3.2 DE <i>MACÁRIO</i> A <i>NOITE NA TAVERNA</i> : UMA EXPERIÊNCIA LIMITE PELA JANELA.....	59
3.3 A MOLDURA EXTERNA DE <i>NOITE NA TAVERNA</i>	63
3.3.1 Uma noite no século.....	65
3.3.2 O último beijo de amor.....	69
4 A REPRESENTAÇÃO DO HORROR GÓTICO NOS CONTOS DE AMOR E MORTE EM <i>NOITE NA TAVERNA</i>.....	74
4.1 “SOLFIERI”.....	77

4.2 “BERTRAM”.....	82
4.3 “GENNARO”.....	87
4.4 “CLAUDIUS HERMANN”.....	93
4.5 “JOHANN”.....	100
5 O ROMANCE GRÁFICO <i>NOITE NA TAVERNA</i> (2011).....	105
5.1 DISCURSO MISTO: PALAVRA E IMAGEM.....	105
5.2 A TRANSPOSIÇÃO DE <i>NOITE NA TAVERNA</i> PARA OS QUADRINHOS.....	109
5.3 “SOLFIERI”: IMAGENS DE HORROR GÓTICO EM HQs.....	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	122
REFERÊNCIAS.....	131

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Capa do romance gráfico *Noite na taverna*

Figura 2 – O sedutor Solfieri

Figura 3 – Ângela, a personagem do conto “Bertram”

Figura 4 – Ambientação gótica

Figura 5 – A sombra

Figura 6 – Caminhando até o cemitério

Figura 7 – O anjo do cemitério

Figura 8 – Roubando o cadáver

Figura 9 – Enterrando a defunta

Figura 10 – Uma lembrança eterna

Figura 11 – Efeitos de horror gótico

Figura 12 – Necrofilia X catalepsia

Figura 13 – Assustador?

RESUMO

O gótico aborda o lado mórbido e mais recôndito da alma humana, e instala a presença do não-racional, da desordem e do caos, evocando o primitivismo do inconsciente coletivo que povoa o imaginário cultural da humanidade. Esta dissertação explora *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, principalmente em relação aos componentes gótico-fantásticos que intensificam os aspectos sombrios e macabros do tema principal do romance, qual seja o *Liebestod* (associação de amor e morte), elementos que inserem a obra na segunda fase do romantismo brasileiro, o ultrarromantismo, uma corrente literária influenciada por atitudes não convencionais e pela poesia de Lord Byron. Os estudos de Howard Philips Lovecraft, Noël Carroll, Tzvetan Todorov, Antonio Candido, Cileine Alves, Karin Volobuef e Daniel Serravalle de Sá são utilizados como apoio teórico para a análise da narrativa moldura e dos cinco contos nela encaixados. Nessa investigação, o conceito de horror gótico, teorizado por Carroll e Lovecraft, e a noção de insólito, desenvolvida por Freud, são privilegiados. No último capítulo, o romance gráfico *Noite na taverna* (2011) é brevemente discutido, e o processo de transposição para os HQs, do conto intitulado “Solfieri”, é descrito, com o intuito de mostrar que o interesse perene dos leitores pela obra de Álvares de Azevedo contribuiu para a valorização de seu projeto estético.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo. *Noite na taverna*. Narrativa moldura. Romance gráfico. O gótico.

ABSTRACT

The Gothic addresses the morbid and the darkest aspects of the human soul, and installs the presence of the non-rational, disorder and chaos, evoking the primitivism of the collective unconscious that inhabits the cultural imaginary of humanity. This dissertation explores *Noite na taverna* (1855), by Álvares de Azevedo, mainly as concerns its gothic and/or fantastic components, which intensify the gloomy and macabre aspects of the main theme of the novel, namely the *Liebestod* (fusion of love and death), elements which relate the text to the second phase of Brazilian Romanticism, called Ultra-Romanticism, a literary current that was greatly influenced by non-conventional attitudes and by Lord Byron's poetry. The studies of Howard Philips Lovecraft, Noël Carroll, Tzvetan Todorov, Antonio Candido, Cileine Alves, Karin Volobuef e Daniel Serravalle de Sá are used to provide theoretical support for the analysis of the narrative frame and the five stories inserted in it. In this investigation, the concept of gothic horror, theorized by Carroll e Lovecraft, and the notion of the uncanny, developed by Freud, is privileged. In the last chapter, the graphic novel *Noite na taverna* (2011) is briefly discussed, and the process of transposition into comics, of the story titled "Solfieri", is described, aiming to show that the long-lasting interest of the readers for the work of Álvares de Azevedo has contributed for the valuing of his aesthetic project .

Keywords: Álvares de Azevedo. *Noite na taverna*. Narrative Frame. Graphic Novel. The Gothic.

INTRODUÇÃO

Uma noite escura desprovida de luar a insinuar trevas... Nada se ouve exceto o tiritar de avezinhas com frio nas árvores. Chove copiosamente como se fora o choro entristecido dos deuses. Não há uma viva alma entre os estreitos quarteirões. Não muito longe na paisagem... aparece uma casa e, da janela, percebe-se que velas bruxuleiam em candeeiros sobre as mesas dentro do estranho local. É uma taverna, em cujo interior veem-se mulheres servindo bebida e misteriosos personagens desejosos de revelar histórias macabras e assustadoras. Não obstante, do lado de fora, espreitam dois personagens, um deles um ser temível da escuridão e outro que será iniciado nas artes demoníacas. Mas, o que acontecerá quando os personagens da taverna começarem a contar suas desventuras e tragédias pessoais?

Noite na taverna (1855) é uma obra gótico-fantástica do autor brasileiro Manoel Antonio Álvares de Azevedo (1831-1852) – representante da segunda fase do romantismo no século XIX, que surpreendeu a todos com sua poesia e prosa notáveis. O autor teve influências externas na composição de sua obra, notadamente de escritores e poetas ingleses, franceses e alemães na medida em que livros chegaram ao Brasil, graças à vinda da família real portuguesa ao Rio de Janeiro em 1808, em que se criou a Imprensa Régia, a Biblioteca Real, e outros locais de cultura. Desse modo, vislumbrou-se um ambiente propício para os intelectuais, notadamente escritores e poetas, como é o caso de Álvares de Azevedo.

O jovem Álvares de Azevedo graduou-se em Letras aos 16 anos, e em seguida, ingressou na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco em São Paulo; todavia não conseguiu concluir em razão de sua morte prematura aos vinte

anos. Estudioso, destacou-se na graduação e era muito respeitado pelos colegas. Hábil com a escrita e dono de grande talento e criatividade, tornou-se poeta e prosador.

Álvares de Azevedo viveu no século XIX, época do romantismo, o qual se iniciou como movimento em 1836 com a obra de Gonçalves de Magalhães, *Suspiros poéticos e saudades* e terminou em 1881 com a publicação do romance realista *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis. O romantismo se divide em três fases: indianista, ultrarromântica e abolicionista. Interessa-nos, de modo especial, a segunda fase do romantismo, que foi chamada de “mal do século” – uma reação ao iluminismo iniciado no século XVIII, denominado Século das Luzes, em que se cultuava a razão, desconsiderava-se o indivíduo e o “eu” era totalmente rejeitado. Todavia o romantismo se alia ao gótico para trazer de volta todos esses sentimentos deixados de lado.

A narrativa gótica resgata a Idade Média e seu imaginário com aspectos assustadores e religiosos. Os enredos são plenos de mistérios, angústias, efeitos sobrenaturais, morte, erotismo, obscuridade, privilegiando lugares como castelos e florestas mal-assombradas como cenários. O gótico passa a ser visto como gênero após a publicação de *O castelo de Otranto* de Horace Walpole (1764), seguido de outras obras como de Ann Radcliffe com *Os mistérios de Udolpho* (1794), *O monge*, de Mathew Lewis (1796). O romance-folhetim *Frankenstein*, de Mary Shelley (1818) muito contribuiu para a propagação da estética. Alguns críticos também afirmam que o teatro shakesperiano é precursor da estética gótica.

No século XIX, os castelos são substituídos pelos casarões e as florestas pelas ruas escuras das cidades. Os personagens góticos continuam sendo heróis, heroínas, vilões e seres sobrenaturais, com a introdução de alucinações nas tramas

e processos de loucura. As narrativas ficcionais fantásticas estão centradas em elementos fora da realidade e dividem-se em ficção científica, fantasia, horror ou terror, limitando-se ao fantasioso e ficcional com elementos imaginários e inverossímeis. É o que Tzvetan Todorov pontua, em seu livro *Introdução à literatura fantástica* (2010), sobre fenômenos estranhos que se explicam de maneira natural ou sobrenatural e a hesitação ocorrida entre ambos gerando o efeito fantástico.

No século XIX no Brasil, o gótico se configura entre nossos autores na segunda geração romântica, caracterizada pelo exagero sentimental, sob influência de Lord Byron – célebre por obras como *A peregrinação de Childe Harold* (1812) e *Don Juan* (inacabada) entre outras obras editadas na Inglaterra, embora em outros países, como Alemanha e França, nomes como Friedrich Schiller, Ernest Theodor Amadeus Hoffmann, Johann Wolfgang Von Goethe, Edgar Allan Poe e Alfred de Musset tenham sido igualmente importantes na formação do gênero.

No Brasil, o maior representante dessa literatura foi Álvares de Azevedo com a sua poesia lírica e sua prosa macabra. Ele introduziu elementos de tradição gótica como a morte, o ambiente noturno e o vampirismo, ao mesmo tempo que desenvolveu elementos do fantástico. As diversas histórias macabras são por ele contadas em *Noite na taverna*, envolvendo crimes do passado e amores trágicos de personagens sem esperança no amor e na vida, viciados na bebida para espantar o tédio da vida (*spleen*). Sob a influência de Lord Byron, estabeleceu elos de ligação com seus personagens belos, demoníacos, sedutores, românticos, satânicos e grotescos.

O seu projeto estético que retrata a boêmia e os vícios faz severas críticas à vida social e à moral da época. Álvares de Azevedo foi um rebelde a exaltar os

sentidos e a fuga da realidade, o que culminou com a criação de uma literatura gótica e fantasiosa.

O contemporâneo de Álvares de Azevedo, José de Alencar (1829-1877) também foi influenciado pelo gótico inglês na primeira fase do romantismo. O pesquisador Daniel Serravalle de Sá, pontua essa influência em José de Alencar e outros romancistas brasileiros no livro *Gótico tropical* e no artigo *Gothic Novels in Brazil in the nineteenth century*. Nossa literatura, nessa fase, “absorveu as estratégias narrativas, utilizando-se de imagens e convenções perfazendo uma tradição gótica antes não levada em consideração” (SERRAVALLE DE SÁ, 2014, p. 25-27), contradizendo os críticos dos séculos XX e XXI, que afirmaram por muito tempo que não houve tradição gótica no Brasil. Nesse sentido, essa posição em relação ao gótico na obra *Noite na taverna* será reavaliada ao longo desse trabalho.

O objetivo do nosso trabalho é analisar *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, uma obra que permaneceu no tempo sob uma aura instigante e mítica. A obra apresenta-se em forma de moldura, em que existe uma moldura externa, qual seja o ambiente sombrio da taverna que abarca os cinco contos ou as cinco micronarrativas ficcionais. No interior da moldura externa encontram-se diversas micronarrativas, cujas bordas são abertas, permitindo sucessivas intrusões da movimentação (ação) que ocorre na moldura externa.

A obra obteve reconhecimento dos críticos no século XX e XXI, atraindo em 2011, a atenção de diversos quadrinistas brasileiros especialistas em horror, os quais se reuniram para criar *Noite na taverna* em romance gráfico (2011), que será abordado no quinto capítulo de modo breve, na medida em que investigaremos a transposição intermediária do primeiro conto, denominado “Solfieri” para os HQs, elaborada por Franco de Rosa. O romance gráfico é um exemplo da

recontextualização em outras mídias, demonstrando a contemporaneidade da obra e o quanto o trabalho desperta interesse no público, que a eternizam cada vez mais em outros segmentos como os quadrinhos, o teatro e em vídeos. A ênfase maior no presente trabalho reside na análise de dois aspectos principais relegados pela crítica em relação à *Noite na taverna*, quais sejam a questão do horror gótico, que permeia a obra como um todo e do estranho, teorizado por Sigmund Freud, que se insinua no texto.

O trabalho é estruturado em cinco capítulos, sendo o primeiro voltado para a revisão da posição de Álvares de Azevedo no cânone brasileiro, ontem e hoje, mostrando como o poeta maldito se encaixou no contexto do romantismo. Demonstraremos a aproximação com o escritor Edgar Allan Poe, especialmente através da comparação entre o conto “Solfieri” de Álvares de Azevedo e “A queda da casa de Usher” de Poe, seguido da explicitação da temática de amor e morte, desenvolvida por Lord Byron, expoente máximo do romantismo inglês. O capítulo também discorre brevemente sobre alguns aspectos do fantástico, em *Noite na taverna*, que já foram amplamente discutidos por diversos pesquisadores brasileiros.

No segundo capítulo, abordaremos a tradição gótica na literatura desde a sua gênese e o desenvolvimento do gênero gótico na Europa e no Brasil. E perspectivas teóricas como a natureza e as convenções do gótico, o horror gótico e a função dos monstros serão discutidas.

No capítulo três, as considerações críticas sobre a origem de narrativas em moldura são seguidas pela análise da moldura externa que abre e encerra a obra. A conexão entre *Macário* e *Noite na taverna* será estabelecida e, para essa finalidade, nos valem das considerações de Antonio Candido que entende que *Noite na taverna* é o seguimento de *Macário*, na medida em que o protagonista Macário é

introduzido pelo próprio Satã na arte das transgressões e crimes, e assiste pela janela a narração dos episódios macabros.

No capítulo quatro, analisaremos a representação do horror gótico nos cinco contos de *Noite na taverna*, a saber: “Solfieri”, “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann” e “Johann”.

No capítulo cinco, relacionaremos os contos com a mídia dos quadrinhos, na medida em que em 2011 foi criada *Noite na taverna* na versão para os HQs e elegemos o primeiro conto “Solfieri” para o estudo da transposição intermediária. Será abordada a questão da palavra e imagem como partes do discurso misto, considerações gerais sobre a adaptação em quadrinhos, e como foram estruturadas as imagens de terror e horror góticos em “Solfieri”.

Nossa metodologia para o estudo de *Noite na taverna* (1855) foi embasada a partir dos escritos teóricos: Noël Carroll, Howard Phillips Lovecraft, Tzvetan Todorov, Antonio Cândido, Cilaine Alves, Karin Volobuef, Daniel Serravalle de Sá, entre outros com o propósito de caracterizar o gênero de horror e a estética gótica na obra de Álvares de Azevedo.

O trabalho que ora se delineia inspira-se nas sombras góticas projetadas por Álvares de Azevedo em sua obra *Noite na taverna*, sombras do imaginário, do irreal e da fantasia que povoa o inconsciente dos seres humanos insatisfeitos com a realidade existente. A realidade brinca com a fantasia e atíça o fogo da curiosidade e da fascinação, num estranho e paradoxal prazer que “[...] pode ser extraído do terror, contanto que experimentado de uma distância segura. A leitura é supostamente uma distância segura” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 70). Desse modo encontramos a função do gótico-fantástico, qual seja a de dar a sensação de segurança.

Vamos ao show de horrores em *Noite na taverna*, cujas páginas podem ser reveladoras, ou deveras assustadoras...

1 A POSIÇÃO DE ÁLVARES DE AZEVEDO (1831-1852) NO CÂNONE BRASILEIRO, ONTEM E HOJE

1.1 O POETA MALDITO – ÁLVARES DE AZEVEDO NO CONTEXTO DO ROMANTISMO

“*Que fatalidade, meu pai!*”.

Álvares de Azevedo

Manuel Antônio Álvares de Azevedo pertencente à segunda geração romântica brasileira, contista, dramaturgo, poeta e ensaísta brasileiro, nascido em 12 de setembro de 1831 e falecido em 25 de abril de 1852. Foi notável em sua geração, mas reconhecido somente no século seguinte. Não publicou nada em vida e morreu sem o reconhecimento de sua obra.

Na obra *Delírio, poesia e morte - a solidão de Álvares de Azevedo*, Luciana Fátima, uma estudiosa da vida do autor, mostra, num exercício inédito, a trajetória do poeta numa biografia romanceada, que mescla fantasia, realidade e poesia, e nos remete, através de suas cartas, a um pouco de seus últimos momentos de vida. É comovente a leitura do último verso do poeta pelo primo:

...Mas essa dor da vida que devora
A ânsia de glória, o dolorido afã...
A dor no peito emudecera ao menos
Se eu morresse amanhã! (AZEVEDO, citado em FÁTIMA, 2015, p. 22-23)

É notório que Álvares de Azevedo é grande expoente no cenário literário brasileiro, mas por que a sua poesia e prosa encantam tanto? Por que os seus escritos proporcionam tão indescritível atração? Qual o segredo de Álvares de Azevedo para permanecer no tempo como o maior representante da geração ultrarromântica no Brasil? Teria sido a sua poesia de belo cantar? O poeta relata como, em um baile, dominado pelo *spleen*, quando avistou uma dama que inspirou o seguinte poema:

Teus negros olhos uma vez fitando
Senti que luz mais branda os acendia,
Pálida de langor, eu vi – e te olhando –
Mulher do meu amor, meu serafim,
Esse amor que em teus olhos refletia...
Talvez! era por mim? (AZEVEDO, citado em FÁTIMA, p. 66)

Ou teria sido o seu fascínio pela morte num exercício de fuga a uma realidade frustrante, como fica evidenciado no poema abaixo:

Eu vaguei pela vida sem conforto
Esperei minha amante noite e dia
E o ideal não veio...
Farto da vida, breve serei morto. (AZEVEDO, citado em FÁTIMA, p. 105)

Na escola, desde muito cedo, o autor já dava sinais de seu talento. Escrevia cartas em inglês e em francês aos pais e compreendia latim e grego com maestria. Mais tarde, nos idos de 1844 a 1851, mudou-se para a cidade de São Paulo, a fim de estudar Direito. Nada tendo a fazer na precária cidade, estudou e escreveu muito. Álvares de Azevedo não se agradava da capital paulistana, conforme podemos observar em sua carta de 12 de agosto de 1851, tendo em vista a aparência colonial: “Aqui não acontece assim. — O céu tem névoas, a terra não tem verduras, as tardes não têm perfume. É uma miséria! É para desgostar um homem toda a sua vida de ver ruínas!” (AZEVEDO, 1977, p. 210).

E, nessa São Paulo “taciturna, fria e muda, não tem uma lágrima, nem um sorriso, nem um raio de luz, nem um acontecimento para oferecer aos pacientes leitores do folhetim de domingo” (VARELLA, citado em AZEVEDO, 1977, p. 214). O autor escreveu a sua obra dentro de um quarto de onde se podia ver a ladeira de São Francisco e, do outro lado, a descida do Anhangabaú.

Dois séculos após a sua morte, muito se falou sobre a figura contraditória de Álvares de Azevedo e muitas histórias foram contadas sobre ele, ora associando-o à boemia, ora às orgias, ora à devassidão, tal qual Lord Byron, a quem admirava veementemente. Entretanto, a fama que lhe foi atribuída não corresponde ao que contavam suas cartas, as quais o qualificam como um rapaz de família, bem ajustado e requintado. É forçoso concluir que não se sabe onde termina sua vida e começa sua obra. O que se pode dizer, segundo o livro *Maneco, o byroniano* é que ele foi:

[...] um rapaz de imaginação ardente, embebido em literatura amorosa, isolado no tédio provinciano de S. Paulo, superexcitado pelo esforço intelectual, que tortura deveria ser o viver cercado de amores fáceis sem neles participar. Daí, não só as bravatas literárias, mas os rabiscos nas paredes, a exaltação solitária, os sonhos de amor de virgens belas e o 'despertar abraçado ao travesseiro', o tédio pela não participação na vida e o viver em dois mundos, a depressão e o prenúncio de morte. (JORDÃO, 1955, p.14)

É preciso abrir parênteses e comentar que o espectro da morte sempre seguiu o jovem Álvares de Azevedo, apelidado pelos amigos de "Maneco". A morte do irmão na infância e depois a de amigos próximos na faculdade, que aconteceram no quinto ano, o levaram a crer que morreria cedo. E realmente não ultrapassou os 20 anos de idade.

As palavras da epígrafe, de uma de suas cartas, "Que fatalidade, meu pai". são um prenúncio da terrível doença da morte próxima. Inicialmente ocorreu a queda do cavalo num de seus passeios, culminando com um tumor na fossa ilíaca, seguido da doença pulmonar, que o levou a um mês e meio de muito sofrimento. E enquanto pôde ainda escreveu:

Mas o que é morrer? e a sepultura,
Que mistérios contém na noite escura?

.....
Sono de chumbo, tálamo da terra,
Que nódoa negra teu mistério encerra? (AZEVEDO, 1977, p. 193)

E cedo morrerrei: sinto-o; nas veias,
O meu sangue se escoa vagaroso
Como um rio que seca nas areias. (p. 194)

Durante toda a sua vida, Álvares de Azevedo perseguiu “literariamente” a morte. Ele representava um personagem, mas não desejava realmente a morte, por certo, não aspirava por ela. Amava a vida e muito dela esperava:

Quanta glória pressinto em meu futuro!
Que aurora de porvir e que manhã!
Eu perdera chorando essas coroas,
Se eu morresse amanhã! (AZEVEDO, 1977, p. 198)

Importante enfatizar que Álvares de Azevedo criou uma *persona* e pertencia “à escola de morrer moço”, conforme comentário de Fagundes Varela, que foi expoente do romantismo da segunda geração. Era “bonito morrer moço, dentro do figurino do romantismo, da nefasta influência dos primeiros românticos, pela repercussão de *Os sofrimentos do jovem Werther* (1774) de Johann Wolfgang Von Goethe – marco inicial do romantismo alemão, que divulga o *Weltschmerz* (mal do século) desencadeando uma epidemia de suicídios, só na Europa” (AZEVEDO, 1977, p. 198). Todavia Álvares de Azevedo “com toda a sua fantasia, seus arroubos literários e a força de sua imaginação, não queria calar: era a voz da natureza, o instinto de conservação, a revolta de morrer moço, o sentimento de frustração” (1977, p. 198).

Álvares de Azevedo queria viver. Nas palavras: “Adeus’!... É sentir que tudo vai morrer dentro de nós... Que tudo murcha na flor do coração, enquanto a natureza é cada vez mais louçã, a existência por viver mais cheia de delícias” (AZEVEDO, 1977, p. 194). O jovem escritor se caracterizou no Romantismo por transpor limites, romper com a tradição nacionalista, questionar as amarras impostas pelos preceitos da época. Ele assumiu traços do subjetivismo, egocentrismo, sentimentalismo e propôs mudanças estéticas, criando uma nova linguagem. A sua obra contribuiu, conforme nos ensina Cileine Alves “para dar início à desintegração das regras fixas de construção no texto literário, adotando o estilo contraditório, espontâneo e fragmentário da estética romântica” (2004, p. 115).

Álvares de Azevedo foi agraciado com o dom da criação e da inteligência, e era muito apreciado por seus mestres e familiares. Na faculdade de Direito era sempre requisitado para fazer discursos e chamado para afazeres acadêmicos. Foi considerado “gênio”, na medida em que o termo, no período pré-romântico, significou a necessidade de transgredir os limites estéticos, e encontrou na desordem do dia a dia a via de expressão. É “considerado ‘gênio’ no sentido utilizado no romantismo como explosão e realização conjuntas, ao ultrapassar o ritmo ainda que vertiginoso e especial das faculdades criadoras e assimiladoras” (ROCHA, 1982, p. 6).

Álvares de Azevedo é categorizado como poeta maldito – *poète maudit*, – dentro do contexto do romantismo, termo que designa poetas que mantêm um estilo de vida afastado da sociedade, cuja terminologia foi atribuída a Paul Verlaine, Charles Baudelaire e Arthur Rimbaud. A obra de Álvares de Azevedo insere-se no Romantismo do século XIX, de conformidade com as ideias libertadoras da Europa e que chegaram no Brasil com a vinda da família real portuguesa. Foi uma época de:

[...] transformações radicais nas esferas econômica, administrativa, jurídica e cultural do país: elevado o Brasil à categoria de ‘Reino Unido a Portugal e Algarves’, seguiram-se a abertura dos portos [...] funcionamento de manufaturas e fábricas, introdução de uma instituição de crédito, permissão de funcionamento de tipografias, circulação dos primeiros jornais [...] e revistas, a fundação da Biblioteca Real, da Imprensa Régia, [...] e de estabelecimentos de cursos de Medicina, Direito, Artes, etc; a criação da Academia de Belas Artes e do Jardim Botânico e, por fim, a independência em relação a Portugal em 1822. (VOLOBUEF, 1999, p. 28)

Uma nova postura emergiu nesta fase em que o Brasil abre as portas ao mundo, e se instituiu como nação independente (VOLOBUEF, 1999, p. 32). Importante pontuar que “com o advento do romantismo e o despontar de novas aspirações estéticas, os poetas brasileiros romperam sua dependência literária de Portugal elegendo a França como metrópole inspiradora e norteadora” (1999, p.159). O movimento romântico é antes de tudo, uma oposição violenta ao classicismo, preponderantemente racionalista, e ganha força através da Inglaterra e Alemanha. O movimento prima pela “defesa da individualidade e da inspiração, pelo apreço à Natureza e peculiaridades especificamente nacionais, pela oposição a dogmas e cânones preestabelecidos” (p. 29), mas também pelo “subjetivismo extremo e intenso sentimentalismo [...], propensão à melancolia e ao isolamento, a valorização da originalidade” (p. 29-30), inspirados pela publicação da obra de Goethe.

A segunda fase do romantismo apresentou, em relação à primeira, “uma ‘maior liberdade espiritual’, e conseqüente mais largo conceito estético” (VERÍSSIMO, citado em VOLOBUEF, 1999, p. 163) em que havia um tom nostálgico e sentimental com patriotismo, religiosidade, moralismo e apego à natureza. É “a hora do ultrarromantismo: na poesia predomina o ‘satanismo’ e o ‘mal do século’

inspirado por Byron, Musset, Espronceda, Shelley, Leopardi e De Maistre)” (1999, p. 163).

Volobuef aponta, ainda, para outras características importantes no romantismo:

[...] subjetividade extrema, melancolia, tédio em relação à vida, pessimismo [...] sua fantasia apela para as orgias, necrofilia, bebedeiras, vícios e excessos de todo tipo – numa franca oposição aos preceitos morais da burguesia. O ceticismo vinha substituir a religiosidade da geração anterior [...] O fascínio pela morte como motivo poético marcou não apenas a produção lírica, como também a vida desses poetas. (VOLOBUEF, 1999, p. 163).

Autores como J. Guinsburg, em *O Romantismo*, enumeram as características complementares que vão do caricato ao grotesco, pois a categoria estética se opõe à tipicidade clássica (GUINSBURG, 2002, p. 269). O movimento se volta para o interior e os românticos sentem-se deslocados da realidade e:

[...] veem, e no sentido mais profundo, o homem como um ser cingido, fragmentado, dissociado. Em função disso, sentem-se criaturas infelizes e desajustadas, que não conseguem enquadrar-se no contexto social e que tampouco querem fazê-lo porque a sociedade só iria cindi-las mais ainda. Entre o consciente e inconsciente, deveres e inclinações, trabalho e recompensa a brecha só poderia crescer, como parte de um afastamento cada vez maior entre natureza e espírito. Daí o sentimento de inadequação social; daí a aflição e a dor que recebem o nome geral de ‘*mal du siècle*’; daí a busca de evasão da realidade e o anseio atroz de unidade e síntese, que tanto marcam a ‘alma romântica’. (GUINSBURG, 2002, p. 272)

O romantismo transcende fronteiras da arte numa viagem do passado ao futuro, pretendendo:

[...] superar as dissociações da cultura, transpor as divisões sociais, saltar as particularizações geo-históricas são, na perspectiva romântica, as vias de acesso ao estado natural do homem, à sua inocência edênica. [...] A arte romântica sonda o passado ou o futuro – a idade de ouro primitiva ou então a visão áurea do porvir –

mas nunca a atualidade prosaica. É uma evasão, um escapismo radical para o mundo da imaginação. Mais do que isso, a realidade, para ela, reside no imaginário, ou é, inclusive, seu produto, como quer Fichte, com sua imaginação criadora. (GUINSBURG, 2002, p. 272-273)

E uma infinidade de características marcam a arte romântica num exercício contínuo de ultrapassar fronteiras:

[...] num momento se entregam a um ardor extasiado e, noutro logo a seguir, se envolvem em tristeza mortal. Essa esquizotimia, por assim dizer, essa dissociação, repete-se o suficiente para denunciar um traço característico e talvez corresponda a uma configuração biotípica. Em todo caso, dando vazão a violentas oscilações de temperamento, a arte romântica derruba, com sua paixão e exaltação, todos os cânones e padrões estilísticos que cercavam o estro classicista, instaurando uma nova forma, descerrada, fundamento da moderna estética do informe [...] Se a expressão da dissociação universal que caracteriza o ser humano, particularmente em nossa civilização, há de ser o signo da arte verdadeiramente inspirada, compreende-se que a simbologia romântica esteja povoada de figuras desse esfacelamento e fragmentação: sócias, duplos, homens-espelhos, homens-máscaras, personagens duplicadas em contrafações e alienadas em sua humanidade. (GUINSBURG, 2002, p. 273- 274)

Volobuef infere que no Brasil houve empecilhos à formação de uma estética própria na literatura. Na obra, *Frestas e arestas – a prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, a autora menciona o entendimento do crítico Motta Filho, o qual afirma que “o Brasil não se teria voltado contra a tradição” (MOTTA FILHO, citado em VOLOBUEF, 1999, p. 200). Segundo ele, num país sem tradição literária definida “ao invés de se revoltar contra uma tradição literária brasileira os românticos buscaram fora do país as sementes de que germinou o seu movimento. Não se trataria, em consequência, de um impulso renovador” (1999, p. 200). Volobuef, no entanto, sublinha que “essa ideia de renovação é parte da herança estrangeira, mas a forma específica que ela aqui adotou é essencialmente brasileira e original” (p.

200). É preciso que se entenda que: “a literatura estrangeira não foi, portanto, simplesmente ‘deglutida’ ou copiada, mas serviu de alento inspirador e fonte de ideias mais universais e genéricas, sendo acopladas pelo escritor brasileiro a uma realização estética própria, essencialmente nutrida na sua realidade nacional” (VOLOBUEF, 1999, p. 200- 201).

Há que se considerar que o nacionalismo de nossos românticos, segundo a autora tem suas raízes: o desejo por liberdade e autonomia. O sentimentalismo dos românticos gera uma realidade própria, em que o coração é soberano. O sentimentalismo se revela verdadeira rebeldia pelos românticos, que denunciam também o materialismo das relações – a família. Casamentos arranjados por interesse ou convenientes são repudiados pelos românticos, que defendem comunhão de almas e a livre escolha.

Álvares de Azevedo foi o lídimo representante do *mal du siècle*, o qual pode ser assim definido:

[...] sofrimento cósmico, mal-estar existencial provocado por certa feição do Romantismo, e com ele identificado. Enraizado na poesia da sensibilidade e no culto do ‘eu’ em voga nas literaturas anglo-saxônicas da segunda metade do século XVIII. [...] É o pessimismo extremo, em face do passado e do futuro, sensação de perda de suporte, apatia moral, melancolia difusa, tristeza, culto do mistério, do sonho, da inquietude mórbida, tédio irremissível, sem causa, sofrimento cósmico, ausência de alegria de viver, fantasia desmesurada, atração pelo infinito, desencanto em face do cotidiano, desilusão amorosa, nostalgia, falta de sentido vital, depressão profunda, abulia, resultando em males físicos, mentais ou imaginários, que levam à morte precoce ou ao suicídio, - caracterizam o mal do século, que se prolongaria para além da revolução romântica, até o fim do século XIX. (MOISÉS, 2013, p. 282)

Outro importante traço caracterizador do mal do século e da obra de Álvares de Azevedo é como a mulher é vista – como anjo e demônio – prostituta e virgem, e esses elementos estão presentes em *Noite na taverna*:

1. Mulher – transita entre a deusa e a prostituta. A mulher amada é uma aspiração da arte, por isso a busca obsessiva da mulher sonhada.

2. Amor – dividido entre o amor espiritual e carnal. O amor, no Romantismo, passou a ser o fato essencial da vida. Quase sempre o amor é uma força maléfica e destruidora. O amor é retratado como o esmagamento do outro, numa atmosfera carregada de desencanto e morte. (CAVALCANTE, 2007, p. 10)

Porém há outras características marcantes no trabalho do autor:

Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, à noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem mais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação. (NIELS, 2012, p. 9)

Álvares de Azevedo foi o precursor da narrativa macabra, vampiresca e soturna no Brasil. Todavia, o seu espírito genial aliado às suas influências externas fizeram dele o maior nome de sua geração na poesia e na prosa. Entre os influenciadores de seu espírito, busquemos comparativos com Edgar Allan Poe – expoente norte-americano e Lord Byron – expoente inglês.

1.2 APROXIMAÇÕES COM EDGAR ALLAN POE

Edgar Allan Poe, representando o romantismo na América do Norte é um autor gótico por excelência, mestre do horror. Em pleno século XIX, o romantismo dá as mãos ao gótico do século XVIII, trazendo importantes nomes ao cenário gótico-fantástico, como é o caso de Poe.

No ensaio de Charles Baudelaire, “Edgar Allan Poe”, verificamos a impressão do autor sobre os personagens de Poe que, na realidade, são um só personagem:

Os personagens de Poe, o personagem de Poe, o homem de faculdades superagudas, o homem de nervos relaxados, o homem cuja vontade ardente e paciente lança um desafio às dificuldades, aquele cujo olhar está ajustado, com a rigidez duma espada, sobre objetos que crescem, à medida que ele os contempla – é o próprio Poe. E suas mulheres, todas luminosas e doentes, morrendo de doenças estranhas e falando com uma voz que parece uma música, são ele ainda; ou pelo menos, por suas aspirações estranhas, por seu saber, por sua melancolia incurável, participam fortemente da natureza de seu criador. (BAUDELAIRE, citado em POE, 1985, p. 17)

Poe “estudava a mente humana e não os hábitos da ficção gótica, e trabalhava com um conhecimento analítico das verdadeiras fontes do terror que duplicava a força de suas narrativas e o emancipava de todos os absurdos inerentes à mera produção convencional de sustos” (LOVECRAFT, 2008, p. 63). Ele conhecia o sentimento do mórbido e do horrível e, por essa razão, influenciou a todos os autores em períodos subsequentes.

Baudelaire bem conhecia a obra de Poe e seus mecanismos de surpreender o leitor:

Nele é atraente toda entrada em assunto, sem violência, como um turbilhão. Sua solenidade surpreende e mantém o espírito alerta. Sente-se, desde o princípio, que se trata de algo grave. E lentamente, pouco a pouco, se desenrola uma história cujo interesse inteiro repousa sobre um imperceptível desvio do intelecto, sobre uma hipótese audaciosa, sobre uma dosagem imprudente da Natureza no amálgama das faculdades. O leitor, tomado de vertigem, é constrangido a seguir o autor em suas arrebatadoras deduções. (BAUDELAIRE, citado em POE, 1095, p. 15)

Poe, no entender de Baudelaire, captou a alma atormentada do ser humano em face à alucinação e absurdos existenciais:

Nenhum homem jamais contou com maior magia as exceções da vida humana e da natureza; – os ardores de curiosidade da convalescença; – o morrer das estações sobrecarregadas de esplendores enervantes, os climas quentes, úmidos e brumosos, em que o vento do sul amolece e distende os nervos, como as cordas de um

instrumento, em que os olhos se enchem de lágrimas, que não vêm do coração; – a alucinação deixando, a princípio, lugar à dúvida, para em breve se tornar convencida e razoadora como um livro; – o absurdo se instalando na inteligência e governando-a com uma lógica espantosa; – a histeria usurpando o lugar da vontade, a contradição estabelecida entre os nervos e o espírito, e o homem descontrolado, a ponto de exprimir a dor por meio do riso. Analisa o que já de mais fugitivo, sopesa o imponderável e descreve, com essa maneira minuciosa e científica, cujos efeitos são terríveis, todo esse imaginário que flutua em torno do homem nervoso e o impele para a ruína. (BAUDELAIRE, citado em POE, 1995, p. 15-16)

Poe coloca apenas o essencial sem se preocupar com variação de meios. É o domínio que tem da narração:

Geralmente Edgar Allan Poe suprime as coisas acessórias, ou pelo menos não lhe dá senão um valor mínimo. Graças a essa sobriedade cruel, a ideia geratriz se torna mais visível e o assunto se recorta ardentemente, sobre esses segundos planos nus. Quanto a seu método de narração, é simples. Abusa do eu com uma cínica monotonia. Dir-se-ia que está tão certo de interessar que pouco se preocupa em variar seus meios. Seus contos são quase sempre narrativas ou manuscritos do personagem principal.

No conto “Solfieri”, Álvares de Azevedo utiliza elementos da narrativa de Poe, “A queda da casa de Usher”, na medida em que este se apropria, igualmente, da presença do “eu” com cínico individualismo:

[...] compreendia com extrema perfeição a mecânica e fisiologia do medo e da estranheza – os detalhes essenciais a enfatizar, as incongruências e conceitos precisos a selecionar como preliminares ou concomitantes do horror, os incidentes e alusões exatos para soltar inocentemente, de antemão, como símbolos ou prefigurações de cada passo importante para o *dénouement* repulsivo por vir, a excelente dosagem da força acumulada e a infalível precisão na articulação das partes que conduzem a uma impecável unidade geral e uma assustadora eficiência no momento culminante, as delicadas nuances de valor cênico e paisagístico a selecionar no estabelecimento e sustação do estado de espírito desejado e vitalizando a ilusão desejada”. (LOVECRAFT, 2007, p. 68)

“Solfieri” de Álvares de Azevedo investiga as profundezas do subconsciente, numa narrativa perturbadora, captando melancolia, tormento e paixão num estado emocional levado às últimas consequências. O clima evoca a tristeza e o pesar.

Comparando os personagens Solfieri e Usher percebemos que ambos se apaixonam por mulheres idealizadas, levando-os ao desespero porque o amor é inalcançável como felicidade terrena. O amor os faz praticar os atos mais absurdos e repugnantes: Solfieri se apaixona por uma mulher que vê numa janela e passa a segui-la obsessivamente por todos os lugares e Usher nutre um estranho e proibido amor por sua irmã, levando-o às mais absurdas atitudes.

1.3 A TEMÁTICA BYRONIANA DE AMOR E MORTE

George Gordon Byron, ou Lord Byron, foi o representante do romantismo inglês e encarnou o espírito de insubmissão e revolução de total inconformismo do século XIX. Ele evocou o amor pela Espanha, Itália, Oriente, Grécia e poetização de Napoleão Bonaparte. Segundo o autor da obra *As trevas e outros poemas de Lord Byron*, o byronismo compreendeu “uma série de manifestações da sensibilidade e do espírito românticos que vão desde o lirismo amoroso e confidencial até a mais veemente contestação social, política e religiosa” (FERREIRA, 2007, p. 97). Assim o “byronismo é amor impossível; é confiança romântica levada às últimas consequências; é gosto pelo estranho, pelo exótico, que se manifesta principalmente no orientalismo; é também culto à liberdade, o combate à tirania e à opressão; e, sobretudo, a expressão máxima de melancolia, do ceticismo, do desalento românticos” (2007, p. 102). Configurou-se num estilo de vida, voltado para o vício, bebidas, fumo, angústia e pessimismo. Byron manifesta irreverência, rebeldia, transgressão, insatisfação, ironia e sublinha a ideia de morte, suicídio, além de

cultuar a noite, o erotismo e as orgias. Álvares de Azevedo é “o protótipo do byronismo na literatura brasileira” (MOISÉS, citado em NIELS, 2014, p. 18), pois sua obra é marcada pelo sarcasmo, cinismo e desvario.

O byronismo, muito mais que um termo recorrente na literatura ocidental, representa uma postura. A influência de Byron é avassaladora na estética (poesia e prosa) de Álvares de Azevedo e suas personagens apresentam-se como as dele: demoníacas, belas, violentas, com sentimentos atrozes, grotescas, dramáticas, pessimistas, desencantadas, rodeadas por uma vida desregrada e embriagada. O tema do amor e morte predomina, além de um erotismo exacerbado.

No capítulo “Contextualização histórica” da obra *As trevas de Lord Byron* pontua-se que “Byron é a exageração dos tipos e dos sentimentos, é o gosto dos choques teatrais pela exibição de anomalias imprevistas, é a sede de miraculosas novidades que devora o nosso século” (FERREIRA, 2007, p. 99-100).

No Brasil, a fase byroniana de nosso romantismo concentrou-se mais em São Paulo, entre os jovens poetas que cursavam a Faculdade de Direito, sobre os quais “reinava o talentoso Álvares de Azevedo, considerado por nossos historiadores e críticos literários como o expoente máximo do byronismo brasileiro” (FERREIRA, 2007, p.102-103). O poeta inglês influenciou o estado de alma de Álvares de Azevedo. No dizer de Machado de Assis: “havia uma certa razão de consanguinidade com o poeta inglês” (ASSIS, citado em ROCHA, 1982, p. xvi). O autor brasileiro segue a loucura destilada por Byron e canta o conhaque como se fosse um deus, o que não deixa ser uma forma demoníaca de profanar a realidade. A consagração do fumo, da bebida, dos amores carnavais, e principalmente, o tédio retrata uma concepção epicurista da vida, pois, a procura do prazer é uma

necessidade transformada em uma verdadeira obsessão. E Álvares de Azevedo era também o grande representante dessa sociedade, a Epicureia.

Álvares de Azevedo foi influenciado, em parte pelo romantismo alemão, por autores como Schiller e Goethe os quais trouxeram o culto à imaginação, melancolia, subjetividade e sofrimento amoroso, todavia, através de Byron incorporou sentimentos de culto à noite, gosto pelas orgias, satanismo e desencanto da vida e do indivíduo que o influenciou de forma decisiva, desse modo, criando um “byronismo paulista, que no entender do autor “apresentou também uma evolução no sentido de uma estética de horrores, de um romantismo macabro, funéreo e mórbido” (FERREIRA, 2007, p. 103).

Os contos de *Noite na taverna* retratam esses sentimentos, bem como o amor impossível e a irrealização. Os jovens melancólicos bebiam, fumavam em noitadas, verdadeiras saturnais cultuando amores impossíveis; assim sendo estão sempre em busca de alento, seja no vinho, seja no fumo, ou nos braços da mulher promíscua. Estão sempre amargurados e desesperados, por isso buscam o conforto na orgia, como se estivessem numa atmosfera saturnal. Os personagens vivem em estado de semiconsciência, no auge do desespero existencial, como se pode perceber no diálogo entre Johann e Bertram em “Uma noite no século”: “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 o fogo do amor os borrija de lava?”(AZEVEDO, 2013, p. 14).

Para Maria Imaculada Cavalcante, em “Álvares de Azevedo, um contista fantástico” a obra evocou “a fascinação pelo mal, o jogo entre o desejo e a posse amorosa, por isso a forte presença do byronismo, que representou a rebeldia,

irreverência, nos vícios, na ironia e na utopia” (2007, p. 4). Álvares de Azevedo se inspira no *D. Juan* de Byron – obra inacabada, retratando a vida do autor, a qual reflete a postura do anti-herói e bandido, bem como o fascínio pela virgem, mostrando a importância do papel do amor no texto.

O autor de *Noite na taverna* caracteriza os seus personagens como: alegres, melancólicos, zombeteiros, sensuais, marginais e libertinos a exemplo de Byron. E no entender de Antonio Carlos Secchin revela-se a faceta marginal do herói:

[...] a condição marginal do herói se revela também na sua indefinição profissional pois os personagens de Azevedo são invariavelmente alijados do trabalho ou a ele avessos, consumindo-se num espaço noturno e entregues ao jogo, à bebida e aos amores. Tal alijamento lhes soa como irreversíveis, o que imprime a suas falas um certo tom de autopunição e masoquismo, como se lamentasse algo que lhes superassem a força consciente. (SECCHIN, citado em CAVALCANTE, 2007, p. 5)

Em *Noite na taverna* – objeto do nosso trabalho – verificamos cinco principais personagens que se reúnem numa taverna, relatando antigos casos amorosos em meio ao vinho e culto ao prazer total. São eles: Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann e Johann abordando temas como: necrofilia, antropofagia, obsessão, fratricídio, aborto, incesto, assassinato e suicídio. A atmosfera de *Noite na taverna* reveste-se de assombramento e mistério, tensão e hesitação, bem como elementos gótico-fantásticos.

1.4 O FANTÁSTICO EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Álvares de Azevedo passou vários anos de sua vida na mais absoluta solidão, na medida em que foi morar em São Paulo para estudar Direito e vivia em seu quarto bizarramente decorado, conforme nos conta Guinsburg:

O seu espaço é um quarto de estudante onde se atulham em caos os emblemas de uma arte e de uma literatura que já viraram moda, artifício, estilo de vida romântico. Nada se esquece nesse museu contemporâneo: livros de Byron, Musset e Lamartine abertos nas cadeiras ou espalhados pelo chão; quadros empastados de romanesco e pitoresco; ícones de um exotismo sem margens; e objetos muitos objetos, a sugerir a necessidade do supérfluo do jovem *blasé*: charutos, garrafas de conhaque, velhas estampas cheias de pó. (GUINSBURG, 2002, p. 249)

Evocando o real distante ou agredindo o real presente, Álvares de Azevedo mergulhou no universo do gótico e do fantástico. A preferência dos escritores do romantismo pelo horror desencadeou um lento processo de estruturação do gênero, contribuindo para que ganhasse autonomia teórica própria. A narrativa de horror foi extremamente favorável a explorar os conflitos de existência e o horror passou a fazer parte de um plano estilístico de grande interesse do século XVIII para o XIX. Assim sendo, “o restabelecimento do horror, nesse período, respondeu aos anseios da burguesia por uma ficção que expressasse uma visão de mundo mais sentimental, desvinculada do convencionalismo moral aristocrático” (CARPEAUX, citado em ALVES, 2004, p. 12).

Os contos de *Noite na taverna* versam sobre questões escabrosas com crimes apresentados como memórias e cada conto recebe o título do nome do narrador. Os eventos sobrenaturais criam a atmosfera sombria e medonha da taverna, propícia para narrações macabras:

— Agora ouvi-me senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carniceiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos phantasticos — como Hoffmann os delirava ao clarão doirado do Johannisberg! (AZEVEDO, 2013, p. 17)

A obra explora o lado sórdido do ser humano em sua face demoníaca em que os protagonistas não são agentes que decidem e realizam coisas, mas antes instrumentos conduzidos pelo álcool e pelo tédio.

O fantástico como gênero foi estudado por Tzvetan Todorov em *Introdução à literatura fantástica*. Nessa obra, o teórico tece comentários sobre os gêneros estranho, fantástico e maravilhoso. Segundo ele, o fantástico ou o efeito fantástico ocorre pela presença de fatos sobrenaturais durante toda a trama, ou em parte dela; e o estranho pela presença de fatos sobrenaturais no decorrer da trama que são elucidados no final. Em relação ao maravilhoso, os fatos sobrenaturais não são explicados no final, mas mesmo assim as personagens e o leitor agem com naturalidade em relação a eles, como se o narrador e o leitor tivessem feito uma espécie de acordo prévio, e tudo transcorresse de forma natural na narrativa. Em *Noite na taverna*, há alusão ao fantástico e estranho somente.

Todorov sublinha que frente ao fantástico, o leitor não pode confiar completamente em sua interpretação, pois o texto suscita dúvidas quanto aos acontecimentos, dúvidas essas entre o real e imaginário: “há um fenômeno estranho que se pode explicar de duas maneiras, por meio de causas do tipo natural e sobrenatural. A possibilidade de se hesitar entre os dois criou o efeito fantástico” (TODOROV, 2010, p. 37).

O fantástico promove, na recepção do texto, incerteza e hesitação e é considerado um fenômeno estranho que não pode ser explicado por leis naturais. Por outro lado, Todorov discute a questão da fidelidade ao gênero e informa que “não há qualquer necessidade de que uma obra encarne fielmente seu gênero” (TODOROV, 2010, p. 26), pois uma obra pode manifestar mais de uma categoria ou gênero literário, tendo em vista que é necessário afastar dos estudos literários

qualquer juízo de valor. A leitura de um texto fantástico visa a uma verdade aproximativa, não à verdade absoluta e, portanto, uma obra pode conter apenas alguns elementos do fantástico e ainda assim pertencer ao gênero aludido. Segundo o teórico, a literatura é criada a partir da literatura, não a partir da realidade. Assim sendo, “a literatura não extrai suas formas senão dela mesma” e pontua que “se a ciência descritiva pretendesse dizer a verdade, contradiria sua razão de ser. A imperfeição é, paradoxalmente, uma garantia de sobrevivência” (TODOROV, 2010, p. 27).

Os eventos narrados em *Noite na taverna* gravitam em torno de acontecimentos insólitos e torvos. A leitura do conto nos remete aos conceitos de Todorov sobre o fantástico, como a presença de ambiguidades e a hesitação do leitor. Entretanto, surgem para o leitor, questões na interpretação do texto: existem narrativas que contêm elementos sobrenaturais, sobre os quais o leitor nunca se interroga, pois sabe que não deve tomá-los ao pé da letra. Todorov informa que temas como a necrofilia, incesto, etc., provocam a introdução de elementos sobrenaturais, na medida em que o fantástico é também um meio de combater tabus e censura.

Álvares de Azevedo chocou os leitores pela abordagem de seus personagens numa atmosfera lúgubre e soturna, o que o aproxima do romance gótico inglês e do fantástico, posto que suas narrativas apresentam acontecimentos inexplicáveis inicialmente, que vão sendo naturalizados ao final. O artigo “O Estranho” de Sigmund Freud, trouxe importantes considerações sobre o tema (FREUD, 1976, p. 275-276). Entende-se que “*heimlich* é uma palavra ambígua e coincide com o seu oposto, *unheimlich*, que é de alguma forma subespécie de *heimlich*” (1976, p. 283). *Heimlich* é aconchegante e familiar, enquanto *unheimlich* é não familiar, assim sendo

unheimlich se relaciona com o mal que está dentro, algo escondido que vem à tona, ou o sinistro que pode desencadear o cometimento de crimes.

Hoffmann foi um escritor romântico, compositor, desenhista e jurista alemão, que atingiu expressividade por reler a literatura fantástica, trazendo novos recursos ficcionais para contar histórias de terror, com ênfase no “estranho” e no terror. Ele foi estudado por Freud e empregou em seus contos o artifício psicológico relativo ao estranho. Este pode ser traduzido por deixar “o leitor na incerteza se uma determinada figura na história é um ser humano ou um autômato, e fazer com que se concentre nessa incerteza, de modo que nada se esclareça facilmente” (FREUD, 1976, p. 284). Por exemplo, “O Homem de Areia”, de Hoffmann, possui uma inigualável atmosfera de estranheza e o leitor se vê sem saber se está sendo conduzido por um mundo puramente fantástico ou real. É que o escritor imaginativo tem, entre muitas outras, “a liberdade de poder escolher o seu mundo de representação, de modo que este possa ou não coincidir com a realidade que nos são familiares, ou afastar-se delas quando quiser” (1976, p.310).

No artigo “Poética do Mal: a ficção de Álvares de Azevedo, uma literatura sob o signo de Satã”, Claudia Labres afirma que Álvares de Azevedo tem elos de ligação com Hoffmann através de uma “realidade incerta, que mescla imagens vistas, sonhadas e imaginadas, tudo isso cercado de uma visão cética e angustiada do mundo” (LABRES, 2002, p. 133-134). Como Hoffmann, as personagens azevedianas “tornam-se malditas por não esconderem aquilo que realmente desejam, o que as levará ao declínio: terror inexplicado, solidão, loucura, morte” (2002, p. 134).

Sobre a questão do gênero, percebemos no artigo de Karla Niels “*Noite na taverna*: prosa atípica no romantismo nacional” a discussão sobre a falta de

consenso sobre o gênero a que pertence *Noite na taverna*, porém os críticos apontam para um drama romance, ou como enfatiza Afrânio Peixoto – crítico e ensaísta: “tentativa do conto fantástico, da novela negra em nossas letras” (PEIXOTO, citado em NIELS, 2012, p.3). O crítico ainda considera a obra como “preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e Hoffmann e a perversão de Byron e Baudelaire” (2012, p. 8). No entendimento do crítico Magalhães Júnior é “uma série de contos satânicos, fantásticos delirantemente românticos encadeados em uma novela” (MAGALHÃES, citado em NIELS, 2012, p. 4). A conclusão dos críticos é que a obra de Álvares de Azevedo está atrelada à produção ultrarromântica do “mal do século” e aproxima-se do gênero fantástico ou de fantasia, e, assim sendo, como uma série de pesquisadores brasileiros se debruçaram sobre o fantástico em *Noite na taverna*, dentre eles, Cileine Alves, Antonio Candido, Alfredo Bosi, Afrânio Peixoto, Karin Volobuef, privilegiaremos a análise do gótico e do estranho (teorizado por Freud) em nosso trabalho.

1.5 BREVE HISTÓRICO DA RECEPÇÃO CRÍTICA DE NOITE NA TAVERNA (1855)

A personalidade dualista de Álvares de Azevedo surpreendeu as gerações futuras, pois ora se mostra ingênuo, puro e casto; ora macabro, grotesco e sobrenatural.

Em seu tempo, no século XIX, o autor não obteve reconhecimento por sua obra. Seu pai, José Ignácio Manoel de Azevedo, advogado, talvez tenha tido maior expressividade que o próprio filho à época, porque a notícia que circulou na cidade foi de que o filho mais velho de José Ignácio Álvares de Azevedo morrera. Somente a partir de 1950, conforme afirma Alessandra Trindade, em sua dissertação

Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na obra de Álvares de Azevedo houve uma mudança de perspectiva, porque ocorreu uma passagem de uma relação ideológica com o país e com a sociedade para um mergulho no próprio sujeito, em que se trouxe uma nova discussão estética para as letras brasileiras, inspiradas no movimento europeu, o romantismo. No referido trabalho, a autora fala que a crítica sustentou uma aura múltipla em torno da figura de Álvares de Azevedo, tendo em vista que possuía uma personalidade complexa, ou de um sujeito influenciado negativamente por leituras (TRINDADE, 2002, p. 15). Críticos da atualidade como José Veríssimo afirma que sua produção literária indica uma predisposição doentia; com o que concordou Mário de Andrade interpretando a obra do poeta a partir da ideia do medo do amor carnal (2002, p. 15). Silvio Romero aponta “o caráter mórbido e desequilibrado, agravado por suas leituras de Heine, Byron, Shelley e Musset” (p. 15-16). Na medida em que a obra de Álvares de Azevedo vai sendo estudada, passa por melhor compreensão e se torna reconhecida em nível universal.

Sublinhe-se que Álvares de Azevedo criou uma literatura diferente daquela que estava sendo construída – dita inicialmente – de cunho nacionalista, culto ao índio e regionalismo, e adotou, como já foi dito, convenções diversas, buscando inspiração nos autores europeus, a fim de formar uma nova estética literária. Antonio Candido reconhece essa qualidade literária no autor e aponta-o como “a personalidade mais rica da nação, mesmo mostrando alguns defeitos e limitações na sua obra” (CANDIDO, citado em TRINDADE, 2002, p. 17). No referido artigo, a autora menciona que Alfredo Bosi atribui importância à produção do escritor, como uma expressão do romantismo, considerando-o entre Junqueira Freire e Fagundes Varela como “o mais bem dotado entre eles”. (BOSI, citado em TRINDADE, 2002, p.

17). Guinsburg reforça a ideia, afirmando que “o reconhecimento de historiadores da literatura como José Veríssimo, Antonio Candido e Alfredo Bosi levou a estabelecer a posição de Álvares de Azevedo no cânone brasileiro” (GUINSBURG, citado em TRINDADE, 2002, p. 17). São feitos pela autora paralelos entre Álvares de Azevedo e Castro Alves em relação à discussão sobre a morte. Todavia, Álvares de Azevedo trilhou caminhos próprios, voltando-se para as questões relativas ao sujeito em que o indivíduo olha para o indivíduo, expressando-se a partir da realidade os seus sentimentos mais profundos.

Se no passado não houve grande interesse pelas obras de Álvares de Azevedo, hoje sentimos uma mudança em relação a isso. É interessante comentar que na publicação póstuma de *Noite na taverna* não houve informação quanto ao gênero, porém com a inserção do subtítulo *Contos phantasticos* na edição portuguesa, os contos passaram a ser considerados fantásticos, o que nos leva a crer que os portugueses foram os primeiros a perceber a importância do autor e sua ligação com o “fantástico”. Na tradição crítica do passado, alguns críticos argumentaram que não se contemplou o fantástico no Brasil ou o horror na literatura brasileira porque a ideia vigente na época era promover a literatura indianista de José de Alencar. No artigo “*Noite na taverna: prosa atípica no romantismo nacional*”, Niels comenta que “se a literatura hegemônica da época era empenhada em exaltar ‘o elemento da terra’, havia obras cuja valorização da nacionalidade não implicava abrir mão da universal; seria possível ser, ao mesmo tempo, brasileiro e ‘civilizado’” (2012, p. 3). E Antonio Candido fala que a obra “*Noite na taverna* não se afasta e nem se opõe ao projeto literário do período, mas ‘apenas decanta alguns de seus aspectos’” (CANDIDO, citado em NIELS, 2012, p. 3).

Na tese *Sussurros nas Trevas* de Jefferson Oliveira, o autor cita o trabalho historiográfico-literário de Maurício Cesar Menon, relativamente ao panorama da recepção do gótico na literatura no início do nosso romantismo até 1942, efetuando cuidadoso levantamento das obras de nossa prosa de ficção e verificou a presença de uma série de temas relativos ao horror. Afirma que “a única obra de cunho ‘gótico’ que entrou para o cânone e tem recebido alguma atenção da crítica é a produção de Maneco” e “sugere que esse texto de Álvares de Azevedo é de forma unânime, reconhecido pela crítica e historiografia como o representante maior de uma literatura macabra feita por um escritor brasileiro, o que nem sempre ocorre quando se trata de outros escritores e suas respectivas obras” (OLIVEIRA, 2010, p. 144-145). Ponto de vista diverso é manifestado por Roberto de Sousa Causo na sua tese, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil de 1875 a 1950*, um trabalho historiográfico sobre literatura brasileira de ficção científica, fantasia e horror. Ele entende que apenas a narrativa de *Noite na taverna*, “Solfieri” apresenta a hesitação exigida por Todorov, sendo que os outros contos não trazem a sugestão do sobrenatural, mas acredita que *Noite na taverna* se encaixaria na percepção de H.P. Lovecraft tem do gênero. Se “a obra de Azevedo não traz elementos sobrenaturais em proporção suficiente para projetá-lo dentro do alcance do gênero horror, sem dúvida os seus componentes essenciais e suas propostas de efeitos estão ali embrionários, como em outros textos românticos de tendência semelhante” (CAUSO, citado em OLIVEIRA, 2010, p. 145). Causo acredita que “o exotismo de *Noite na taverna* traz, marcas fortemente estereotipadas, e é o resultado da mistura das influências europeias sofridas pelo autor por causa da saudade da metrópole que Azevedo não podia conter” [...] e conclui que o autor “foi um mero imitador das convenções góticas” (p. 146-147).

Não obstante, o próprio Álvares de Azevedo verificou situação análoga em Musset e defendeu Musset da acusação de mero arremedador de Byron:

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poetas, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário, contudo – não é um árido imitador. O que há, é uma harpa acordada de sons rugidores de um concerto da noite: um cérebro que esbraseou a sonhos de outro cérebro. (AZEVEDO, citado em OLIVEIRA, 2010, p. 148)

Não há como se vê um consenso entre os críticos. Os autores são influenciados uns pelos outros, não se podendo saber com certeza quem influenciou a quem por primeiro.

No próximo capítulo trataremos do contexto gótico da obra *Noite na taverna* e, para tanto faremos, breve retrospecto da tradição gótica na literatura.

2 A TRADIÇÃO GÓTICA NA LITERATURA

2.1 GÊNESE E DESENVOLVIMENTO DO GÊNERO GÓTICO

O gótico está presente tanto na arquitetura, pintura, literatura, música, bem como em todos os setores da arte. Ele está muito mais presente no nosso mundo “real” do que se possa imaginar, nas reminiscências dos contos de fadas, cujos personagens enfrentam o medo, o horror e o terror. O reino gótico é o reino da noite.

Do artigo “Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americanas: um panorama” extrai-se o seguinte comentário: “o gótico, dessa forma, vem colocar um toque de irracionalidade no nosso mundo tão real, tão organizado, tão lúcido, ao fazer-se surgir da própria realidade que tanto prezamos” (ROSSI, 2008, p. 56).

O termo “gótico” origina-se do vocábulo *Goths*, que remete aos povos nórdicos, os godos, visigodos e ostrogodos que contribuíram para a queda do Império Romano e devastaram a Europa nos séculos III, IV e V. Assim, o termo evoca a escuridão dos longos invernos sombrios e aterrorizantes dos povos nórdicos.

Na Idade Média, o termo manteve relação com as construções medievais, bem como significou uma retomada de consciência individual, em que um discurso sentimental ganhava força. Nos séculos XIII e XIV, o estilo gótico, caracterizado pelo negrume e sombras, suplantou o estilo românico em que predominava a luz e a brancura. Nessas catedrais, observam-se abóbodas elevadas apoiadas sobre pilastras e feixes de colunas e uma série de suportes foram constituídos por arcobotantes e contrafortes para equilibrar o peso excessivo das abóbodas. Deslumbrantes vitrais e rosáceas iluminavam internamente as catedrais e substituíram as grossas paredes do estilo românico. Torres lanceoladas inspiraram-

se nos tetos das casas *vikings*, bem como nas suas gárgulas – criaturas monstruosas a espantar maus espíritos dentro de moradias, além de cúpulas e ogivas que deram a expressividade ao gênero arquitetônico desenvolvidas na construção das catedrais. Notáveis exemplos são encontrados na França com as Catedrais de *Notre Dame* e *Saint Dennis*, bem como na Alemanha com a Catedral de Colônia.

A arte gótica, na Idade Média, passa a ser conhecida e admirada, sendo construídos, igualmente castelos e magníficas fortalezas que resistiram à passagem do tempo. No século XVIII, na Inglaterra, ditos castelos e fortalezas medievais despertaram grande interesse dos escritores, poetas e místicos, os quais se encantaram com os ambientes sombrios e misteriosos. Cenários arcaicos com o negrume da arte gótica originaram a literatura gótica, a qual se caracterizou pela presença do insano, do terror, do sobrenatural e da morte.

No século XIX, surge o Romantismo, numa reação ao Iluminismo, marcado por ideias racionais, científicas e coletivas. Nesse momento, o termo “gótico” se traduz numa parcela da literatura romântica e vinculou-se a uma nova modalidade de poesia e prosa no romantismo europeu, florescendo na França sob a denominação de *roman noir*, na Inglaterra sob o termo *Gothic Fiction* e na Alemanha, *Schauer Roman*. Tal inovação foi chamada de “literatura do pesadelo” (MACANDREW, citada em MELTON, 2008, p. 97) e considerada subgênero do fantástico. A nomenclatura “gótico” passou para o romance ou prosa ficcional, originando a primeira novela gótica, intitulada *O castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole, tornando esse autor o “verdadeiro fundador da história de horror literária” (LOVECRAFT, 2007, p. 26). Trata-se de uma história sobrenatural, contando como o príncipe Manfred, indevidamente, apropria-se de um castelo

pertencente a sua família, objetivando casar com a mulher que deveria ter se unido a seu filho (morto em acidente sobrenatural), mas sem sucesso; todavia, uma antiga maldição o impede de ter a posse definitiva do castelo e todos os seus subterfúgios para manter-se no poder caem por terra. Apesar de Lovecraft comentar que a obra é “simplória, afetada e absolutamente carente do verdadeiro horror cósmico que faz a literatura fantástica” (2007, p. 27), ela foi muito bem recebida pela crítica, ganhando expressividade no cenário literário. Sublinhe-se que Walpole inovou os cenários com personagens típicos, os quais inspiraram outros autores a recriar o terror. O cenário engloba: “castelo gótico com sua antiguidade espantosa, vastas distâncias e ramificações, alas desertas e arruinadas, corredores úmidos, catacumbas ocultas insalubres e uma galáxia de fantasmas e lendas apavorantes como núcleo de suspense e pavor demoníaco” (p. 28). Faz parte, ainda, desse cenário misterioso:

[...] o nobre tirânico e perverso como vilão; a heroína santa, muito perseguida e geralmente insípida que sofre os maiores terrores e serve de ponto de vista e foco das simpatias do leitor; o herói valoroso e sem mácula, sempre bem-nascido, mas frequentemente em trajes humildes; a convenção dos nomes estrangeiros altissonantes, principalmente italianos, para os personagens; e a série infinita de acessórios de palco que incluía luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, embolorados manuscritos ocultos, dobradiças rangentes, cortinados se mexendo, e tudo o mais. (LOVECRAFT, 2007, p. 28)

O romance gótico passou a ser visto como uma manifestação entre o romanesco e o romance, e é considerado uma mescla entre o mitológico e o mimético, a imaginação e a realidade. A literatura gótica se utiliza da psicologia do terror (medo, loucura, devassidão, deformação do corpo), do sobrenatural (fantasmas, demônios, monstros), de discussões políticas (monarquia, revoluções), motivos religiosos, concepções estéticas (o sublime, o romantismo) e filosóficas. O gótico passa a ser usado como sinônimo de medieval e obscuro, traduzindo as

forças das trevas e do ocultismo. Juntamente com o Romantismo e a literatura fantástica, o gótico ascendeu em meio a profundas transformações políticas e intelectuais à época. Via de regra, a “ação decorre em tempos recuados, notadamente a Idade Média, o que identifica o gótico desde logo com o Romantismo” (MOISÉS, 2013, p. 216).

O gótico pode ser reconhecido como o reino da imaginação, cujas fronteiras se abrem através de inúmeros labirintos, catacumbas e masmorras num universo de sombras e medos. Atualmente engloba campos diversos, como a literatura, a arquitetura, o cinema, a música, as artes visuais e a cibercultura. É uma força multifacetada, multidimensional, um estilo, uma experiência estética, um modo de expressão cultural, que atravessa gêneros, mídias e fronteiras, e está presente nas mais diversas tradições: escocesa, irlandesa, inglesa, japonesa, mexicana, mas nem sempre foi assim. Podemos sublinhar que em seus primórdios, o gótico não era uma categoria ambivalente como é hoje. Não incluía em seu escopo o oculto, o macabro e o sobrenatural. Não era um gênero imbuído de horror, um subgênero do *rock music*, um estilo arquitetônico, ou uma subcultura pós-punk. Na acepção primária, o gótico se referia a um mito, parcialmente forjado das origens do modelo da política inglesa e, por volta de 1660, durante a restauração da monarquia Stuart, o gótico surgiu como uma forma peculiar da política constitucional, bem como um modo de imaginar a história. Mas o gótico saiu da esfera política para a estética com a primeira novela gótica de Horace Walpole.

A literatura de tradição gótica é representada por alguns escritores que se posicionaram contra os valores racionalistas da sociedade burguesa e se identificaram com um ambiente satânico, misterioso, de morte, de sonho e de

loucura, criando uma literatura fantasiosa, rompendo com as tradições. Os autores góticos têm:

[...] desafiado estruturas sociais e intelectuais aceitas por seus contemporâneos pela apresentação da intensa, inegável e inevitável presença do não-racional, da desordem e do caos. Forças essas quase sempre retratadas como incontroláveis, intrometendo-se a partir do subconsciente na forma de manifestações sobrenaturais do monstruoso e do horrendo. A literatura gótica impunha o sentido do pavor. Criava uma mistura complexa de elementos distintos: terror, ameaça de dor física, mutilação e morte; horror, a confrontação direta com uma força ou entidade do mal repulsiva; e o misterioso, a realização intuitiva de que o mundo é muito maior que os poderes ou nossa compreensão poderiam dominar. (MELTON, 2008, p. 198)

A tradição gótica ganhou adeptos com Edgar Allan Poe, Oscar Wilde, Charles Baudelaire, Stéphane Mallarmé, Mary Shelley, H. P. Lovecraft, Anne Rice, Stephen King e, no Brasil com Álvares de Azevedo, José de Alencar, Cruz e Souza, Alphonsus Guimaraens, Augusto dos Anjos, Bernardo Guimarães e Junqueira Freire, bem como na atualidade podemos citar os nomes de Zé do Caixão e Raul Seixas.

Na literatura brasileira, a tradição gótica foi explorada por Álvares de Azevedo com a produção gótico-fantástica *Noite na taverna* e *Macário*. O que vemos em Álvares de Azevedo – à semelhança com Byron e Hoffmann – é a recuperação dos elementos góticos ligados à revolta contra a moral burguesa e à rigidez dos costumes. O gótico apresenta uma estética particular, cujos elementos principais, discutidos a seguir, serão utilizados como instrumental teórico para a análise do *corpus* selecionado para a nossa pesquisa.

2.2 A NATUREZA E AS CONVENÇÕES DO GÓTICO

No artigo de Aparecido Rossi “Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americanas”, o autor esclarece que “a psicologia do medo do gênero gótico se assenta em três pilares fundamentais: o estranho, o terror e o horror” (FREUD, citado em ROSSI, 2008, p. 66). O argumento a que Freud se refere como “o estranho” é “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”, pontuando que para o psicanalista: “o medo resulta do estranho, ou seja, de um esquecimento, fuga ou sublimação de algo em nosso inconsciente que, quando aparece recontextualizado no consciente provoca a famosa e desagradável sensação de *déjà-vu*, porta de entrada do medo. O medo seria, então, um lapso do consciente causado pelo inconsciente”. (FREUD, citado em ROSSI, 2008, p. 66- 67).

Lovecraft ensina que a história do horror é tão antiga “como o pensamento e fala humanos [...] e está ligada estreitamente a emoções primitivas” (2007, p. 19). Ditas emoções estão internalizadas na medida em que “o terror cósmico aparece como ingrediente no folclore mais primitivo de todas as raças, e é cristalizado nas baladas, crônicas e escritos sagrados mais arcaicos” (p. 19). No âmago dessa cultura “demônios eram evocados e espectros floresceram desde tempos pré-históricos, atingindo seu apogeu no Egito e nações semitas” (p.19), o que demonstra o poder do fantástico sobre o pensamento humano como algo relacionado à cosmologia, a um grande universo.

Lovecraft acrescenta que a Idade Média “imersa em trevas propícias à fantasia, deu um enorme impulso em sua expressão, e Oriente e Ocidente se empenhou (sic) em preservar e ampliar a herança sobrenatural seja no folclore aleatório, seja da magia e cabalismo” (LOVECRAFT, 2007, p. 20). Lendas sobre

“bruxas, lobisomens, vampiros e demônios necrófagos, incubaram sinistros nos lábios de bardos e velhas, e não precisaram de grande estímulo para dar o passo final cruzando a fronteira que separa o canto ou a história rimada da composição literária formal” (2007, p.20). No Oriente, o sobrenatural pendeu para a fantasia, mas, no Ocidente a narrativa assume novos contornos, na medida em que [...] “o místico germano descera de suas escuras florestas boreais e o celta recordava estranhos sacrifícios em bosques druídicos; ela assumiu uma intensidade terrível e uma convincente seriedade de atmosfera que duplicaram a força de seus horrores meio narrados, meios sugeridos” (LOVECRAFT, 2007, p. 20).

Na metade do século XVIII, ressurgiu o sentimento romântico “numa época de uma nova exaltação da Natureza e do esplendor dos tempos antigos, de cenas estranhas, feitos ousados e prodígios incríveis” (LOVECRAFT, 2007, p. 24). Desse modo, uma nova escola surge, a “escola gótica do horrível e do fantástico na ficção em prosa longa e curta, cuja posteridade literária está destinada a se tornar tão numerosa e, em muitos casos, tão esplendorosa em mérito artístico” (2007, p. 24). Na verdade surge tardiamente, já que “o impulso e a atmosfera são tão antigos quanto à humanidade” (p. 24).

Há uma aura mística em torno do gótico, pois ele “busca envolver o leitor, mantendo-o em suspense, alarmá-lo, chocá-lo, incitá-lo, provocando-lhe em suma, uma resposta emocional” (MOISÉS, 2013, p. 216). David Stevens, no livro *The Gothic Tradition*, esclarece que o horror não precisa estar necessariamente atrelado ao gótico e nem sempre é elemento principal de um texto gótico. No entanto, a maior parte dos enredos da ficção gótica são estruturados a partir do horror. A distinção entre o horror e o terror é importante. Foi estabelecida por Ann Radcliffe, em seu “Ensaio sobre o sobrenatural na poesia” (1816), em que diz que o terror “expande a

alma, e desperta as faculdades para um alto nível de vida”, enquanto o horror “contraí, paralisa e quase aniquila essas faculdades” (RADCLIFFE, citada em STEVENS, 2000, p. 53). Por isso, não é por acaso que em seus romances, Radcliffe sempre oferece uma explicação racional ao que, aparentemente, parecia sobrenatural, assim tranquilizando seus leitores a respeito do terror que haviam experimentado durante a leitura.

É importante caracterizar o gótico e perceber como é a sua manifestação, ou seja, de que modo podemos identificá-lo:

Julio França, em seu artigo “Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras no início do século XX”, explica as características do gótico quanto ao cenário e enfatiza que “a construção do *locus horribilis* é essencial para a produção do medo como efeito de recepção” (2013, p. 1). O autor considera que “o espaço é um elemento central nas narrativas do medo. Quando não é personificado e transformado na própria personagem monstruosa, o espaço narrativo é responsável direto por conferir ao ser monstruoso grande parte de seu poder de provocar o medo e as demais emoções correlatas” (p. 2). No seu entender está se falando de uma “dimensão geográfica, física, social e mesmo psicológica, na medida em que o *locus horribilis* pode mesmo ser encarado como um *topos* da literatura do medo, como pode ser comprovado pelas incontáveis narrativas que tematizam locais mal-assombrados” (p. 2).

Para Monteiro, *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*, o principal lócus de ação na ficção gótica está expresso no castelo. Decadente, sombrio e cheio de labirintos, ele é geralmente ligado a outros ambientes medievais, como igrejas, mosteiros, conventos e

cemitérios. Esses ambientes, também em ruínas remetiam o passado feudal associado à barbárie, a superstição e medos (MONTEIRO, 2004, p. 139).

Os vários expedientes cenográficos como: “porões labirínticos, as torres iluminadas por relâmpagos que rasgam a madrugada negra, os demônios, os monges, os aristocratas, os esqueletos” (MONTEIRO, 2004, p. 90) contribuem para formular a ambientação em que se pretende imergir o leitor, bem como “a atmosfera pode ser de terror ou de horror, conforme dependa do suspense ou medo, no primeiro caso, ou de o leitor ser atingido frontalmente com acontecimentos que o chocam e o perturbam, no segundo” (MOISÉS, 2013, p. 216).

A narrativa gótica está condicionada a seu contexto social. Monteiro argumenta que “o fascínio pela transgressão e a ansiedade provocados por limitações culturais gera textos que, de certa forma, promovem emoções e significações que são manifestadas de maneira ambivalente, no que concerne ao desejo” [...] e que “a razão é subordinada à imaginação e à emoção; a paixão e o êxtase transgridem o decoro social e as leis da moralidade” (MONTEIRO, 2004, p. 90).

Em relação ao papel das personagens femininas e o alcance da ficção gótica, Monteiro explicita:

[...] foge às significações únicas, apoiando-se na ambivalência e incerteza, construindo um cosmo mágico por onde circulam figuras sombrias que experienciam aventuras e terrores [...] Outrossim o gótico desafia a razão, através do fantástico, do maravilhoso [...] A ficção gótica, desse modo, trabalha o silenciado, o invisível, o que se tornou ausente, subvertendo regras e convenções normativas, do ponto de vista social e literário. [...] o gótico tanto aciona e magnifica os temores social e doméstico, quanto leva ao leitor um mundo mais excitante, onde as personagens, principalmente femininas, deparam-se não somente com a violência, mas também com a liberdade. (MONTEIRO, 2004, p. 91)

É de se observar que o gótico alude a “elementos dicotômicos – o bem depende do mal, a luz da escuridão, o racional do irracional – para definir os limites, a modalidade de narrativa em questão torna-se singular, pois é através dessas oposições que trespassa qualquer limite, negando-se a ser isso ou aquilo, para assumir-se como ambos ao mesmo tempo” (MONTEIRO, 2004, p. 91).

O termo “gótico” se populariza no século XVIII e é reinterpretado positivamente, passando a “simbolizar os valores da imaginação e da sensibilidade, vistos como contrários e complementares e não mais como sinônimo de barbárie, atraso e superstição” (MONTEIRO, 2004, p. 140). É reconhecido pelo seu peculiar “estilo”. Ele designa uma fase da história da arte ocidental, dentro de um contexto social, político e religioso, alicerçado por preceitos estéticos e filosóficos. Esse estilo aponta para a representação dos lados misteriosos e obscuros do romantismo, introduzindo temas que contradizem costumes e tradições da sociedade como: morte, satanismo e fantasia, recheado de demonstrações de sensibilidade (choro, grito, fúria das personagens femininas), personagens representando o bem (mocinho), o mal (vilão), culminando num acerto de contas, em que o mal é punido. Moisés analisa o cunho psicológico do mal no contexto do “gótico” a partir de considerações críticas de Hume:

É possível entrever um propósito moralista, implícito na oposição sistemática do herói aos padrões de comportamento vigentes na sociedade do tempo. Daí o caráter anticatólico ou anticristão da ficção gótica. Enfim, trata-se de uma forma de tratamento do problema psicológico do mal. (HUME, citado em MOISÉS, 2013, p. 216)

O estilo se relaciona diretamente com o discurso de sentimento, que no entender de Serravalle de Sá apresenta-se “ora choroso, ora violento, frequentemente exagerado na representação das emoções” (2010, p. 35).

No gótico encontramos a “fascinação pelo passado”, a qual gravita, através de uma simbologia, em torno de mistérios, vindos de tempos passados, imprecisões, ocultismo e previsões do futuro, utilizando-se de cenários de países como Itália, Espanha e França. Verifica-se que “os autores góticos investiram na criação de imagens obscuras e representações simbólicas. O medo e o anseio pela morte foram temas centrais nessas narrativas cujos enredos oscilavam entre a realidade verificável e a aceitação de um mundo sobrenatural” (STEVENS, 2004, p. 36). A recorrência ao passado medieval evocou a Santa Inquisição, responsável pela tortura e assassinatos e trouxe as primeiras lendas de vampiros, lobisomens, fantasmas, bruxas, magos e seres imaginários que causavam medo por terem origem desconhecida e estarem num passado distante.

É preciso compreender que “ao voltar à Idade Média, o gótico arma-se para enfrentar campos minados de normas e opressões, procurando liberar o ser, a cultura em demanda de identidades livres. O retorno ao passado representa uma forma de reconstruir o presente, politicamente” (MONTEIRO, 2004, p. 166). Monteiro também acredita que o gótico tende a equilibrar as situações narradas:

[...] ao mesmo tempo que o gótico apresenta uma forma transgressora de normas e convenções, a narrativa gótica acaba por reforçá-las, à medida que funciona como ‘uma erupção de desejos desautorizados que são totalmente controlados’. Vê-se, entretanto, que o desfecho da narrativa – e que muitas vezes recompõe o equilíbrio das situações narradas – é irrelevante quando o elemento desestabilizador é revelado no processo, abrindo brechas para possíveis desconstruções ideológicas, tanto sociais quanto literárias. (KILGOUR, citado em MONTEIRO, 2004, p. 141)

Serravalle de Sá, com base no tratado de Edmund Burke, intitulado *Uma investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias sobre o sublime e o belo* (1757), informa que o sublime é expansão, excitação, elevação da mente do

homem. Desse modo, “o sublime invoca a dimensão espiritual da filosofia natural, ligando os produtos do conhecimento humano e os objetos de arte à natureza” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 50). É importante ressaltar que “os objetos capazes de despertar o sublime se caracterizariam pela vastidão, magnificência e obscuridade, ou seja, aquilo que se apresenta como algo aterrorizante ou difícil de ser processado pela mente racional, estes representariam forças masculinas” (2010, p. 51), em contraste com o belo, que “se caracterizaria pela delicadeza, lisura, variação gradual, suavidade e pequenez. Tais objetos invocariam sentimentos de ternura e amor, estando ligados à essência feminina” (2010, p. 50-51).

Serravalle de Sá também chama a atenção ao fato de que o gótico está intimamente ligado ao “sublime”:

[...] efeito condutor do gótico, o qual se manifesta em momentos de irracionalismo e tensão, figurando a antecipação de agouros, lutas e conflitos em geral. Intercalar momentos de relaxamento e tensão narrativa contribui para tornar a leitura mais estimulante, pois prende a atenção do leitor ao criar um suspense que mantém as expectativas altas até o final. (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 23)

Exemplo de narrativa alicerçada no sublime é o da escritora Ann Radcliffe, escritora de notável habilidade para criar paisagens, através da descrição de cenas da natureza, ora trazendo o sublime, ora o terror. Várias foram as suas obras de expressividade, entre elas *Os mistérios de Udolpho* (1794), *O romance da floresta* (1791) e *O italiano* (1797). A autora é considerada pré-romântica e fonte de muitos escritores góticos como não-góticos.

No artigo de Júlio França “Prefácio a uma teoria do ‘medo artístico’ na literatura brasileira” também há alusão ao conceito burkeano de sublime, o qual “passa pela compreensão de suas noções de prazer e de dor” (FRANÇA, 2008, p.5). Assim sendo, dor e prazer são independentes, mas possuem a indiferença que os

antecede ou precede. O conceito se alarga no sentido de que “prazer, dor e indiferença seriam sensações autônomas e possuiriam suas próprias causas e consequências” (FRANÇA, 2008, p.5).

França respalda que o sublime expressa-se pelo deleite, senão vejamos:

[...] a dor é a emoção mais poderosa do que o prazer e teria uma influência muito mais intensa sobre a imaginação. A percepção da dor, ou do perigo, quando o indivíduo não estivesse realmente em perigo ou em dor, produziria uma forma prazerosa de medo, o deleite. Uma das fontes do deleite poderia ser a experiência do Sublime. (FRANÇA, 2007, p. 7)

Podemos, então, entender que essas fontes pertenceriam à experiência do sublime e seriam capazes de gerar a dor, medo, ou terror, ou até mesmo o deleite, ou a contemplação do belo. Moisés reitera que “o princípio do sublime é o terror, a escuridão, as trevas, a morte” (2013, p. 450).

O gótico mantém relação com “o retorno do reprimido” conhecido como recalçamento, descrito por Freud em seu estudo “O estranho” (1895). Ligado à noção de inconsciente, é um processo, através do qual, se elimina da consciência partes inteiras da vida afetiva e relacional de modo profundo. Quando é feito de maneira patológica estabelecem-se as neuroses ou sistemas defensivos, explorando desejos reprimidos das personagens, e não é representado diretamente, como por exemplo, a obsessão, fetichismo, e etc.

O estranho também se relaciona com o que é assustador, com o que provoca medo e horror. Assim sendo “o estranho é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1976, p. 277). Mas, de que maneira o familiar pode se tornar estranho e assustador? Na opinião de Freud:

[...] somos tentados a concluir que aquilo que é ‘estranho’ é assustador precisamente porque não é conhecido e familiar. Naturalmente, contudo, nem tudo o que é novo e não familiar é assustador, a relação não pode ser invertida. Só podemos dizer que aquilo que é novo pode tornar-se facilmente assustador e estranho; algumas novidades são assustadoras, mas de nenhum modo todas elas. Algo tem de ser acrescentado ao que é novo e não familiar, para torná-lo estranho. (FREUD, 1976, p. 277)

No sentido negativo *unheimlich* significa “misterioso, sobrenatural, que desperta horrível temor” (FREUD, 1976, p. 281). Todavia, a atribuição do ‘estranho’ às narrativas pelo “animismo, a magia, a bruxaria, a onipotência dos pensamentos, a atitude do homem para com a morte, a representação involuntária e complexo de castração compreendem praticamente todos os fatores que transformam algo assustador em algo estranho” (1976, p. 303). A categoria de estranho oriunda de complexos reprimidos é, segundo o autor, “a mais resistente” (p. 313). Pode-se dizer que “a ficção oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (p. 312).

A “morte” se relaciona com o gótico de maneira intensa, na medida em que, raramente é de forma natural, a persistência de crimes e intervenção de forças sobrenaturais presidem os momentos de morte, gerando medo eminente. O além-morte, constituído pelos fantasmas é recorrente no gótico. Associado ao passado, aparece no presente para um julgamento. Os mortos-vivos (Frankenstein, Drácula, zumbis), canibais, necrófilos, emparedadores, torturadores ligados ao duplo também são recorrentes na ficção gótica.

2.3 O HORROR GÓTICO E A FUNÇÃO DOS MONSTROS

Um marco no romance gótico foi o famoso encontro de 1816 entre Lord Byron, Percy e Mary Shelley e John Polidori na Suíça. Cada um desses escritores foi

desafiado a esperar que a tempestade passasse escrevendo uma história de fantasmas para os demais. Mary Shelley escreveu *Frankenstein* (1818), que se utiliza da morte e ressurreição para mostrar o horror. Na obra, o doutor Frankenstein está obcecado em criar uma nova vida e ele cria um monstro a partir de partes de corpos humanos sepultos. O monstro ganha vida e foge assustado. O extraordinário talento de Mary Shelley fez dela uma das precursoras da temática “monstro” – tema recorrente na literatura de horror. O impactante da sua obra é a dualidade entre monstro e humano. *Frankenstein* representa, entre outros elementos, a narrativa em moldura, da qual falaremos no capítulo terceiro, todavia pode-se dizer que “dentro da narrativa do explorador que encontra o Dr. Frankenstein no Ártico” está “a própria história do cientista, o que dá fala a sua criatura” (OLIVEIRA, 2010, p. 150). Esse trabalho representou o ponto mais alto entre os escritores do encontro. Byron escreveu um conto que Polidori transformou no primeiro conto moderno sobre esses seres, denominado *O vampiro* (1819).

Em 1897, é publicado o romance vampiresco *Drácula*, de Bram Stoker, tornando-se um clássico do horror. É estruturado como romance epistolar a partir de uma série de cartas, relatos, diários pessoais, reportagens de jornais, registros de bordo e apresenta os costumes e tradições da Inglaterra vitoriana. Assim como Polidori, Stoker trouxe o gótico para o século XIX. *Drácula* baseia-se nos tradicionais temas góticos ao colocar a ambientação dos primeiros capítulos num castelo remoto, mas Stoker não foi o primeiro a escrever sobre vampiros, pois a lenda é muito mais antiga. Na obra, o autor inspira-se na lenda do general romeno Vlad Tepes III, o lendário e sanguinário voivoda que lutou com mãos de ferro pelo território da Valáquia, nas lutas pela imposição da religião católica, as Cruzadas. No livro de Stoker, o personagem decepcionado com Deus pela perda de sua rainha,

Ilona, se volta para o mal fazendo um pacto com o diabo, no qual bebe sangue. Assim se transforma no temível Drácula e a sua maldade fica lendária. Stoker adaptou o nome da família de Vlad Tepes, III – *Dracul*, na medida em que ele era da Ordem do Dragão, uma lendária ordem de cavaleiros baseada na Ordem de São Jorge, a qual visava proteger os nobres. Significa “o filho do diabo”, nome que lhe caiu muito bem, na medida em que ele se tornou ícone de maldade, através da prática de atos de crueldade e brutalidade exagerados contra os turcos, recebendo a denominação de “O empalador”. Fazendo uma recontextualização, através do personagem Vlad Tepes III, Stoker recria um dos mitos mais famosos de todos os tempos, o vampiro, e lhe confere uma nova roupagem: sedutor, sensual, um ser que sobrevive de sangue pelas noites, solitário e esquecido, imortal e belo.

O horror está incluído na Literatura fantástica, juntamente com o gótico e com os subgêneros: ficção científica, fantasia e terror. A palavra “horror” deriva do latim *horrere* – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo *orror* – eriçar ou arrepiar. Noël Carroll em *A filosofia do horror ou paradoxos do coração* afirma que “embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que “a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida” (1999, p. 41). Desse modo, para que se “esteja num determinado estado emocional, deve-se sofrer uma agitação física concomitante, registrada como uma sensação” (p. 41).

O horror teve sua primeira definição na literatura como romance gótico, ou também chamado de romance negro que, como já vimos, originou-se com a obra *O castelo de Otranto* de Walpole. França, aborda em seu artigo: “O horror na ficção literária: Reflexão sobre o ‘horrível’, o horror como uma categoria estética” enuncia

vários termos para designar o horror: “gótico, *dark fantasy*, sobrenatural, fantástico, terror, compondo a difusa denominação de certos textos ficcionais em que o horror, físico ou psicológico, apresenta-se como um aspecto fundamental [...] e entende que ditas terminologias se relacionam com o sentimento de medo físico ou psicológico” (FRANÇA, 1999, p. 1).

Ao elaborar uma definição para a natureza do horror, Carroll acrescenta à palavra, o termo “artístico”, na medida em que somente esse tipo de horror interessa à literatura e ele acredita que é uma ideia útil os monstros serem uma característica do horror. (1999, p. 29). É que Carroll planeja analisar o horror como um gênero. Desse modo “os romances são chamados de horror de acordo com sua deliberada capacidade de provocar certo ‘afeto’ (*affects*)” (p. 29-30), na medida em que “pretendem provocar – um sentimento de suspense, um sentimento de mistério e um sentimento de horror” (p. 29-30). Ele pontua que “o gênero de horror, que atravessa muitas formas de arte e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror” (p. 30).

É preciso entender que “há monstros em todo tipo de histórias – como contos de fadas, mitos e odisséias – que não estamos propensos a identificar como de horror” (1999, p. 30). Desse modo, Carroll conclui que:

[...] o que parece servir de demarcação entre a história de horror e meras histórias com monstros, tais como os mitos, é a atitude dos personagens da história em relação aos monstros com que se deparam. Nas obras de horror, os humanos encaram os monstros que encontram como anormais, como perturbações da ordem natural. Nos contos de fadas, por outro lado, os monstros fazem parte do mobiliário cotidiano do universo. (1999, p. 31)

Carroll cita “boréadas, grifos, quimeras, basiliscos, dragões, sátiros como criaturas aborrecidas e temíveis no mundo dos mitos, mas não são não-naturais, podem ser aceitas pela metafísica da cosmologia que as produziu” (CARROLL, 1999, p.32). Nas histórias do horror o monstro é visto como:

[...] um personagem extraordinário num mundo ordinário, ao passo que nos contos de fadas e assemelhados, o monstro é uma criatura ordinária num mundo extraordinário. E o caráter extraordinário desse mundo – a sua distância em relação ao nosso próprio mundo – é muitas vezes marcado por fórmulas como ‘era uma vez.’ (CARROLL, 1999, p. 32)

Para Carroll, a diferenciação entre obras de terror propriamente ditas e as histórias de monstros depende das “respostas afetivas dos personagens humanos positivos das histórias aos monstros que os assediam” (1999, p.32). Nesse sentido, “as respostas dos personagens muitas vezes parecem sugerir as respostas emocionais do público” (p. 32).

E como o público reagirá em contato com o monstro? As respostas dos personagens sugerem que as reações adequadas aos monstros em questão sejam “arrepios, náuseas, encolhimentos, paralisia, gritos e repugnância” (CARROLL, 1999, p. 34). Há que se pensar que “nossas respostas devem convergir (mas não duplicar exatamente) com as dos personagens; como os personagens, julgamos o monstro como um tipo de ser horripilante (embora ao contrário dos personagens, não acreditemos na existência dele”. (1999, p. 34). Esse efeito de espelho “é uma característica chave do gênero de horror, pois não é o caso para todos os gêneros que a resposta do público deva repetir certos elementos do estado emocional dos personagens” (p. 34).

E como os personagens reagem aos monstros nas histórias de horror? “Evidentemente, ficam apavorados” (CARROLL, 1999, p. 37). É o que acontece com

Victor Frankenstein quando vê os primeiros movimentos da sua criatura. Carroll chama esse efeito de “repugnância visceral” (1999, p. 37), na medida em que “criaturas horrendas parecem ser consideradas não apenas inconcebíveis como também imundas e repugnantes” (1999, p. 37). Frise-se que a “reação afetiva do personagem ao monstruoso nas histórias de horror não é simplesmente uma questão de medo, ou seja, de ficar aterrorizado por algo que ameaça ser perigoso. Pelo contrário; a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e a repulsa” (CARROLL, 1999, p. 39). O monstro ainda pode alcançar características relativas “à imundície, degeneração, deterioração, lodo” (1999, p. 39), ou seja o monstro não é só letal, mas repugnante.

O horror artístico é gerador de uma emoção, ou de um afeto. É o que Carroll enfatiza como “estado emocional ocorrente, como um lampejo de raiva, e não um estado emocional disposicional, como a inveja contínua” (CARROLL, 1999, p. 41). E o que individualiza determinados estados emocionais, no entender do autor são os seus “elementos cognitivos” (1999, p. 43). Assim sendo “as emoções envolvem não só perturbações físicas, mas também crenças e pensamentos, crenças e pensamentos acerca das propriedades dos objetos e das situações” (p. 43). Carroll explica que é bastante comum, ao sentir-se medo de algo, formular-se um desejo defensivo, como por exemplo: se alguma coisa vai me atingir, eu não quero ser atingido pelo objeto. A pessoa fecha os olhos (agitações físicas), enquanto o pulso dispara e seriam esses estados cognitivos que diferenciam uma emoção da outra (p. 44).

Monstros horrendos são ameaçadores e perigosos, e precisam ser letais, todavia é importante enfatizar que “o monstro também pode ser ameaçador psicológica, moral ou socialmente”. No entanto, “para ser ameaçador, basta que o

monstro seja fisicamente perigoso”, ou seja, “se um monstro for psicologicamente ameaçador, mas não fisicamente perigoso – isto é, se o for para nossa mente, não para nosso corpo –, ele vai continuar valendo como uma criatura de horror se inspirar repulsa” (CARROLL, 1999, p. 64).

Lovecraft, por seu turno, fala do horror como medo cósmico, pois “a emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do desconhecido” (LOVECRAFT, 2007, p. 13). Desse modo, “o desconhecido, sendo também o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte” (2007, p. 14-15). Com essas ideias, ele imaginou uma teoria de medo cósmico. Ele afirma que: “o único teste do realmente fantástico é apenas este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e o contato com potências e esferas desconhecidas; uma atitude sutil de escuta apavorada, como se de um adejar de asas negras ou o roçar de formas e entidades extraterrestres no limiar extremo do universo conhecido” (p. 18).

Noite na taverna consigna temas ligados ao horror e revela a monstruosidade do ser humano, encaixando-se no horror gótico estudado por Lovecraft e Carroll. Álvares de Azevedo foi responsável por causar, através de técnicas narrativas, a emoção do medo, inspirando-se temas sobrenaturais, satânicos, histórias de terror e góticas. O monstro de modo geral representa a possibilidade de ultrapassar limites, romper com regras pré-estabelecidas, podendo aparecer como deformação do corpo, ou no aspecto social, psicológico e moral, cumprindo uma função.

França no artigo “As relações entre ‘monstruosidade’ e ‘medo estético’: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira” pontua que “a presença de monstruosidades morais é recorrente. O monstro é, diversas vezes, uma das encarnações das ameaças representadas pelos ‘outros homens’, sobretudo por aqueles que transgridem limites morais” (FRANÇA, 2011, p. 4). Ele prossegue comentando que “todo monstro seria um constructo, em que se corporificam, metaforicamente, os medos, desejos, ansiedades e fantasias de uma época e de um lugar” (FRANÇA, 2011, p. 5). Desse modo, o autor, recupera a etimologia da palavra – *monstrum* como o ser ou objeto que revela ou que adverte (2011, p. 5).

Os personagens de Álvares de Azevedo em *Noite na taverna* estão ligados ao horror e identificam-se com monstros, não como em *Frankenstein* e *Drácula*, mas talvez, como Mr. Hyde em *O médico e o monstro* (1886) em que Jekyll descobre um outro “eu” que é de grande repugnância social, uma personalidade que o controla, tomando conta de seu ser. Em *Noite na taverna* verificamos problemas com a personalidade dos narradores, ora afetados por psicopatias, ora pela bebida e isso os faz praticar os atos mais repugnantes.

2.4 O GÓTICO NA LITERATURA BRASILEIRA

No Brasil, a ficção gótica aparece em *Noite na taverna* na qual, vislumbramos o ambiente satânico, macabro, sobrenatural, com remissões ao passado, terror e medo, ao estilo dos autores da Europa, como Edgar Allan Poe, Lord Byron, entre outros.

O vampirismo, o amor, a morte e o ambiente noturno foram introduzidos por Álvares de Azevedo e outros poetas da segunda geração do romantismo no Brasil,

sob influência de Lord Byron e outros autores da tradição gótica. A produção das obras escritas nessa época representa uma ruptura com os padrões vigentes, em contraposição ao materialismo e racionalismo, adquirindo um caráter marginal, num protesto contra a ordem social. O gótico em nossa literatura não foi levado a sério por décadas, apresentando-se como distúrbio psicológico de seus representantes. Com Álvares de Azevedo, não foi diferente, e ele só foi compreendido no século XX. A razão apontada é que no continente americano não havia tradição gótica. Mas se olharmos para os Estados Unidos, que lutaram para se independizar dos britânicos, veremos que eles tiveram o mesmo problema, e nem por isso foram taxados de menos criativos que seus colonizadores.

A incursão do gótico no Brasil foi estudada por diversos críticos, dentre eles Antonio Candido, Afrânio Peixoto, Alfredo Bosi, Silvio Romero, Massaud Moisés e Daniel Serravallo de Sá no livro *Gótico tropical*. Esse último ressalta que, Álvares de Azevedo, bem como outros autores da literatura brasileira contribuíram para a internacionalização do gênero. Outro artigo, intitulado *Gothic Novels in Brazil in the Nineteenth Century* fala da influência gótica na formação literária dos romancistas brasileiros, como José de Alencar que não somente afirma ter lido novelas góticas na juventude, mas confessa o impacto que essas novelas tiveram em seus anos de formação como escritor, revelando detalhes sobre a prática de apropriação de formas literárias:

Nessa época tinha eu dois moldes para o romance. Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse, o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica frouxamente esclarecida pela lâmpada, cuja luz esbatia-se na lousa de uma campa. O outro molde, que me fora inspirado pela narrativa de meu amigo Sombra, era risonho, loução, brincando, recendendo graças e perfumes agrestes. Aí a cena abria-se em uma campina, marchetada de flores, e regada pelo

sussurrante arroio que a bordava de recamos cristalinos. (ALENCAR, citado em SERRAVALLE DE SÁ, 2014, p. 24).

Em que pese muitos críticos haverem afirmado que o Brasil não teve tradição gótica, é preciso reavaliar essa posição. Muitos dos nossos autores levaram para suas obras motivos e temas góticos do romantismo inglês, como José de Alencar, que reflete essa tendência no seu livro *O guarani* (1857). Serravalle de Sá discorre sobre as semelhanças entre o romance tropical brasileiro e as sombrias novelas góticas que consagraram Walpole com *O castelo de Otranto*, entre outros autores como Ann Radcliffe e Matthew G. Lewis. José de Alencar se utilizou de características góticas como o enredo labiríntico, ambientação do local (florestas sombrias e úmidas) e várias linhas narrativas em sua obra. Tivemos vários autores influenciados pelo gótico como Basílio da Gama com o poema *O Uruguai* (1769), em que um vilão gótico é descrito, bem como José de Alencar com *O guarani* (1857) e *O tronco do Ipê* (1850); assim como Joaquim José de Macedo, com o poema *A nebulosa* (1857), bem como Bernardo Guimarães com a obra *A ilha maldita* (1879). Desse modo, nossa literatura, nesta fase, absorveu as estratégias narrativas do gótico, utilizando-se de imagens e convenções relativas à representação da vilania e demonização, perfazendo uma tradição gótica antes não levada em consideração. O efeito sublime também é usado, através da natureza vasta e grandiosa gerando assombro.

No entanto, foi o autor Álvares de Azevedo que melhor absorveu o gótico-fantástico, utilizando-se da estética e elementos narrativos de grande expressividade.

3 A NARRATIVA MOLDURA DE NOITE NA TAVERNA

3.1 A ORIGEM DAS NARRATIVAS MOLDURA

Em *A invenção do romance*, Jacyntho Brandão argumenta que em relação ao artifício moldura: “é importante sublinhar que essas narrativas enquadradas, além de oferecer os instrumentos para uma técnica construída sobre o suspense e avessa a relatos lineares, respondem a uma necessidade de encenação da própria narração” (BRANDÃO, 2005, p. 137).

A narrativa em moldura teve origem no Oriente (com os persas e os árabes) na obra *As mil e uma noites* (século IX) em que “as sequências se concatenam linearmente, sendo o final de uma o ponto de partida da seguinte com diferentes funções: retardamento do desenlace, justaposição temática, explicação causal” (REIS, 1988, p. 156). Trata-se de uma coleção de histórias e contos oriundos do Médio Oriente e sul da Ásia compiladas em língua árabe. São narradas por Sherazade, última esposa do rei Shariar e é a partir de sua narrativa que se dará o pretexto para os demais contos.

O rei, furioso por ter sido traído, decide desposar uma nova noiva todas as noites, mandando matar cada uma delas em seguida. Sherazade decide mudar o destino de todas as moças do reino e pede ao vizir para ser levada ao rei, pois tem um estratagema para escapar da morte e impedir que o morticínio continue. Sherazade é conduzida até o rei que a possui e, no dia seguinte, ela lhe pede que chame sua irmã Dunyazade para despedir-se, pois será condenada à morte. Propositalmente Sherazade começa a contar uma história à irmã, mas deixa o final em suspense. Curioso para conhecer o desenlace, o rei concede mais um dia de vida a Sherazade. Assim, a moça sobreviveu noite após noite, contando histórias que vão do fantástico ao erótico.

As *Mil e uma noites* tem um prólogo moldura que introduz a narrativa de Sherazade e seu plano para salvar as mulheres do reino, cuja função é emoldurar as histórias unidas da narrativa primeira, que é a “história das histórias”, ou seja, serve de gatilho para o encadeamento de inúmeras histórias.

Todavia, na Idade Média, no século XIII, a moldura adquire nova função: torna-se pretexto para a narração de novelas, e, ao mesmo tempo, recurso para intensificar seu efeito. Seu precursor foi Giovanni Boccaccio, importante humanista e realista que escreveu em prosa clássica italiana, no idioma toscano, a obra *Decameron* (1313-1375). Com os contos de *Decameron* criou-se “a moldura social e paisagística para a novela como uma atmosfera de uma obra literária” (AUERBACH, 2000, p. 33).

A obra evoca o período de trevas em que surgiu a Peste Negra, dizimando a população europeia. Esse trabalho é um relato histórico contando como a peste chegou a Florença, Itália e como as pessoas sobreviveram a esse terror. Boccaccio relata detalhes da doença e comportamento daqueles que adoeceram. Na moldura são mencionados dez narradores que tentam refugiar-se em um lugar solitário, propondo-se a contar histórias questionando os preceitos da igreja e da sociedade. Falam de traições, amores, sexo, pederastia, mentira, violência. A obra estabelece o que seria o conto ficcional. É considerado um marco literário, tendo em vista que rompe com a moral medieval, a qual valorizava o amor espiritual. A obra foi dirigida às mulheres e aos novos burgueses das cidades da Itália, pois os personagens vinham de diversas camadas da sociedade, de ambiente rural, até a nobreza e o clero.

Outra obra estruturada em forma de moldura é *Os contos de Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer, que apresenta interlúdios narrativos (interruptores de

sequência) entre os contos. *Os contos de Cantuária* expõe o panorama da vida em sociedade medieval em que peregrinos são o retrato dessa sociedade. Chaucer nos fornece “uma visão realista da natureza humana, um estudo comparativo de certas histórias, reunidas em grupos, as quais nos permitem descobrir a existência de grandes linhas temáticas que, além de garantirem a unidade da obra, nos esclarecem sobre a sociedade em geral” (CHAUCER, 1988, p. XVIII). Os contos possuem fatos inéditos, pitorescos e ensinamentos morais relacionados à vida e aos costumes do século XIV. Possui um “prólogo” com sua incomparável galeria de tipos representativos das diferentes camadas da sociedade e discute problemas como a natureza do amor, a mulher perante o sexo e a vida conjugal, dentre outros. Ditos contos contribuíram para a popularização da língua inglesa como língua literária. A obra é considerada o primeiro grande clássico da literatura mundial escrito em língua inglesa, e foi essencial na codificação do conto medieval na forma da novela renascentista. A moldura externa relata que vinte e nove peregrinos, incluindo o autor, viajam à Cantuária, a fim de visitar o túmulo de São Thomás Beckett. Eles dormem numa taverna e, na manhã seguinte, o grupo realiza uma viagem desde Southwark (Londres) à Catedral de Cantuária para visitar o túmulo de São Thomás Beckett, e o estalajadeiro promete um jantar para aquele que contar a melhor história.

Jefferson Oliveira, autor da tese *Sussurro nas trevas* comenta que a narrativa em moldura é “uma narrativa dentro de outra, estimulando o suspense e criando uma espécie de ‘labirinto’ no qual vagam leitores e personagens, é uma característica típica do gótico desde sua origem” (OLIVEIRA, 2010, p. 149). Exemplos de narrativas góticas que utilizam esse recurso são as obras: *O monge*

(1796) de Matthew Gregory Lewis (1818), *Frankenstein* de Mary Shelley (1818), bem como *Melmoth* (1820) de Charles Maturin.

Noite na taverna utiliza o recurso da moldura, espelhando-se nas obras *Decameron* e *Os contos de Cantuária*. A moldura, ambientada em uma taverna, une as cinco histórias relatadas por jovens cultos com opiniões refinadas, sob o tema dominante do gótico-fantástico, sendo considerada uma sequência de *Macário* (1852) – peça teatral do autor, também publicada postumamente.

3.2 DE MACÁRIO A NOITE NA TAVERNA: UMA EXPERIÊNCIA LIMITE PELA JANELA

Macário (1852) é visto como a fusão da tragédia com a comédia, com caráter sentimental em que há liberdade de composição, contendo dois episódios quando a regra geral seria três atos.

No primeiro ato, Macário chega a uma taverna para pernoitar, onde conhece um estranho ser chamado Satã que o leva para um lugar devasso. No segundo ato, através de seu poder de ilusionismo, Satã transporta Macário para a Itália; onde os dois pervertem os jovens do local, e o seu amigo Penseroso comete suicídio. Quando Macário acorda desse pesadelo, ele se encontra em frente à janela da taverna, observando os cinco amigos que estão reunidos nesse local. *Macário* e *Noite na taverna* são dois modelos básicos da imaginação dramática e narrativa de Álvares de Azevedo, sendo que o primeiro ilustra uma visão de alma e o segundo uma visão de mundo.

No livro *História concisa do teatro brasileiro*, Décio de Almeida Prado, ao comentar *Macário*, lamenta a morte prematura de Álvares de Azevedo, um autor com “autêntica vocação dramaturgica, menino prodígio, de leitura espantosa para a

idade, e sonhava, para a concretização de sua ‘utopia dramática’ com alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego” (PRADO, 2008, p. 49).

Como já foi dito, nas últimas linhas da peça *Macário*, o protagonista e Satã estão próximos a uma janela, através da qual se pode observar a taverna com os seus integrantes. Percebe-se, desde logo, a condição indispensável para o fantástico, qual seja a hesitação entre o natural e o sobrenatural, conforme ensinamentos de Todorov. A conclusão é definitiva: “o diabo andou por aqui” (PRADO, 2008, p. 51) e o autor conclui sobre o protagonista: “Macário embebe-se e às vezes embebeda-se de literatura. Mas num nível de dicção que parece anunciar, nesse poeta que escreve tão bela prosa, um dos possíveis autores do grande teatro romântico que o Brasil jamais chegou a ter” (2008, p. 50- 51).

No livro *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do romantismo* encontramos comentários do próprio Álvares de Azevedo sobre o drama *Macário*:

São duas palavras estas, mas estas duas palavras têm um fim: é declarar que o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia – como um poema que cismeï numa semana de febre – uma aberração dos princípios da ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa – rápida – que realizei a pressa como um pintor febril e trêmulo. Vago como uma inspiração espontânea, incerto como um sonho; como isso o dou, tenham-no por isso. 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 e inspiraram *A tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e IX Canto de *D. Juan* a Byron, que fazem escrever *Annunziata* e o *Canto de Antonia* a quem é Hoffmann ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna*. (AZEVEDO, citado em ROCHA, 1982, p. 194-195)

No artigo “Álvares de Azevedo, um contista fantástico”, Maria Imaculada Cavalcante comenta sobre a possível continuação de *Macário* em *Noite na taverna*,

onde cinco jovens sentados ao redor da mesa de uma taverna, embriagados de vinho e envoltos na fumaça do charuto, relatam suas macabras histórias de vida” (CAVALCANTE, 2007, p. 9). O que se pode afirmar é que a temática de *Noite na taverna* e *Macário* se assemelham com a mesma atmosfera saturnal, clima satânico, fantástico e de horror. O que diferencia é que Macário é um jovem estudante que não tem uma longa história de vida, mas é assessorado pelo mestre das transgressões, o próprio Satã e em *Noite na taverna* os jovens são cheios de vícios morais e agem por suas próprias convicções. Em *Macário*, há referência a um diálogo de Macário consigo mesmo. Os dois personagens Penseroso e Macário parecem ser duas faces do mesmo eu, faces opostas, contrárias, mas, sobretudo, complementares.

Antonio Candido estudou o “desdobramento da clássica dupla Homem/Diabo, tão em voga no Romantismo, principalmente sob o avatar mais famoso de Fausto/Mefistófeles – pois aqui Penseroso, Satã e Macário podem ser vistos respectivamente como Homem Angélico, Homem Diabólico e Homem Homem” (CANDIDO, 2011, p. 17). Para o autor, as duas obras *Noite na taverna* e *Macário* estão interligadas. Ele sublinha que “haveria nesta ligação uma pedagogia satânica, visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras, e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo” (2011, p. 18). Fantasia e realidade confundem-se neste abismo de dores e sentires. As histórias apavorantes dão o tom da tragédia interna em que os personagens naufragam.

Candido refere-se à modulação ficcional nas duas obras:

Macário começa pela viagem de um moço a caminho da escola, dir-se-ia que a etapa final dos seus estudos é a terrível lição pelo exemplo dos narradores da *Noite na*

taverna. O estudante entrou na noite paulistana, passou pela Itália e acabou nesse espaço igualmente noturno, indeterminado, sangrento, onde o demônio sugere a violação dos parâmetros por meio das vidas desenfreadas dos narradores, que ele mostra através de uma espécie de bola de cristal: a janela que termina o drama e inicia a novela. [...] As duas obras formam uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra numa ousada experimentação que amplia o ponto de vista romântico da mistura de gêneros. (CANDIDO, 2011, p. 20)

Há outra correlação a ser analisada. *Macário* apresenta uma intertextualidade com “Dr. Fausto” e “Mefistófeles” de Goethe. Álvares de Azevedo adapta o cenário de terror para a cidade de São Paulo e depois para a Itália, considerado local adequado para o sobrenatural. Assim sendo, nessa São Paulo tenebrosa é que se dá o encontro entre o estudante cético e Satã: “o noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade” (CANDIDO, 2011, p. 16).

No artigo “A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*” Cileine Alves comenta que em *Macário*, o personagem “pode ser visto como o aluno predileto de Satã, como alguém ungido para iniciar-se em sua doutrina filosófica e poética. Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã” (ALVES, 2004, p. 117). E o mal toma conta da cena: “com isso, no final da trama, Satã leva a cabo a iniciação demoníaca de Macário, convidando-o a espiar uma orgia pela janela” (2004, p. 116). A autora comenta a aproximação com o herói fatal de Byron:

[...] a construção do Satã de Álvares de Azevedo obedece às mesmas características do herói fatal desenvolvido por Byron ao longo de sua obra. Como este, Satã é um indivíduo demoníaco, misterioso, rebelde e indomável, podendo por isso ser visto como encarnação do romantismo brasileiro, de tendência byroniana, que tomou a vida e a obra de Byron como modelos de experiência boêmia a ser imitada na vida e na literatura. (ALVES, 2004, p. 117)

Álvares de Azevedo foi, talvez, o mais aplicado aluno da “escola byroniana”, como já foi comentado, todavia suas obras receberam influência de outros nomes como Hoffmann, Shakespeare, Shelley, Goethe e Schiller. A originalidade de Álvares de Azevedo, fazendo bom uso dessas influências, criou algo que não foi mera reprodução.

Em *Macário*, *Satã* proporciona, ao protagonista uma experiência limite, na modalidade que os franceses chamam de ‘frenético’ (CANDIDO, 2011, p. 21). Segundo Candido, *Satã* desvenda para Macário uma:

[...] experiência-limite, marcada pelo incesto, pela necrofilia, pelo fratricídio, pelo canibalismo, pela traição e pelo assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções. Associados a isso estão a noite, a tempestade, o raio, o naufrágio, o tufão –, constituindo o arsenal daquele ‘belo sublime’ que podia costear o ‘horrrível’, como indicam algumas páginas críticas de Álvares de Azevedo. (CANDIDO, 2011, p. 21).

3.3 A MOLDURA EXTERNA DE *NOITE NA TAVERNA*

Noite na taverna (1855) é um romance (*novel*) formado por uma moldura externa, a ambiência da taverna, que estabelece elos de ligação com os cinco contos ou micronarrativas internas, inseridas na narrativa moldura. Cada um dos personagens conta a sua escabrosa história no decorrer do romance. Assim, temos várias histórias dentro de uma história principal que trata da noite na taverna. A ação desenvolvida na moldura externa conduz os leitores de uma história à outra, e há frequentes intrusões do narrador-testemunha, da moldura externa, nos cinco contos ou micronarrativas.

Esse ambiente da moldura externa se reveste de um elemento primordial: a noite, representando o gótico, o macabro e o sombrio. Alves atribuiu importância diferenciada à noite:

[...] no nível das narrativas internas, a noite – embora seja fator de extrema relevância – não se apresenta como período cronológico único: muitos episódios se passam à noite, mas outros tantos transcorrem à luz do dia. A noite surge com um novo significado aos temas lúgubres, inspirando loucura e predisposição ao crime, revelando o lado obscuro do ser humano. (ALVES, 2004, p. 132)

Cumprir assinalar que “a noite torna-se o espaço da transgressão social, da marginalidade, da violência” (ALVES, 2004, p. 132), na medida em que as narrativas:

[...] dependem da credibilidade da narrativa-moldura. Em outras palavras, trata-se de um texto que carrega em si as pistas de sua própria ficcionalidade [...] É o poético falando de si mesmo – não pela voz dos personagens (que não têm vida nem identidade, já que tudo é simulação), mas pela própria voz de Álvares de Azevedo que se dirige ao leitor disfarçado de Bertram, Johann, etc. (ALVES, 2004, p. 134)

Os cinco contos de *Noite na taverna* revelam uma atmosfera de assombramento e mistério. O estado psicológico das personagens é afetado por estados de ânimos diversos relacionados com questões sobrenaturais, e com o “estranho”.

No artigo “Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia”, Karin Volobuef relata que:

[...] devemos considerar ‘dois níveis narrativos’ – o da narrativa-moldura e das narrativas internas – que se distinguem no que se refere à ligação com a realidade e no que diz respeito à noite [...] A narrativa-moldura, na qual se enxertam os vários contos, caracteriza-se pelo predomínio do diálogo sobre a descrição, o que aproxima o texto do teatro, onde o expectador recebe as informações diretamente dos personagens e não de um narrador [...] Tudo o que se passa na narrativa-moldura –

todas e falas e gestos dos rapazes da taverna –, passa-se ao longo de uma noite. A noite tem o papel de ‘arcabouço espaço-temporal’, ou seja, um fundo sobre o qual se dispõe todo o texto. (VOLOBUEF, 2005, p. 131)

Além dos narradores que passam a ser os personagens, temos o narrador-testemunha que observa os acontecimentos da taverna e tece comentários sobre aquilo que vê e ouve.

Registre-se, entre os personagens, a existência de um “personagem silencioso”, Archibald, que aparece em “Uma noite no século”, o qual não é contador de nenhuma história, mas é ele quem propõe a competição de “contos sanguinolentos”, a exemplo do que ocorrera com personagens de Byron, mas não lhe é atribuído nenhum conto.

A moldura externa é constituída por “Uma noite no século” e “O último beijo de amor” (AZEVEDO, 2013, p. 13-17 e 86-90). O último capítulo da obra coincide com o fechamento da moldura e faz com que todo o ambiente fantástico e irreal da taverna pareça verdadeiro, conferindo credibilidade à ficção. Essas especificidades serão discutidas a seguir.

3.3.1 “Uma noite no século”

A moldura externa apresenta-nos a ambientação da taverna propriamente dita. O horror se manifesta nos contos ou micronarrativas que relatam crimes bárbaros, bem como no comportamento dos personagens reunidos na taverna, os quais estão envolvidos consigo mesmos e com suas questões amorosas. É a expressão do subjetivismo e do descontentamento com o mundo externo. A bebida, fumo e devassidão compõem o clima sombrio e vampírico da obra. A parca luminosidade dos candeeiros reforça o ambiente soturno e melancólico. A citação de José Bonifácio, na epígrafe, muito bem ilustra o espírito dos convivas: “Bebamos!

nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as dores! Que importam sonhos, ilusões desfeitas? Fenecem como as flores!” (AZEVEDO, 2013, p. 13).

Álvares de Azevedo cria uma atmosfera em que a bebida é vista como forma de esquecer as agruras e as tristezas da realidade.

A epígrafe que antecede e define o romance (*novel*) como um todo, é uma fala proferida por Bernardo, na primeira cena do primeiro ato de *Hamlet* (1603) de Shakespeare, que remete à aparição do fantasma do rei dentro das ameias. E então Horácio? Você treme, está pálido./ Não é um pouco mais que fantasia?/Que é que me diz, agora? (AZEVEDO, 2013, p. 11). Todavia, depois de ver com seus próprios olhos a estranha aparição, passa a acreditar na erupção do sobrenatural. Desse modo, verificamos que Álvares de Azevedo, inspirado por Shakespeare convida o leitor a acreditar em suas histórias sobrenaturais e fantasmagóricas, que farão todos se arrepiarem.

Álvares de Azevedo direciona a atenção de seu público para as mais diversas fontes literárias e filosóficas dentro do texto, destacando a filosofia oriental, o transcendentalismo de Immanuel Kant – movimento filosófico e poético desenvolvido no século XIX, que expressa uma reação ao racionalismo e uma exaltação ao indivíduo na relação com a natureza e a sociedade – e idealismo imanentista de Johann Fichte – discípulo de Kant, que privilegiou a razão prática, a ética e a liberdade. O autor filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas todos negam a primazia da razão.

As discussões vão da imortalidade da alma ao epicurismo, a verdadeira filosofia dos românticos. É o que percebemos da citação: “– Solfieri! és um insensato! o materialismo é árido com o deserto, é escuro como um túmulo! A nós fronteiras queimadas pelo mormaço do sol da vida, a nós sobre cujas cabeças a velhice

regelou os cabelos, essas crianças frias! A nós os sonhos do espiritualismo” (AZEVEDO, 2013, p. 15). Os românticos cultuavam o prazer: “A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer” (AZEVEDO, 2013, p. 17). Álvares de Azevedo cita Hume – célebre pelo seu ceticismo filosófico e empirismo radical, autor de obras como *Tratado da natureza humana* (1740) e *Investigação sobre o entendimento humano* (1748), que buscou o método empírico para investigação dos fenômenos mentais e partiu do princípio de que as ideias se originam das nossas impressões.

A influência de Lord Byron é inegável desde o início na obra e desempenha papel importantíssimo nas narrativas que se seguirão. As personagens de *Noite na taverna* são inspirados em *Don Juan* (1821), evocando orgias e devassidão, mas Álvares de Azevedo inspirou-se também no sarcasmo de outro personagem byroniano, Beppo, bem como no sentimentalismo de seus poemas, regados a bebida e fumo. Ludwig Tieck, poeta, ensaísta, crítico, tradutor e expoente do romantismo alemão, que escreveu obras como *O loiro Eckbert* (1797) também influenciou Álvares de Azevedo, como podemos verificar no seguinte excerto: e que se pode perceber pelo trecho: “— Cala-te, Johann! Enquanto as mulheres dormem ébrias e Arnold – o loiro – cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido da saturnal?” (AZEVEDO, 2013, p. 13).

Alguns críticos consideram que a obra *Noite na taverna* não traz outras características do gótico propriamente dito, todavia “Uma noite no século” traduz a mesma ambientação lúgubre e tétrica, que as novelas góticas evocam. Tudo se configura por um clima ambíguo e realidade odiosa, conforme demonstra o trecho abaixo:

— O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após os vapores do vinho os vapores da fumaça! Senhores, em nome de todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram, uma última saúde! A taverneira aí nos trouxe mais vinho: uma saúde! O fumo é a imagem do idealismo é o transunto de tudo quanto mais vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! E, pois, ao fumo das Antilhas, à imortalidade da alma. (AZEVEDO, 2013, p. 14)

Todavia, os jovens ébrios fazem um brinde ao vinho, evocando os deuses da mitologia grega. “— Quero que todos levantem, e com a cabeça descoberta digam-no: Ao deus Pan da natureza, àquele que a antiguidade chamou Baco o filho das coxas de um deus e do amor de uma mulher, e que nós chamamos melhor pelo seu nome – o vinho” (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Álvares de Azevedo apreciava os deuses gregos, e escolheu dois deuses que muito bem representam as orgias: Baco e Pan. Baco é o deus do vinho, da embriaguez, dos excessos sexuais e suas orgias originaram o termo “bacanais” em que as bacantes celebravam o deus. Pan é o deus dos bosques e pastores na mitologia greco-romana, representado com chifres e pernas de bode, tocando música ou caçando, e sempre com conotação erótica.

Após brindarem ao vinho, é Archibald que incentiva seus companheiros a contarem histórias sanguinolentas:

— Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carniceiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg! (AZEVEDO, 2013, p. 17)

Solfieri é o primeiro que aceita o desafio quando diz:

— Uma história medonha, não, Archibald? — falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado.

Os jovens se divertem com a seriedade da fala solene de Solfieri que afirma tratar-se de uma história verídica, acontecida no passado, e exclamam: “— Solfieri! Solfieri! aí vens com teus sonhos!” (AZEVEDO, 2013, p. 17).

Mas, logo em seguida, pedem para Solfieri iniciar seu relato, e a moldura de abertura termina com a fala do narrador-testemunha: “Solfieri falou: os mais fizeram silêncio” (AZEVEDO, 2013, p. 17).

3.3.2 “O último beijo de amor”

Logo no início do fechamento da moldura, uma referência a *Romeu e Julieta* de Shakespeare em: “Bem, Julieta, hei de me deitar com você essa noite!” (AZEVEDO, 2013, p. 86). Esta citação, desde logo, nos remete a ideia de amor e morte e à esperança que os amantes tinham de ficar juntos. O narrador-testemunha retoma o discurso dizendo que:

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas. Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e dava-lhe um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que faz-me descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos de mármore, e a roupagem, escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura. (AZEVEDO, 2013, p. 86)

O ambiente da taverna é retomado e reveste-se de uma atmosfera gótica (com cenas escuras, uso de lanterna, vestes negras) e, subitamente, uma personagem do conto de Johann, mais especificamente sua irmã Giorgia, aparece em pessoa na taverna, objetivando vingança. Álvares de Azevedo faz uso desse artifício narrativo para conferir legitimidade a sua ficção, visto que, agora os jovens reunidos na taverna, podem constatar com seus próprios olhos a veracidade da narrativa de Johann.

A prostituta Giorgia, irmã de Johann, uma sombra do passado que quer vingança da sociedade, vem exigir a reparação moral pela desonra sofrida. Ela lembra fisicamente “A monja ensanguentada”, de *O monge* de Mathew Lewis, ora pela vestimenta, ora pela palidez carregando uma lanterna, e sua aparição como um fantasma é recorrente nas cenas das narrativas góticas inglesas:

Uma luz raiou de súbito pelas físgas da porta. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela, e dava-lhe um brilho singular aos olhos. [...] sua tez era lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante de chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura. (AZEVEDO, 2013, p. 86-87)

Ao entrar na taverna, Giorgia avista seu amante Arnold. Ela ajoelhou-se e quis beijá-lo, mas quando viu Johann “um riso embranqueceu-lhe os beiços: o olhar tornou-se sombrio” (AZEVEDO, 2013, p. 87), e “sua mão passou na garganta dele”, tirando-lhe a vida. Em seguida, “um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia, e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... Era um punhal... Atirou-o no chão. Viu que tinha as mãos vermelhas — enxugou-as nos longos cabelos de Johann...”. (2013, p. 87)

Após praticar o crime, ela vai sacudir Arnold e espera que ele a reconheça:

— Não me queres?

Tu! e não é um sonho? És tu! oh! deixa que eu te aperte ainda! Cinco anos sem verte! Cinco anos! E como mudaste!

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

— Meu Deus! meu Deus!

E o moço sumiu a fronte nas mãos. (AZEVEDO, 2013, p. 87)

Giorgia conta que, após o episódio de haver sido violada por seu irmão, sem ter conhecimento que era ele, sentiu-se perdida e lançou-se à vida de prostituta. Todavia ela ainda ama Arnold, mas sabe que esse amor não será mais possível. A questão do amor impossível é referida como “noivado espectral” por Jefferson Oliveira, que informa que o termo foi adaptado do folclore e das baladas, dizendo: “um homem jovem, prestes a se casar com seu verdadeiro amor, morre subitamente, mas retorna da tumba para clamar sua noiva, que o traiu com outro homem. Desse modo, o amor não poderá existir nesse mundo, somente num outro estágio superior, como ocorreu na peça *Romeu e Julieta*” (OLIVEIRA, 2010, p. 160).

Os personagens Arnold e Giorgia não poderão ser felizes nesse mundo: um amor impossível que jamais poderá realizar-se. Arnold é Artur, o jovem do conto de Johann que duelara com este, cuja namorada é Giorgia, e que se pensava estar morto. No entanto, Giorgia descobre que ele está vivo e, ao entrar na taverna sufocando-se em lágrimas, declara que veio despedir-se: “ — Escuta, Artur, eu vinha só dizer-te — adeus! — da borda do meu túmulo: e depois contente fecharia eu mesma a porta dele... Artur, eu vou morrer! Ambos choravam” (AZEVEDO, 2013, p. 89).

O tom do desespero cresce a cada instante: “— Tuas palavras me doem... é um adeus, é um beijo de adeus e separação que venho pedir-te; na terra nosso leito seria impuro, o mundo manchou nossos corpos. O amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós. É no céu, quando o túmulo nos lavar em seu banho, que levantará nossa manhã do amor” (AZEVEDO, 2013, p. 88).

Giorgia voltara apenas com o propósito de matar seu irmão, Johann, pois este a desonrara, e ela se prostituiu em virtude do seu desencanto pela vida:

— Agora vê — continuou ela. — Acompanha-me: vê aquele homem?

Arnold tomou a lanterna.

— Johann! morto! sangue de Deus! quem o matou?

— Giorgia. Era ele um infame. Foi ele quem deixou por morto um mancebo a quem esbofeteara numa casa de jogo. Giorgia a prostituta vingou nele Giorgia, a virgem. Esse homem foi quem a desonrou! desonrou-a, ela que era a sua irmã!

— Horror! horror! (AZEVEDO, 2013, p. 89-90)

Giorgia fala dela mesma na terceira pessoa para contar os horrores cometidos por Johann. “Horror! Horror! Remete à fala de Macduff, fiel súdito do rei Duncan, quando descobre o assassinato de seu soberano. Ele profere essas palavras num misto de indignação e revolta. A mesma expressão pontua a obra de Joseph Conrad, *O coração das trevas*, em que o comandante Kurtz, após conscientizar-se de sua condição existencial também profere estas palavras.

Giorgia e Arnold/Artur sem ver chance para uma vida feliz suicidam-se. O trágico fim dos amantes é “uma forma de contestar os códigos sociais e as pertinácias do destino e assim, unirem-se, através da transcendência da morte” (FERNANDES, citado em CAVALCANTE, 2007, p.20). Os personagens se punem, esperando encontrar-se num outro patamar, numa outra vida, onde poderiam purgar as suas chagas e pecados. A morte não é um fim em si mesmo, mas vislumbra um

final feliz numa outra dimensão, através de um amor que viverá na alma imortal, na união dos amantes, como em *Romeu e Julieta*. A morte libertará os protagonistas, os quais poderão viver plenamente o seu amor, encontrando os valores da alma e da espiritualidade. A morte deles “é o grito de revolta contra a dor do amor, contra o nada da vida” (CAVALCANTE, 2007, p. 20).

Após o duplo suicídio, a taverna se apaga, pois não há mais necessidade de luz. A moldura externa se completa através da expressão “A lâmpada apagou-se” (AZEVEDO, 2013, p. 90).

Noite na taverna está impregnada do mistério, fantasia, sobrenatural, estranho, sensualidade demonstrando a tênue linha que separa o real do irreal.

No capítulo seguinte, os contos ou micronarrativas, construídas sobre o jogo do mistério, dominados pela surpresa, pela hesitação e pelo horror”, como pontua Cavalcante (2007, p. 20), serão passados em revista.

4 A REPRESENTAÇÃO DO HORROR GÓTICO NOS CONTOS DE AMOR E MORTE EM *NOITE NA TAVERNA*

No romance *Noite na taverna* (1855), verificamos que Álvares de Azevedo faz uso de elementos estéticos comuns: grotesco, sublime e subversão. Ditos elementos nos servem de subsídio nas análises dos contos.

No livro de Cileine Alves, *O belo e o disforme*, verificamos que o grotesco “não só entrou numa nova fase, mas conquistou uma dignidade inaudita indicando, não mais uma oposição ao belo, mas um valor em si mesmo” (ALVES, 1996, p. 166). Ou seja, não serve apenas para causar o riso; ele vem “minimizado e expressa uma visão subjetiva e individual do mundo, visando destruir valores social e moralmente estanques do sistema” (1996, p. 165). O grotesco muda o foco de observação: “ao tentar subverter verdades unilaterais, um dos procedimentos básicos do grotesco romântico refere-se à adoção de pólos antitéticos que, misturando o feio, o mal, o disforme e os elementos do reino animal com o belo, o bem, o elevado e aspectos de um reino espiritual fundem esferas, em princípio, contraditórias” (p. 166). Vitor Hugo – romancista, dramaturgo e ensaísta – tece importantes comentários sobre o grotesco e é um defensor intransigente da mistura estilística, considerando essencial a representação do grotesco para a realização do sublime. Para ele, essa “mistura geraria um contraste tão violento que dele se obteria um efeito especial para o sublime” (HUGO, citado em Alves, 1996, p. 166).

Alves enfatiza os aspectos do grotesco, utilizando-se do referencial teórico atinente a Bakhtin:

[...] outro aspecto básico inerente à concepção romântica do grotesco consiste na singularidade do ‘riso destruidor’ que, ao revelar uma perspectiva irônica e satírica do mundo, aniquila a realidade como totalidade finita, ficando, no dizer de Bakhtin ‘a consciência, o pensamento e a imaginação humana disponíveis para o

desenvolvimento de novas possibilidades'. (BAKHTIN, citado em ALVES, 1996, p. 166)

Desse modo, “o grotesco torna-se adequado para representar o desencantamento romântico”, o qual “por meio de imagens espetacularmente invertidas, concebe-se a realidade de modo a enfatizar seus aspectos deformados, absurdos e caóticos. Angustiante, o riso adquire, agora, um traço sombrio, terrível e atemorizador, propiciando o estranhamento de situações, a princípio familiares” (ALVES, p. 1996, 167).

Com relação à *Noite na taverna*, “o grotesco – compreendido como uma estrutura de ‘alienação’ do mundo – adquire uma forma mais bem arrematada em construções que têm o eixo central apoiado no romance satírico, também chamado ‘poema miscelânea’” (ALVES, 1996, p. 167).

A obra também apresenta características ligadas ao sublime. No artigo de Alves: “Fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*”, temos as seguintes considerações:

[...] o sublime, compreendido como um misto de prazer e dor, baixo e algo, idílico, elegíaco e trágico, poético e prosaico, evidencia-se, em *Noite na taverna*, não apenas na sensibilidade das personagens tragicamente constituídas pelo confronto do desejo interno ideal com a deformação da realidade, mas também numa visão de mundo cética, para a qual a única saída para a arte encontra-se no horror. (ALVES, 2004, p. 126)

Considerações complementares são encontradas no livro *Gótico tropical*, de Serravalle de Sá, enfatizando que “o terror que as situações de perigo são capazes de provocar, torna a noção de autopreservação a emoção mais poderosa e sublime que podemos experimentar. Desta forma, o escuro, o confuso, o incerto, tudo aquilo que atua de modo análogo ao terror é considerado fonte do sentimento de sublime”

(SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 51). O autor cita Edmund Burke, cujos ensinamentos se verificam na:

[...] visão (penumbra, grandiosidade e cores), no tato (aspereza, irregularidade) e na audição (sons muito altos como ruído de trovões, cataratas, artilharia, brado de multidões) como elementos capazes de intimidar, gerar terror e levar ao sublime. Um dos seus pressupostos mais intrigantes é a ideia de que podemos extrair prazer de uma situação ameaçadora, contanto que nos coloquemos a uma distância segura do perigo. (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 51)

Burke fornece uma leitura estética para os autores góticos, ao propor “uma beleza artística baseada na magnificência, na vastidão na grandiosidade e na obscuridade” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 51).

Noite na taverna contém elementos de subversão. Influenciado por Hoffmann, Álvares de Azevedo subverte a realidade ao compor seus personagens que ironizam a moral burguesa, através de inúmeras transgressões sociais. Hoffmann pregava que o homem deveria obedecer a seus desejos e não à sociedade. Ele também ironizava a sociedade burguesa e seus trabalhos tinham o cunho mágico e demoníaco de um tempo perdido. Os elementos fantásticos criados em seu imaginário são vistos de forma natural em um mundo deslocado, personagens complexos, macabros e com perda de identidade. O “homem de areia” (1815) é um dos seus contos, em que o personagem, o jovem Natanael, conta por carta ao amigo Lothar, irmão da noiva Clara que um terrível homem jogava areia nos olhos das crianças para depois arrancá-los e comê-los quando elas não queriam dormir.

Ao evocar Hoffmann e seu satanismo em várias partes da obra, o texto azevediano vem marcado por elementos macabros, em que se percebe grande descontentamento por parte dos personagens com a realidade, os quais agem por impulso amoroso, raiva e fúria. Álvares de Azevedo evoca muito do mundo

fantasioso e imaginado por Hoffmann, aliado a uma visão cética do mundo. Assim sendo, à semelhança de Hoffmann, Álvares de Azevedo cria personagens que demonstram suas verdadeiras faces, longe da hipocrisia da sociedade. Tais personagens tornam-se malditos ao exibirem o que realmente são e, tal constatação os levará à destruição.

4.1 “SOLFIERI”

Na leitura desse conto primeiro podemos traçar paralelos com a obra *Noites Lúgubres* – novela espanhola datada de 1771 de José Cadalso, que foi publicada em 1844 na *Revista Minerva Brasiliense*, em que existe o furto do cadáver de uma cataléptica, tal como ocorre em “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe, que trata igualmente do tema.

O primeiro conto “Solfieri”, apresenta-se com uma atmosfera gótica e nos remete ao macabro, ao tétrico e ao assustador. Os elementos caracterizadores do horror gótico estão presentes: ruas escuras, noite, cemitérios, casarões antigos, caixões, cruzes, morte, medo, pavor e o sobrenatural.

Solfieri, o protagonista, lembra Don Juan, um dos personagens de Byron: arrogante, cínico, mentiroso e de comportamento doentio. Ele é cético, não acredita na imortalidade da alma e vive de *spleen* e prazeres mundanos.

A epígrafe do conto “Solfieri” remete à obra de Byron, *Cain*, que anuncia os desdobramentos da história: “Contudo um beijo em sua pálida porcelana e em seus lábios uma vez ardentes – meu coração, meu coração!” (AZEVEDO, 2013, p. 18). *Cain* é a obra dramática escrita por Byron em 1821, em que o enredo trata da história de Cain e Abel, sob a visão de Cain. O excerto escolhido por Álvares de Azevedo muito bem ilustra a paixão que o personagem Solfieri nutre pela brancura

da moça de “forma branca”, lembrando que “a face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua” (AZEVEDO, 2013, p. 18-19). Desse modo, observa-se o prenúncio do trágico desfecho que resultará da obcecada paixão. Até que ponto a obsessão paixão poderá se transformar em horror?

O conto acontece em Roma num local descrito como “cidade do fanatismo e da perdição”. Roma é a cidade idealizada pelos românticos, por seu clima de mistério e misticismo. A atmosfera gótica insinua-se pelas esquinas da taverna, em que o sonho e a embriaguez contrapõem-se à realidade cruel do desespero e da amargura. É narrado em primeira pessoa e, alternativamente, aparece o narrador-testemunha na moldura externa. É uma narrativa que apresenta elementos sombrios como a lua escondida entre brumas, chuva caindo em profusão e um cemitério com sombras. Por outro lado, são introduzidos elementos provocadores do erótico.

Numa noite soturna, Solfieri vaga por uma rua desconhecida até se deparar com uma mulher na janela. Ela parece uma figura marmórea, uma estátua, ou talvez um fantasma. O que se ouve é apenas o seu canto. Solfieri a observa por um tempo, até que ela sai da casa, tocando a calçada com passos suaves. Inebriado pela sua beleza, ele decide que será seu guardião. Não importa aonde ela vá, ele irá atrás dela. A jovem parece estar num transe e entra num cemitério. Em seguida, ela se ajoelha e ele fica a contemplá-la; todavia, Solfieri misteriosamente dorme e, quando ele desperta, ela sumiu. Solfieri continua a pensar nela durante o ano todo, noite após noite, mesmo afastado de Roma.

Um ano depois desse encontro, Solfieri regressa à cidade de Roma. Numa das noites, volta embriagado para casa e, após o ciclo de orgias a que estava acostumado vaga sem rumo pelas ruas. Desorientado, observa, não muito longe, uma capela com a porta aberta. Solfieri entra. Um caixão anuncia o velório de

alguém, porém não há pessoas no local. Ele se aproxima da urna entreaberta e, logo percebe que, ali repousa a mesma moça que seguira no passado, no cemitério, e por quem nutria uma estranha paixão. A beleza da jovem, mais uma vez, o fascina e ele não resiste ao desejo que sente por ela. Retira-a do caixão, beija-a e mantém relações sexuais com ela no local sagrado. Surpreendentemente, ela abre os olhos. Solfieri narra em primeira pessoa a sua experiência:

Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca ela era. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármoreos antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. — Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa —, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte — era um desmaio. No aperto daquele abraço havia, contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2013, p. 20-21)

A necrofilia é uma das mais clássicas variações de sadismo, para quem a mulher é mais bela quando morta. Desse modo, conforme sublinha Jefferson Oliveira em sua tese *Sussurro nas trevas*, a mulher é:

[...] variante da 'beleza meduseia', da beleza feminina ligada a traços doentios, abjetos, grotescos, combinando 'dor e prazer' [...] dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão [...] brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada [...]. A beleza meduseia foi objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes na medida em que trata do belo e do triste, a beleza maldita, e são inumeráveis os exemplos do culto a esse tema. (OLIVEIRA, 2010, p. 155)

Outro elemento a considerar na questão da necrofilia é repugnância visceral, que causa repúdio ao leitor, pois o cadáver perde os sinais vitais, enrijece e apodrece. Todavia, algo surpreendente acontece na cena. Subitamente, depois dos beijos de Solfieri, ela desperta, aparentemente graças à sua ardente paixão. Ele a leva para casa, mas a jovem delira em febre alta por dois dias, e morre. Em seguida, ele a enterra numa cova de mármore debaixo de sua cama, e manda fazer uma lembrança especial dela. Um ano depois, o escultor conclui a estátua – uma fiel escultura da moça morta – e Solfieri parece transferir todo o seu amor para aquela obra. No dizer de Cavalcante: “Temos uma série de acontecimentos quase que impossíveis de acontecer, mas suscetíveis de acontecerem, apesar da aparente absurdez do relato. Cria-se aqui a ambiguidade necessária para a instalação do fantástico” (CAVALCANTE, 2007, p. 13). A referência à doutrina de Todorov faz-se necessária, na medida em que estamos diante do sobrenatural e do fantástico. A jovem tem aparência de morta, mas, em seguida, há sugestão de que despertou de um desmaio convulsivo. A hesitação aparece, bem como a aporia necessária para a ocorrência do efeito fantástico, bem como sugere o estranho, na medida em que não se tem certeza se ocorreu necrofilia ou catalepsia ou até mesmo relação com morta-viva. O leitor acredita que ela está morta e assiste à cena da relação sexual que Solfieri tem com um cadáver (necrofilia). A dúvida é: ele teve ou não relação sexual com um cadáver, tendo em vista que a jovem estava num estado de morte aparente (catalepsia), ou seria uma relação sexual com uma morta-viva? Em se tratando de necrofilia, o ato de Solfieri é repulsivo e reprovável, mas há algo mais nesse ato ligado ao “amor obsessivo”, que precisa ser considerado, ou talvez avaliado. Necrofilia é um dos tópicos considerados malditos da transgressão romântica e Todorov esclarece que “a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com

vampiros ou mortos ou *undead*, a qual pune o desejo sexual obsessivo, o amor carnal e suas transgressões em nome dos princípios cristãos” (TODOROV, 2010, p. 145-147). O amor e a morte, Eros e Tanatos, andam juntos. O beijo de amor de Solfieri e o sexo fervoroso parecem ressuscitar a jovem, numa alusão ao mito de *A Bela Adormecida*, conforme entendimento de Cavalcante “o amor, além de associar-se à morte, também é responsável pelo impulso da vida: o beijo de Solfieri tem a propriedade de ‘ressuscitar’ o corpo inerte, em mais uma atualização do mito da ‘bela adormecida’ (2007, p. 13).

O conto causa hesitação, surpresa e horror apresentando uma donzela idealizada – na visão romântica –, em que o erotismo e a paixão poderiam amenizar uma suposta necrofilia. O gótico, efeito fantástico e o estranho mantêm-se por toda a trama, bem como o suspense. A adoração mórbida de Solfieri pela jovem no caixão é envolta por um desejo obsessivo e o faz transgredir as regras sociais. Esse tipo de desejo possui forte conotação no conto em contraste com a necrofilia. O que se considera mais terrível: manter relações com um cadáver ou com uma morta-viva? A posterior catalepsia poderia amenizar a necrofilia? Soma-se a essa conclusão o fato dele enterrá-la sob sua cama, almejando tê-la para sempre junto de si, transpondo as leis do finito e infinito, imortalizando o seu amor por ela. O amor ainda contém os mais fortes ímpetos de transgressão, mas ele tem escusas suficientes para eximir-se da reprovabilidade? Que tipo de ser humano pratica atos tão reprováveis como necrofilia? Segundo Carroll, somente os monstros.

Carroll esclarece a questão do monstro: “o sentido da palavra ‘monstro’ que estou usando não implica necessariamente ideias de feiúra, mas, sim, a ideia de que o monstro é um ser que viola a ordem natural, sendo que o perímetro da ordem natural é determinado pela ciência contemporânea” (CARROLL, 1999, p. 61). Desse

modo, o monstro “é ameaçador psicológica, moral e socialmente” (1999, p. 64). Solfieri é um monstro social, ou um romântico incurável? De qualquer forma, ele inspira “repulsa [...] arrepios, náusea, encolhimentos, paralisia, gritos e repugnância” (CARROLL, 1999, p. 34).

Álvares de Azevedo utiliza-se de elementos de subversão para sugerir a conotação moralizante. Ele nos faz pensar sobre as fronteiras da moralidade e da sexualidade que não devem ser desrespeitadas, como a necrofilia.

Presentes outros elementos estéticos como o sublime pelas minuciosas e delicadas descrições de paisagens, prosa poética e erotismo, bem a incursão do grotesco tendo em vista o aspecto absurdo e caótico da realidade que se apresenta.

4.2 “BERTRAM”

Uma epígrafe inicia o segundo conto: “Por que deveria eu pelos outros sofrer, quando ninguém por mim irá suspirar?” *Childe Harold, I* (AZEVEDO, 2013, p. 25). *Peregrinação de Childe Harold* é um poema narrativo escrito por Lord Byron em que descreve viagens de um jovem desiludido com a vida e pleno de melancolia. Foi transcrito por Álvares de Azevedo para elucidar o sentimento do protagonista Bertram, personagem que não sofre por ninguém e não se importa com nada.

Logo no início do conto, notamos a intrusão da moldura externa e os convivas pedem a Bertram que conte sua história. A narrativa se dá em primeira pessoa, alternando com o narrador-testemunha. É o conto mais longo, com muito mistério, suspense, horror e morte, elementos de repugnância visceral, grotesco, subversão e sublime. Aparecem diversas reticências no texto, interrompendo a narrativa, provocando a hesitação, descortinando o fantástico pelos extraordinários fatos que cercam a narrativa, rompendo com a ordem estabelecida.

Tudo começa com Bertram e a mulher Ângela, os quais protagonizam o par de “monstros”, cada um a sua forma e originalidade. O satanismo e a ironia seguem os moldes das histórias de terror/horror. Bertram é o protótipo do homem-fatal, um dinamarquês ruivo, de olhos verdes e que se apaixonou por Ângela, uma donzela de Cadiz, Espanha. Ela é uma personagem com caráter demoníaco, cuja temática é muito explorada na literatura gótica. Ele é seduzido por ela e levado a escabrosos crimes e vida de devassidão. A sua paixão por Ângela o levou à bebida e a duelar com três de seus melhores amigos, acabando por enterrá-los. No calor da paixão que sentia por Ângela é obrigado a voltar à Dinamarca, através de uma carta de seu pai. Bertram está triste, não pelo pai, mas ter que deixar Ângela:

Havia em Cadiz uma donzela – linda daquele moreno das Andaluzas que não há vé-las sob as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d’Alexandria – sem delirar sonhos delas por longas noites ardentes! (AZEVEDO, 2013, p. 26)

Depois de dois anos, decide voltar à Espanha, por causa de Ângela, seu grande amor. Vende tudo o que tem e regressa, mas a encontra casada e com um filho. Eles se tornam amantes, até que o marido descobre. Ângela não é pálida como as outras mulheres descritas no romantismo e o seu nome é irônico, na medida em que gostava de se vestir de homem. Há uma singular sugestão ao homoerotismo, uma das transgressões que não foi empregada abertamente por Álvares de Azevedo e é utilizada como elemento de subversão. Ângela apresentava um comportamento ousado para a época, ora tomando iniciativas, ora abandonando o parceiro sem maiores explicações. Ela é descrita como um fantasma (numa sugestão do sobrenatural), quando Bertram descobre o duplo assassinato do marido e do pequeno filho da sua amante: “os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrehado e

os olhos ardentes” (AZEVEDO, 2013, p.28). O sobrenatural é sutilmente descrito na trama, conduzindo ao horror.

Numa das noites de amor entre ambos, Ângela leva-o até um dos quartos e uma bárbara cena o aguardava:

Mas um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido... Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei [...] Senti-lhe a mão úmida... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. — Tinha saído de sangue.

— Sangue, Ângela! De quem é esse sangue? A Espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se. [...] Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível! O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergue-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas se misturava com o do pai. (AZEVEDO, 2013, p. 28)

A citação alude a *Otelo*, uma das clássicas obras de Shakespeare, que relata o ciúme doentio do protagonista por sua mulher Desdêmona, matando-a com uma lâmina no peito. No conto, o marido queria matá-la; não conseguindo, endoideceu. Não obstante, Bertram e Ângela fogem, após o assassinato e ela se veste de homem para acompanhá-lo, mas o abandona mais tarde, deixando Bertram entregue aos vícios e orgias. Ele é perseguido por uma terrível sina. Logo é ferido por uma carruagem e quem lhe socorre é um fidalgo, pai de uma linda jovem que deixa tudo para segui-lo, mas Bertram pouco se importa com ela e a vende numa mesa de jogo a um pirata, levando a jovem ao suicídio. Fastiado de tanta desgraça resolve suicidar-se no mar da Itália, mas é salvo por marinheiros. No imbróglio, a pessoa que o salvou, acabou sendo sufocada por ele. Um navio o salva e comandante o aceita, desde que preste serviços. Ele aceita, mas logo se envolve com a mulher do comandante e durante uma batalha naval, enquanto o marido luta,

ela trai o marido com Bertram. Em seguida, o navio vai à deriva e restam apenas o comandante, a mulher e Bertram. No meio da noite e na tempestade, ambos continuam se amando e sobrevivendo de bolachas até o desfecho fatal:

Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o *Don Juan*, fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele – e com os olhos ainda fitos nele vistes tanta vez amanhecer – sabeis quanto se cora de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecer sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2013, p. 35)

Desesperados e famintos, os três sobreviventes fazem uma aposta para ver quem morrerá para servir de alimento ao outro e o comandante perde a aposta: “o valente do combate desfalecia – caiu: pus-lhe o pé na garganta – sufoquei-o – e expirou... Não cubrais o rosto com as mãos – faríeis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias...” (AZEVEDO, 2013, p. 42). A presença do grotesco ganha expressividade. O comandante perde a vida numa luta atroz e os amantes seguem no alucinante ritmo de se amarem:

Então ela propôs-me morrer comigo. – Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava: gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-m'a nas mãos pálidas, dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... Estava louca... (AZEVEDO, 2013, p. 42-43)

Todavia sem esperança, Bertram perde o controle e a humanidade:

Não dormi – não podia dormir: uma modorra ardente me fervia as pálpebras: o hálito de meu peito parecia fogo: meus lábios secos e estalados apenas se orvalhavam de sangue. Tinha fome no cérebro – e meu estômago tinha fome. Tinha fome como a

fera: apertei-a em meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo — sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! Não sei que delírio se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedoiro. (AZEVEDO, 2013, p. 43)

Assim sendo, Bertram, num acesso febril, mata a mulher do comandante, que fica boiando nas águas. Bertram é salvo pelo navio Swallow.

O tema deste terceiro conto é a antropofagia, o horror condenado entre os seres humanos, uma das mais fortes transgressões que alguém pode cometer contra o outro, encaixando-se no horror repugnante estudado por Carroll. O que se percebe, muitas vezes, é que o aparecimento do monstro provoca “sentimento de suspense mistério e horror” (CARROLL, 1999, p. 30). O monstro, na ficção de horror “não é só letal como também – e isso é da maior importância – repugnante” (1999, p. 39). Ante o monstro, a nossa sensação pode ser de nojo também, pois comer carne humana é repugnante, aterrorizante, grotesco e repulsivo. No conto, não há distinção entre a realidade da loucura, especialmente no momento em que os naufragos se amam loucamente, aparentemente sem se darem conta da situação trágica em que se encontram. É o sublime que se contrapõe ao horror e à loucura. A hesitação aparece em várias partes do conto, pois não se sabe o que é real ou irreal, sonho ou devaneio. Presentes os elementos de subversão, na medida em que o conto exhibe uma prática reprovável e monstruosa.

No decorrer do conto há um tom de ironia, pois Bertram parece um brinquedo nas mãos do destino, que o leva às mais inusitadas situações e à morte, mas não o mata.

Bertram é um personagem maldito e espalha o mal, a desgraça e a perdição. Ele tenta o suicídio, mas por uma fatalidade sobrevive e com todos que cruza, provoca morte trágica. Salvo por um comandante do suicídio, torna-se amante de

sua mulher, desonrando-o e desprezando princípios de gratidão. Ao final, enquanto está com a amante na jangada, não se sabe se está louco, ou se é a fome que o deixou febril, mas perde toda a humanidade matando o comandante para servir de alimento a ele e a mulher. Por fim, mata a mulher num ataque de desespero, ou seria o transe da loucura que a fome causa, retirando os mais fortes impulsos morais? O quadro torna-se satânico.

O caráter de Bertram encaixa-se numa das referências do conto: “— Olha, moço, se entendes a ciência de Gall e Spurzheim, dize-me pela protuberância dessa fronte e pelas bossas dessa cabeça, quem podia ser esse homem?” (AZEVEDO, 2013, p. 38). É uma referência ao médico Johann Gaspar Spurzheim (1776-1832), médico alemão e seu discípulo Franz Joseph Gall, responsáveis por elaborar a teoria sobre a frenologia, que determina o caráter, características da personalidade e grau de criminalidade pela formação da cabeça na Grã-Bretanha e Estados Unidos. Bertram deveria ser um caso a estudar-se na frenologia.

Apesar de Bertram causar tantos malefícios, no fim do conto, ele é salvo por um navio e temos a sensação de que, no futuro, ele vai continuar fazendo as mesmas loucuras, talvez até de forma pior. Não há punição para o vilão, ou castigo para o monstro. Será que ele é mesmo um monstro, ou um produto do seu psicopático cérebro? Presente a subversão de elementos que nos levam a conclusões de ausência de moralidade e impunidade, demonstrando que muitos crimes e males assim restam.

4.3 “GENNARO”

A epígrafe deste terceiro conto é “morra ou mate” de Corneille, que direciona o leitor para uma temática aterrorizante em que escolhas levam a viver ou a morrer.

Logo no início do conto há uma referência ao pintor Rafael Sanzio (1483 – 1520), mestre da pintura e arquitetura da escola de Florença, destacado pela perfeição e suavidade de suas obras, buscando um paralelo com um dos personagens desse conto, Godofredo Walsh, que ensina pintura a seu discípulo, o jovem Gennaro.

O conto “Gennaro” inicia com alusões a obras de arte, evocativas de um sublime, todavia, o encantamento das telas de pintura contrasta com a atmosfera de terror que envolve as personagens. Há intrusão da moldura externa em que Gennaro fala aos convivas de suas escolhas e desventuras, sendo alternada com o narrador-testemunha. Ele profere: – “Sim: é uma das minhas histórias: sabes, Bertram, eu sou pintor, é uma lembrança triste essa que vou revelar, porque é a história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz” (AZEVEDO, 2013, p. 45). É assim que Gennaro começa a contar a história das duas mulheres com quem se relacionou: “Tudo o mais foi um sonho: a lua passava entre os vidros da janela aberta, e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina” (2013, p. 49). Assim sendo o cenário de reveste de uma ambientação sombria, sublime e gótica.

Gennaro é aprendiz de um pintor, Godofredo Walsh, casado com uma jovem de 20 anos, Nauza e possui uma filha de nome Laura com 15 anos. Gennaro tem 18 anos e é acolhido na casa do mestre como um filho, mas toda noite ele abusa da confiança do seu mestre, trocando beijos com a sua filha, Laura, que está apaixonada por ele. Um dia ele desperta e ela está em sua cama. Gennaro não resiste ao desejo de fazer amor com a bela e virgem moça. Gennaro fica realmente encantado com Laura e durante três meses eles se amam, mas numa dessas noites ela solicita que ele a peça em casamento, mas Gennaro não diz nada e não leva em

consideração o seu pedido. Laura vai ficando doente, apática e o pai vai definhando com ela também, deixando a arte de lado, enchendo-se de tristeza e desânimo.

Numa noite, Gennaro é chamado pelo pai de Laura para ir a seu quarto, porque a filha está morrendo e proferia seu nome. Tal é a surpresa de Gennaro que descobre que a jovem esteve grávida e está à beira da morte. A jovem praticou o aborto:

Uma noite... foi horrível... vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas lhe soavam. Entrei no quarto dela: a doente conheceu-me. Ergueu-se branca, com a face úmida de um suor copioso: chamou-me. Sentei-me junto do leito dela. Apertou minha mão nas suas mãos frias e murmurou em meus ouvidos:

— Gennaro, eu te perdoo: eu te perdoo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer...Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma ideia, passou a mãos pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro. (AZEVEDO, 2013, p. 48)

Gennaro não se importou com a morte da jovem, ou o sofrimento do pai: “E as noites que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza” (AZEVEDO, 2013, p. 49). Desse modo, Gennaro não somente esquece da filha do mestre, como se envolve amorosamente com a sua mulher, Nauza, mas não demora para que o mestre descubra que Gennaro está envolvido com ela, e resolve torturá-lo, mostrando-lhe algo sinistro:

[...] uma noite houve um fato pasmoso. O mestre veio ao leito de Nauza. Gemia e chorava aquela voz cavernosa e rouca: tomou-me pelo braço com força, acordou-me, e levou-me de rasto ao quarto de Laura. Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergueu o lençol que o cobria. — Era Laura moribunda! E eu macilento como ela tremia como um

condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido... (AZEVEDO, 2013, p. 50)

Gennaro, após ver o corpo da jovem Laura fica assombrado, tendo em vista que ela parecia ter se tornado um fantasma:

Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela: e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado à janela, eu me horrorizava de ver-me cadavérico... Um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis de seu leito, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito. Por Deus! que foi uma agonia! (AZEVEDO, 2013, p. 50)

Walsh havia ficado muito perturbado com a morte da filha, retendo em sua casa o cadáver. Ele era sonâmbulo e todas as noites levava Gennaro para ver o quarto da moça moribunda até que, numa das noites, arranca o rapaz da cama e o arrasta para um passeio fora da cidade. Eles atravessam lugares assustadores até chegar próximo de um despenhadeiro. Nas imediações, verifica-se uma cabana, e o pintor bate à porta. Ambos são recebidos por uma mulher misteriosa. Gennaro nada entende. Depois o mestre o leva à beira do penhasco e revela a ele que sabe de sua traição com sua mulher. O sobrenatural, o tétrico, o assustador articulam-se, alternadamente com o sublime, pois parece tudo parte de um pesadelo:

Sáimos juntos: a noite era escura e fria. O outono desfolhara as árvores e os primeiros sopros do inverno rugiam nas folhas secas no chão. Caminhamos juntos muito tempo: cada vez mais nos entranhávamos pelas montanhas, cada vez o caminhão era mais solitário. O velho parou. Era na fralda de uma montanha. À direita o rochedo se abria num trilho: à esquerda as pedras soltas por nossos pés a cada passada se despegavam e rolavam pelo despenhadeiro e instantes depois se ouvia um som como de água onde cai um peso... A noite era escuríssima... Apenas a lanterna alumiaava o caminho tortuoso que seguíamos. O velho lançou os olhos à escuridão do abismo e riu-se. (AZEVEDO, 2013, p. 51)

Os elementos de horror aparecem e a história vai ganhando suspense e mistério numa narrativa frenética. O local para onde o mestre leva Gennaro é distante, escondido dentro de uma floresta; assim cria-se um clima sombrio e assustador. Temos a impressão de que logo Gennaro será punido pela desgraça da filha de Walsh e pela traição com a sua esposa. Será?

O mestre está enfurecido pela conduta de Gennaro: por sua filha e sua mulher. Ele quer revanche:

O velho riu-se: infernal era aquele rir dos seus lábios estalados de febre. Só vi aquele riso... Depois foi uma vertigem... o ar que sufocava, um peso que me arrastava, como naqueles pesadelos em que se cai de uma torre e se fica preso ainda pela mão, mas a mão cansa, fraqueja, sua, esfria... Era horrível: ramo a ramo, folha por folha os arbustos me estalavam nas mãos, as raízes secas que saíam pelo despenhadeiro estalavam sobre meu peso e meu peito sangrava nos espinhais. A queda era muito rápida... De repente não senti mais nada... Quando acordei estava junto a uma cabana de camponeses que me tinham apanhado junto da torrente, preso nos ramos de uma azinheira gigantesca que assombrava o rio. (AZEVEDO, 2013, p. 54)

Gennaro despenca do penhasco. Não se pode ter certeza se foi empurrado, ou se perdeu o equilíbrio, mas, após uma noite de delírios, Gennaro acorda numa cabana e percebemos que se salvou. Ele decide regressar à casa do mestre e pedir perdão. Parece arrependido de verdade por todo mal que causou, todavia ao entrar na casa do pintor ele encontra o seu punhal e muda de ideia; agora quer vingança. Para a sua surpresa, algo aterrorizante ocorre:

[...] Todas as janelas estavam fechadas e, contudo, era dia claro fora. Tudo estava escuro: nenhuma lamparina acesa. Caminhei tateando até a sala do pintor. Cheguei lá – abri as janelas e a luz do dia derramou-se na sala deserta. Cheguei então ao quarto de Nauza – abri a porta e um bafo pestilento corria daí. O raio da luz bateu em uma mesa. – Junto estava uma forma de mulher com a face na mesa, e os cabelos caídos: atirado numa poltrona um vulto coberto com um capote. Entre eles um copo

onde se depositara um resíduo polvilhento. Ao pé estava um frasco vazio. Depois eu o soube – a velha da cabana era uma mulher que vendia veneno: era ela decerto que o vendera, porque o pó branco do copo parecia sê-lo...

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e o colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei-me uma ponta da capa do outro – o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo – ressoou no pavimento o estalo do crânio... Era o velho – morto também e roxo e apodrecido: eu o vi – da boca lhe corria uma espuma esverdeada. (AZEVEDO, 2013, p. 54-55)

Nauza e o pintor são encontrados mortos por Gennaro. Identificamos elementos de repugnância visceral, conforme ensinamentos de Carroll quando Nauza e o pintor Walsh aparecem: “podres, corpo amarelo e roxo, espuma esverdeada, o estalo do crânio, que são emoções causadoras de náuseas, nojo, arrepio, na medida em que falamos de seres mortos” (AZEVEDO, 2013, p. 55). É que o horror causa “inquietação, aflição e desprazer” (CARROLL, 1999, p. 231), bem como encontramos nesse conto elementos de sobrenatural e “estranho”, através do sonambulismo de Walsh que esconde um corpo apodrecido, fazendo acreditar que a filha virou um fantasma, mas depois percebemos que o estranhamento se resolve e tudo não passa de um artífice do pintor para torturar Gennaro. Ele é um instrumento de morte e desgraça que não mede seus atos e só pensa no prazer.

A literatura fantástica apresenta-se como paradoxal: “indica ou sugere a base sobre a qual a ordem cultural repousa, pois revela por um breve momento a desordem, a ilegalidade, o que está fora dos sistemas de valor dominantes. O fantástico delinea o não-dito e o não-visto da cultura: aquilo que foi silenciado, tornado invisível, coberto e tornado ausente” (CARROLL, 1999, p. 251).

4.4 “CLAUDIUS HERMANN”

Há uma epígrafe nesse conto sobre Shakespeare, *Hamlet*: “Êxtases. / Meu pulso, como o seu, sobriamente mantém o tempo, / E o faz como música salubre. Não é loucura / O que tenho proferido” (AZEVEDO, 2013, p. 56). O trecho inspira a temática do conto, relativamente à obsessão do personagem Claudius Hermann pela duquesa Eleonora. Hermann a subjuga, através de artifícios, a fim de que ela acredite na veracidade do seu amor.

No início do artigo “Claudius Hermann, o fantástico em Álvares de Azevedo”, uma citação do conto pede atenção do seu autor: “um por um evocamos ao cemitério do passado um cadáver. Um por um erguemo-lhe o sudário para amostrar-lhe uma nódoa de sangue. Fala que chegou a tua vez” (AZEVEDO citado em JEHA, 1983, p. 56). Há um “convite para o leitor entrar num jogo de esconder-revelar, na medida em que o narrador inconscientemente, ou conscientemente, fala de seus desejos, embora mascarando-o de diversas maneiras” (JEHA, 1983, p. 125).

“Claudius Hermann” é o quarto conto com intrusão da moldura externa e narrado em primeira pessoa, alternando com o narrador-testemunha. Hermann é mais um personagem inspirado por Byron, o D. Juan e possui características de Solfieri. O conto se inicia ao gosto dos românticos, na medida em que Hermann é um homem rico que aposta em cavalos, narrando suas loucuras e orgias, contando como gastou seu dinheiro em Londres, no turfe, e como encontra a bela duquesa Eleonora, uma amazona, mulher do duque Maffio, pela qual fica loucamente apaixonado. É no teatro que ele a encontra pela primeira vez e, durante seis meses a vê em festividades, mas somente depois desse tempo é que decide subornar um de seus criados para conseguir a chave de seu castelo. Paira uma atmosfera gótica, na medida em que Álvares de Azevedo usa um castelo como cenário, com

elementos obscuros e introduz elementos de erotismo. A descrição de cenário e da natureza refletem a atmosfera do sublime:

Corri com ela pelos corredores desertos, passei pelo pátio – a última porta estava cerrada: abri-a. Na rua estava um carro de viagem: os cavalos nitriam e escumavam de impaciência. Entrei com ela dentro do carro. Partimos. Era tempo. Uma hora depois amanhecia [...] A madrugada aí vinha com seus vapores, seus rosais borrifados de orvalho, suas nuvens aveludadas, e as águas salpicadas de ouro e vermelhidão. A natureza corava ao primeiro beijo do sol como branca donzela ao primeiro beijo da noite: não como amante afanada de noite voluptuosa como a pintou o paganismo; antes, como virgem acordada do sono infantil, meio ajoelhada ante Deus; que ora e murmura suas orações balsâmicas – ao céu que se azula – à terra que cintila – às águas que se douram. Essa madrugada baixava à terra como o bafo de Deus: e entre aquela luz e aquela ar fresco a duquesa dormia – pálida como os sonos daquelas criaturas místicas das iluminadas da Idade Média (AZEVEDO, 2013, p. 64).

Num dado momento, Hermann entra sorrateiramente no castelo e nos aposentos da duquesa. Sem qualquer escrúpulo, coloca narcótico nos lábios dela enquanto dormia, dada a sua obsessão em envolver-se amorosamente com duquesa, e o faz pelo tempo de um mês, noite após noite. Em determinado dia, destila narcótico no copo de Eleonora antes que ela chegue ao quarto, todavia, algo sai errado e Maffio toma-o. Em seguida, ela bebe o narcótico. Hermann aproveita-se da situação e foge com Eleonora numa carruagem e a leva para uma estalagem, num local retirado.

A duquesa desperta surpresa por não estar no seu castelo e grita por socorro, mas ninguém pode ouvi-la. Ela foi raptada por Hermann e, ao ouvir as suas razões, ameaça se matar, atirando-se pela janela. Ele usa de violência: “– Eu tapei-lhe a boca com as mãos... – Silêncio, senhora! Ela lutava para livrar-se de minhas mãos: por fim sentiu-se enfraquecida” (AZEVEDO, 2013, p. 67).

Hermann é cínico em dizer que ninguém a ouvirá, mas aproveita a oportunidade para confessar o seu amor, recitando lindos versos, e roga que Eleonora fique com ele. Ele sabe que se a duquesa regressar será complicado, pois ninguém acreditará que não foi adultério. A duquesa resolve aceitar o seu amor por sua honra.

Quando a moldura externa é reintroduzida com a presença dos convivas, Hermann está ébrio e cai sobre a mesa, enquanto contava sua história, mas é sacudido por Archibald. Solfieri e os demais querem saber o desfecho, mas ele não se lembra de mais nada. Arnold, o outro personagem termina contando a história dizendo que Hermann havia entrado na casa e viu dois cadáveres ensanguentados na cama; um do duque Maffio e o outro da duquesa. O duque a matou e suicidou-se. Ao final do conto, Hermann volta a dormir.

Sem sombra de dúvida, “Claudius Hermann” possui uma gótica, instigante, misteriosa e erótica atmosfera, pois ele conduz à duquesa de seu castelo para uma estalagem e, através de juras de amor convence-a a ficar com ele, pois do contrário seria considerada desonrada socialmente. O duque não aceita a situação e a mata, suicidando-se em seguida.

As transgressões nesse conto são inúmeras: rapto, drogas, adultério, assassinato. Claudius Hermann é o único personagem da taverna que possui uma atividade ligada à arte, pois é poeta e recita inúmeros de seus poemas à duquesa. O discurso lírico dele é surpreendente, na medida em que Hermann não se envolve com outras mulheres, haja vista a paixão enlouquecida pela duquesa. O amor é carnal e pleno de um erotismo exacerbado.

É neste conto que se observa a mais bela prosa romântica de Álvares de Azevedo sobre os demais contos:

O homem estava de joelhos: o seu peito tremia, e ele estava pálido como após de uma longa noite sensual. Tudo parecia vacilar-lhe em torno... Ela estava nua: nem veludo, nem véu leve a encobria: — O homem ergueu-se e afastou o cortinado. A lâmpada brilhou com mais força — e apagou-se... O homem era Claudius Hermann. Hermann está apaixonado por Eleonara: Ergui-a do leito, carreguei-a com suas roupas diáfanas, suas formas cetinosas, os cabelos soltos úmidos ainda de perfume, seus seios ainda quentes...” (AZEVEDO, 2013, p. 61-62).

Hermann não se cansa de proferir juras de amor, colocando-se aos pés dela:

— Perdoai-me, senhora, aqui me tendes a vossos pés! tende pena de mim, que eu sofri muito, que amei-vos, que vos amo muito! Compaixão! que serei vosso escravo, beijarei vossas plantas — ajoelhar-me-ei à noite à vossa porta, ouvirei vosso ressonar, vossas orações, vossos sonhos —e isso me bastará. — Serei vosso escravo e vosso cão, deitar-me-ei a vossos pés quando estiverdes acordada, velarei com meu punhal quando a noite cair: e se algum dia, se algum vós me puderdes amar — então! então!... (AZEVEDO, 2013, p. 69)

Todavia, ao mesmo tempo em que é romântico e implora amor, sabe ser, por outro lado, cruel e manipulador:

— Eleonora! ouve-me: deixo-te só; velarei contudo sobre ti daquela porta. Resolve-te: seja uma decisão firme sim, mas pensada. Lembra-te que hoje não poderás voltar ao mundo: o duque Maffio seria o primeiro que fugiria de ti: a torpeza do adultério senti-la-ia ele nas tuas faces: creeria roçar na tua boca a umidade de um beijo de estranho. E ele te amaldiçoaria! Vê: além a maldição e o escárnio: a irrisão das outras mulheres, a zombaria vingativa daqueles que te amaram e que não amaste. (AZEVEDO, 2013, p. 71-72)

Hermann é um apaixonado e seus insensatos atos se fundamentam em sua obcecada paixão. Na taverna, Johann, prossegue lendo os seus versos:

O meu amor... o peito o silencia:
Guardo-o bem fundo — em sombras do sacrário.
Onde ervaçal não se abastou nos ermos.
Meu amor... foi visão de roupas brancas

Da orgia à porta, fria e soluçando:
Lâmpada santa erguida em leito infame:
Vaso templário da taverna à mesa:
Estrela d'alva refletindo pálida
No tremedal do crime. (AZEVEDO, 2013, p. 74)

Júlio Jeha em seu artigo “Claudius Hermann, o fantástico em Álvares de Azevedo” fornece-nos elementos interessantes para a análise. Jeha pontua que Claudius Hermann “personifica o dionisíaco, consumindo sua fortuna em orgias e bacanais, em desejos e saturnais” (JEHA, 1983, p. 130). A angelical duquesa é “bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso [...] E ele próprio se vê como um sátiro, a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos” (1983, p. 130). A obra *Vênus* de Urbino foi encomendada pelo Duque de Urbino a Ticiano para servir de modelo a sua futura esposa. Desse modo: “Eleonora é o apolíneo, de ‘beleza plástica e harmônica’ [...] é a coroa de ilusões de Hermann” (p. 130).

O personagem Claudius Hermann pode ser analisado também como um monstro, escravo de seus desejos e decidido a realizá-los a qualquer custo:

Na narrativa fantástica, o herói é o próprio desejo e o narrador a (de) formação do desejo. E ambos são um só. Há simplesmente uma passagem de narrador-herói (1ª pessoa do discurso) para o narrador-relais (3ª pessoa) toda vez em que o herói se depara com o monstro, isto é, o interdito [...] O narrador funciona como agente censor empregado pelo inconsciente para poupar o eu dos acontecimentos desagradáveis e, ao mesmo tempo, manter a narrativa à distância. (JEHA, 1983, p.127)

O que ocorre é que Hermann conta a sua história à duquesa, por meio de outra história, evitando confessar-se, em que coexiste o narrador em primeira pessoa e o narrador em terceira pessoa. No conto, ela o rejeita e ele a deixa

trancada para pensar nas ameaças terríveis que lhe fizera, visando convencê-la. Ao regressar, ela está com seus versos nas mãos e muda de ideia. Nesse momento, há intrusão da moldura externa, resgatando-o para a sua primeira história, criando uma “sensação ambígua no leitor: se é uma estória dentro da estória e os versos estão lá, então a narrativa é verdadeira. Por outro lado, se toda estória é falsa, então a estória dentro da história é mais falsa ainda” (JEHA, 1983, p. 128).

A ambiguidade cria o efeito do fantástico nos textos, pois o que provoca tal efeito não é o que se conta, mas como isto é contado. O narrador-*relais* retoma novamente no conto quando Hermann não consegue contar sua história e Arnold, na taverna relata o fim apavorante que Eleonora teve ao lado de seu marido enlouquecido. Desse modo, “o monstro reaparece novamente em grande estilo: é uma aparição dupla. O terror causado pela morte do objeto do desejo é aumentado pela presença da insanidade” (JEHA, 1983, p. 128).

O conto alude à monstruosidade humana e o que ela pode fazer para atingir seus objetivos. É a revelação do monstro e do “construto social”. O monstro social é igualmente perigoso, como os demais monstros, como bem enfatizou Carroll. Hermann desafia a ordem estabelecida e se torna um vilão.

Serravalle de Sá acredita que “a função dos antagonistas nos romances góticos é dar vazão a um discurso moralizante e com frequência se volta para uma retórica do demoníaco, como forma de expurgar certos elementos do desejo de nação” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 21).

Outra importante questão levantada no artigo de Júlio Jeha é o triângulo amoroso com Claudius Hermann, o qual se remete imediatamente ao complexo de Édipo, descrito por Freud, na medida em que “o duque e a duquesa são formas de autoridade que correspondem aos pais, a primeira forma de autoridade que uma

criança conhece” (JEHA, 1983, p. 131). Hermann é o filho que deseja a mãe e é “uma relação incestuosa que ele tenta dissimular por detrás da estória contada” Assim sendo [...] “é recalcado e não dissolvido, para depois retornar e causar uma estranha familiaridade” (1983, p. 131). Jeha analisa Hermann como o filho que espia a mãe: “a transgressão do interdito é realizada à noite, quando todos dormem no próprio quarto da duquesa/mãe. Claudius/filho resolve então afastá-la do duque/pai, o obstáculo do desejo” (p. 131).

Hermann não tem princípios, nem se importa com preconceitos, o que ele quer é satisfazer seus instintos. Hermann viola a duquesa, assim descrito: “sentiu-se quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua às vistas de Acteon” (JEHA, 1983, p. 132). Na mitologia, Acteon seguiu Diana e as ninfas numa fonte e foi amaldiçoado por vê-la nua, tornando-se um servo e depois foi perseguido por cães até a sua morte. Essa é a forma literária em que se apresenta a relação sexual que Hermann mantém com ela. O conflito se resolve fazendo com que o duque mate a duquesa, assim o objeto do desejo é eliminado, e Hermann se vinga de Maffio, ao matá-lo psicologicamente. Jeha conclui que “sua busca pela identidade neste mundo é tão real que chega a ultrapassar as fronteiras do fantástico” (1983, p. 133).

Serravalle de Sá pontua que “o vilão, geralmente tem algo de magnético ou perturbador”, pois “somente vilões góticos são capazes de cometer maldades tão grandes e ainda assim manter a majestade nas atitudes” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 78). O autor explica que “aspectos de corrupção envolvendo os vilões, aliados à sua personalidade obsessiva e propensa a acessos de fúria, são uma constante em quase todos os romances góticos [...] e, assim sendo, os vilões têm uma personalidade enganadora, a marca de sua esperteza” (2010, p. 80-81).

Claudius Hermann é um vilão sedutor, agindo de acordo de modo a realizar seus desejos de luxúria, intimidando verbal e fisicamente a duquesa, a qual teme as suas ameaças. Todavia, o seu estilo “magnético ou perturbador” acaba fazendo com que Eleonora aceite ficar com ele, talvez atraída pela obcecada paixão. Todavia o argumento esmagador e decisivo foi o medo de ser considerada adúltera pela sociedade e por seu marido.

Vislumbra-se, igualmente, a presença do terror que submete a duquesa às suas ameaças e elementos de subversão pela prática de atos reprováveis de Hermann para conseguir favores sexuais.

4.5 “JOHANN”

A epígrafe refere-se ao poema de Alexandre Dumas: “Por quê? é que meu coração em meio às delícias / De uma lembrança ciumenta, constantemente oprimida / Fria na felicidade presente vai procurar seus suplícios / No futuro e no passado” (AZEVEDO, 2013, p. 78). A epígrafe está no poema de Alexandre Dumas, escritor francês, célebre pelo livro *Os três Mosqueteiros* (1844). Nesta epígrafe do conto “Johann” alude a um momento de prazer no passado que será cobrado no futuro. Que dívida seria essa?

“Johann” é o quinto conto em que há intrusão da moldura externa, narrador em primeira pessoa e o narrador-testemunha. Presentes o suspense e mistério no conto. Johann decide contar a sua história que se passou, inicialmente em Paris, numa mesa de bilhar, enquanto jogava com seu adversário Artur, que perde. Ambos vão duelar até a morte de um deles e Artur pede a Johann, caso morra, que entregue duas cartas e um anel em seu dedo. Artur é alvejado e Johann retira o anel

de Artur e duas cartas, uma para a mãe e outra para a namorada. Johann toma o lugar de Artur e vai ao local marcado na carta:

A noite era escura: não pude lê-los.

Voltei à cidade. À luz baça do primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para sua mãe. O outro estava aberto: li.

‘ À uma hora da noite na rua de...

‘n. 60, 1 andar: acharás a porta aberta.

Tua G’

Não tinha outra assinatura.

Eu não soube o que pensar. Tive uma ideia: era uma infâmia.

Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão, subi. A porta fechou-se. Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que estas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e sonhos puros! (AZEVEDO, 2013, p. 82-83)

Ao chegar ao local, Johann se rende aos encantos de uma jovem bela e virgem sem medir as consequências. Nesse momento, há intrusão da moldura externa e Johann “encheu o copo: bebeu-o, mas estremeceu” (AZEVEDO, 2013, p.83). O momento em que ele e a jovem se amaram foi de pureza e de paixão, todavia não sabiam o que os esperava mais adiante.

Ao sair daquele quarto, um vulto ataca Johann com uma faca. É um homem desconhecido. Uma terrível luta ocorre em meio à escuridão. O horror toma conta da cena:

Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão a ratear na sombra procurando um ferro. Nessa ocasião senti uma dor terrível: frio e dor me correram pela mão. O homem morrera sufocado, e na agonia me enterrara os dentes pela carne. Foi a custo que desprendi a mão sangrenta e descarnada da boca do cadáver. Ergui-me. (AZEVEDO, 2013, p. 83)

Johann narra, em meio ao desespero, o desfecho da trágica cena:

Ao sair tropecei num objeto sonoro. Abaixei-me para ver o que era. Era uma lanterna furta-fogo. Ergui a lâmpada... O último clarão dela banhou a cabeça do defunto... e apagou-se... Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros... levei-o pela laje da calçada até ao lampião da rua, levantei-lhe os cabelos ensanguentados do rosto... (Um espasmo de medo contraiu horrivelmente a face do narrador – tomou o copo, foi beber: os dentes lhe batiam como de frio: o copo estalou-lhe nos lábios.) Aquele homem – sabei-lo! era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas de minha mãe como eu – era meu irmão: uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua. A forma de neve eu a sentia meio nua entre os vestidos desfeitos, onde a infâmia asselara a nódoa de uma flor perdida. Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, dai-me um outro copo, enchei-o até a borda! Vede: sinto 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. (AZEVEDO, 2013, p. 84)

Johann finalmente entende e revela o que se passou. Em seguida ao desespero de Johann na luta de vida e de morte, após se embebedar, ele confessa: – O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã! (AZEVEDO, 2013, p. 85).

O incesto é uma das formas de amor que a literatura fantástica retoma com frequência. No dizer de Cavalcante: “o estranho e o familiar criam um mundo às avessas, regido por princípios ambíguos, onde os personagens são vítimas de tédio, solidão” (2007, p. 13).

O fratricídio e o incesto são duas grandes transgressões sociais e transformam Johann no “maldito”, aquele que se acaba em devassidão, haja vista que mantivera relações sexuais com sua própria irmã, a exemplo do que ocorre nos romances góticos em que entram em cena crimes aviltantes e bárbaros: “parricídio,

fratricídio, sodomia, torturas” (SERRAVALLE DE SÁ, 2010, p. 38). O conto revela-se insólito e de terror, criando um mundo às avessas pelo comportamento dos personagens. A torva atmosfera nos remete às mais pavorosas lembranças do passado do personagem Johann.

Por se tornar o maldito, Johann se encaixa no “monstro social”, naquele que transgride a norma. Carroll considera essencial em sua abordagem que “os monstros, os seres anômalos que têm papel principal [...] são repelentes por violar categorias vigentes” (1999, p. 267), mas podem chamar a nossa atenção. Eles “são atraentes, no sentido de provocar interesse, e são a causa, para muitos, de uma atenção irresistível. [...] “Por curiosidade podem prender a atenção e causar arrepios pela mesmíssima razão por que perturbam, afligem e provocam repugnância” (p. 267). O autor acredita que:

[...] os monstros, objetos do horror artístico, são eles próprios fontes de respostas ambivalentes, pois, como violações das categorias culturais vigentes, são perturbadores e repugnantes, mas ao mesmo tempo, são também objetos de fascínio – uma vez mais, exatamente por transgredir as categorias de pensamento em vigor. Ou seja, a ambivalência que o paradoxo do horror anuncia já pode ser encontrada nos próprios objetos de horror artístico, que são nojentos e fascinantes, repentes e atraentes, em razão de sua natureza anômala. (CARROLL, 1999, p. 267)

Presentes estão os elementos de subversão, em que se apontam crimes condenados pela sociedade num tom moralizante, visando atingir a falsa moral da época.

Com essa abordagem encerramos a análise dos contos. *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo é uma obra emblemática e instiga os leitores, ensejando releituras no teatro, vídeos e, em 2011 surge o romance gráfico homônimo, sendo

que faremos um estudo comparativo do texto-fonte com o primeiro conto dos HQs – “Solfieri”.

5 O ROMANCE GRÁFICO *NOITE NA TAVERNA* (2011)

O romance gráfico homônimo foi uma ideia inovadora de quadrinistas, mestres do terror, que buscaram nos contos de Álvares de Azevedo o texto-fonte para uma releitura, na medida em que é crescente o interesse que Álvares de Azevedo vem despertando na atualidade em leitores. A fortuna crítica o aproxima de um dos maiores escritores que o Brasil já teve. *Noite na taverna* em versão para os quadrinhos apresenta uma adaptação para os jovens leitores e interessados em HQs e o resultado foi muito motivador para Arthur Garcia, Franco de Rosa, Rodolfo Zalla, Rubens Cordeiro, Sebastião Seabra e Walmir Amaral, os quais viram nesse trabalho, uma forma de enaltecer e perpetuar o trabalho de Álvares de Azevedo.

O livro *Uma teoria da adaptação* aponta para o fenômeno da adaptação como uma manifestação do processo cultural em constante mutação (HUTCHEON, 2006, p. 176). Julia Kristeva cunhou o termo “intertextualidade” em 1969, e preferiu o termo transposição para designar a passagem de um ou de vários sistemas de signos para outro. Kristeva entende que todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção de um outro texto” (KRISTEVA, citada em SAMOYAULT, p. 16). Todo texto é um palimpsesto, uma textura plural, que não se esgota em si mesmo, um intercâmbio intertextual ou intersemiótico. Nos quadrinhos verificamos a combinação da palavra e da imagem, como veremos a seguir.

5.1 DISCURSO MISTO: PALAVRA E IMAGEM

No livro *Imagens*, o autor informa que as narrativas existem no tempo, e as imagens, no espaço. Ao contrário das imagens, as palavras escritas fluem constantemente para além dos limites da página: a capa e a quarta capa de um livro não estabelecem os limites de um texto, que nunca existe integralmente como um

todo físico, mas apenas em frações ou resumos. As imagens, porém se apresentam à nossa consciência instantaneamente, encerrada pela sua moldura (MENGUEL, 2001, p. 24). Logo:

[...] quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas –, atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável. (MENGUEL, 2001, p. 26-27)

Segundo Menguel, construímos nossa narrativa por meio de ecos de outras narrativas, por meio da ilusão do autorreflexo, por meio do conhecimento técnico e histórico, por meio da fofoca, dos devaneios, dos preconceitos, da iluminação, dos escrúpulos, da ingenuidade, da compaixão, do engenho. Nenhuma narrativa suscitada por uma imagem é definitiva ou exclusiva, e as medidas para aferir a sua justeza variam segundo as mesmas circunstâncias que dão origem à própria narrativa (MENGUEL, 2001, p. 28). O autor destaca que leituras críticas acompanham imagens desde o início dos tempos, mas nunca efetivamente copiam, substituem ou assimilam as imagens, pois “a forma em suas representações, é aquilo que ela é em nós: apenas um artifício para comunicar ideias, sensações, uma vasta poesia” (BALZAC, citado em MENGUEL, 2001, p. 29).

O autor nos convida a compreender que: “toda imagem é mundo, um retrato cujo modelo apareceu em uma visão sublime, banhada de luz, facultada por uma voz interior, posta a nu por um dedo celestial, que aponta, no passado de uma vida inteira, para as próprias fontes de expressão” (2001, p. 29-30). E essas fontes de expressão se exteriorizam também nos quadrinhos, os quais foram chamados de *bandes dessinées*, *fumetti*, mangás, *funnies*, *tebeos*, historietas, *comics* e cumpre situá-los historicamente.

A partir de 1968, os HQs passam a ser respeitados como arte e a abrangência deles se estende a inúmeros artistas, estilos e movimentos: os super-heróis da Marvel e da DC, R. Clumb e o movimento *underground*, o dinamismo do mangá de Osamu Tezuka, a forte temática política dos *fumetti* italianos, os mangás femininos (*josei*) e sua ênfase na sexualidade, a técnica francesa da *ligne claire*, a ficção científica, a *Métal Hurlant*, a primeira revista alternativa *Garo*, as *graphic novels* e, finalmente o movimento em que os quadrinhos saltaram das páginas de papel para as páginas da web.

Will Eisner, cartunista, escritor, roteirista, professor e empresário (1917-2005) na indústria da arte gráfica sequencial popularizou o termo *graphic novel* e escreveu várias obras, entre elas *Quadrinhos e Arte Sequencial* (1999) que revolucionou as técnicas então aplicadas e foi responsável por trazer uma nova visão a essa arte. Ele foi pioneiro na produção de HQs com outras temáticas além da ficcional e infantil, como dramas e microdramas cotidianos e dele recebemos os maiores ensinamentos a respeito dos quadrinhos como forma de leitura.

As primeiras histórias de quadrinhos datam de 1934 e continham obras curtas. Após 50 anos, surgem as novelas gráficas completas, as *graphic novels* e, segundo Eisner, quando examinadas como um todo, assumem características de linguagem, através da experiência visual do criador e público. É a fusão de imagem-palavra e da decodificação do texto. O leitor “deverá exercer suas habilidades interpretativas visuais e verbais, na medida em que as regências da arte (perspectiva, simetria, pincelada) e as regências da literatura (gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutuamente. É ato de percepção estética e esforço intelectual” (EISNER, 1999, p. 7-8).

Eisner destaca que os quadrinhos empregam uma série de imagens repetitivas e símbolos reconhecíveis. Quando são usadas vezes e vezes para expressar ideias similares, tornam-se uma linguagem (gramática da arte sequencial). Ele sublinha também que na compreensão de uma imagem requer-se uma comunidade de experiência, ou seja, para que a mensagem seja compreendida é necessário compreender a experiência de vida do leitor a fim de que haja uma interação. Assim sendo “as palavras entram no jogo, alternando com a imagem e é preciso entender que palavras são feitas de letras, as quais são símbolos elaborados. A arte da narração gráfica, a codificação, transforma-se num alfabeto que servirá para expressar um contexto” (EISNER, 1999, p. 16). Essa narração pode ser colocada nos balões, ou outro recurso, bem como o som.

Eisner enfatiza que “a *graphic novel* examina a experiência humana, dispondo de palavras e imagens de maneira harmônica e equilibrada, dentro das limitações do veículo e em face da ambivalência do público em relação a ele” (1999, p. 139).

O entrelaçamento entre imagem e palavra é essencial:

[...] o processo de escrever para uma narração gráfica está relacionado com o desenvolvimento do conceito, a descrição dele e a construção da sequência narrativa para traduzi-lo em imagens. O diálogo auxilia a imagem e ambos estão a serviço da história. (EISNER, 2013, p. 115)

No cinema os diretores, atores, câmeras e outros técnicos têm o roteiro. Nos quadrinhos, “a escrita será dividida em quadros e páginas, a qual se adaptará à mecânica da forma, em que há economia de espaço, abstenção de estilo literário e não necessita de passagens descritivas” (EISNER, 2013, p. 116).

Assim sendo, os quadrinhos passam a ser:

[...] um processo único tendo em vista que a imagem passa a narrar o texto, assumindo função figurativa e as palavras delegam função à imagem. Assim sendo, o quadrinho simula mimeticamente a visão humana, logo está desenhado no quadrinho tudo o que estaria ao alcance dos nossos olhos. (EISNER, 1995, p. 88)

Segundo Claus Clüver:

[...] os quadrinhos são uma arte que possui linguagem própria e vocabulário próprio, compondo a narrativa visual, agregando dois códigos distintos: o linguístico (palavras) e o pictórico (representação de pessoas, objetos, meio ambiente, ideias abstratas) com elementos característicos: quadro, linha, balão, ilustração e texto. Desse modo, percebemos o entrelaçamento entre a palavra e a imagem. Os quadrinhos representam um texto *mixed-media* porque “contém signos complexos em mídias diferentes, que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto (CLÜVER, C. 1997, p. 37-55).

5.2 A TRANSPOSIÇÃO DE *NOITE NA TAVERNA* PARA OS QUADRINHOS

Analisaremos, no romance gráfico *Noite na taverna*, tão somente o conto “Solfieri” e verificaremos como ele foi transposto da literatura para os quadrinhos. A adaptação, no entender de Hutcheon é [...] “um tipo de palimpsesto extensivo, e com frequência, ao mesmo tempo, uma transcodificação para um diferente conjunto de convenções” (2013, p. 61). A transcodificação é entendida, no seu dizer, como a transposição de um código para outro, um processo complexo, subentendendo as dificuldades linguísticas, culturais, contextuais e intersemióticas que envolvem o processo de adaptação. Logo, a transcodificação, em alguns momentos, implica mudança de mídia, gênero, foco (evocando mudança de contexto) e idioma (o que supõe mudança de cultura) (2013, p. 61).

No processo de transposição de *Noite na taverna* para HQs é importante entender que, na passagem da linguagem verbal para a linguagem mista dos

quadrinhos (por envolver linguagem verbal e não verbal), houve uma adaptação da linguagem verbal, tornando a obra resultante mais acessível e atraente para o público jovem atual. Vem à tona, com isso, o termo intersemiótico, que se refere às adaptações entre mídias, sendo mídia o: “meio material de expressão de uma adaptação” (HUTCHEON, 2013, p. 61). No entender da autora, na adaptação de literatura para HQs há mudança de mídia, do contar (com signos linguísticos) para o mostrar (com signos linguísticos e icônicos). A adaptação parte de uma obra de arte anterior, mantendo uma relação de intertextualidade em sua extensão, mas não é sua reprodução. Por isso, a adaptação só é secundária em termos de cronologia: “[...] ser um segundo não significa ser secundário ou inferior; da mesma forma, ser o primeiro não quer dizer ser originário ou autorizado” (p. 13).

O roteiro do romance gráfico *Noite na taverna* (2011) foi elaborado por Reinaldo Seriacopi, que teve a ideia de unir a estética dos quadrinhos de horror à história de Álvares de Azevedo. Na parte final do livro, há vários anexos com informações sobre as HQs de terror e curiosidades sobre a época em que a história se passa, além de um *making of* do romance gráfico. No anexo intitulado “Segredos da adaptação”, há comentários de diversos quadrinistas, principalmente de Seriacopi que confessa: “Sempre gostei de *Noite na taverna* por conta de seu clima de terror e suspense, por seus personagens pouco convencionais, boêmios e, ao mesmo tempo, loucamente apaixonados” (SERIACOPI, citado em SERIACOPI, 2011, p. 91).

Na adaptação da obra todos os detalhes foram avaliados. A capa do romance gráfico de *Noite na taverna* foi assinada por Mozart Couto, evocando medo e horror: A capa chama atenção pela plasticidade da imagem, o grito da jovem que derruba a bandeja, os copos que caem, o pânico estampado no rosto da jovem como se

tivesse visto fantasmas, enquanto ao fundo os convivas tranquilamente contam suas macabras histórias chama a atenção para o mistério e terror que a obra reflete.



Figura 1- capa do romance gráfico *Noite na taverna*

Fonte: SERIACOPI, 2011

A “Clássicos Brasileiros em HQs”, um segmento da Editora Ática especialista em grandes clássicos da literatura brasileira, incluiu *Noite na taverna* na série, haja vista o interesse na obra de Álvares de Azevedo pelo público em geral. Adaptar *Noite na taverna* para os HQs não foi tarefa fácil para os seis ilustradores que, mesmo possuindo traços diferentes, são responsáveis pela unidade da obra. O romance ganhou “novas feições, a expressividade e a atmosfera característica da obra original” (SERIACOPI, 2011, p. 91). Seriacopi pensava que uma “adaptação para os quadrinhos poderia ser uma boa maneira de tornar o livro acessível aos nossos jovens” (p. 91). Uma das principais preocupações de Seriacopi, no entanto, foi “preservar, tanto quanto possível, o texto do clássico, para manter o clima do original” (p. 91). O roteirista revela:

[...] ao roteirizar as narrativas, procurei cortar as passagens que não tinham como ser desenhadas – digressões, a leitura de um longo poema, coisas do gênero. O que

permaneceu, dividi em quadrinhos com sugestões de ilustração, ou seja com pouquíssimas intervenções, estamos lendo nesta HQ o texto original de Álvares de Azevedo. (SERIACOPI, citado em SERIACOPI, 2011, p. 91)

Como já foi mencionado acima, na adaptação de *Noite na taverna* para os HQs, cada conto foi assinado por um quadrinista: “Uma noite no século” por Rodolfo Zalla, “Solfieri” por Franco da Rosa; “Bertram” por Rubens Cordeiro, “Gennaro” por Arthur Garcia, “Claudius Hermann” por Sebastião Seabra, “Johann” por Waldir Amaral, e “Último beijo de amor” por Rodolfo Zalla; artistas renomados no cenário dos HQs e chamados de “mestres do horror”. Seriacopi elaborou um roteiro específico para criação da narrativa dos quadrinhos, em que primou por manter o clima sinistro da obra de Álvares de Azevedo e superposição de quadros, recursos de pantomima articulando o conflito e outros elementos da narrativa.



Figura 2 – O sedutor Solfieri

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 12

Desse modo podemos perceber que nos quadrinhos não vemos todas as passagens do conto, na medida em que a história em quadrinhos precisa ser mais concisa e muitas passagens (inclusive os trechos mais poéticos de Álvares de

Azevedo) não foram inseridas na adaptação, dentre elas: “eu passeava a sós pela ponte [...] as ruas se faziam ermas e a lua sonolenta se escondia no leito de nuvens” (AZEVEDO, 2013, p. 18). É que os quadrinhos incorporam imagens ao texto num entrelaçamento surpreendente.

Noite na taverna também vem sendo transposta para outras mídias, como o teatro, por exemplo. Em 2012, no Distrito Federal, foi elaborada uma peça teatral que foi exibida no Conic, Setor de Diversões Sul, uma releitura da obra, todavia concebida no formato de uma festa. A trama é conduzida por uma das personagens, Ângela, do conto “Bertram” representando a musa dos românticos. Em 2013, foram feitos vídeos para o *You tube* produzido por Steceliny, Laís Lima e Fernanda F. sobre “Solfieri”, bem como sobre “Claudius Hermann”, encenado por alunos do Colégio Militar de Porto Alegre em 2012. No *You Tube*, ainda, encontramos diversos vídeos sobre *Noite na taverna*, o que comprova a grande popularidade que a obra vem adquirindo e o interesse que tem despertado nos leitores.



Figura 3 – Ângela, a personagem do conto “Bertram”

Fonte: <http://g1.globo.com/distrito-federal/noticia/2012/10/espetaulo-inspirado-em-noites-na-taverna-mistura-teatro-com-balada.html>

5.3 IMAGENS DE HORROR GÓTICO EM HQs

Em “Solfieri” foi preciso compor imagens para criar o efeito esperado, através de signos que evocam a atmosfera gótica (Fig. 4): lugares sombrios, cenários góticos (cemitérios, casarões antigos, igrejas), bem como seres mitológicos que estereotipam o perigo da noite: corujas (uma ave de rapina e que é símbolo da relação com as trevas), além de criar um tipo físico para Solfieri, o protagonista de vestes negras. O negrume da noite complementa esse rol de imagens, tornando tudo mais sinistro e macabro.

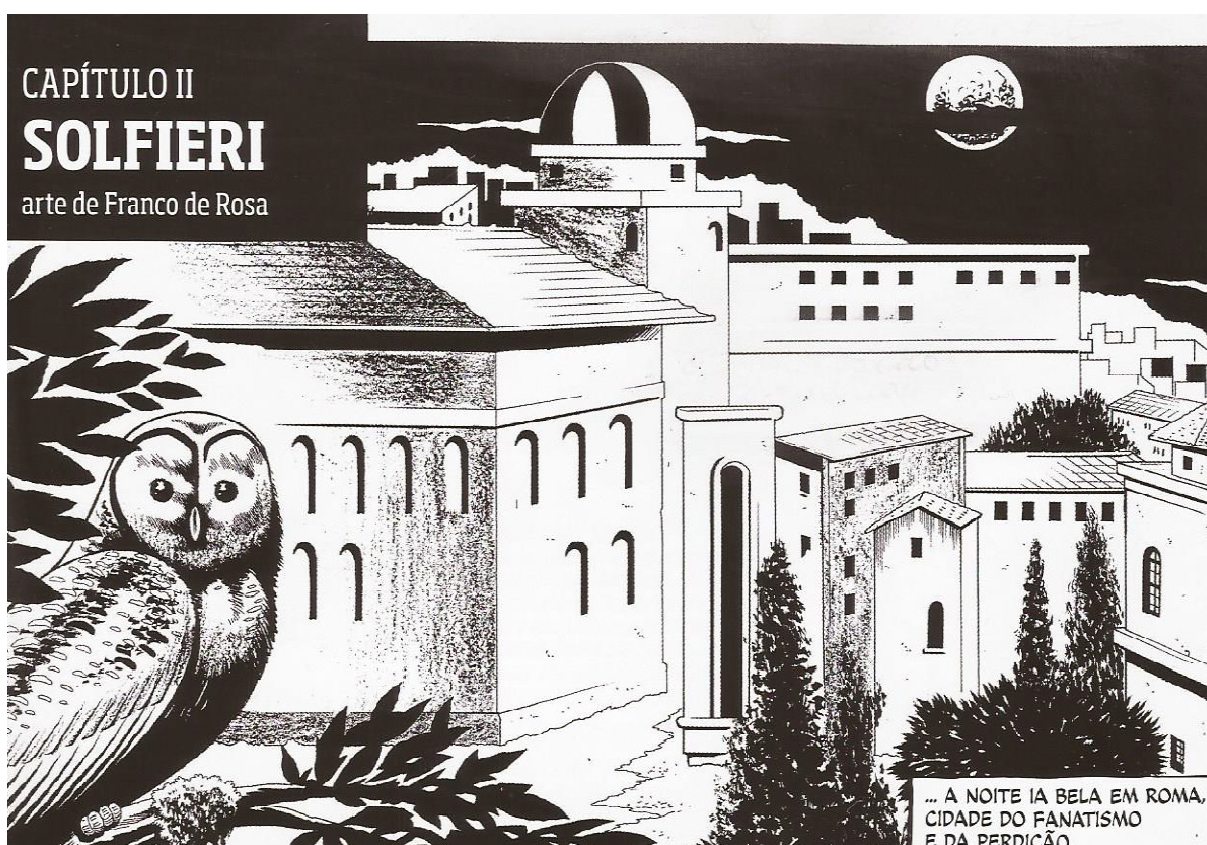


Figura 4 – Ambientação gótica

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 10

Outro elemento a se considerar são as sombras projetadas pelo personagem Solfieri, o qual passeia pela noite, entre os casarões antigos da cidade (guardando referência com a cena do filme *Nosferatu – sinfonia de horrores*, de Friedrich

Murnau, no qual Nosferatu (o vampiro) sobe as escadas silenciosamente, projetando atrás de si, uma sombra assustadora). É uma referência ao cinema expressionista alemão (Fig. 5).



Figura 5 – A sombra

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 11

Outras interpolações ainda aparecem apontando que Solfieri, no conto caminhava pela ponte, casarões e palácios inspirados nas construções do século XIX, depois pelas ruas, mas nos quadrinhos, ele caminha só pelas ruas. Posteriormente, ele segue a jovem por um campo, depois até o cemitério (Fig. 6).

Nos quadrinhos, ele a segue até o cemitério e, após raptar o cadáver da jovem, Solfieri tropeça no coveiro da igreja, porém nos quadrinhos, não há essa passagem.



Figura 6 – Caminhando até o cemitério

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 11

Há outros recursos em nível de signos visuais usados pelo quadrinista: Solfieri ao ver a jovem no caixão, sob a luz dos círios fica espantado, pois descobre que é o “anjo do cemitério” (Fig. 7). Ele pensou nela durante um ano todo, e por razões desconhecidas a perda de vista. Solfieri fica com a expressão transtornada

ao vê-la no caixão e, ainda apaixonado, mantém relações sexuais com a moça cadáver.



Figura 7: O anjo do cemitério

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 13

O efeito de horror se prolonga quando visualizamos outros atos macabros praticados por Solfieri: ele rouba o cadáver da moça (Fig. 8) e o leva para sua casa.



Figura 8 – Roubando o cadáver

Fonte: Seriacopi, 2011, p. 14

Em seguida, realiza o sepultamento do cadáver da moça debaixo de sua cama (Fig. 9), de modo a jamais não se separar dela.



Figura 9 – Enterrando a defunta

Fonte: SERIACOPI, 2011, 17

Mais tarde na taverna, o horror gótico é intensificado quando Solfieri mostra para os amigos a grinalda murcha e seca (Fig. 10) que guardara como lembrança e a compara com o crânio da jovem.



Figura 10 – Uma lembrança eterna

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 18

Podemos identificar nos quadrinhos a mesma atmosfera gótica (Fig. 11), o mesmo efeito de horror e sobrenatural. O estranhamento parece ser possível também, na medida em que há sugestão de resolução do fato sobrenatural, todavia há sugestão também de que tudo não passou de sonho ou pesadelo, enquanto Solfieri dorme no cemitério.



Figura 11 – Efeitos de horror gótico

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 11

As várias leituras sobre necrofilia e catalepsia (Fig, 12) demonstram a criatividade ímpar de Álvares de Azevedo, que se inspirou nos personagens de Lord Byron, porém imprimindo em sua obra algo mais real, a figura do monstro social, convidando o leitor a questionar aspectos morais que não eram falados abertamente. A literatura tem grandes funções, entre tantas, a de evocar essas discussões ultrajantes que a burguesia escondia.



Figura 12 – Necrofilia X Catalepsia

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 14

Lovecraft ensina que o horror gótico depende da habilidade do autor de levar o leitor a sentir alguma emoção que lhe desperte o medo (Fig. 13), e que esse efeito se concretiza com a criação de uma atmosfera gótica que é:

[...] algo mais que um assassinato secreto, ossos ensanguentados, ou algum vulto coberto com um lençol arrastando correntes. Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício exposto com seriedade condizentes com o tema. (LOVECRAFT, 2008, p. 17)



Figura 13 – Assustador?

Fonte: SERIACOPI, 2011, p. 16

Para Lovecraft, a única maneira para testar a eficiência da criação do horror gótico é verificar “se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor e contato com potências e esferas desconhecidas” (2008, p. 18). Assim sendo, é possível concluir, sem medo de errar, que na adaptação do conto “Solfieri” para os quadrinhos, a atmosfera gótica foi mantida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo sobre *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, chega ao fim. O show de horrores termina ao apagar da lâmpada. Tudo escurece em meio ao contorno da tragédia num baque de dois corpos ao chão. A cortina negra fecha escondendo o cenário da taverna em que personagens dormem ébrios sobre as mesas. O mistério levanta asas e segue por outras veredas. Álvares de Azevedo redimensiona o medo, promove arestas e descortina assombros.

Noite na taverna é um clássico da literatura brasileira. O autor é reconhecido pelo cânone como poeta e prosador; todavia, nem sempre foi assim. Durante sua vida, a obra passou despercebida, pois não foi publicada ou reconhecida. O seu talento foi apreciado apenas pelos amigos e colegas na Faculdade de Direito de São Paulo, mas ele não terminou o quinto ano. A morte prematura o arrancou do seio da família e dos amigos. A sua biografia é comentada por vários autores que verificam a falta de elementos informativos, e tudo o que se sabe dele é o contido em suas cartas. Alguém que passou pela vida sem evidência em meio a uma cidade em processo de desenvolvimento. Muito se especulou sobre a sua figura, ora associando-o à devassidão, ora à completa pureza, porém o que se pode concluir do jovem autor é que era bom filho e irmão dedicado, filho de pais abastados e estudados.

Álvares de Azevedo era dotado de uma mente fantasiosa e de imaginação fértil, assim como era assíduo leitor das obras de Lord Byron e outros tantos autores românticos. Encarnou o espírito do ultrarromantismo no Brasil como nenhum outro autor. É possível que tenha se sentido sozinho em São Paulo, onde dedicou-se aos estudos. Os seus trabalhos são caracterizados pelo pessimismo, ceticismo, escapismo, egocentrismo, morbidez, humor negro, dualidade, refletindo o espírito de

sua época. No entanto, pouco ou nada viveu, senão para escrever a sua obra, a qual é considerada de grande expressividade, haja vista a grande quantidade de trabalhos que deixou, mesmo com o breve tempo de sua existência, ou seja, tendo uma morte precoce aos vinte anos.

No capítulo introdutório de nossa dissertação, em que discorremos a respeito da posição de Álvares de Azevedo no cânone literário, constatamos que ele se tornou um dos grandes nomes da literatura brasileira somente duzentos anos após a sua morte. O autor foi um erudito e um gênio, transgredindo normas sociais e levantando questões morais que a burguesia do século XIX fazia questão de esconder.

O nosso estudo objetivou investigar as nuances do gótico na obra *Noite na taverna* (1855), o romance gótico-fantástico de Álvares de Azevedo, e examinar o primeiro conto, intitulado “Solfieri” no romance gráfico homônimo (2011). No estudo que desenvolvemos sobre o romance *Noite na taverna* foi possível perceber que a obra foi classificada como pertencente ao gênero fantástico pela maioria dos críticos; todavia, foi pouco explorada sob o viés gótico. Assim, nosso trabalho privilegiou o gótico, sem deixar de considerar os elementos fantásticos que caracterizam a obra.

Álvares de Azevedo foi o autor que melhor desenvolveu a temática do gótico e a absorveu com maior ênfase, não exatamente nos moldes da tradicional literatura gótica europeia, a qual era muito mais voltada para o sobrenatural, mas, complementando-a, por meio de uma faceta mais realista, através da presença de monstros sociais. Estes são seres de carne e osso que praticam atos escabrosos em decorrência da desilusão amorosa, bem como psicopatias oriundas da questão do estranho, teorizado por Freud, cujo monstro está dentro do ser humano, na medida em que ele o tem latente.

Álvares de Azevedo foi mestre em criar o efeito gótico, através de atmosferas envolventes para o leitor, a fim de assombrá-lo de maneira prazerosa. O efeito gótico, criado por Álvares de Azevedo, é desenvolvido a partir de temas ligados ao amor e à morte e de motivos recorrentes na literatura gótica como o sublime, espaços noturnos, castelos e casarões que aparecem com frequência inspirando o horror e o terror. O autor utilizou-se do grotesco, mostrando os aspectos absurdos e caóticos da realidade. E, tendo em vista que a literatura possui um poder transformador, valeu-se da subversão e do rompimento de paradigmas. Ele soube bem utilizar o jogo de palavras e linguagem para criação de imagens denunciadoras da moral burguesa.

Em *Noite na taverna*, os personagens são narradores e seus relatos insólitos evocam o sobrenatural e acionam a hesitação dos leitores, conforme ensina Todorov. De nossas análises, podemos concluir que o gótico se fez presente sob a forma do macabro, do tétrico e do assustador. A análise do gótico ocupou um lugar central em nosso trabalho, na medida em que é conhecido como literatura sombria, misteriosa, mórbida ou romance negro como prefere Antonio Candido. É unânime entre os críticos que Álvares de Azevedo era altamente inspirado pelo pensamento da morte e interessava-se por sombras, noite, túmulos, satanismo, epicurismo, entre outros elementos soturnos. Ele muito bem utilizou temas macabros e misteriosos ao sabor do mais alto romantismo, primando pelo lirismo. Não há dúvida de que ele foi o maior representante da literatura gótica no Brasil.

Noite na taverna também evoca o fantástico, conforme mencionamos anteriormente. Apesar de que a ênfase de nossa análise em *Noite na taverna* tenha privilegiado o gótico, nem por isso deixamos de constatar o efeito fantástico que os contos apresentam, notadamente o estranho, principalmente quando a estranheza

se revela no retorno do reprimido, preconizado por Freud, no estudo em que discute o conceito do insólito a partir de um conto de Hoffmann.

Na análise dos contos encontramos diversas ambiguidades caracterizadoras do fantástico, como em “Solfieri” que deixa em aberto se houve necrofilia, catalepsia, ou se a personagem era uma morta-viva. O que se percebe é a tendência necrófaga do personagem Solfieri e o monstro que desperta de seu interior, quando irrompe a paixão.

Ao longo dessa dissertação, preocupou-nos a questão da tradição gótica em nosso país, sendo que a maioria dos críticos acredita que ela não exista. O que se pode afirmar sobre o assunto é que não houve tradição gótica como na Inglaterra, França e Alemanha na forma de um romantismo gótico, mas estão presentes os elementos de configuração góticos em nossa literatura. Pesquisadores como Daniel Serravalle de Sá e Júlio França nos conduziram a essa conclusão, pois ambos constataram a existência do gótico no Brasil. Eles afirmam que há temas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos na nossa literatura, que não levam o gênero gótico no nome, todavia nem por isso deixam de sê-lo. O folclore, lendas, mitos e costumes locais têm parentesco com o sobrenatural e, por isso, podem ser relacionados ao gótico. É paradoxal que não se acredite no que está presente nas nossas raízes culturais. Nosso folclore está recheado de elementos sobrenaturais e fantásticos, os quais, mesmo que não tivessem existido autores góticos, já seriam responsáveis pela existência desse gênero.

Noite na taverna é considerada a precursora da narrativa de horror adaptada a lugares sombrios. Na ambientação sombria e macabra, que abriga jovens incompreendidos, o amor e a morte assumem contornos tétricos e horripilantes. Os personagens em *Noite na taverna* assemelham-se aos de Byron, ao mesmo tempo

zombeteiros, irônicos, alegres, sensuais, libertinos, marginais, belos e demoníacos. No conto “Solfieri”, percebemos a semelhança da temática com a “A queda da casa de Usher” de Edgar Allan Poe, em que há referência a uma personagem cataléptica.

Durante o estudo deparamo-nos com várias divergências relativas ao gênero da obra *Noite na taverna*. Trata-se de um romance, novela negra, contos, ou narrativa macabra? Em sua maioria, os críticos enumeram sete contos. Em que pese não haver consenso quanto ao gênero entre os autores, após uma leitura atenta, verificamos que a obra é um romance (*novel*) com sete capítulos, e que há uma moldura externa – o ambiente da taverna – na qual os cinco contos ou micronarrativas estão inseridos.

A moldura externa é composta pelos capítulos inicial e final. O primeiro capítulo, intitulado “Uma noite no século”, introduz o ambiente sombrio da taverna, apresenta e caracteriza as personagens e estabelece a ação, ou seja, os jovens, para passar o tempo, decidem contar episódios que, segundo eles, realmente aconteceram em suas vidas.

No último capítulo, que leva o título de “O último beijo de amor”, a ação volta a se desenrolar dentro da própria taverna, quando o leitor é surpreendido pela aparição, em pessoa, de uma das personagens do conto de Johann, especificamente sua irmã – a prostituta Giorgia – que adentra a taverna para se despedir de seu amado e se vingar de seu irmão pelos abusos sofridos. Após o assassinato de Johann e a morte dos amantes, a moldura fecha-se com o apagar da vela.

Se a história contada por Johann parecia inverossímil, no último capítulo, a ficção torna-se realidade dentro do contexto narrativo. É como se Álvares de Azevedo dissesse subliminarmente: “Vejam leitores: a história contada foi real: eis a

prova”. Este artifício da parte final, utilizado por muitos outros autores, confere credibilidade às micronarrativas do romance que versam sobre necrofilia, antropofagia, promiscuidade, rapto, aborto e assassinatos bárbaros. Tal estrutura narrativa é derivada das obras *Decameron*, de Boccaccio, e *Os contos de Cantuária*, de Chaucer.

Os cinco contos ou micronarrativas apresentam diferentes leituras em relação ao gótico: em “Solfieri” estão presentes os temas de amor e morte, e uma série de elementos góticos como a noite escura, o ambiente satânico e tétrico, as ruas desertas, o cemitério, os caixões e a capela mortuária. Em “Bertram”, o horror gótico, o monstruoso e a antropofagia são sublinhados. Em “Gennaro”, a atmosfera se aproxima do sobrenatural e do insólito por conta do cadáver da filha do pintor que assombra o jovem Gennaro e pelos reiterados acessos de sonambulismo do pintor. Em “Claudius Hermann”, a obcecada paixão do narrador pela duquesa é explorada, levando-o aos atos mais insanos, narrados ao sabor do gótico. E em “Johann”, os elementos góticos se apresentam nos escabrosos crimes que se sucedem em ambientes de trevas. Todavia, como os contos possuem uma mescla de elementos góticos e fantásticos, em que o horror/terror estão presentes, é possível designar o gênero da obra como gótico-fantástico.

Noite na taverna é uma obra que desperta interesse dos leitores atuais. Em 2011, ela chamou a atenção de quadrinistas, mestres de horror, que elaboraram uma releitura para os amantes de HQs, o que comprova a contemporaneidade da obra. O resultado foi um trabalho surpreendente, trazendo consigo o traço característico de cada desenhista, em que cada um deles ficou responsável por recriar uma história. Concentramo-nos na análise de apenas um desses contos,

“Solferi”, de autoria de Franco da Rosa, demonstrando de que maneira o horror gótico foi representado.

Por fim, cumpre assinalar o interesse dos leitores pela questão do horror encontrada em *Noite na taverna*. O pesquisador Noël Carroll trouxe-nos esclarecimentos acerca da questão e fundamenta nossas conclusões, na medida em que gostar do horror é algo paradoxal, pois como é possível que nos sintamos atraídos pelo que é repulsivo? Segundo Carroll, trata-se da filosofia do horror ou o paradoxo do coração, na medida em que aquilo que nos causa medo, ao mesmo tempo nos eleva e fascina. É o que traduz o mito de Frankenstein, Drácula e outros monstros.

Narrativas em que prevalece o horror gótico são parábolas existenciais acerca do homem jogado no mundo como um sofredor, que se traduz no marginalizado e no incompreendido, o que no fundo muitas pessoas são, por isso a identificação com os monstros. Somos atraídos pelo que nos causa curiosidade e nos causa medo, bem como pelo que repugna, pois, na verdade, encanta. As pessoas gostam do terror e do horror, desde que se tenha, no dizer de Carroll, uma distância segura desse mesmo perigo. O medo atinge a emoção do leitor.

Permeado de amores e desejos proibidos, o romance *Noite na taverna* guarda belíssimos poemas de Álvares de Azevedo, notadamente em “Claudius Hermann”, mas encontraremos muito mais de poesia destilada nas bordas das taças de vinhos e nos beijos dos amantes. Em cada canto da obra vislumbramos o culto ao epicurismo, ao prazer total que não aceita a castração, reivindicando os direitos da carne, a evocação ao deus Dionísio e a Pã num brinde à bebida e ao erotismo.

O amor e a morte perscrutam *Noite na taverna*, a história das histórias, o romance emoldurado por sombras góticas em que os personagens são seres

melancólicos e solitários. O eu-lírico do poeta Álvares de Azevedo a tudo sonda, num movimento contínuo de suas impressões do mundo e de suas ideias sobre a morte. Álvares de Azevedo escreveu de modo febril, demonstrando um certo cansaço pela vida. O menino prodígio devotou seus poucos anos de vida a seus notáveis escritos. A ele, a indelével marca da genialidade e artista imorredouro. A sua obra muito contribuiu para o enriquecimento da nossa literatura e para a internacionalização do seu projeto estético, na medida em que o autor é mundialmente reconhecido pelo seu trabalho.

REFERÊNCIAS

ALVES, C. **Fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna***. Disponível em: <<http://www.seer.fclar.unesp.br>>. Acesso em: 10 mar. 2014.

_____. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: Fapesp, 1998.

AUERBACH, E. **A novela do início do renascimento**. Tradução de Tercio Redondo. Cosacnaif: Rio de Janeiro, 2000.

AZEVEDO, A. **Noite na taverna**. Rio Grande do Sul: L&M Pocket, 2013.

_____. **Noite na taverna e Macário**. São Paulo: Martin Claret, 2009.

_____. **Noite na taverna**. Obra completa. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 2000.

_____. **Álvares de Azevedo desvendado**. São Paulo: Martins Mec, 1997.

_____. **Lira dos vinte anos**. São Paulo: FTD, 1994.

BAUDELAIRE, C. Edgar Allan Poe. In: Poe, E.A. **Contos escolhidos**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Globo, 1985, p. 11-18.

BOCCACCIO, G. **Decameron**. Tradução de Torrieri Guimarães. Editora Victor Civita: São Paulo, 1979.

BONNICI, T.; ZOLIN, L. O. **Teoria literária. Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: EDUEM, 2005.

BRANDÃO, J. **A invenção do romance**. Brasília: Editora UNB, 2005.

BRUNEL, P. **Dicionário de mitos literários**. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro de Janeiro: Ouro sobre Azul, 7ª Ed, Belo Horizonte, 1993, v.1.

_____. **Literatura e sociedade**. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. **Iniciação à literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

_____. **Educação pela noite**. Ouro sobre Azul: Rio de Janeiro, 2011.

CARROL, N. **A filosofia do horror ou paradoxos do coração**. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas: Papirus Editora, 1999.

CAVALCANTE, M. **Álvares de Azevedo, um contista fantástico**. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em: 21 mar. 2007.

_____. **A presença do byronismo na produção literária de Álvares de Azevedo**. Disponível em: <<http://revistas.jatai.ufg.br/index.php/revlet/article/viewFile/944/510>>. Acesso em: 05 mai. 2014.

CHAUCER, G. **Os contos de Cantuária**. Tradução de Paulo Vizioli. T. A. Queiroz: São Paulo, 1988.

CLÜVER, C. Estudos interartes: conceitos, termos, objetivos. **Literatura e sociedade**. Disponível em:

< <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/13267/15085>>. Acesso em 05 abr. 2014.

CURRAN, Dr. **Vampiros**. Madras: São Paulo, 2008.

DINIZ, T. F. N. (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes**: desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 13-44.

EISNER, W. **Quadrinhos e a arte sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **Narrativas gráficas – princípios e práticas da lenda dos quadrinhos**. São Paulo: Devir, 2013.

FÁTIMA, L. **Delírio, poesia e morte a solidão de Álvares de Azevedo**. São José dos Pinhais: Editora Estronho, 2015.

_____. **Álvares de Azevedo – o poeta que não conheceu o amor foi noivo da morte**. São Paulo: Annablume, 2009.

FERREIRA, C. **As trevas e outros poemas de Lord Byron**. Traduções de Álvares de Azevedo, Castro Alves, Fagundes Varela e outros. São Paulo: Editora Saraiva, 2007.

FRANÇA, J. **O horror na ficção literária**: Reflexão sobre o 'horrível', o horror como uma categoria estética. XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

_____. **As relações entre “monstruosidade” e “medo Estético”**: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: _____. XII Congresso Internacional da ABRALIC. UFPR, 2011.

_____. **Prefácio a uma teoria do “medo artístico”** na Literatura Brasileira. In: _____. Anais do VII painel reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional, I Encontro nacional: insólito como questão na narrativa ficcional: Dialogarts, 2011.

_____. **Espaços tropicais da literatura do medo**: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX, em XIII Congresso Internacional ABRALIC, Campina Grande, PB, 2013.

_____. **O Horror na ficção literária**. Disponível em: http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/077/JULIO_FRANCA.pdf. Acesso: agos. 2015.

FREUD, S. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**. Tradução de Jayme Salomão. O Estranho. Imago Editora: Rio de Janeiro, 1976.

_____, F. **O estranho**. In: _____. Obras psicológicas completas de Sigmund Freud. Tradução Jayme Salomão. Imago: Rio de Janeiro, 1976, p. 275-315.

GENNETE, G. **Discurso da narrativa**. Tradução de J. de Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. Lisboa: Veja, 1979.

GUINSBURG, J. **O romantismo**. Perspectiva: São Paulo, 2002.

GOMES, E. Álvares de Azevedo. In: ____ **Prata de casa**; Ensaios de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Ed. A noite, 1953. p. 13-21.

_____. Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. In: _____. **Visões e revisões**. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura; INL, 1958. p. 62-68.

GRACIANO, I. **O gesto literário em três atos**: a narrativa de Sérgio Sant'Anna. Disponível em:

<http://bdtb.bce.unb.br/tesesimplificado/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3285> Acesso em 01.jun.2015.

GRIECO, A. Romantismo. In: _____. **Evolução da poesia brasileira**. Rio de Janeiro, Ed. Ariel, 1932. p. 23-66.

FRIEDMAN, N. **O ponto de vista na ficção – o desenvolvimento de um conceito crítico**. In _____. Revista USP, São Paulo, n. 53, maio/2002.

HELLER, B. **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HERSKOVIC, C. **Intermedialidade na obra de Will Eisner**. Scripta Uniandrade, Curitiba: UNIANDRADE, p. 275- 295, 2006.

HUTCHEON, L. **Uma teoria da adaptação**. Trad. André Cechinel. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011.

IRWIN, W. **True Blood e a filosofia – Queremos pensar em coisas más com você**. Madras: São Paulo, 2011.

JEHA, Julio. “Claudius Hermann”, o fantástico em Álvares de Azevedo. **O Eixo e a Roda**: Revista de Literatura Brasileira. Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 124-134, 1983.

JORDÃO, V. **Maneco, o byroniano**. Rio de Janeiro: Os Cadernos de Cultura, 1955.

LOVECRAFT, H.P. **O horror sobrenatural em literatura**. São Paulo: Iluminuras, 2008.

MABERRY, J. **Universo dos vampiros**. Madras: São Paulo, 2009.

MANGUEL, A. **Lendo imagens**. Companhia das Letras: São Paulo, 2001.

MARTONI, A. **A estética gótica na literatura e no cinema**. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0607-1.pdf>>. Acesso em: 12 fev. 2014.

MAZUR, D.; DANNER, A. **Quadrinhos: história moderna de uma arte global**. Trad. Milena Moraes. Martins Fontes: São Paulo, 2014.

MCCOUD, S. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: Mbooks do Brasil Editora Ltda., 2005.

MELTON, J. **Enciclopédia dos vampiros**. Mbooks: São Paulo, 2002.

NIELS, K. **O horror e o fantástico na prosa de Manuel Antonio Álvares de Azevedo**. Disponível em:

<<http://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/cadernoseminal/article/.../8612>>. Acesso em: 05 abr. 2014.

_____. **Prosa atípica no romantismo nacional**. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/palimpsesto/num14/dossie/palimpsesto14dossie03.pdf>. Acesso em 12 abr.2014.

MOISÉS, M. **A criação literária poesia e prosa**. São Paulo: Cultrix, 2012.

MONTEIRO, M. **Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa**. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2004.

OLIVEIRA, J. **Sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Álvares de Azevedo**. 2010. 187 páginas. Doutorado. Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira.UEL, São Paulo, 2010.

POE, E. **Contos escolhidos de Edgar Allan Poe**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Biblioteca dos Séculos, 1985.

PRADO, D. Um drama fantástico. Álvares de Azevedo. In:____. PRADO, Décio de Almeida. **O drama romântico brasileiro**. São Paulo, Perspectiva, 1996. (Debates, 273). p. 119-142.

_____. **História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: Edusp, 2008.

RAJEWSKY, I. **Intermedialidade, intertextualidade e remediação: uma perspectiva literária sobre a intermedialidade**. Disponível em:

<http://cri.histart.umontreal.ca/cri/fr/intermedialites/p6/pdfs/p6_rajewsky_text.pdf. Acesso em 25 jul, 2014.

REIS, C.; LOPES, A. **Dicionário da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RIBEIRO, E. O intruso, de H.P. Lovecraft: uma análise do gótico. In: _____. **Revista Colineares**, número 1, volume 1, jan/jun 2014.

ROCHA, H. **Álvares de Azevedo: anjo ou demônio**. São Paulo: Livraria José Olympio Editora, 1982.

_____. **Álvares de Azevedo visto por alguns críticos e historiados literários**. In: _____. AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. 5 ed. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1991, p. 9-18.

ROSSI, A. Manifestações e configurações do gótico nas literaturas inglesa e norte-americana: um panorama. In:____ **Ícone – Revista de Letras**, São Luis de Montes Belos, v. 2, p. 55-76, jul, 2008.

SERRAVALLE DE SÁ, D; DONADA, J. In____: **Critical Perspectives Essays in Nineteenth and Twentieth Centuries English Literature**. Florianópolis: UFSC, 2014.

SERRAVALLE DE SÁ, D. Gothic in Brazil in the nineteenth century. In____: **Critical Perspectives Essays in Nineteenth and Twentieth Centuries English Literature**. Florianópolis: UFSC, 2014.

_____. **Gótico tropical – o sublime e o demoníaco em “O guarani”**. Salvador: EDUFBA, 2010.

SAMOYAUULT, Tiphaine. **A intertextualidade**. Trad. Sandra Nitrini. São Paulo: Aderaldo & Rothschild, 2008.

SERIACOPI, R. **Noite na taverna**. Roteiro de Reinaldo Seriacopi, arte de Arthur Garcia et al. São Paulo, Ática, 2011.

SERRONI, C. O desejo de narrar. In:____ AZEVEDO, Álvares. **Noite na taverna**. São Paulo, Selinunte, 1991. (Coleção Oficina literária).

SHAKESPEARE, W. **Romeu e Julieta**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Macbeth**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. **Hamlet, príncipe da Dinamarca**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____, **Otelo, o mouro de Veneza**. Tradução de F. Carlos de Almeida Cunha Medeiros e Oscar Mendes. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SILVA, R. **O horror na literatura gótica e fantástica**. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/y742k/pdf/magalhaes-9788578791889-18.pdf>. Acesso em agos. 2015.

SODRÉ, M; PAIVA, R. **O império do grotesco**. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

STEVENS, D. **The Gothic Tradition**. United Kingdom: Cambridge University Press, 2000.

TRINDADE, A. **Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo**. 2002. 96 páginas. Programa de Pós-Graduação em Letras.UFRS, Porto Alegre, 2002.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Introdução à literatura fantástica**. Tradução de Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2010.

VOLOBUEF, K. **Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia**. Disponível em:

<http://seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30064/18649>. Acesso em 10 jun. 2015.

_____. **Frestas e arestas a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

_____. **A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil**. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

WALLPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 2013.

WILLIAMSON, M. **A sedução dos vampiros**. Madras: São Paulo, 2011.

REFERÊNCIAS DO YOU TUBE:

Noite na taverna, 2013. 11:29 min. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=JtV1ldgRBHQ>

Noite na taverna. Trabalho de literatura. 2012. 4.22 min. Disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=Ev4ChXo1zKM>