

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA

**O ESPAÇO FICCIONAL E O EFEITO DO HORROR NAS NARRATIVAS
FANTÁSTICAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

UBERLÂNDIA

2016

**O ESPAÇO FICCIONAL E O EFEITO DO HORROR NAS NARRATIVAS
FANTÁSTICAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Área de Concentração: Teoria Literária.

Linha de pesquisa: Poéticas do Texto Literário: Cultura e Representação.

Orientadora: Prof^a. Dr^a. Marisa Martins Gama-Khalil.

UBERLÂNDIA

2016

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

S237e Santos, Carline Barbon dos, 1989-
2016 O Espaço ficcional e o efeito de horror nas narrativas fantásticas de
Álvares de Azevedo / Carline Barbon dos Santos. - 2016.
96 f.

Orientadora: Marisa Martins Gama-Khalil.
Dissertação (mestrado) -- Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.
Inclui bibliografia.

1. Literatura - Teses. 2. Literatura brasileira - História e crítica -
Teses. 3. Azevedo, Álvares de, 1831-1852 - Crítica e interpretação -
Teses. I. Gama-Khalil, Marisa Martins. II. Universidade Federal de
Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária. III. Título.

CDU: 82

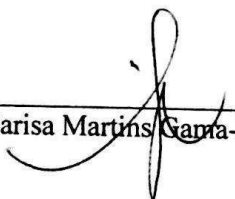
CARLINE BARBON DOS SANTOS


**O ESPAÇO FICCIONAL E O EFEITO DO HORROR NAS NARRATIVAS FANTÁSTICAS
DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Teoria Literária do Instituto de Letras da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Teoria Literária.

Uberlândia, 29 de março de 2016.

Banca Examinadora:


Prof.ª Dr.ª Marisa Martins Santa-Khalil / UFU (Presidente)


Prof.ª Dr.ª Maíra Angélica Pandolfi / UNESP – Assis


Prof.ª Dr.ª Camila Alavarce Campos / UFU

AGRADECIMENTOS

A Deus por sempre iluminar o meu caminho, me auxiliar nos momentos difíceis e principalmente por ser meu divino companheiro nas lutas e também nas vitórias.

À professora, Marisa Martins Gama-Khalil, uma Orientadora que eu não pretendo descrever por crer na escassez de adjetivos e por minha enorme gratidão. Humildemente agradeço pelas orientações instigantes e inspiradoras, e sobretudo, por ressuscitar em mim um grande amor pela Literatura, sobretudo a Fantástica.

Às professoras, Camila Alavarce Campos e Maíra Angélica Pandolfi pela gentileza de se disponibilizarem a ler o meu trabalho.

Aos meus pais maravilhosos Zenilde Barbon dos Santos e José Carlos dos Santos que sempre estiveram ao meu lado me amando e me dando forças para nunca desistir dos meus sonhos e ideais.

Ao meu querido irmão Alex Oliveira dos Santos que sempre me ajudou à sua maneira.

A todos os meus professores do Programa de Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários pelos diálogos reflexivos e também pelo incentivo em aprofundar ainda mais a minha vida acadêmica.

Aos funcionários Pós-graduação em Letras – Curso de Mestrado em Estudos Literários, Maíza Maria Pereira e Guilherme Gomes e também ao Coordenador Prof. Dr. Fábio Figueiredo Camargo que sempre foram educados e prestativos em todos os momentos que precisei.

Aos amigos e principalmente a minha grande amiga Daniela Faria Grama, que soube me compreender em todos os momentos dessa jornada ora com sorrisos ou lágrimas e sempre me presenteou com bons conselhos e incentivos.

Aos colegas do Curso de Mestrado em Estudos Literários, em especial, aos que se tornaram grandes amigas Hosana e Karina. Agradeço a elas pelas conversas sobre livros, séries, filmes e ainda mais pelos sorrisos.

A todos os membros do grupo GPEA pelas discussões e aprofundamentos teóricos.

Agradeço também à CAPES, pela concessão de apoio financeiro durante os dois anos de curso e que muito me ajudou na concretização do meu sonho.

*Vais ler uma página da vida,
cheia de sangue e de vinho –
que importa?*

ÁLVARES DE AZEVEDO

RESUMO

Esta dissertação tem o objetivo de analisar a construção de um importante elemento narrativo - o espaço, na construção do clima de horror e hesitação presentes nas narrativas fantásticas dos livros *Macário* e *Noite na taverna* do escritor ultrarromântico Álvares de Azevedo. Para a base das reflexões sobre o fantástico e o efeito de horror, nortearíamos este trabalho tendo como base teórica os escritos de Tzvetan Todorov, H.P Lovecraft, Noël Carroll, Remo Ceserani; sobre as teorias que embasarão a abordagem sobre o espaço, usaremos as de Michel Foucault, Deleuze e Guattari e Osman Lins. Além disso, o desenvolvimento da pesquisa tem como pontos fundamentais a verificação dos aspectos constituintes da literatura fantástica em Álvares de Azevedo, a análise de como os espaços ficcionais colaboram para o efeito de horror e hesitação sobre o leitor e, ainda, uma percepção de como os espaços projetam psicologicamente os personagens nas duas obras citadas. Esperamos que, após uma minuciosa análise da interessante obra do autor Álvares de Azevedo, possamos chegar a uma conclusão, relacionando ambas narrativas com a noção da construção do espaço na narrativa e, principalmente, com a hesitação do leitor frente ao estranho, ressaltando que o sentimento de “estranhamento” é bastante previsível ao depararmos com o fantástico.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo; *Macário*; *Noite na Taverna*; Fantástico; Espaço.

ABSTRACT

This research aims to analyze the construction of an important narrative element - the space, the construction of the horror of climate and hesitation present in fantastic narratives of *Macário* and *Noite na Taverna* ultraromantic writer Alvares de Azevedo. For the basis of reflections on the fantastic and horror effect, this work the theoretical ground the writings of Tzvetan Todorov, HP Lovecraft, Noël Carroll, Remo Ceserani and on theories that will base the approach on space, we will use the Michel Foucault and Osman Lins. In addition, the development of research is fundamental points verifying the constituent aspects of fantasy literature in Alvares de Azevedo, the analysis of how the fictional spaces collaborate to the horror effect and hesitation on the reader, and also an understanding of how spaces psychologically design the characters in the two works cited. We hope that, after a thorough analysis of interesting author's work Alvares de Azevedo, we can come to a conclusion, relating both narratives with the notion of building space in the narrative, and especially with the reader's hesitation front of the stranger, noting that the feeling of "strangeness" is quite likely to come across the fantastic.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo; Macário; Noite na Taverna; Fantastic; Space.

SUMÁRIO

1. PREFÁCIO	9
2. ATO 1 - O ROMANTISMO, O GÓTICO E O FANTÁSTICO – DISCUSSÕES TEÓRICAS	18
2.1 O ROMANTISMO EM CENA: SUAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS	18
1.1 O GÓTICO E SUAS ESPACIALIDADES	24
1.2 A CONSTRUÇÃO DO EFEITO FANTÁSTICO NA LITERATURA	33
3. ATO 2 - A FIGURA DE SATÃ NO DRAMA <i>MACÁRIO</i> DE ÁLVARES DE AZEVEDO	42
2.1 O DIABO NA LITERATURA	42
2.2 A FIGURA DE SATÃ NO DRAMA <i>MACÁRIO</i>	45
2.3 ESPAÇO MOLDURA: UMA POSSÍVEL CONFLUÊNCIA ENTRE O DRAMA <i>MACÁRIO</i> E AS NARRATIVAS DE <i>A NOITE NA TAVERNA?</i>	52
4. ATO 3 - OS CONTOS DE NOITE NA TAVERNA EM CENA	58
3.1 NOITES ENLUARADAS E NECROFILIA: ANÁLISE DO CONTO “SOLFIERI”	58
3.2 SOMBRAS, MORTE E ANTROPOFAGIA: O HORROR NO CONTO “BERTRAM”	62
3.3 MORBIDEZ E TENSÃO: O ESTRANHO NO CONTO “GENNARO”	68
3.4 LOUCURA, PAIXÃO E MORTE: O INSÓLITO EM “CLAUDIUS HERMANN”	72
3.5 TREVAS, ASSASSINATO E INCESTO: O HORROR E O SUSPENSE NO CONTO “JOHANN”	77
3.6 O EPÍLOGO SANGRENTO EM “O ÚLTIMO BEIJO DE AMOR”	82
5. EPÍLOGO	86
6. REFERÊNCIAS	91

1. PREFÁCIO

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. Noite na Taverna de Álvares de Azevedo

Podemos afirmar que desde o início, ainda como jovens ouvintes, ou depois, como ávidos leitores, sentimos um certo impulso pelas narrativas que despertam o medo. Diariamente tentamos nos esquivar dessa consciência do perigo, entretanto, por meio da ficção, vivenciamos essa experiência, mesmo procurando acreditar que estamos resguardados de todo o mal.

Sendo assim, ainda que o leitor assume em uma certa postura cética diante de enredos, personagens e múltiplos espaços, a literatura pode desafiá-lo e confortá-lo, porque quando lemos uma história de horror nos defrontamos com o estranho que está prestes a acontecer e, refletindo, podemos basicamente fechar o livro, guardá-lo na estante e acabar com a inquietação. Porém, esse mesmo leitor, frente à provocação ou estímulo secreto, pode persistir e assim ver como a história vai terminar.

Alberto Manguel, no texto de apresentação do livro *Contos de horror do século XIX*, faz o seguinte comentário sobre nossa fascinação pelo horror ou algo simplesmente desconhecido:

Por medo ao desconhecido construímos sociedades com muralhas e fronteiras, mas, nostálgicos, contamos histórias para não esquecer sua pálida presença. Regras científicas, leis, filosofias empíricas, nossa própria linguagem que, com absurda fé, acreditamos que haverá de definir para nós o incompreensível universo, tentam convencer-nos de que somos seres racionais cuja inteligência acabará por compreender tudo. Não nos convencem. Basta uma noite escura, um ruído insuspeitado, um momento de descuido em que percebemos com o rabo do olho uma sombra passageira, para que nossos pesadelos nos pareçam possíveis e para que busquemos na literatura a dupla satisfação de saber que o medo existe e que ele tem forma de conto. As trevas, os seres monstruosos, os fantasmas, os cemitérios, a magia, os bosques impenetráveis e (a partir do século XVIII) as ruínas e os mistérios da ciência são os elementos principais das histórias de horror (MANGUEL, 2005, p. 9).

Outro ponto importante é que a grande parte das dessas histórias “malditas” ou “sombrias” são ambientadas no espaço-tempo da noite e podemos vê-las em várias partes

do mundo antigo: Mesopotâmia, Egito, Índia, Japão, China, Grécia. Manguel relembra que:

Em Roma, curiosamente, o horror se confunde com o que é proibido ou vulgar. Quando o pai de Sêneca pede ao escritor Albúcio Silo que enumere alguns temas "horríveis"(*sordissima*), este responde: "Rinocerontes, latrinas e esponjas", e prossegue: "animais domésticos, pessoas adúlteras, fontes de alimento, a morte e os jardins"(MANGUEL, 2005, p. 9).

Observando os textos anglo-saxônicos, podemos afirmar que neles obtivemos aquilo que Manguel estabelece como “as regras do gênero” do horror. No século XVIII, por meio da literatura gótica de Walpole, por exemplo, há uma grande divulgação da chamada estética do horrível. E, segundo Manguel, é

Edgar Allan Poe que, meio século mais tarde, de sua Boston européia, oferece ao mundo seus primeiros terrores profissionais, hoje célebres: "A queda da casa de Usher", "O barril de Amontilhado", "O gato preto", "O coração delator". Em Poe o terror é evidente: a aparição horripilante, o cadáver ressuscitado, a podridão visível, são espantosos, porém definíveis; têm na página uma realidade "tangível" que, paradoxalmente, limita sua eficácia. Seu discípulo H. P. Lovecraft refina o terror ao retirar-lhe a definição. É recorrendo àquilo que "não se pode dizer" que Lovecraft aterroriza seus leitores. Suas atrocidades são tão terríveis (contam aqueles que as viram) que não há palavras para descrevê-las: nesse vácuo perfeito o leitor aplica seus próprios pesadelos (MANGUEL, 2005, p. 10).

Se considerarmos o relevo dos espaços na narrativa de horror, como os castelos, os locais fechados e soturnos, é interessante se consideramos pensar que o espaço é um grande elemento que exemplificar nossa vontade, como leitor, de buscar por esse tipo de literatura. E é nesse estranho prazer que adoramos adentrar em países incógnitos, tentamos a todo custo fazer suposição horripilante de tal assassino ou de determinado monstro cósmico de Lovecraft e é neste mundo que há

[...] uma face oculta, que atrás de uma árvore inocente ou dentro de uma inocente casa se ocultam coisas tão atrozes que mal se podem nomear, que o tempo e o espaço não são aliados fiéis de nossa razão, mas que, ao contrário, a subvertem, e que, paralela a nossa vida de todos os dias, flui outra vida, maliciosa e aterradora, é algo que secretamente nos deleita. Talvez porque sua existência confirme nossas experiências mais secretas, como a de todas as noites, quando entramos no labirinto dos sonhos, e porque suas crônicas glosam ou traduzem esses terríveis milagres que são temas que todos conhecemos: a certeza da sepultura, a armadilha da

loucura, a perda do que nos é querido e o fim do amor (MANGUEL, 2005, p. 10).

Em todos os nossos momentos vitais, nos conectamos ao gênero de horror, seja por uma história contada por nossos avós, seja por filmes cheios de efeitos horripilante e *jump scare* (efeitos sonoros) e essa “sedução” se torna algo muitas vezes inexplicável. Além disso, muitas vezes há uma confusão em assimilar os chamados gêneros de terror e Horror, e Manguel indaga sobre isso, dizendo “Onde situar, então, essa importante diferença entre terror e horror senão no fato de que este último se faz acompanhar de um sentimento de obscura incerteza em relação ao mal que tanto teme?” (MANGUEL, 2005, p. 11). E ele cita Ann Radcliffe:

Nossa época prefere definir a qualidade do gênero literário que popularizou o século XIX como "literatura de horror". Não são a mesma coisa. Já no final do século XVIII, Ann Radcliffe, uma das pioneiras desse tipo de relato, faz uma distinção clara entre as duas. "O terror e o horror" diz ela, "possuem características tão claramente opostas que um dilata a alma e suscita uma atividade intensa de todas as nossas faculdades, enquanto o outro as contrai, congela-as, e de alguma maneira as aniquila (MANGUEL, 2005, p. 10-11).

Portanto, tais experiências e discussões iniciais serão a base fundamental do nosso pensamento crítico e reflexivo no trabalho aqui realizado. Assim, é necessário acrescentar que esta pesquisa é consequência do desenvolvimento de uma de iniciação científica (PIBIC) realizada durante a graduação em Letras pela Universidade Federal de Uberlândia e que foi apoiada pelo CNPq (Centro Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico). Nela, observamos como o espaço influía para a criação do efeito de horror e como esses espaços ficcionais colaboraram para o efeito do estranho sobre o leitor e, ainda, uma percepção de como os espaços projetavam as ações dos personagens de *Noite na Taverna* do escritor ultrarromântico Álvares de Azevedo.

Pretende-se, aqui, o desenvolvimento de um estudo mais aprofundado do *corpus* da pesquisa realizada no Programa de Iniciação Científica e uma ampliação desse *corpus* com o acréscimo do texto dramático *Macário* do mesmo autor citado. Diante desse estudo, partiremos das seguintes perguntas investigativas: O medo é incitado pelas obras alvaresianas? Como ele aparece? / Como é construída a narrativa de horror/estranho nos textos de Álvares de Azevedo? / Quais os elementos mais recorrentes? / Como a configuração dos espaços descritos favorece a presença do estranho nos escritos do

ultrarromântico? Tais questões deverão ser discutidas ao longo de todas as nossas análises tomando como base as leituras teóricas realizadas.

Assim buscam-se alguns objetivos gerais e são eles: analisar os aspectos constitutivos do horror nas narrativas fantásticas de *Macário* e *Noite na taverna* do autor Álvares de Azevedo; verificar como são construídos os espaços nessas narrativas e como eles colaboram para o efeito do horror e do estranho; investigar as características da literatura gótica e observar se ela foi uma possível fonte para a criação de *Macário* e *Noite na taverna*. E os específicos são: analisar como os outros elementos da narrativa (tempo, personagens, narrador, objetos) colaboram para o fantástico; verificar como os espaços definem o fantástico e como colaboram para o efeito de horror; desenvolver como os espaços projetam psicologicamente os personagens e como eles formam as atitudes destes.

Com a intenção de atingir os objetivos elencados no projeto que deu base a esta dissertação, propomos à pesquisa um referencial bibliográfico eficaz para o embasamento teórico sobre o efeito de horror nas narrativas fantásticas e sobre a constituição do espaço nessas narrativas e, teorias que contribuem para expandir nossa análise. Essas escolhas bibliográficas foram essenciais para as análises que desenvolvemos nesta dissertação, dando-nos suporte para a comprovação de nossas hipóteses e realização dos objetivos elencados.

Diante disso, o referencial teórico básico é o de Tzvetan Todorov com o clássico estudo *Introdução à literatura fantástica* (2008), Remo Ceserani com a obra *O fantástico* (2006), Louis Vax com *A arte e a literatura fantástica* (1974), Filipe Furtado com *A construção do fantástico na narrativa* (1980), foram essas e outras leituras que nos possibilitaram uma análise satisfatória do corpus a que nos propusemos. Para sustentar a análise dos aspectos constitutivos do gênero fantástico nas narrativas de *Macário* e *Noite na taverna*, em particular, os espaços que colaboram ou deflagram o estranho nessas narrativas e para esse estudo, tomamos as noções de atopia, utopia e heterotopia, de Michel Foucault, as noções de ambientação de Osman Lins e a do espaço liso e estriado, de Deleuze e Guattari.

Outro aspecto que abordamos as características da narrativa de horror e a fizemos colocando os textos de Álvares de Azevedo em um possível diálogo. Sendo assim, estudaremos a relação deles com o espaço, principalmente o soturno e qual a sua relação com os sentimentos e hesitações por parte dos personagens e do leitor. Para os estudos que tratam sobre o medo, fizemos a leitura da teoria de Jean Delumeau retirada do livro

História do Medo no Ocidente, dos escritos de H.P. Lovecraft em *O Horror sobrenatural em Literatura*, dos ensaios retirados do livro *Ensaaios sobre o medo* organizado por Adauto Novaes, dos textos de David Roas sobre esse tema apontado e das importantes análises de Stephen King e Noel Carroll relacionadas ao gênero. Utilizamos, ainda o texto *O inquietante* de Sigmund Freud para observarmos os aspectos psicológicos dos personagens durante o desenvolvimento das narrativas de *Macário* e *Noite na Taverna*.

Por último, cabe resgatar sinteticamente um pouco da vida de Manuel Antonio Álvares de Azevedo para podermos entender melhor sua representação na literatura brasileira. Ele foi poeta, contista e ensaísta e nasceu em São Paulo no dia 12 de setembro de 1831 e faleceu no Rio de Janeiro em 25 de abril de 1852; era filho estudante de Direito Inácio Manuel Álvares de Azevedo e de Maria Luísa Mota Azevedo, ambos de famílias ilustres. No ano de 1833, na companhia dos pais, transferiu-se para o Rio de Janeiro e, em 1840, passou a fazer parte do colégio Stoll; e no ano de 1845 entra para o internato do Colégio Pedro II. No ano 1848, Álvares matriculou-se na Faculdade de Direito de São Paulo, onde foi um estudante dedicado, possuindo uma vida acadêmica e literária intensa, chegando a criar a Revista Mensal da Sociedade Ensaio Filosófico Paulistano.

Entre seus contemporâneos e amigos encontravam-se José Bonifácio (o Moço), Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães, que moravam na cidade de São Paulo. Na companhia deles estabeleceu uma república de graduandos na Chácara dos Ingleses. Além disso, ele foi um discípulo fervoroso dos românticos europeus como Byron, Hoffmann e Shelley e por isso muitos dos seus críticos relatam que seus textos refletem o ambiente daquela época, onde a literatura estava impregnada de pessimismo, ceticismo, morbidez e pressentimento da morte.

Outro ponto importante é dizer que a morte sempre esteve próxima do jovem Álvares, porque ainda na época de estudante ele pronunciou orações funerárias de dois companheiros, cujas mortes consumiram sua alma de presságios. E elas se tornaram “reais” nas férias de 1851-52 quando manifestou nele uma tuberculose pulmonar e a difícil operação a que se submeteu não teve eficácia alguma, falecendo assim às 17 horas do dia 25 de abril de 1852. Como quem anunciase a própria morte, no último mês escrevera seu derradeiro poema sob o título “Se eu morresse amanhã”, que foi lido por Joaquim Manuel de Macedo no dia do seu enterro.

Entre 1848 e 1851 publicou alguns poemas, artigos e discursos. Entretanto, após sua morte surgiram as Poesias (1853 e 1855); a essas edições sucessivas foram unindo a outros escritos, alguns dos quais foram publicados antes e de modo aleatório. As obras

completas, como as conhecemos em nossa época presente, compreendem: *Lira dos vinte anos*; *Poesias diversas*, *O poema do frade* e *O conde Lopo*, poemas narrativos; *Macário*, “tentativa dramática”; *A noite na taverna*, contos fantásticos; a terceira parte do romance *O livro de Fra Gondicário*; os estudos críticos sobre Literatura e civilização em Portugal, Lucano, George Sand, Jacques Rolla, além de artigos, discursos e 69 cartas. Preparada para integrar *As três liras*, projeto de livro conjunto de Álvares de Azevedo, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães, a *Lira dos vinte anos* é a única obra de Álvares de Azevedo cuja edição foi preparada pelo poeta. Vários poemas foram acrescentados depois da primeira edição (póstuma), à medida que iam sendo descobertos.

Com relação à fortuna crítica deste autor, devemos ressaltar que há um número significativo de análises, ensaios, artigos, dissertações e teses em torno de sua obra, consagrando-o como um cânone da literatura brasileira, principalmente da escola romântica e/ou ultrarromântica. Entretanto, devemos ressaltar que não faremos uma ampla e profunda análise de sua fortuna crítica, ou seja, o objetivo aqui não é um estudo detalhado, pois isso já foi feito por vários outros acadêmicos no Brasil, dentre eles a dissertação da Prof. Dra. Maira Angélica Pandolfi que se debruçou tão bem nesse tema. Faremos aqui, de modo sintético, a eleição geral de algumas críticas realizadas por reconhecidos críticos literários em torno principalmente da prosa alvaresiana.

O primeiro crítico que apontamos aqui é o escritor Machado de Assis, que, a sua publicação na “Semana Literária”, seção do *Diário do Rio de Janeiro* em 1866, afirma aos seus leitores:

Álvares de Azevedo era realmente um grande talento: só lhe faltou o tempo, como disse um dos seus necrólogos. Era daqueles que o berço vota à imortalidade. Compare-se a idade com que morreu aos trabalhos que deixou, e ver-se-á que seiva poderosa não existia, naquela organização rara. Tinha os defeitos, as incertezas, os desvios, próprios de um talento novo, que não podia conter-se, nem buscava definir-se. A isto acrescente-se que a íntima convivência de alguns grandes poetas da Alemanha e da Inglaterra produziu, como dissemos, uma poderosa impressão naquele espírito, aliás tão original. Ensaçou-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estreias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A ideia lutava-lhe com a pena, e a erudição dominava a reflexão. Mas se não era tão prosador como poeta, pode-se afirmar, pelo que deixou ver e entrever, quanto se devia esperar dele, alguns anos mais (ASSIS, 1994, s/p).

Podemos observar que Machado de Assis reconhece o valor da lírica do jovem Álvares de Azevedo e atribui seu sucesso às influências europeias, porém faz uma crítica

a sua narrativa ainda jovem e frágil e que infelizmente não fugiu de outras críticas daquela época que partiam da “crença de que [ele] não buscou atribuir à sua obra uma cor local” (PANDOLFI, 2006, p. 22). Nesse aspecto é necessário ressaltar que a prosa de Álvares foi publicada postumamente não dando tempo para revisões e ajustes necessários e por esse motivo talvez Machado de Assis a tenha entendido como “difusa e confusa”. Ressaltando que o “excesso” observado por Machado de Assis é para nós o que há de mais interessante, pois esse exagero é que contribui para a construção do fantástico em sua literatura, deixando seu leitor muitas vezes no limite da dúvida. Observamos, ainda, em relação ao exagero, que Todorov (2008), afirma que o exagero é definidor do discurso da literatura fantástica.

Outro grande estudioso de Álvares de Azevedo é Alfredo Bosi, que no livro *História Concisa da Literatura Brasileira* volta seus principais estudos para o lírico de Álvares de Azevedo, ou seja, só há algumas linhas à prosa azevediana:

Das imagens satânicas que povoaram a fantasia do adolescente dão exemplo os contos macabros de *A Noite na Taverna*, simbolista *avant la lettre*, e alguns versos febris de *O conde Lopo* e do *Poema do Frade*. Também nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto da morte, Álvares de Azevedo caminha na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente (BOSI, 2006, p.119).

Ao contrário de Bosi, Antonio Candido foi aquele que mais buscou analisar tanto os textos líricos quanto os narrativos do autor ultrarromântico. No segundo volume de sua *Formação da Literatura Brasileira* no capítulo intitulado “Álvares de Azevedo, ou Ariel ou Caliban”, ressalta que, dentre os românticos, Álvares de Azevedo não deve ser apreciado moderadamente, porque “ou nos apegamos à sua obra, passando pelos defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência” (CANDIDO, 1975, p. 178). O estudioso também destaca que

[...] das narrativas que integram *A Noite na Taverna*, onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cuja regra aceitamos. Nesta linha, porém, o triunfo se encontra no extravagante *Macário*, mistura teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio (CANDIDO, 1975, p. 189).

Após esse trecho, podemos citar a palestra organizada e publicada em forma de livro “A educação pela noite” também de Antonio Candido. Nele é apresentada a hipótese de que o *Macário* se articula com *A noite na taverna*, numa ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles. Além disso, Candido continua a assumir sua defesa da qualidade na prosa de Álvares, argumentando que o livro *Macário* é “um drama fascinante, feito mais para a feitura do que para a apresentação, com duas partes diferentes enquanto estrutura e qualidade, sendo a primeira melhor e uma das mais altas realizações de Álvares de Azevedo” (CANDIDO, 1989, p. 9). Assim Candido reitera sua afirmação e ainda acrescenta que ambos textos de Álvares são “modelos básicos da imaginação. O primeiro, ilustrando uma certa visão da alma; o segundo, ilustrando uma certa visão do mundo — e ambos formando a representação do destino como fatalidade inexorável” (CANDIDO, 1989, p. 17).

Além disso, devemos dizer que decidimos nomear os capítulos desta dissertação de acordo com os vocábulos de origem dramática (prefácio, atos, epílogos) porque acreditamos que as duas obras interagem entre si, conforme veremos mais adiante. Assim no Ato 1: “O Romantismo, o gótico e o fantástico” faremos algumas discussões teóricas em torno desses três temas, destacando suas características, problematizações e reflexões para tentarmos inserir as obras pesquisadas aqui em seus respectivos contextos, oportunizando destacar as condições de produção da obra azevediana. O primeiro, o Romantismo, serviu apenas para ilustrarmos o lugar da prosa de Álvares de Azevedo que, segundo a sua fortuna crítica, está no Romantismo, entretanto, é necessário ressaltar que o propósito desse tema não é uma crítica profunda acerca desse período literário e sim uma forma simples de localização, já que não podemos fugir dessa temática tão importante. Outro ponto que podemos citar são alguns exemplos colocados em forma de perguntas, são elas: a obra de Álvares de Azevedo foi influenciada pelo gótico? Quais são as características da literatura fantástica e por que o espaço é tão importante para a criação do efeito de “estranho” em *Noite na Taverna*?

No Ato 2 intitulado “A figura de satã no drama *Macário* de Álvares de Azevedo”, também separado por subtítulos, procuramos refletir de uma maneira geral, primeiramente, sobre a simbologia do diabo na cultura e principalmente na literatura. Percebendo essas “nuances”, procuramos analisar a figura diabólica no autor ultrarromântico, notar se ela causa algum tipo de “hesitação” nos personagens e/ou leitor e se ela foi baseada em Mefistófeles da obra *Fausto* do autor alemão Goethe não deixando

de comparar as duas obras sob esse ponto de vista. Além disso, tentamos estabelecer um elo entre o drama *Macário* e *Noite na Taverna* através do espaço ficcional e, por meio desse elo, a instauração de uma situação que aponta para a ambientação teatral.

Com relação ao Ato 3: “Análise de *Noite na Taverna*” procuramos, concentrar nosso olhar em torno dos cinco contos e do epílogo da obra, percebendo neles as diferenças e similaridades em relação, principalmente, ao espaço. Outro ponto importante é notar a construção do fantástico ou, mais especificamente, do horror presente nessas narrativas.

2. ATO 1 - O ROMANTISMO, O GÓTICO E O FANTÁSTICO – DISCUSSÕES TEÓRICAS

*Assim prossigo eu, vacilante e o coração
opresso, entre o céu e a terra com as suas
forças sempre ativas, e nada mais vejo senão
um monstro que devora eternamente todas
as coisas, fazendo-as depois reaparecer,
para de novo devorá-las. Os Sofrimentos do
Jovem Werther, Goethe*

1.1 O ROMANTISMO EM CENA: SUAS TENDÊNCIAS ESTÉTICAS

A primeira reflexão que podemos fazer sobre o romantismo é a sua própria instabilidade vocabular, pois “acabou significando nada à custa de significar tudo: por meio dele se deseja rotular um movimento cultural extremamente complexo, tão diversificado e paradoxal que abrange tendências excludentes e repulsivas” (MOISÉS, 1985, p. 461). Esse movimento “também foi uma moral, uma erótica e uma política. E se não foi religião, foi algo mais que uma estética e uma filosofia: uma maneira de pensar sentir, apaixonar-se, combater, viajar (PAZ, 2013, p.67).

E essa complexidade ainda causa problemas para os historiadores e críticos quando vão realizar uma classificação absoluta, porque segundo Paul Valéry

Seria necessário ter perdido todo o espírito de rigor para querer definir o Romantismo. E, à falta de uma definição que abrace, no contorno de uma frase, a riqueza de motivos e de temas do movimento, é comum recorrer ao simples elenco destes, ocultando no mosaico da análise a impotência da síntese (VALÉRY apud BOSI, 2006, p. 95).

Outro ponto importante é que, segundo Afrânio Coutinho em seu livro *Introdução à Literatura no Brasil*, o romantismo consistiu “numa transformação estética e poética desenvolvida em oposição à tradição neoclássica setecentista, e inspirada nos modelos medievais” (COUTINHO, 1976, p. 140). Assim, refletiu-se em todos os campos da arte.

Quem estuda as manifestações artísticas e as ideias que as alimentaram ou cercaram, sobretudo nos séculos XIX e XX, depara-se imediatamente com a palavra “romantismo”. É como se tudo o que foi criado nos últimos duzentos anos, obra de literatura, pintura, teatro, escultura, arquitetura, houvesse surgido do confronto e da união com este “espírito” mágico, que, buscando as esferas mais profundas do homem, reptou o consagrado, o estabelecido, o modelado aparentemente desde e para todo o sempre, efetuando uma revolução fundamental na conceituação e na realização de todas as artes, mesmo

daquelas que não sentiram ou expressaram de modo imediato ou feliz os efeitos da fermentação romântica (GINSBURG, 1985, p. 13).

Pode ser representado em vários estilos e expressar qualquer um deles, isto é, podemos dizer que o Romantismo foi um movimento singular, mas também plural, pois “a poesia romântica não foi só uma mudança de estilo e de linguagem: foi uma mudança de crenças, e é isso que a distingue radicalmente dos outros movimentos e estilos poéticos do passado” (PAZ, 2013, p.71). Apresentou-se como evento sociocultural com data pré-definida para surgir e trazer respostas aos desafios da época. Aceitamos a afirmação da estudiosa Karin Volobuef sobre o romantismo literário:

[...] o romantismo foi um movimento extremamente vasto e complexo, que defendeu, sim, a liberação dos sentimentos, das aspirações pessoais, das tendências específicas de cada subjetividade contra a imposição de designíos supra-individuais, mas que, muito além disso, desenvolveu uma enorme gama de tendências que se ramificaram nas mais variadas direções do espírito humano. O romantismo, enfim, foi um movimento crítico, rebelde, inquisitivo, revelador (VOLOBUEF, 1999, p. 12).

Em nossas leituras sobre esse movimento literário, notamos que as primeiras manifestações literárias ocorreram nos países da Europa, em especial na Alemanha e na Inglaterra, porém, foi na França, no fim do século XVIII, em plena Revolução Francesa de 1789, que o novo movimento ganhou proporções revolucionárias. Na Alemanha, ocorreu um movimento artístico denominado *Sturm und Drang* (Tempestade e Ímpeto), ao qual pertenceram grandes nomes da literatura: Goethe e Schiller. E foi esse movimento deu início a chamada “experiência poética”, pois nas palavras de Octávio Paz “o poema não é apenas uma realidade verbal: também um ato. O poeta diz e, ao dizer, faz. Esse fazer é antes de mais nada um fazer a si mesmo [...] e o leitor repete a experiência de autocriação do poeta” (PAZ, 2013. p. 69). Conclui-se, portanto que:

[...] a poesia pensada e vivida como operação mágica destinada a transmutar a realidade. A analogia entre magia e poesia é um tema que reaparece no transcorrer dos séculos XIX e XX, mas nasceu com os românticos alemães. A concepção da poesia como magia implica uma estética ativa: quero dizer, a arte deixa de ser exclusivamente representação e contemplação: também é intervenção na realidade. Se a arte é um espelho do mundo, esse espelho é mágico: muda o mundo (PAZ, 2013, p. 69).

Outro ponto relevante é que os principais elementos estéticos desse movimento tinham por mote a subjetividade e, relacionado a essa tendência, eles faziam uso da emotividade, do pessimismo, da melancolia e da valorização da morte como formas de “fuga” do indivíduo em conflito com a sociedade. “A literatura torna-se uma ponte para o mundo estranho, misterioso e invisível. O Werther, de Goethe, transforma-se numa espécie de paradigma do herói romântico, profundamente inadequado ao seu tempo (CAMPADELLI, 1999, p. 15).

Acerca do chamado “espírito romântico”, Afrânio Coutinho defende que a sua maior qualidade foi a imaginação:

[...]o poeta era dotado de uma capacidade peculiar de penetrar num mundo invisível situado além do visível, a qual o tornava um visionário, aspirando saudoso por um mundo diferente, no passado ou no futuro, outro mundo mais satisfatório do que o familiar. Essa visão de outro mundo iluminada e dá significação eterna às coisas sensíveis, cuja percepção se torna vívida para essa interpretação do familiar e do transcendente (COUTINHO, 1976, p. 143).

Notamos através do trecho que o escritor Álvares de Azevedo conseguiu com maestria fazer uso da referida “imaginação criadora” para a escrita de sua prosa, transferindo ficcionalmente essa tendência aos narradores de *Noite na taverna*. Desse modo, ele foi um romântico que buscou

[...] satisfação no pitoresco, selvagem e procurando pela imaginação, escapar do mundo real para um passado remoto ou para lugares distantes ou fantasiosos. [...] Daí o senso de mistério, a atitude de sonho e melancolia, de angústia e pessimismo, que carregiam para o Romantismo os temas da morte, desolação, ruínas, túmulos, o gosto das orgias e o “mal do século” (COUTINHO, 1976, p. 143-44).

Outro ponto que convém destacarmos é a busca, no Romantismo, pelo gênero híbrido. Esse hibridismo é destaque na obra *Macário*, porque ele não se fixa somente nas características formais do texto dramático, dialoga com um texto de cunho diarístico, isto é, da ordem do relato pessoal. Assim o gênero nesse contexto artístico passa a ser onímodo:

[...] o Romantismo insurge-se contra a distinção de gêneros, considerando arbitraria a separação e reivindicando, ao contrário, a sua mistura. [...]. Para o romântico, mais seduzido pela complexidade da vida, é em obediência a essa complexidade da vida, é em obediência a essa complexidade e à sua aparente desordem que se impõem a mistura dos gêneros aparecendo lado a lado a prosa e a poesia, o sublime e o

grotesco, o sério e o cômico, o divino e o terrestre, a vida e a morte (COUTINHO, 1976, p. 148-49).

Nessa perspectiva é necessário nomear um dos princípios estéticos do “espírito romântico” sobre o qual ainda não refletimos, o individualismo. Nele observamos sua presença na maioria dos personagens alvaresianos, porque grande parte deles não se preocupa com o outro e sim com seus próprios desejos. Nesse individualismo, podemos encontrar um forte pessimismo e um sadismo que

[...] condicionam o mais espetacular do espírito romântico – o satanismo, a negação e a revolta contra os valores sociais quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido. Aquelas gerações assistiram a uma tal liquidação de valores éticos, políticos e estéticos, que não poderiam deixar de exprimir dúvida ante os valores, em geral, e curiosidade por tudo quanto fosse exceção ou contradição das normas (CANDIDO, 1975, p. 33).

Diante das discussões introdutórias sobre esse movimento tão importante, retomamos Volobuef:

[...] não foi dogmático nem restritivo, não especificou nem determinou diretrizes, como resultado, não houve apenas um romantismo, mas inúmeros. O que o identifica e o distingue não é um ideário fixo e imutável, mas simplesmente o desejo de realizar algo novo, diferente, original – algo diverso de tudo o que já existisse. Nesse sentido, não apenas cada indivíduo procurou a si mesmo o germen daquilo que poderia criar, como também cada nação que acolheu o espírito romântico seguiu um caminho próprio (VOLOBUEF, 1999, p. 13).

Por último ressaltamos a noção de ironia romântica, ela era primeira associada à retórica clássica (conforme a oratória de Cícero e Quintiliano) e tinha o objetivo de realizar a chamada dissimulação. No pré-romantismo alemão o grupo de Iena – composto pelos irmãos August e Friedrich Schlegel, Novalis, Ludwig Tieck, e Schleiermacher, entre outros, e cujo auge se deu entre 1797-1801, inicia as reflexões e consequentemente teorizam a noção de ironia a partir da leitura de Shakespeare, Cervantes, Sterne e Diderot; assim, após esses procedimentos auto reflexivos, esses autores passam a ser designados como irônicos. Com os estudos de Friedrich Schlegel, a ironia passa a exprimir uma reflexão e uma metarreflexão artísticas, expondo assim o significado daquele que gera sua própria obra e existência, isto é, por exigir essas reflexões a ironia pode ser uma ponderação filosófica.

É digno de nota que Friedrich Schlegel tenha sido o grande teórico da chamada ironia romântica, marcada justamente por ser um meio de o sujeito criador refletir, dentro da obra criada, sua perspectiva crítica. Trata-se de um importante meio para esse sujeito explicar e comentar aspectos diversos, realizar reflexões sobre o próprio ato criativo, enfim, marcar sua presença (ALAVARCE, 2009, p. 93).

Além de Schlegel, há também D. C. Muecke que observou que a ironia permeia duas etapas: a fase de inspiração e efusiva criatividade, e a fase de reflexão e autoanálise.

De acordo com esse crítico, se uma obra aloja e sincroniza em seu bojo esse momento duplo, isso leva a obra a registrar seu próprio processo de criação e, assim, tornar-se romanticamente irônica. A “ironia” provém da justaposição entre os contrários – que se materializa em outros tipos de ironia sob forma de contraposição entre realidade e aparência (MUECKE apud VOLOBUEF, 1999, p. 93).

Nota-se que a ironia, por ter esse efeito duplicado, acaba se tornando uma busca de certa “angústia fundamental e irremovível, inerente à nossa condição de seres de linguagem: o padecimento *do* e *com* o impossível desejo de ‘dizer a coisa’” (LOUREIRO, 2002, p. 81).

Podemos acrescentar que a ironia rejeita o que é certo, o que é completo, o realizado, constrói-se pela instabilidade, na tribulação, no choque e nada delibera. Em relação a esse aspecto, lembramo-nos da definição de fantástico cunhada por Irene Bessière “Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal ” (BESSIÈRE, 2009, p. 197). Nota-se aqui que há uma similaridade da ironia com o fantástico, ou seja, ambos promovem a construção do incerto e do ambíguo.

Outro ponto que podemos problematizar é que, se a ironia discorre sobre as semelhanças entre linguagem e experiência, então ela acarreta uma certa admissão de nossa relação com o mundo. Por isso, René Bourgeois propõe que a noção de ironia seja um certo posicionamento e/ou atitude do autor, ou seja, “é nada menos que uma atitude do espírito diante do problema da existência, que uma tomada de posição filosófica na questão fundamental das relações do eu e do mundo” (BORGEOIS *apud* LOUREIRO, 1974, p. 30).

Assim é necessário completar que essa atitude ou “posição filosófica” defronta-se tão arraigadamente no movimento romântico. Visto que, segundo Bourgeois, “a ironia romântica não é, no romantismo alemão, um acidente, uma forma particular de estilo que somente alguns autores teriam utilizado, mas um elemento constitutivo, indispensável à própria ideia de ‘romantismo’, a tal ponto que ‘ironia’ e ‘romantismo’ puderam aparecer

a alguns como sendo sinônimos” – o próprio Kierkegaard empregava esta sinonímia (BORGEOIS *apud* LOUREIRO, 1974, p. 10). Nesse momento, podemos afirmar que a problemática que nos vem nesse instante é tentar entender o porquê desta atitude irônica ser inaugurada pelos românticos e por qual motivo é tão caracteristicamente romântica. Lembramos que:

as produções românticas são atravessadas por um doloroso *sentimento de perda*, pela convicção de que houve uma profunda *ruptura* em todos os terrenos da vida social. O romântico é habitado pela desconfortável sensação de que instaurou-se um *hiato* entre homem/mundo, homem/natureza, experiência/ representação, sujeito/objeto, coisa/palavra, emoção/pensamento, afeto/linguagem, e assim por diante. Estas são algumas das várias dimensões em que a impossibilidade de uma relação plena, imediata e perene com o mundo, impõe-se cruamente à subjetividade romântica (LOUREIRO, 2002, p.82).

Essa intuição pode ser observada de modo analítico em relação ao presente, porque o indivíduo romântico procura apreender uma certa distância da realidade que o rodeia, realizando um constante movimento de voltar-se a si. Entretanto, ao mesmo tempo há um julgamento do presente que se faz estar junto de um tipo de nostalgia de uma época e tempo ideais.

Nesta outra era, alocada imaginariamente no passado ou no futuro, todas as cisões e hiatos que tanto o atormentam seriam totalmente preenchidos (ou preenchíveis). Em suma, o Romantismo aspira à reunificação daquilo que se lhe apresenta como fragmentado, à restauração da totalidade e da plenitude. “Em busca da unidade perdida” parece-me uma fórmula que expressa concisamente a diretriz básica dos anseios românticos (LOUREIRO, 2002, p.82).

Assim, a ironia reconduz o traço romântico porque há um frequente deslocamento entre a consciência crítica do mundo – que é incapaz de resgatar sua unidade perdida – e sua recusa de acreditar na condição do reencontro da unidade. Podemos dizer que a intuição da ironia só pode se constituir como romântica se implicar, como um de seus elementos primordiais, essa vontade pela plenitude e que Bourgeois ressalta:

A ironia se apresenta como negação do caráter “sério” ou “objetivo” do mundo exterior e, correlativamente, como uma afirmação da onipotência criadora do sujeito pensante. Mas esta afirmação é apenas provisória, e o movimento da ironia faz com que o espírito não possa se deter num único termo, e realiza um constante vai-e-vem entre o finito e o infinito, o determinado e o indeterminado, de tal modo que cada negação suscita imediatamente uma tentativa de síntese criadora. A ironia não é “nem isso, nem aquilo”, mas “isso e aquilo”, como diz Thomas Mann (...) Se o

movimento se detém, a ironia desaparece, e com isso toda a possibilidade de uma compreensão total da realidade exterior e interior: se o mundo é totalmente negado, é a “loucura” que se instala plenamente e o mergulho num universo imaginário; se o “ideal”, por sua vez, é recusado, é a aceitação de um mundo absurdo e inútil, de onde os valores (os da arte, em primeiro lugar) são banidos para sempre (...). (BOURGEOIS *apud* LOUREIRO, 1974, p. 30-1)

Acrescenta-se a isso que a ironia romântica constitui um tipo de consideração autônoma em arte, ou seja, a arte como arte, porque por meio da ironia romântica o autor literário conta uma história plena, abrangendo o autor e a narração, o leitor e a leitura, o estilo e a sua escolha, a ficção e o fato. “A obra terá assim uma realidade própria e não um filme em si: será um fenômeno autônomo – simulacro -, ao mesmo tempo valor supremo e não-valor absoluto, em que o autor se quer lúcido no momento mesmo em que é mais apaixonado”. (DUARTE, 2006, p. 43-44)

Podemos concluir que a ironia literária aciona um novo tipo de relação entre o autor e seu público e, segundo Karin Volobuef,

a ironia romântica (...) não se esgota na mera interrupção do fluxo narrativo com o narrador dirigindo-se ao leitor. É, muito além disso, um recurso que se destina a fomentar uma constante discussão e reflexão sobre literatura – um processo do qual o leitor forçosamente participa. Essa participação é alcançada na medida em que o *escritor destrói a ilusão de verossimilhança e desnuda o caráter ficcional da narrativa*, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. (VOLOBUEF, 1999, p. 99)

1.2 O GÓTICO E SUAS ESPACIALIDADES

O primeiro aspecto que podemos apontar é acerca do tema em tela, que a literatura gótica foi uma das possíveis fontes para a criação de *Noite na taverna* do ultrarromântico Álvares de Azevedo. Ela se originou na Inglaterra e foi na primeira metade do século (representada principalmente do Samuel Richardson, Daniel Defoe e Henry Fielding) que procurou fazer um retrato da vida e da linguagem do homem comum, abrindo mão do uso de estratégias como a fantasia. Na segunda metade do século, Horace Walpole, Matthew Lewis e Ann Radcliffe, entre outros, retomaram o gosto por cenas obscuras e sublimes, questionando as fronteiras do racional.

As raízes que possibilitaram tal emergência já estavam há muito espalhadas e fortemente entranhadas não apenas na história literária e social do ocidente, mas também no seu inconsciente coletivo e individual, no seu imaginário, como condição inexorável

de sua própria existência, pois não existiria ocidente ou oriente, natureza e cultura, filosofia e ciência, ontologia e epistemologia sem o medo ou, talvez mais propriamente, sem as Trevas.

Esses romances dessa época instauraram uma forma narrativa que influencia a literatura até hoje. Com relação ao uns dos primeiros romances góticos, *The Castle of Otranto* (1764), de Walpole, é a história de um senhor feudal avaro, que se envolve em mentiras e incesto a fim de garantir seu poder. As cenas de perseguição dentro do castelo são povoadas de eventos inexplicáveis. Um bom exemplo são as aterrorizantes telas que parecem chorar em algumas passagens da narrativa.

A partir deste texto, as “atmosferas góticas foscas e misteriosas – assinalaram repetidamente o retorno no perturbador dos passados sobre o presente e evocaram sentimentos de terror e humor” (BOTTING *apud* CESERANI, 2006, p. 90). Enquanto fazer artístico, o gótico toma o medo como elemento estético, isto é, o gótico foi uma resposta ao projeto iluminista, que pressupunha o uso do racionalismo como função primordial do ser humano.

Assim, a fantasia e o terror são dois modos recorrentes na narrativa gótica e mostram que alguns desejos humanos não podem ser refreados em um pensamento racional. Além disso, existem estratégias estéticas que são integradas em figuras estranhas e abjetas, as quais indagam os limites da normalidade, provocando horror e fascínio ao mesmo tempo.

Outras leituras possíveis da literatura gótica presentes nos romances é o uso da psicologia do terror (o medo, a loucura, a devassidão sexual, a deformação do corpo), do imaginário sobrenatural (fantasmas, demônios, espectros, monstros), das reflexões sobre o poder (colonialismo, o papel da mulher, sexualidade), da discussão política (monarquismo, republicanismo, as revoluções, a industrialização), dos aspectos religiosos (catolicismo, protestantismo, a Inquisição, as Cruzadas), das concepções estéticas (neoclassicismo, romantismo, o Sublime) e filosóficas (a Natureza, Platão, Aristóteles, Rousseau), além de outras possíveis chaves interpretativas.

Essa psicologia do terror ou se quisermos simplesmente o termo medo é o principal causador da ficção gótica. Podemos refletir que esse sentimento vem de nossos antepassados e é tão velho e transparente quanto o amor, “constitui-se na manifestação do lado irracional e incontrolável da mente e do espírito humanos em face de qualquer coisa, ser, situação ou conceito que ameace a vida ou a sanidade” (ROSSI, 2014, p. 13).

Sua ideia central é indefinida, porque o medo é de alguma forma inato e por isso incompreensível, e, em certa maneira, “fabricável e manipulável, uma peça que a psique prega aos olhos e à consciência, mas também um conjunto de técnicas sócio-políticas e discursivas que objetivam a subjugação do outro por meio da disseminação do terror e do horror” (ROSSI, 2014, p. 13). Esses dois elementos:

[...] terror e horror, juntos do pavor e da abjeção, são as manifestações articuladas do medo, sua maquinaria do assustador: é por meio deles que esse sentimento se torna um acontecimento psicofísico. Em outras palavras, terror, horror, pavor e abjeção são as estruturas pelos quais o medo pode ser racionalizado. Todavia, ao mesmo tempo e de modo misterioso, eles são também indistintamente confundidos com o próprio medo, se tornam o medo, *são* o medo (ROSSI, 2014, p. 13).

Assim, essas quatro configurações são os pontos que conectam a emergência do assustador, isto é, são espécies de revelações do ilógico e principalmente da incógnita inseparável que é a própria existência humana. Resumindo, eles elucidam o medo, entretanto, não aceitam uma aproximação ao seu *em si*. Então podemos afirmar que:

Terror, horror, pavor e abjeção são médiuns, caminhos de mão dupla ou entre caminhos, *desvios*, entre o humano e o elemento assustador, seja esse elemento interno ou externo à psique. Dentro dessa perspectiva, o medo parece ser um sentimento “original”, datável e estruturável, da condição humana. No entanto, raramente se menciona que ele é, também, um efeito, um médium possibilitado por algo não datável e não estruturável: as Trevas (ROSSI, 2014, p. 13).

Diante disso, as chamadas Trevas é algo que se une aos conflitos psicossomáticos do ser. Esses conflitos são aglutinados nas questões que envolvem a materialidade e a textualidade de cada obra que faz parte da herança do Gótico. Nessa perspectiva Fred Botting (2014) atesta que:

As Trevas — uma ausência da luz associada aos sentidos, à segurança e ao conhecimento — caracterizam as aparências, os ânimos, as atmosferas e as conotações do gênero. Os textos góticos são, declaradamente, porém de modo ambíguo, irracionais, retratando distúrbios de sanidade e de segurança que vão desde crenças supersticiosas em fantasmas e demônios, demonstrações de paixões incontroláveis, emoções violentas ou o fantasioso até retratos de perversões e obsessões. Além disso, se o conhecimento está associado a procedimentos racionais de indagação e entendimento baseados na realidade natural e empírica, então as convenções góticas perturbam as fronteiras do conhecido e conjuram fenômenos sobrenaturais obscuros, as “Artes das Trevas”, formas alquímicas, arcanas e ocultas normalmente caracterizadas como ilusão,

aparição, engodo. Desconectados de uma ordem natural das coisas preconizada pelo realismo, os vãos de imaginação góticos sugerem a possibilidade do sobrenatural, o mistério, o mágico, o maravilhoso e a monstruosidade (BOTTING *apud* ROSSI, 2014, p. 2).

Ainda utilizando o pensamento de Botting (2014, p. 32), ele reitera que, por meio da ficção gótica, as “Trevas permitem a uma pessoa apreender a alma dentro de si e expandir a mente pela produção de uma consciência de seu próprio potencial divino”. Nesse sentido, as Trevas são: “uma forma epifânica, quase religiosa, de iluminação contida na ficção gótica e, por conseguinte, na própria existência, pois ‘os pensamentos que encorajam estão no poder visionário e místico da escritura, não para produzir entendimento moral, mas para evocar sentimentos intensos’” (BOTTING *apud* ROSSI, 2014, p. 33).

No que se refere à obra de Álvares de Azevedo, o estudioso Eugênio Gomes expôs que a sua propensão soturna e lúgubre é produto de imaginação prodigiosa. Este afirma também que, se sofreu alguma influência que o remetesse “às criações do elemento gótico” (GOMES, 1997, p. 142), esta serviu somente para reforçar uma tendência sombria já existente no poeta, considerando a obra como verdadeira expressão do “mal do século”. Afirma Eugênio Gomes:

Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a 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 tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação." (GOMES, 1997, p. 142)

Consoante às ideias até aqui destacadas é necessário destacar que, segundo a tese: *Um sussurro nas trevas: Noite na taverna e os elementos do gótico no romantismo brasileiro* de Jefferson Donizetti Oliveira, o gótico na literatura é descrito como um momento narrativo no qual a nossa razão é desafiada por um acontecimento insólito. Como discurso literário, o efeito "gótico" consiste na criação de uma atmosfera que deve envolver o leitor na história, para, em seguida assustá-lo, mas de modo que lhe provoque prazer. Entendida, assim, como efeito, a literatura gótica é um dos modelos mais influentes das histórias de horror que temos atualmente.

Por último ressaltamos outro elemento narrativo: o espaço. Ele serve para uma espécie de criação para determinado efeito de hesitação na obra e na opinião de Gama-

Khalil (2012, p. 30): “o espaço ficcional possui admirável relevância na constituição de sentido da narrativa literária, uma vez que os acontecimentos ficcionais só conseguem edificar-se por intermédio de uma localização que lhes dê suporte e sentido”. Então fazemos a mesma reflexão da estudiosa: “Como seria caracterizado o espaço na narrativa fantástica? ”

Acreditamos que um procedimento potencial para a instauração do fantástico advém de sua capacidade de sobrepor duas (ou mais) dimensões diversas em um mesmo contexto narrativo. Essas espacialidades diferentes e postas em conjunção são encontradas em muitas narrativas fantásticas. O fantástico se revela então, por uma estratégia estética como desencadeador da hesitação e ambiguidade (GAMA-KHALIL, 2012, p. 33).

Nesse sentido devemos refletir que *Macário e Noite na taverna* podem estar ligados justamente pelo espaço sobreposto, pois é o “local e as intervenções dos figurantes, que formam uma rede entre as narrativas. Mas além disso elas se ligam por certa comunidade de atmosfera, que as torna aspectos de uma linha ideal de assombramento e catástrofe” (CANDIDO, 1989, p. 16).

Outro ponto interessante é ressaltar que o impulso gerado pela/na narrativa fantástica se dá em sua maioria pela clássica topografia. Alguns exemplos: os sótãos, porões, subterrâneos, passagens secretas, portas camufladas, quartos lacrados, labirintos, ruínas ocultas, edifícios abandonados. Assim, o espaço são “todas as representações materiais de trechos do real que por uma razão qualquer são escondidos, bloqueados, interditos ou simplesmente abandonados e entregues a si próprios” (TAVARES, 2003, p. 14).

Em relação à produção de um texto fantástico ou de horror, Lovecraft ensina em seu pequeno texto chamado “Notas sobre a escritura de contos fantásticos” que o “ambiente” é de suma importância para o efeito que se pretende dar aquele que lê literatura fantástica:

A atmosfera, e a não ação, é o grande *desideratum* da ficção fantástica. Em verdade, tudo o que um conto maravilhoso almeja é pintar o retrato convincente de um determinado sentimento humano. No momento em que tenta fazer qualquer outra coisa, o conto barato, pueril e irrelevante. Deve-se dar ênfase à insinuação sutil – pistas e pinceladas discretas relativas aos detalhes associativos que expressem diferentes tonalidades de sentimento e componham a vaga ilusão da estranha realidade ao elemento irreal (LOVECRAFT, 2012, p. 149)

Podemos perceber, então, que os espaços são capazes de inspirar medo não apenas em decorrência de suas características concretas, físicas, mas dependem da percepção subjetiva que os indivíduos têm deles. Nas palavras de Yi-Fu Tuan:

O medo existe na mente, mas, exceto nos casos patológicos, tem origem em circunstâncias externas que são realmente ameaçadoras. “Paisagem” (...) é uma construção da mente, assim como uma entidade física mensurável. “Paisagens do medo” diz respeito tanto aos estados psicológicos como ao meio ambiente real (TUAN, 2005. p.12).

As percepções que os indivíduos têm dos lugares, entretanto, não são apenas idiossincráticas, elas respondem a determinadas condições culturais. Uma “paisagem do medo” é, portanto, algo complexo, que combina a objetividade do espaço físico com a subjetividade do espaço psicológico. No caso da ficção, os aspectos geofísicos e socioculturais são sempre dependentes da perspectiva de quem os descreve (narradores, personagens) e da de quem os experimenta (personagens, leitores).

O tema espaço também já foi abordado por Osman Lins em seu estudo sobre *Lima Barreto e o Espaço Romanesco*. Esse estudioso distingue *espaço* e *ambientação*; por ambientação, entenderíamos o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente. Para a aferição do espaço, levamos a nossa experiência do mundo. (LINS, 1976, p.77).

O espaço, seguindo os escritos de Lins, é também aquele provocador da ação e vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como o liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a própria personagem. (LINS, 1976, p.100). Ele prossegue, dizendo que o fato de o espaço:

[...] em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas –, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia. (LINS, 1976, p.100)

Lins também define três tipos diferentes de ambientação: *a franca, a reflexa e a dissimulada ou oblíqua*. A primeira se caracteriza em uma narração de puro descritivismo por um narrador independente, que não participa da ação. A segunda é a ambientação reflexa em que o espaço é percebido por um personagem, sem a colaboração de um narrador; e na terceira e última temos a ambientação dissimulada ou oblíqua em que os atos das personagens são ativos, fazendo assim surgir o espaço a partir dos seus próprios gestos.

Outro teórico importante que contribui muito para os estudos sobre o espaço foi Michel Foucault. Na conferência realizada no ano de 1967 intitulada *Outros espaços*, ele apresenta alguns elementos com relação ao espaço, mostrando que este é imprescindível para o entendimento do homem em sociedade. Nessa conferência ele explica que esse elemento serve para refletir sobre inclusão dos indivíduos no século XX:

Ao contrário do século XIX, onde sobrelevou a abordagem temporal, é imprescindível ao homem do século XX perceber-se como um ser que vive a época do espaço, uma época que desenha firmemente uma rede de heterotopias: espaços justapostos e ao mesmo tempo dispersos, que unem o próximo do distante, o contínuo do descontínuo. Nessa conferência, o filósofo francês resgata as noções de utopia, heterotopia e atopia já articuladas no prefácio de *As palavras e as coisas* (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225)

Essas duas noções, utopias e heterotopias, são abrangentes posturas espaciais que delimitam o homem e sua conexão com a sociedade. Desse modo

A espacialidade utópica representa o desejo da sociedade aperfeiçoada, é o espaço da fábula, da irrealidade; o espaço heterotópico corresponde a posicionamentos reais abalizados no interior de uma cultura e que, ao mesmo tempo em que são representados, abroglham contrapostos e invertidos. As utopias consolam, pois, se elas não têm espaço no real, deflagram um espaço mágico, confortável, linear, e descortinam lugares simplificados. Por isso a sociedade tem o desejo da utopia, da organização da cultura. As heterotopias, inversamente, desassossegam, inquietam, porque são reais e descortinam um vasto número de realidades possíveis, sobrepostas, despedaçadas, múltiplas. A espacialidade heterotópica “tem o poder de justapor, em um só lugar real, vários espaços, vários posicionamentos que são em si próprios incompatíveis” (FOUCAULT *apud* GAMA-KHAIL, 2001, p. 225).

Outro ponto importante para a nossa discussão é ressaltar que no meio das utopias e heterotopias há as atopias, ou seja, ela é uma prática observada por diversos ângulos. Foucault exemplifica por meio do espelho, esse objeto é atópico porque em seu espaço de representação na sociedade é ao mesmo tempo

[...] utópico e heterotópico e, por esse motivo, constrói a atopia, a desordem. Ele é uma utopia na medida em que eu me vejo em um lugar onde não estou, mas ao mesmo tempo é uma heterotopia, já que o espelho existe de fato e desencadeia um efeito retroativo, pois através dele, da imagem refletida, posso descobrir-me ausente no lugar onde estou. Entender os espaços literários pela perspectiva das heterotopias, utopias e atopias pode propiciar análises em que os espaços não sejam só interpretados de forma física, estática e acessória (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225).

É possível contrastar os estudos de Foucault sobre as heterotopias e utopias com os estudos espaciais dos teóricos Deleuze e Guattari. Para esses dois teóricos, há duas grandes formas espaciais: o espaço liso e o espaço estriado. O primeiro se exprime como “peregrino, construindo-se enquanto superfície que pode proliferar em múltiplas direções (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225). Desse modo o espaço liso é constituído por recursos primordiais relacionados entre si mesmos e exatamente igual em sua disparidade e a

[...] elaboração do espaço liso desencadeia uma propagação descentrada, que se caracteriza por metamorfoses contínuas, desencadeando uma rede complexa de linhas. O implexo de superfícies, linhas e fluxos do espaço liso remetem à ideia de espaço heterotópico proposta por Foucault. O espaço estriado, ao contrário, é instituído a partir das sedimentações históricas; ele se constrói linear e organizadamente, e, nesse sentido, pode ser associado ao espaço da utopia proposto por Foucault. No estriamento, existe a coordenação das linhas e dos planos, indicando a normatização da vida e a classificação de funções e lugares dos sujeitos que nele se encontram inseridos. Deleuze e Guattari advertem que nenhum espaço é indefinidamente liso ou estriado. Os espaços, dependendo das posições ocupadas pelos sujeitos, tendem a revezar-se também (GAMA-KHALIL, 2010, p. 225-226)

Além deste mecanismo de estudo, no que se liga a compreensão do espaço literário, podemos apontar a ideia de rizoma. Para Deleuze e Guattari, esse recurso “é um espaço que não tem começo nem fim, mas “sempre um meio pelo qual se cresce e transborda” (DELEUZE E GUATTARI *apud* GAMA-KHALIL, 2010, p. 225-226). O rizoma, segundo os teóricos, possui dimensões e “direções movediças”. Podemos considerar, a partir da leitura, que a literatura fantástica contém espaços rizomáticos, porque há em seu interior uma diversidade expressiva, seja pelo rompimento com o “real”, seja pela união figurativa exerce em relação ao mundo.

Além dos teóricos abordados, podemos citar Gaston Bachelard, que apresenta conceito de *topos*. Ele afirma que espaços tópicos são os espaços de comodidade e os atópicos são locais de aflição; e os utópicos são os espaços do desejo e esse tipo de transferência dos múltiplos espaços na sucessão das tramas do enredo, que acaba por manifestar-se através de várias significações.

Um mesmo espaço pode assumir, no trajeto do enredo, a função da topia, da atopia e da utopia. É rica a abordagem de Bachelard sobre as topofilias, os espaços de felicidades, e as topofobias, os de aversão. Frutuosa também é a proposta de compreender a imaginação poética por intermédio dos quatro elementos da natureza: fogo, terra, água e ar. A noção de *topos* está na base também de uma importante teoria de Mikhail Bakhtin, só que esta aparece articulada à noção de *cronos*. De acordo o

teórico russo, a definição dos gêneros na literatura é determinada especialmente pelo cronotopo. O cronotopo é a conjunção entre as relações espaciais e temporais da narrativa. Para Bakhtin (1990: 212), o cronotopo “determina (em medida significativa) também a imagem do indivíduo na literatura; essa imagem sempre é fundamentalmente cronotópica (GAMA-KHALIL, 2010, p. 227).

Na visão bakhtiniana podemos pensar cronotopo como expressão indissociável do espaço e tempo e que forma o todo em equilíbrio, mas não se separa. O termo é entendido em toda a sua relação com a teoria da relatividade de Einstein. Indica a interdependência entre o tempo e o espaço.

Expressa o indivíduo no tempo e no espaço. A concepção de tempo traz consigo uma concepção de homem e, assim, a cada nova temporalidade, corresponde um novo homem. O cronotopo constrói a imagem do indivíduo dentro do texto literário, determinando as relações dos personagens e tornando concreto o espaço descrito no romance. Por esse ângulo, os índices do tempo descobrem-se no espaço e este é percebido e medido de acordo com o tempo. O tempo transforma o indivíduo que transforma o espaço, num movimento dialógico, onde existe articulação com o espaço do outro. Esse movimento pressupõe abertura e inacabamento. Marca a dimensão histórica de fenômenos que estudamos como movimento em constante tensão e abertura (GAMA-KHALIL, 2010, p. 227).

Michel de Certeau distingue lugar e espaço, assim lugar é “uma configuração instantânea de posições. Implica uma relação de estabilidade” (CERTEAU, 1998, p. 201). É importante refletir que o lugar “real” quando planejado e construído (exemplo: as vias urbanas) se torna ausente de significado, ou seja, a configuração espacial das coisas impossibilita, por exemplo, duas coisas ocuparem o mesmo lugar.

Sob a perspectiva de Certeau, podemos entender o espaço como prática do lugar, ou seja, como os sujeitos o transformam a partir das suas ocupações, apropriações e vivências.

Essas aventuras narradas, que ao mesmo tempo produzem geografias e ações e derivam para os lugares comuns de uma ordem, não constituem somente um “suplemento” ao enunciados pedestres e às retóricas caminhatórias. Não se contentam em deslocá-los e transpô-los para o campo da linguagem. De fato, organizam as caminhadas. Fazem a viagem, antes ou enquanto os pés a executam. Existe espaço sempre que se tomam vetores de direção, quantidade de velocidade e a variável tempo. O espaço é um cruzamento de móveis. É de certo modo animado pelo conjunto dos movimentos que aí se desdobram. Espaço é o efeito produzido pelas operações que o orientam, o circunstanciam, o temporalizam w o levem a funcionar em unidade polivalente de programas conflituais ou de proximidades contratuais. O espaço estaria para o lugar como a palavra quando falada, isto é, quando é percebida na ambiguidade de uma efetuação, mudada em um termo que depende de múltiplas convenções, colocada como ato de um presente (ou de um tempo), e modificado pelas transformações devidas a

proximidades sucessivas nem a estabilidade de um “próprio”. Em suam, o espaço é um lugar praticado (CERTEAU, 1998, p. 200 - 202).

Desse modo, Certeau acrescenta que são os passos do indivíduo que moldam os lugares e os espaços. Eles introduzem e traçam as categorias simbólicas que se acumulam e criam uma grande rede de valores os quais tomam parte simbolicamente por meio da comunicação, transformam os usos que os sujeitos fazem (CERTEAU, 1998, p. 176). Formam, de tal modo, “[...] uma história múltipla, sem autor nem espectador, formado em fragmentos de trajetórias e em alterações de espaços” (CERTEAU, 1998, p. 171).

A partir de todos os elementos apontados acima, consideramos que as narrativas de Álvares de Azevedo são todas construídas para instigar a curiosidade e os “limites” do leitor, fazendo-o hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos evocados.

Nas Narrativas que se enveredam pela opção do enredamento fantástico, o espaço ficcional constitui-se como base por meio da qual o leitor será incitado a reler o “seu” espaço “real” e insólito. A ameaça provocada pela literatura fantástica deve-se ao fato de as espacialidades causadoras do estranhamento desencadearem reflexões acerca de práticas ideológicas tão comuns no cotidiano, ou seja, o ilógico, o extraordinário, propõe-se como uma ponte para o lógico, para o ordinário (GAMA-KHALIL, 2012, p. 37).

1.3 A CONSTRUÇÃO DO EFEITO DO FANTÁSTICO NA LITERATURA

O primeiro aspecto para o qual podemos chamar a atenção está relacionado ao surgimento da literatura fantástica. Esse tipo de narrativa sempre esteve ligado à história humana, um exemplo são os mitos gregos, mas foi no século XVIII que surgiu como gênero literário por meio do escritor francês Jacques Cazotte. O seu livro *Le diable amoureux* serviu de inspiração para muitos escritores e despertou interesse de pesquisa para vários críticos literários.

É de suma importância falarmos do modo fantástico e seus significados. Dialogando com Rosemary Jackson (1891), o teórico Felipe Furtado afirma que na maioria dos estudos literários e artísticos negam-se em atribuir qualquer preferência a uma representação puramente “mimética” do mundo objetivo. Além disso, há questões problemáticas com relação a um enorme espaço de títulos simultâneos e comumente

usados como *fantasy* na língua inglesa. Assim, Furtado propõe o entendimento do fantástico pela noção de modo literário

[...] recobre não só as manifestações de há muito denominadas sobrenaturais, mas, ainda, outras que, não o sendo, também podem parecer insólitas e, eventualmente, assustadoras. Todas elas, com efeito, partilham um traço comum: o de se manterem inexplicáveis na época de produção do texto devido a insuficiência de meios de percepção, a desconhecimento dos seus princípios ordenadores ou a não terem, afinal, existência objetiva. Assim, enquanto, no maravilhoso, a manifestação metaempírica nunca é negada ou de algum modo posta em causa, o estranho, pelo contrário, evoca a para, em regra no final de ação, a afastar com uma explicação racional. Por fim, o fantástico adopta uma posição indecisa, ambígua, entre as duas, sem afirmar ou negar plenamente a eventualidade da sua coexistência com o mundo conhecido. A partir da zona limítrofe entre o estranho e o fantástico, o sobrenatural, embora não plenamente aceite, nunca é negado em definitivo (FURTADO, s/d, s/p).

Devemos pontuar, por conseguinte, que olhar para o fantástico como um modo, permite realizar um prolongamento na perspectiva analítica sobre essa literatura, ou seja, porque o que mais nos motiva nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é fixar períodos de tempo para cada variedade de fantástico nem “empacotar” em uma espécie ou outra, mas refletir em que circunstância o fantástico se estrutura na narrativa e, o mais fundamental, que efeitos suas estruturas desencadeiam. Baseando-se nisso

[...] a literatura fantástica, sem explicação, pelo metaempírico, se abre como uma fantasia que projeta enigmas, os quais clamam não por uma decifração, porém por decifrações, porque a ordem dessa literatura é a da abertura, da falta de limites não só de evocar o que não existe no solo em que pisamos, mas também de abrir-se como um cristal para suscitar *outros* tons para enxergarmos o real. (GAMA-KHALIL, 2013, p. 30).

Outro famoso estudioso que citamos é o russo Tzvetan Todorov. Ainda que Todorov determine o fantástico como gênero, colocando-o situado em um momento histórico e diferenciando-o de outros gêneros vizinhos, os estudos desse autor nos interessam em função de que a noção de hesitação, planteada por ele, é muito propícia para que possamos entender, ao longo de nossas análises, a constituição do fantástico nas narrativas de Álvares de Azevedo. Em seu livro *Introdução à literatura fantástica*, Todorov, se utiliza da narrativa de Cazotte para uma primeira definição do gênero fantástico: “é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. O conceito de fantástico se define, pois, com relação aos conceitos de real e de imaginário (TODOROV, 2008, p.31).

Sendo assim, de acordo com Todorov, o fantástico é justamente o acontecimento de um fato estranho, que faz o leitor ou mesmo as personagens do enredo sentirem certa hesitação, que é marcada pelo insólito, tendo como principal aspecto a imaginação, inserida dentro de um espaço interior. O autor ainda complementa a definição de fantástico, mencionando que este exige três condições:

Primeiro, é preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados. A seguir, esta hesitação pode ser igualmente experimentada por uma personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra; no caso de uma leitura ingênua, o leitor real se identifica com a personagem. Enfim, é importante que o leitor adote uma certa atitude para com o texto: ele recusará tanto a interpretação alegórica quanto a interpretação “poética”. Estas três exigências não têm valor igual. A primeira e a terceira constituem verdadeiramente o gênero; a segunda pode não ser satisfeita. (TODOROV, T., 2008. p. 38, 39).

Ao considerar que a definição de um gênero se estabelece em relação aos gêneros próximos, insere o fantástico na relação mútua entre os dois outros gêneros, o *fantástico-estranho* e o *fantástico-maravilhoso* (TODOROV, T., 2008. p. 50-51). O primeiro é aquele que existe no caso da sugestão de uma explicação racional para um fenômeno sobrenatural e por isso permanece uma estranheza. O segundo está na “classe das narrativas que se apresentam como fantásticas e que terminam por uma aceitação do sobrenatural (TODOROV, 2008, p. 58). Por esse termo “fantástico-estranho”, devemos ressaltar aqui as questões que envolvem a própria palavra: “estranhamento”. Ainda que as duas noções sejam de ordem diferente e gerem efeitos igualmente diferentes, é importante assinalar pontos de contato entre elas, pontos esses fundamentais para nossas análises nesta dissertação. No texto *O Inquietante* (antigamente traduzido por *O Estranho*), Freud justifica sua pesquisa dizendo: “Nada em absoluto encontra-se a respeito deste assunto [inquietante] em extensos tratados de estética, que em geral preferem preocupar-se com o que é belo, atraente e sublime [e não] com os sentimentos opostos, de repulsa e aflição ” (FREUD, 1996, p. 235).

Podemos dizer que o objetivo do texto de Freud é com relação a uma ambiguidade linguística que produz um efeito: *heimlich*, que quer dizer familiar, também significa algo secreto e oculto, o que, paradoxalmente, torna essa palavra próxima de seu oposto,

unheimlich. Assim, refletimos o que é inquietante de duas formas: entendendo os significados que teve a palavra ao longo do tempo ou reunindo as propriedades do que desperta sentimentos de estranheza e descobrir o que essas propriedades têm em comum. Porém antecipa a resposta ressaltando: “o inquietante é aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido, de velho, e há muito familiar”. Entretanto ele joga outra reflexão ao leitor: “Como isso é possível, em que circunstâncias o familiar pode tornar-se estranho e assustador?” (FREUD, 1996, p. 237).

Importante lembrar que Freud aplica sua teoria a partir de um texto literário, o *Homem da Areia* de E. T. A Hoffman, sendo assim ele discorre e exemplifica a formação de efeitos inquietantes. A configuração do *Homem da Areia* está intrinsecamente ligada à ideia de um ser capaz de roubar os olhos das pessoas e do ponto de vista do estranho existe uma incerteza intelectual e que nada tem a ver com o efeito inquietante.

Assim, o texto tem o direito de transportar-nos pelo mundo real ou fantástico, por meio de sua própria criação. Podemos dizer que o conhecimento desse fato, não altera em nada a sensação de estranheza e a de que toda ação pertence a um impulso emocional, qualquer que seja sua espécie, quando recalque, se transforma em angústia.

Além disso, na ideia desse termo no texto de Freud de 1919, há a exemplificação de aspectos “assustadores”, em uma classe na qual seja possível demonstrar que o elemento amedrontador é um recalque que volta a emergir. Essas classes de aspectos “assustadores” definem o inquietante (ou sinistro), que é um elemento da infância. Muitos indivíduos testam a sensação de estranheza no mais alto estágio em relação à morte e aos cadáveres, ao retorno dos mortos, aos espíritos e fantasmas. O ‘inquietante’ efeito da loucura tem o mesmo nascimento. Há uma duplicação, limite e intercâmbio do eu e o regresso contínuo da mesma coisa – a reedição, a repetição dos mesmos aspectos, características, das mesmas ações.

Outros pontos de inquietação geram o duplo e podem ser compreendidos por meio do reflexo em espelhos, de sombras, da crença na alma ou do medo da morte. Tais imagens têm por gênese o amor próprio ilimitado característico do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. No entanto, quando essa etapa é superada, o duplo “inverte seu aspecto”, depois de haver sido uma promessa da imortalidade, modifica-se em estranho anunciador da morte (duplo: mortal / imortal).

A coexistência de um efeito inquietador se expõe quando a diferença entre a fantasia e a realidade é eliminada, aquele ocorre quando uma representação, considerada imaginária, manifesta-se perante nós na realidade ou em conjecturas nas quais um

símbolo apresenta totalmente as funções daquilo que simboliza. Por isso, a relação entre a fantasia e realidade consiste no excêntrico ser secretamente familiar, entretanto vale ressaltar que nem tudo que evoca desejos reprimidos é singular. Tudo o que é diferente satisfaz essa condição, porém nem tudo o que evoca vontades reprimidas produz inquietação.

No que concerne a literatura fantástica e/ou de horror, devemos atender qual recurso serve como critério fundamental para inquietação do leitor. Quando refletimos o que é o horror na literatura, normalmente, e no senso comum, seguimos sempre um único pensamento: literatura de horror consiste em histórias escabrosas sobre monstros. Entretanto Lovecraft assim define o horror:

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

Conforme mencionado pelo teórico no trecho citado acima, o horror é um efeito que ultrapassa as histórias de seres sobrenaturais que atormentam os seres humanos, o horror é um efeito que atinge diretamente a emoção do leitor. E essa emoção é o medo, pois ainda seguindo Lovecraft, 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 potência e esferas desconhecidas (LOVECRAFT, 2008, p. 18).

Esse autor ainda afirma que o “horror e o desconhecido, ou estranho, mantêm sempre uma relação muito estreita, de modo que é difícil pintar um retrato convincente do esfacelamento das leis naturais ou da estranheza ou singularidade cósmica sem destacar a emoção do medo (LOVECRAFT, 2012, p.145). Outro ponto importante que devemos apresentar é que para esse autor, os contos fantásticos podem ser agrupados:

[...] em duas categorias amplas – aqueles em que portento ou horror refere-se a alguma condição ou fenômeno e aqueles em que se refere a uma ação humana relacionada a uma condição ou fenômeno bizarro. Os contos fantásticos – em particular os de horror – parecem depender de cinco elementos bem definidos: (A) um horror ou uma anormalidade subjacente – uma condição, entidade etc., (B) os efeitos gerais e consequentes do horror, (C) a forma da manifestação – o objeto que corporifica o horror e os fenômenos observados, (D) as reações de medo que pertencem ao domínio do horror e (E) os efeitos específicos do horror em relação ao conjunto de condições dadas (LOVECRAFT, 2012, p.148).

Na *Encyclopedia of Fantasy*, o teórico John Clute faz uma observação pertinente sobre as histórias de horror em geral. Para ele, nessa narrativa surge uma ameaça a um corpo, ou a uma cultura, ou ao mundo, e, ao mesmo tempo, a sensação de que existe algo inerentemente monstruoso e errado nessa presença invasora é percebida como algo ‘obscenamente, transgressivamente impuro’.

Além disso, no universo das narrativas de horror, há uma ruptura inaugurada por Edgar Allan Poe e adotada por Lovecraft. Essa ruptura é o que Lovecraft chamou da não realização do final feliz, pois eles não queriam uma certa “virtude recompensada e um didatismo moral vazio generalizado, a aceitação dos valores e padrões populares e os esforços envidados pelo autor para infiltrar suas próprias emoções na história e postar-se ao lado dos partidários das ideias artificiais da maioria” (BRAGA, 2012, p. 11).

Outro aspecto de relevo que está intimamente ligado à narrativa de horror é o suspense. Segundo a teoria do norte-americano Noël Carroll, o suspense é gerado com um acompanhamento emocional de uma pergunta suscitada por cenas e acontecimentos anteriores de uma história. Carroll também salienta que:

O suspense surge quando uma pergunta estruturada – com alternativas nitidamente contrapostas – surge na narrativa e provoca o que antes foi chamada de acontecimentos simples de resposta. O suspense é um estado emocional que acompanha uma tal cena até o momento em que um dos resultados alternativos de competição é realizado (CARROLL, 1999, p. 196).

Destacamos aqui o teórico David Roas que sustenta o argumento que “la transgresión que provoca lo fantástico, la amenaza que supone para la estabilidad de nuestro mundo, genera ineludiblemente una impresión terrorífica tanto en los personajes como en el lector.” (ROAS, 2001, p. 31). Desse modo, Roas justifica que a transgressão do fantástico incita impressões de terror nos personagens e no texto, pois o terror é advindo da transgressão, da ameaça à estabilidade de nosso mundo. O autor expõe o seguinte:

(...) al referirme al “miedo” no hablo, evidentemente, del miedo físico ni tampoco de la intención de provocar un susto en el lector al final de la historia, (...) . Se trata más bien de esa reacción, experimentada tanto por los personajes (...) como por el lector, ante la posibilidad efectiva de lo sobrenatural, ante la idea de que lo irreal pueda irrumpir en lo real (y todo lo que eso significa). (ROAS, 2001, p. 30)

A partir da argumentação de Roas, pode-se considerar que o fantástico pode não ser um limite em si mesmo, ele pode ser a estratégia narrativa preferida pelo autor para incitar um efeito inerente no leitor. Da mesma forma, ele esclarece que o medo apontado envolve as reflexões sobre a invasão do irreal no mundo real, isto é, o medo está exatamente nessa disputa ou, nas palavras de Roas “(...) *el objetivo fundamental de todo relato fantástico es plantear la posibilidad de una quebra de esa realidade empírica*” (ROAS, 2001, p. 26). Como se vê, o fantástico existe na possibilidade dessa quebra, ele acontece se houver o referido efeito. É ainda Roas que explica que “*Lo fantástico, por tanto, va a depender siempre de lo que consideremos como real, y lo real depende directamente de aquello que conocemos.*” (Idem, p. 20). Cabe dizer, portanto, que ele justifica que o fantástico produz um efeito: o medo, o terror de que haja um confronto entre a realidade e o irreal; o real é algo culturalmente construído, portanto, o efeito pode acontecer ou não.

Ressaltamos que a noção de medo, nos estudos do teórico catalão David Roas, ganha uma ampliação. Roas (2011, p. 82-3) distingue medo e angústia, afirmando que pertencem ao medo o temor, o espanto, o pavor, o terror; e que pertencem à angústia a inquietude, a melancolia e a ansiedade. O medo leva ao conhecido e a angústia, ao desconhecido; o medo tem um objeto determinado, já a angústia não o tem e por isso é mais difícil de suportar que o medo. No entanto, mesmo considerando as diferenças entre a angústia e o medo, Roas prefere, ao tratar da literatura fantástica, trabalhar com os dois sentimentos em uma mesma esfera, uma vez que ambos desencadeiam efeitos muito similares.

Com relação ao estudo realizado por Irene Bessièrre, há também uma defesa de que “ o relato fantástico é mais uma duplicidade da forma provocadora de uma intervenção do leitor para melhor fazê-lo prisioneiro e isso se dá graças aos efeitos estéticos, isto é, de uma ordem claramente emocional, das obsessões coletivas e dos marcos sócio-cognitivos” (BESSIÈRE, 2001, p. 201). Para a especialista, o fantástico provoca um efeito estético emocional, tornando-o assim um procedimento sugerido e nos faz refletir que o fantástico não é algo imóvel/permanente, ele necessita de um acontecimento que tenha relação com o ponto de vista cultural e pessoal. Por isso é fundamental perceber que

Todo estudo do relato fantástico é sintético, não por evocar ou intuir uma lei artística (ou de certa regulação anormal do universo ou da psique

humana), mas por uma perspectiva polivalente. O relato fantástico provoca a incerteza ao exame intelectual, pois coloca em ação dados contraditórios, reunidos segundo uma coerência e uma complementaridade próprias. Ele não define uma qualidade atual de objetos ou de seres existentes, nem constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2012, p. 4).

Nesse contexto, é importante lembrar que os diálogos com o texto insólito são enormes, mas sua disposição se dá na tensão, pelos múltiplos elementos, nas implicações diversas que não deixam de ser um atrativo para o leitor. Em suma, podemos afirmar seguindo os estudos de Bessiére, que os textos fantásticos deflagam os procedimentos da imaginação que se relacionam nas unidades de sentido tanto religiosas e as psicologias comuns e patológicas. Porque o fantástico instaura a

[...] a *desrazão* na medida em que ultrapassa a ordem e a desordem e que o homem percebe a natureza e a sobrenatureza como marcas de uma racionalidade formal. Assim ele se alimenta inevitavelmente das *realia*, do cotidiano, do qual releva os desatinos, e conduz a descrição até o absurdo, ao ponto em que os próprios limites, que o homem e a cultura atribuem tradicionalmente ao universo, já não circunscrevem nenhum domínio natural ou sobrenatural, porque, invenções do homem, eles são relativos e arbitrários. As aparências, aparições e fantasmas são o resultado de um esforço de racionalização. O fantástico, no relato, nasce do diálogo do sujeito com suas próprias crenças e suas inconsequências (BESSIÈRE, 2012, p. 4).

O relato fantástico, no sentido posto pela estudiosa, se dá por um propósito expositivo e verossímil, porém, paradoxalmente é indissociável das diversas verossimilhanças aparentemente incoerentes inseridas na obra. Considera que “essa eleição da falsidade distingue o fantástico, como procedimento narrativo, do simples mistério, do simples enigma” (BESSIÈRE, 2012, p. 4). Salientando que o texto fantástico é

Ambivalente, contraditório, ambíguo, o relato fantástico é essencialmente paradoxal. Ele se constitui sobre o reconhecimento da alteridade absoluta à qual ele supõe uma racionalidade original, “outra”, precisamente. Menos que a derrota da razão, o fantástico retira seu argumento da aliança com a razão, com aquilo que ela recusa habitualmente (BESSIÈRE, 2012, p. 4).

A estudiosa Karin Volobuef, em sua obra *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil* (1999), apresenta particularidades do romantismo brasileiro que o diferenciam do romantismo alemão:

[...] a freqüente recorrência ao maravilhoso e ao fantástico na literatura romântica alemã foi mais um mecanismo adotado pelos escritores para escapar à banalidade e à monotonia do cotidiano. O recurso ao maravilhoso, à magia e ao encantamento dos contos de fadas, bem como ao sobrenatural e ao aterrador das peças noturnas, foi expressão do desejo de renovação do mundo, do anseio por revitalização das percepções, do desejo catártico de descobrir o desconhecido em meio ao conhecido. (VOLOBUEFF, 1999, p. 111).

No romantismo brasileiro acontece algo diferente, segundo a autora:

Assim, ao contrário do que se verifica no romantismo alemão, o brasileiro tende a banir o maravilhoso e encantado, podendo-se rastrear casos em que o sobrenatural — sob forma de superstição popular — é expressamente combatido ou, mais exatamente, desmistificado à luz da Razão. (VOLOBUEFF, 1999, p. 215-216).

Por meio dos diálogos e reflexões realizadas, podemos dizer que estes serão de fundamental importância para compreendemos *Macário* e *Noite na Taverna*, pois desde já percebemos muitos desses elementos bem próximos daquilo que os narradores dessas narrativas propõem: “nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos — como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg” (AZEVEDO, 2002, p. 102). Que se abram as cortinas, a partir deste momento, para que as narrativas de Álvares de Azevedo possam adentrar este espaço e se abrirem como locais de reflexão para a literatura fantástica!

3. ATO 2 - A FIGURA DE SATÃ NO DRAMA MACÁRIO DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Não era um gênio extraordinário aquele que ousou declarar guerra ao onipotente...? É bem melhor ser queimado no fogo de Belial, na companhia de Bórgia e Catalina, do que estar sentado à mesa celeste com todos os imbecis vulgares. Schiller

2.1 O DIABO NA LITERATURA

De maneira geral, podemos dizer que a figura de Satã ou Diabo ocupa um lugar essencial no imaginário da cultura ocidental. Assim, podemos afirmar que essa figura tem também um importante papel na literatura, especialmente durante e após a época medieval.

Nesta perspectiva, podemos dizer que no decorrer da história não há uma figura única do diabo, mas de um conceito amplamente desenvolvido. Por exemplo, Dante em *A divina comédia* descreve ao seu modo o Diabo, Milton em *O paraíso perdido* o desenha de outra forma. Além disso, análoga também é a figura do Diabo em *O Fausto*, de Goethe, ou *Litanias de Satanás* de Baudelaire, ou na obra de Shakespeare, de Thomas Mann, Paul Valéry, Walter Scott, Allan Poe, Gil Vicente, Fernando Pessoa, Saramago, entre outros.

É preciso ressaltar que a Igreja da Idade Média também não soube delimitar a origem do Diabo; a grande maioria do imaginário popular existente colocava-o como um ser inferior ao homem e objeto de deboche e zombaria, podendo ser facilmente derrotado. O imaginário referente ao Diabo durante a baixa Idade Média desenvolveu-se por meio das lendas transmitidas oralmente ou de forma escrita, porém especialmente pelas peças teatrais de invocação popular. Tais encenações permitiram um amplo conteúdo a ser desenvolvido por outros artistas, os quais, ao entrarem em contato com a estética teatral, contribuíram para a evolução da representação do Diabo na arte.

A ligação mais íntima entre o Diabo da arte e o Diabo da literatura é o demônio do teatro. A elaborada literatura de visão sobre o inferno influenciou as artes de representação tanto quanto Dante, e algumas pinturas são virtualmente ilustrações de tais visões. Arte e teatro influenciam-se pelo menos no fim do século XII, quando o teatro vernáculo começou a ser popular. A representação do Diabo no teatro foi derivada de impressões visuais e literárias, e em troca artistas que tinham visto produções de teatro modificaram a própria visão deles. O pequeno e preto diabinho que não pôde ser representado facilmente no teatro

declinou no final da Idade Média. O desejo de impressionar as audiências com fantasias grotescas pode ter encorajado o desenvolvimento do grotesco na arte, fantasias de animais com chifres, rabos, presa, casco rachado e asas; fantasias de monstro, meio-animal e meio-humano; e fantasias com faces nas nádegas, barriga ou joelhos. Máscaras, luvas com garras e dispositivos para projetar fumaça pela face do demônio também eram usados. (RUSSELL, 2003, p. 245-6).

Outro aspecto para o qual chamamos a atenção é que o homem dos séculos XVIII-XIX, ao se verem livres da tutela eclesiástica, vão encontrar no Diabo a liberdade de expressão do espírito que outrora se encontrava reprimida. O Diabo passará a representar o espírito da época, será visto como “um Prometeu, o libertador do homem, o promotor da ciência e do progresso” (MINOIS, 2003, 118).

Portanto, o Romantismo transformará Satã no símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja. Satanás significa liberdade, progresso, ciência, vida. Tornar-se-á moda a identificação com o Demônio, assim como procurar refletir no semblante o olhar, o riso, a zombaria impressas nas feições tradicionais do Diabo. (...) O Diabo passa a representar a rebelião contra a fé e a moral tradicional, representando a revoltado homem, mas com a aceitação do sofrimento porque este é uma fonte purificadora do espírito, uma nobreza moral, da qual só pode surgir o bem da humanidade. E o demoníaco torna-se o símbolo do Romantismo: demoníaco como paixão, como terror do desconhecido, como descoberta do lado irracional existente no homem: a explosão da imaginação contra obstáculos excessivos da consciência e das leis. (NOGUEIRA, 2000, p. 104-5).

Por meio das obras de escritores românticos como Jacques Cazotte (1720-1792), Goethe (1749-1832), William Blake (1757-1827), Lord Byron (1788-1824), Honoré de Balzac (1799-1850), Victor Hugo (1802-1885), além de Dostoiévski (1821-1881) entre outros, e Charles Baudelaire (1821-1867) que pode ser representado como um elo entre o romantismo e o modernismo, o imaginário literário romântico quebrou o monopólio teológico da explicação demonológica para lançá-lo ao mundo onírico do fantástico, do grotesco e do maravilhoso. Desse modo cria-se um laço fortíssimo do romantismo com o fantástico porque acabou por contribuir

[...] fortemente para a reabilitação do Diabo. Os escritores românticos, adeptos do ideal liberal, sentem-se atraídos pela suprema liberdade do Príncipe das Trevas, pela sua grandeza e pela sua altivez. É verdade que perdeu e que a sua derrota foi absolutamente catastrófica, mas o romântico é um paladino das causas perdidas, um revoltado contra os limites estreitos impostos à condição humana. À imagem do Diabo,

deseja libertar-se dos condicionalismos sufocantes do espaço e do tempo. (MINOIS, 2003, p. 118).

Na importante obra *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Mario Praz atesta, no capítulo “As metamorfoses de Satanás”, que existe um deslocamento de significados e mudanças na figura do diabo desde a Renascença ao Romantismo. Por exemplo, na épica renascentista de Tasso, o demônio é aterrador; mas, o horror – vinculado à exceção, ao rompimento das regras vigentes – passa a ter uma qualidade estética no romantismo: é deslumbrante, e não só repugnante. Nesse contexto, o aspecto desviante, quando Satã se torna prometeico, tornaria, conforme Praz, *O Paraíso Perdido* de Milton. Em seguida, ele cita Baudelaire: *o mais perfeito tipo de beleza viril é Satã – à maneira de Milton*; e também Blake em *O Casamento do Céu e do Inferno*: *Milton tomou o partido do demônio sem sabê-lo*. É indiscutível que Milton reconhece em Lúcifer a estrela da manhã, aceitando a figura que já está no Velho Testamento, em *Isaías 14:12*. Porém, quem o profeta sataniza e iguala à Estrela d’Alva nessa passagem é um monarca opressor dos judeus, um dos reis da Babilônia. Praz ressalta:

Com Milton, o Maligno assume de forma definitiva um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pela melancolia e a morte. É ‘majestic though in ruin’. Para corroborar, cita Shelley: Nada pode superar a energia e esplendor do caráter de Satanás, tal como se encontra expresso em *O Paraíso Perdido*. É um erro supor que possa ter sido concebido como a popular personificação do mal (PRAZ, 1969, p. 75 e 81).

Nessa perspectiva, Satanás – Satã ou Lúcifer – se desmembra em dois personagens literários diferentes, mas interdependentes e/ou sobrepostos. O primeiro é o arquétipo que inspira todos os heróis cruéis de narrativas românticas e de horror gótico que acabariam reunindo-se, por exemplo: no Corsário de Byron e entre os muitos protagonistas das narrativas de folhetins. E o segundo é a utilização dessa figura como uma blasfêmia contra o cristianismo, porque passa ver na imagem do Lúcifer um libertador, rebelde e visionário.

Para finalizar essa discussão geral, podemos considerar que a figura de Satã provoca um tipo de deslizamento de sentido e isso se dá através do pacto infernal (usando *Macário*, como exemplo).

O conto diabólico, em sua forma tradicional, apresenta uma taxonomia da tentação, da queda, das astúcias e das aparências do maligno: tudo já

está fixado. Parece amiúde um prolongamento do tratado de demonologia com o qual divide a certeza da existência de Satanás e de suas manifestações diversas no cotidiano. Natureza e sobrenatureza, bem e mal são regulados. Este mesmo pacto diabólico origina a narração fantástica posto que se constrói sobre uma inadequação do acontecimento à norma e vice-versa. Ele constitui a língua especial do universo de valores, no qual a ambiguidade marca a impossibilidade de qualquer asserção. O fantástico se confunde, portanto, com o questionamento sobre a norma, enquanto que o maravilhoso parece um manual da legalidade e também, por consequência, da ilegalidade. Não é indiferente que o relato fantástico se constitua amiúde a partir do pacto diabólico (BESSIÈRE, 2012, p. 10).

Cabe ainda dizer que a figura do Diabo é histórica e teológica, polêmica e harmoniosa, sacra e profana, do bem e do mal, sendo seu sentido semântico reconstruído por meio de um processo interpretativo contínuo e vivenciado pela sociedade. Esse processo é permeado pelas expressões das artes em comum e dos textos expositivos, ou seja, a literatura e o espaço discursivo sempre estarão dando ressignificados para esse ser mitológico. Afirmamos, portanto, que a presença do Diabo sempre será imposta, pois é ele que tem nas mãos as chaves da maldade, dos vícios, da crueldade, da sedução, da luxúria, da soberba, da tirania e da perdição humanas, elementos que assustam ou instigam o homem por si só, talvez pela indiscutível verdade de que ele pode ser encontrado separadamente ou em conjunto dentro de cada um de nós.

2.2 A FIGURA DE SATÃ NO DRAMA *MACÁRIO* DE ÁLVARES DE AZEVEDO

Com relação à peça *Macário*, de Álvares de Azevedo, ela pode ser considerada indecifrável, seja por sua matéria narrada incomum e insólita, seja por causa de sua perspectiva de narração que não combina com nenhum outro gênero literário conhecido até então. Segundo Antonio Candido, em seu estudo chamado “A Educação pela noite”, a obra pode ser lida como uma mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo: no conjunto, e como estrutura, aparentemente sem pé nem cabeça, ou seja, sem sentido mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio.

Com relação ao enredo, o espaço é uma estalagem de estrada. Macário, um jovem estudante de vinte anos, pede vinho para a mulher da estalagem, mas ela lhe diz que no lugar só havia aguardente. O moço mostra-se agressivo e intolerante, recusando o vinho do sertanejo. Reclama também da ceia (couves com toucinho), atirando o prato na pobre mulher. Chega um desconhecido, que observa atentamente o apetite de Macário.

O moço conta que já tinha observado o desconhecido ao menos por duas vezes e por fim oferece vinho a Macário, que aceita com prazer. E nessa conversa regada à bebida, sarcasmo e delírio, o jovem estudante de Direito maldiz a própria sorte. Nesse instante o estrangeiro revela ser Satã e leva-o para um passeio a cavalo por uma cidade inóspita e monótona, habitada por meretrizes e estudantes.

No que se refere à escolha da temática satânica adotada por Álvares de Azevedo, ela se esclarece, em princípio, em grande parte a sua criação literária. Nota-se, portanto, que o poeta aprecia ser seduzido pelo mal, não pela maldade em si, mas por uma forma de violação levada às últimas consequências, ou seja, essa violação o faz refletir que esse é único caminho para posicionar-se frente à vida. Assim, considera-se que, apesar de romântico, Azevedo mostra-se ultrarromântico, visto que a irreverência, a ironia e o Satanismo compõem esse lado exacerbado do Romantismo, voltado para o gótico, o fantástico e o mal do século.

O Satanismo em Álvares de Azevedo revela-se como uma força interior notadamente marcante. Essa força apresenta-se em *Macário* através da rebeldia, da transgressão, da irreverência, do culto aos vícios, da ironia e do erotismo. Quebra com as amarras do convencional e cria uma nova realidade. De uma sensibilidade mórbida, vivendo em um mundo de delirantes pesadelos nos quais a morte é a grande musa, Azevedo criou um mundo irreal, embaçado pela fumaça do cigarro, indistinto pelos efeitos do álcool, delirante pelos prazeres da carne. Antonio Candido (1997:159) afirma que dentre os poetas do Romantismo brasileiro, Álvares de Azevedo não pode ser apreciado moderadamente, ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deforma, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana (...) a ele só nos é dado amar ou repelir (CAVALCANTE, 2009, p. 5).

Além disso, podemos inferir que não há sequência lógica na intriga capaz de permitir que os episódios não sejam os delírios da imaginação do protagonista da obra. Aqui, Macário é um jovem estudante que estabelece uma espécie de companheirismo macabro e autodestrutivo com Satã, personagem sarcástico e, para espanto dos leitores, bastante amável na maioria das vezes. Segundo Antonio Candido (2006, p.56) Azevedo faz “um desdobramento da clássica dupla Homem/Diabo, tão em voga no Romantismo, principalmente sob o avatar mais famoso de Fausto/Mefistófeles”, conforme se vê nas palavras de

Macário:

Macário - Boa noite, Satã. O diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá Satã! (AZEVEDO, 2002, p.38)

Segundo a estudiosa da obra de Álvares de Azevedo, Maria Imaculada Cavalcante, a desobediência demoníaca de Macário é bem marcada no trecho citado. Destacando que a ironia e consequente dessacralização da figura do diabo são cada vez mais ressaltadas, isto é, ele não dá grande valor a companheiro, convertendo-o em uma figura que provoca o riso. O diabo não passa de um ser atrevido, podendo ser encantador e amável, nada tendo de horripilante, apenas usa de persuasão para induzir Macário a juntar-se a ele. A teórica também ressalta que:

Em *Macário*, além da representação satânica pelo personagem que dá nome ao livro, o próprio Satã é personagem. Com todas as suas artimanhas, mantém um relacionamento cordial com *Macário*. A obra é quase toda elaborada em cima de diálogos entre os dois. Habilmente montado, o diálogo vai acontecendo naturalmente, cheio de vida e movimento. É um longo debate entre homens em que o assunto predileto é o amor e a mulher, representados sob todos os aspectos. Os dois personagens são duas figuras fortes e livres, destituídas de qualquer amarra social, religiosa, moral ou ética. São livres pensadores, solitários e desencantados, expatriados do mundo convencional (CAVALCANTE, 2009, p. 9).

Ressaltamos que esse Satã, acima elencado, de recortes não corresponde ao legado deixado por Dante ou Milton. A caracterização desse Diabo passa a ser mais nobre, garbosa e de fino trato – herança visível do Fausto, de Goethe. Isso pode ser entrevisto em um diálogo entre Macário e Satã, quando aquele projeta alguma dúvida sobre a identidade deste:

Macário – E tu és mesmo Satã?

Satã– É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias verme nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o Diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria? (AZEVEDO, 1984, p. 124).

Observando essa passagem, podemos dizer que a representação de Satã no drama de Azevedo, está feita com base na retirada da posição da moralidade. Tornando-se, portanto, distante do ser monstruoso do imaginário católico e em consequência se transforma numa

[...] posição mística invertida, onde os componentes mais intrincados da sociedade e do bom senso são ridicularizados. Quanto mais o homem romântico luta contra o instituído, mais ele se identifica com Satã. Quanto mais o diabo se assemelha ao homem, mais interessante ele se torna, apesar de perder grande parte de seu misticismo (CAVALCANTE, 2009, p. 4).

Outro ponto interessante é o espaço em que se passa a ação. Ele situa-se na aborrecida noite paulistana, durante a qual Macário e Satã conversam sobre o que poderia haver de mais interessante para um poeta romântico daquela época: a pátria, as mulheres, o amor e a morte. O espaço parece sempre hesitar entre o comprometimento com a realidade e um movimento inteligível das personagens que evoca a alucinação. O desvario de Macário, porém, revela suas reflexões e seus impulsos mais profundos, o que somente Satã parece entender; mais do que isso, às vezes, tem-se a influência de que o próprio Satã seria o motivador dessa desordem na consciência do estudante. O encontro entre Satã e Macário se dá de maneira muito comum, como se o estudante já parecesse, de alguma forma, evocar e perceber a presença do diabo:

MACÁRIO

Ainda uma vez, antes de dormir, o teu nome?

O DESCONHECIDO

Insistes nisso?

MACÁRIO

De todo o meu coração. Sou filho de mulher.

O DESCONHECIDO

Aperta minha mão. Quero ver se tremes nesse aperto ouvindo meu nome.

MACÁRIO

Juro-te que não, ainda que fosses.

O DESCONHECIDO

Aperta minha mão. Até sempre: na vida e na morte!

MACÁRIO

Até sempre, na vida e na morte!

O DESCONHECIDO

E o teu nome?

MACÁRIO

Macário. Se não fosse enfeitado, dir-te-ia o nome de meu pai e o de minha mãe. Era de certo alguma libertina. Meu pai, pelo que penso, era padre ou fidalgo.

O DESCONHECIDO

Eu sou o diabo. Boa-noite, Macário. (AZEVEDO, 2002, p.28)

Mas, assim como não existe um comprometimento convencional com a “realidade”, o leitor, já que se trata de uma peça de teatro, possivelmente não hesita em

desvendar as passagens “quase” incomprensíveis da imaginação do protagonista, que, na companhia duvidosa de Satã, empreende uma viagem estranha pelas ruas de São Paulo, cidade ideal para a peregrinação macabra dos dois companheiros de “bebida e tédio”:

MACÁRIO

Por acaso também há mulheres ali?

SATÃ

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, os soldados são padres, e os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu. MACÁRIO
Esta cidade deveria ter o teu nome.

SATÃ

Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de spleen, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. [...] (AZEVEDO, 2002, p.30)

Satanás, no entanto, não está motivado em fazer emergir o lado corrupto do jovem estudante para depois chantageá-lo; pelo contrário, Macário estabelece um diálogo íntegro e consciente com seu interlocutor, sem parecer dar muita importância ao fato de ele ser Satã. Este, aliás, parece se surpreender com o ceticismo de Macário: “Falas como um descrido, como um saciado! E, contudo, ainda tens os beijos de criança! ” (AZEVEDO, 2002, p. 20).

No segundo episódio, por sua vez, novos personagens aparecem e inclusive Penseroso, que elabora todo um discurso contra-argumentativo em relação ao ceticismo do amigo Macário. Este, ao lado de Satanás, torna-se cada vez mais indiferente e pessimista. Macário, na cena final, dá o braço a Satanás, em uma atitude um pouco ambígua, e pede silêncio ao amigo para poder ouvir o discurso de um grupo de rapazes que bebem em uma taverna.

E nesse ponto temos uma inteligente estratégia intertextual de Álvares de Azevedo: a peça *Macário* se abre e invade o espaço ficcional de *Noite na taverna*. Assim, no espaço cênico de *Macário*, ocorre a abertura para as histórias dos rapazes narradores numa taverna. Essas histórias dos rapazes, por sua vez, são como peças dentro da peça, a qual dialoga e insere-se em outra peça. A vertigem é o efeito: *mise en abyme*. O escritor André Gide explica a composição em *mise en abyme*:

J’aime assez qu’en une œuvre d’art, on retrouve ainsi transposé, à l’échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne

l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble. Ainsi, dans tels tableaux de Memling ou de Quentin Metsys, un petit miroir convexe et sombre reflète, à son tour, l'intérieur de la pièce où se joue la scène peinte. Ainsi, dans le tableau des Ménages de Velasquez (mais un peu différemment). Enfin, en littérature dans Hamlet, la scène de la comédie; et ailleurs dans bien d'autres pièces. Dans Wilhelm Meister, les scènes de marionnettes ou de fête au château. Dans la Chute de la Maison Usher, la lecture que l'on fait à Roderick, etc. Aucun de ces exemples n'est absolument juste. Ce qui le serait beaucoup plus, ce qui dirait bien mieux ce que j'ai voulu dans mes Cahiers, dans mon Narcisse et dans la Tentative, c'est la comparaison avec ce procédé du blason qui consiste, dans le premier, à en mettre un second "en abyme". (GIDE, 1951, p.41).

O efeito que se estabelece, na cena anteriormente referida de *Macário*, que a conecta com *Noite na taverna*, é a de fusão de dois planos ficcionais, uma intratextualidade que convoca o leitor possivelmente a sentir-se na plateia, diante de um palco em que personagens alvaresianas se misturam para formar um "todo" labiríntico, em que personagens e leitores são lançados ao abismo da ficção. Nesse sentido, vale realçar a técnica literária muito bem utilizada pelo jovem escritor, Álvares de Azevedo.

Outro ponto interessante de hesitação é dúvida que Macário sente ao não saber ao certo se tudo aquilo que viveu ao lado de Satã foi um grande pesadelo. E esse hesitar permanece nas palavras da hospedeira que não confirma as ocorrências da véspera nem a presença de outra pessoa. No entanto, ambos veem no chão as marcas chamuscadas de um pé de cabra, sugerindo a passagem do demônio. Diante disso, aceitamos a afirmativa de Antonio Candido que diz:

Assim, a ponta do fim engata na do começo, fechando o círculo como os dois únicos momentos de realidade indiscutível. O espaço inscrito é marcado por uma dubiedade de significado que talvez indique a estrutura profunda do drama, construído sobre a reversibilidade entre sonhado e real, vacilante terreno onde, quando pensamos estar num, estamos no outro (CANDIDO, 2002. p. 13).

Por último, devemos acrescentar uma breve discussão sobre a obra Fausto de Goethe e o quanto Álvares de Azevedo se inspirou nela para a escrita de *Macário*. Ressaltando, em um primeiro momento, que Fausto foi baseada em uma lenda medieval e ela revela a decadência do espírito humano que se deixa seduzir pelo mal. Esse personagem possui todas as ciências do mundo, mas revela-se insatisfeito com o conhecimento que já tem. Goethe reproduz em seus versos todo o ambiente universitário, científico e pseudocientífico da Alemanha do século XVIII. Há uma busca desenfreada

de Fausto pelo conhecimento e pela vaidade e por causa disso há pacto com o Demônio, encarnado na figura de Mefistófeles. Porém, mesmo com o acordo, Fausto ainda se prende a cobiça e essa é sua ruína inicial. Após todos os percalços e idas e vindas com a sua amada Gretchen (que comete o infanticídio, vai presa e morre, mas por fim é recebida por anjos no céu como forma de salvação), Fausto perde sua alma para Mefistófeles. Apesar disso, a primeira parte do poema é posto como uma grita história de salvação.

Com relação ao texto *Macário*, de Álvares de Azevedo, o sacrifício é simbolicamente mostrado ao leitor quando satã conduz o moço ao cemitério e o faz repousar e sonhar sobre um sepulcro. Desse modo, podemos recordar o aspecto do romantismo que:

[...] irá realizar-se a apoteose do Demônio, que se transforma em companheiro de viagem do homem, contribuindo para a dinamização deste na busca de sua identidade. Satã, símbolo da rebeldia, esperteza e zombaria é identificado com o herói moderno, que se converte com um poderoso titã. Ambos, o homem e Satã se unem para confrontar Deus que desde a queda os condenou ao sofrimento. O grande triunfo do herói moderno passa a ser, desde netão, a superação da morte, simbolizada na figura do diabo, seu novo tutor (PANDOLFI, 2006, p. 83 – 84).

Além disso, ao fazer a leitura de *Macário* e de *Fausto*, verificamos que na segunda obra o personagem declara não ter sido ele a perseguir Mefistófeles porque este teria ido parar em sua rede por conta própria (GOETHE, 2007, p. 147). Macário, ao avesso disso, declara que passou toda a juventude aguardando encontrar-se com o seu demônio e, quando, consegue realizar seu objetivo, responde ao chamado do personagem de Goethe: “segura o diabo, quem com ele esbarra/ Pela segunda vez, de certo, não o agarra”. (GOETHE, 2007, p. 147).

Vale a pena também explicar que o protagonista alvaresiano expõe “que a maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles” (AZEVEDO, 2002, p. 28). Esse trecho é interessante pois nos leva a refletir sobre que, apesar do personagem não ser mais que um adolescente inquieto, ele revela características fausticas, isto é, há uma tentativa de conduzir-se pelos percursos do protagonista de Goethe.

Entretanto, muito além disso, a afirmação mostra que é fundamental para Macário ir em busca de uma solução que lhe permite conhecer o mundo que lhe é desconhecido, em busca, enfim de um Mefistófeles que o torne um Fausto. Um homem possuidor da essência faustica que, sofrendo com as limitações de um Brasil provinciano, não conta ainda com o respaldo de um Mefisto que lhe proporcione experiências repletas de sabedoria. Sem Satã estaria se encaminhando ao mais triste dos destinos, que se

configuraria em fracasso, pois o autor não teria a possibilidade de encontrar meios para se expressar (ANFORA, 2012, p. 76).

2.3 ESPAÇO MOLDURA: UMA POSSÍVEL CONFLUÊNCIA ENTRE O DRAMA MACÁRIO E AS NARRATIVAS DE *A NOITE NA TAVERNA*?

Devemos chamar a atenção, primeiramente, sobre o que denominamos “espaço moldura”. Essa forma é muito comum na literatura clássica e principalmente naquelas em que há a presença da oralidade, isto é, dentro da diegese existe um personagem narrando para outro (s) em um ambiente circunscrito e partir deles há outras histórias ocorrendo em outros espaços. Podemos exemplificar que isso existe no *Livro das mil e uma noites*, nos *The Canterbury Tales* (*Os Contos da Cantuária*) de Geoffrey Chaucer, *Decamerão* de Boccaccio.

Na primeira que citamos há um primeiro espaço, o da câmara nupcial do sultão em que Cherazade começa a contar as extraordinárias que duram mil e uma noites. A segunda obra nomeada, centra-se num grupo viajantes que, saindo da pousada Tabard em Londres, dirigem-se à Catedral de Cantuária e o autor descreve em primeira pessoa os peregrinos reunidos na pousada, das mais variadas posições sociais e ofícios. As descrições são muito detalhadas, incluindo a aparência física, defeitos e virtudes de personalidade e dados da biografia. Os personagens incluem um cavaleiro e seu escudeiro, um mercador, monges, um frade mendicante, uma priora, um pároco, um vendedor de indulgências, um estudante, alguns profissionais liberais (um médico, um advogado, um jurista), um moleiro, um feitor, um cozinheiro, um marinho, um carpinteiro, um tintureiro, um tapeceiro, um marujo, um lavrador e uma viúva de cinco maridos. Assim, quase toda a sociedade medieval está retratada entre os peregrinos. A terceira e última, o narrador relata, num primeiro momento, sobre dez jovens (sete moças e três rapazes) que fogem das cidades tomadas pela pandemia que dizimava impiedosamente o continente europeu ao se recolherem a uma casa de campo, começam a narrar as histórias uns aos outros.

Devemos deixar claro que *Noite na Taverna* difere dessas três histórias somente no sentido de que elas são todas em tom confessional, ou seja, são contadas como experiências vividas e “a taverna é o espaço de purgação, um círculo infernal, sem esperança de saída ou redenção” (SILVA, 1993, p. 89).

Nesse “círculo infernal” do espaço, devemos dizer, que a passagem final do texto *Macário* é uma forma de teatralizar o *Noite na Taverna* e sem esse elemento isso seria impossível. “Além do enquadramento que sustenta as narrativas como uma moldura, alternando o tempo e o espaço da noite na taverna ao mergulho no passado de cada um, concorrem ainda para reforçar a unidade do texto como um todo, a reiteração do tema do amor e da morte” (SILVA, 1993, p. 90). Vejamos na passagem:

Satã — Paremos aqui. Espia nessa janela.

Macário — Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no Satã — Que vida! Não é assim? Pois bem, escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

Macário — Cala-te. Ouçamos (AZEVEDO, 2002, p. 94).

Nesse trecho notamos que existem nas características dadas por Macário, um espaço fóbico, heterotópico e oblíquo, onde habita a orgia, o vinho, a vaidade e heresia. A “sala fumacenta”/taverna é o mesmo espaço ficcional que se apoia o *Noite na Taverna*, ou seja, é um espaço satânico ou inferno terreno, ao qual os condenados têm livre passagem a fatos incomuns e sórdidos e eles ocorrem simultaneamente.

O infortúnio está presente na taverna, participando da realidade daqueles cinco personagens, sendo um recurso essencial para que essa maldade se constitua da forma que se apresenta nos contos. Se em *Macário*, a taverna desponta como um elemento prático no aprendizado do protagonista, em *Noite na Taverna*, por sua vez, ela surge como ponto de convergência entre os personagens, uma razão para que estejam todos na mesma moldura para que possam contar suas histórias.

Além disso, há também outro aspecto já dito por Antonio Candido no ensaio “Educação pela noite”

Macário e o leva a uma orgia. Não para *participar*, mas para *ver*. E o drama acaba de repente, no meio de uma fala; ou por outra, não acaba. Daí surgir a hipótese, talvez audaciosa, mas bem encaixada na verdade dos textos, de que *A noite na taverna* pode ser lida como sequência do *Macário* (CANDIDO, 2002, p. 16).

Nota-se que o leitor fica em suspense e até hesita já que, provavelmente surge a dúvida: “Ouçamos o quê? ”. “É claro que não se trata de um fim, e o drama pode ter sido

suspensão deliberadamente para dar lugar ao seu seguimento, isto é, ao que Macário vai ver pela janela”. (CANDIDO, 2002, p. 18).

Essa teatralidade sobre a qual falamos anteriormente pode ser concebida para que o leitor tenha a visão das obras em conjunto e pode afirmar que nenhum daqueles personagens terá uma redenção final, porque quem “dirige a peça maldita é o próprio satã”. Assim, pode-se usar a máxima de William Shakespeare que afirma que “a vida é um palco e todos os homens e mulheres são meros atores. Entram e saem de cena, e cada um representa muitos papéis no seu tempo. (SHAKESPEARE, s/d, s/p). Poderíamos indagar: não seria, portanto, uma espécie de ironia/zombaria ao próprio Deus, pois todos ali se veem condenados? Fica evidente em *Macário* que a ironia é o recurso que alinha toda a sua trama cênica.

Vejamos o seguinte diálogo travado no início da narrativa de *Noite na Taverna* que confirma esse fato:

— Blasfêmia! E não crês em mais nada? Teu ceticismo derribou todas as estátuas do teu templo, mesmo a de Deus?

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

— E os livros santos?

— Miséria! Quando me vierdes falar em poesia eu vos direi: aí há folhas inspiradas pela natureza ardente daquela terra como nem Homero as sonhou, como a humanidade inteira ajoelhada sobre os túmulos do passado nunca mais lembrará! Mas, quando me falarem em verdades religiosas, em visões santas, nos desvarios daquele povo estúpido, eu vos direi: miséria! Miséria! Três vezes miséria! Tudo aquilo é falso: mentiram como as miragens do deserto! (AZEVEDO, 2002, p.110-101)

A última passagem, por sua vez, mostra a culminação dessa “blasfêmia”, porque todos ali são assassinados passionalmente fechando o ciclo sangrento das narrativas:

E o moço virou a cara e cobriu-a com as mãos. A mulher ajoelhou-se a seus pés.

— E agora adeus! Adeus que morro! Não vês que fico lívida, que meus olhos se empanam e tremo... e desfaleço?

— Não! Eu não partirei. Se eu vivesse amanhã haveria uma lembrança horrível em meu passado...

— E não tens medo? Olha! É a morte que vem! É a vida que crepúscula em minha frente. Não vês esse arrepio entre minhas sobancelhas? ...

— E que me importa o sonho da morte? Meu porvir amanhã seria terrível: e à cabeça apodrecida do cadáver não ressoam lembranças; seus lábios gruda-os a morte; a campa é silenciosa. Morrerei!

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela.... Ela deu um grito e caiu-lhe das mãos. Era horrível de se ver. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...

A lâmpada apagou-se (AZEVEDO, 2002, p. 179).

Esse fechamento confirma a passagem, anunciado pelo autor, no prólogo de *Macário*:

É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal. Onde cessa a alma e começa o instinto — onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio (AZEVEDO, 2002, p. 5).

Observemos o que Candido afirma:

Caso tenha sido assim, é cabível imaginar que a certa altura da composição do drama ele viu como a novela serviria de continuação, e enganchou uma na outra de maneira altamente heterodoxa por meio da réplica final, tomando o cuidado de deixar patente o cunho de coisa inacabada, a pedir complemento. E se não houve nada disso, resta a verificação meramente estrutural de que as duas obras podem ser relacionadas segundo a hipótese levantada aqui. Mas ficaria sempre uma dúvida a favor desta — porque é coincidência demais a correspondência da orgia que Satã mostra e a que forma o caixilho da novela (CANDIDO, 2002, p. 20).

Além dessa suposição da junção das duas obras, podemos dizer que o teatro em *Noite na Taverna* pode ser algo de ordem metafórica, porque todos os cinco narradores-personagens são também atores de suas próprias “peças” e a maioria das histórias são cheias dos espaços e a ações grotescas e que causam estranhamentos nos leitores e nos convivas da taverna. Recordando que no prólogo de *Noite na Taverna* os personagens “apostam” quais daquelas histórias será a mais maldita:

Os copos caíram vazios na mesa.

— 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 carneiro no cepo gotejante, o que

nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!

— 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 frente grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado.

— Solfieri! Solfieri! Aí vens com teus sonhos!

— Conta!

Solfieri falou: os mais fizeram silêncio (AZEVEDO, 2002, p.102).

Cabe aqui enfatizar que a “teatralidade” é um dos sistemas temáticos recorrentes na literatura fantástica e, segundo Remo Ceserani, ela é muito

[...] difundida no fantástico a tendência a utilizar, no âmbito narrativo, procedimentos sugeridos pela técnica e pela prática teatral; isso ocorre evidentemente por um gosto pelo espetáculo, que vai até a fantasmagoria, e por uma necessidade de criar no leitor um efeito de "ilusão", que também é de um tipo cênico. Talvez não seja necessário recordar as relações estreitas e profundas entre experiência teatral e experiência narrativa em algumas figuras importantes da cena literária do final do século XVIII (a começar por Diderot), e nem mesmo a presença temática do teatro em alguns textos fundamentais: basta pensar em *Wilhelm Meister*, de Goethe, ou na sugestão de alguns modelos teatrais (sobretudo Shakespeare) sobre textos da literatura fantástica. Antes, é necessário recordar que justamente naquele momento histórico foram feitas reflexões fundamentais sobre a gestualidade teatral, sobre a ficção cênica e principalmente (em uma obra como *O paradoxo do ator*, de Diderot) sobre o papel do ator (e por Diderot estendido ao papel de todo o artista), e assim sobre a possibilidade e necessidade que ele tem de ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro, e, portanto, ser um "duplo" de si mesmo, por meio de uma técnica refinada de gestos e da utilização de objetos cênicos que servem para seguir além de uma rasa mimese dos eventos representados - o fio de um mais significativo e "outro" evento (CESERANI, 2006, p.75) .

Podemos considerar que os elementos teatrais na obra são realizados por uma estrutura textual que predomina as falas diretas dos personagens e elas são quase totalitárias, ficando evidente no texto do *Macário* e durante os contos de *Noite na Taverna*. Observemos os trechos de cada narrativa:

SATÃ

E quem sabe se aquela mulher a cujo lado estiveste não era a ventura?

MACÁRIO

Não te entendo.

SATÃ

Quem sabe se naquele pântano não encontrarias talvez a chave de ouro dos prazeres que deliram?

MACÁRIO

Quem sabe! Talvez.

SATÃ

É tarde. Agora é uma caveira a face que beijaste -uma caveira sem lábios, sem olhos e sem cabelos. O seio se desfez... A vulva onde a sede imunda do soldado se enfurnava-como um cão se sacia de lodo-foi consumida na terra. Tudo isso é comum. É uma ideia velha não? E quem sabe se sobre aquele cadáver não correram lágrimas de alguma esperança que se desvaneceu? Se com ela não se enterrou teu futuro de amor? Não gozaste aquela mulher?

MACÁRIO

Não. (AZEVEDO, 2002, p.41)

— E quem era essa mulher, Solfieri?

— Quem era? seu nome?

— Quem se importa com uma palavra quando sente que o vinho lhe queima assaz os lábios? quem pergunta o nome da prostituta com quem dormia e que sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele mister por escrever-lho na lousa?

Solfieri encheu uma taça e bebeu-a. Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço.

— Solfieri, não é um conto isso tudo?

— Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vô-lo juro — guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. Hei-la!

Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.

—Vede-la murcha e seca como o crânio dela! (AZEVEDO, 2002, p.108-109)

Concluimos, portanto, que em *Noite na Taverna* a presença de Satã pode acontecer de duas maneiras: uma que ele pode ter sido personificado e aguarda a peça se findar, junto com o jovem Macário, para depois fazer todos os convivas daquela taverna irem brindar no seu reino infernal. A segunda opção é pensar que existe a figura diabólica somente metaforicamente, já que todos os personagens já que atuam de modo satânico, ou seja, elas se apropriam de todas as paixões desenfreadas, a intuição da uma aterradora culpa, os costumes melancólicos, a face lívida e, conforme salienta Mario Praz: todas elas são as mais notáveis características da figura demoníaca.

E o espaço da taverna como sendo completamente desordenado, onde os cinco jovens se encontram, assemelha ser o ambiente favorável para que o funesto se instaure. “Não há, portanto, um Satã junto à cena para guiar as personagens, não é preciso, elas já são suas seguidoras, mas é como se ele as espreitasse de algum lugar, da janela talvez” (LABRES, 2002, p.11)

4. ATO 3 – OS CONTOS DE *NOITA NA TAVERNA EM CENA*

É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto - onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e a violência da dor no crânio. Álvares de Azevedo

3.1 NOITES ENLUARADAS E NECROFILIA: ANÁLISE DO CONTO “SOLFIERI”

Diante das discussões e das teorias abordadas até agora, podemos compreender que o fantástico é aquele que exige do leitor certo envolvimento com a narrativa e é extremamente importante, pois leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente. (CESERANI, 2006, p. 71)

Partindo para a análise do primeiro conto de *Noite na Taverna*, intitulado “Solfieri”, notamos que há uma fronteira tênue entre a incerteza e a realidade. Essa fronteira é uma condição primordial para o insólito irromper, pois é “preciso que o texto obrigue o leitor a considerar o mundo das personagens como um mundo de criaturas vivas e a hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural dos acontecimentos evocados.” (TODOROV, 2008, p.39). Considerando essa afirmativa, podemos refletir que o espaço, dentro da narrativa, é destaque para a criação da hesitação.

Dessa forma, podemos dizer que é nesse espaço sugestivo que acontece todo o desenvolvimento do conto “Solfieri”, pois o narrador protagonista conta uma história de quando esteve em Roma. Em uma noite chuvosa, ele depara com um vulto chorando em uma janela. Percebe ser uma bela mulher. Ela deixa a casa e ele a acompanha até um cemitério próximo. Lá, a mulher chora ajoelhada diante de uma lápide e sem saber Solfieri adormece.

Um ano se passa quando o narrador aparece vagando novamente pelas ruas de Roma. Após uma noite de orgia, adentra, sem saber, em uma igreja e vê um caixão. Quem está deitada é a mulher do cemitério. Nesse momento, ele a pega nos braços e a violenta. Então a moça acorda e ele percebe que ela ainda estava viva.

Após notar que na verdade ela era cataléptica, ele a carrega pela cidade. Em seguida ele a leva para o seu quarto; a mulher morre de uma febre muito alta dois dias e

duas noites após o ocorrido. Solfieri a enterra no mesmo local e encomenda uma estátua da defunta.

Como podemos notar, o clima da narrativa é bastante sombrio e inquietante, mas o fantástico não quer o impossível só porque ele é terrificante, quer porque ele é impossível. Querer o fantástico é querer o absurdo e o contraditório (VAX. 1974. p.42). Nesse contexto percebemos que os espaços oblíquos que o narrador sugere (ruas desertas e escuras, noite enluarada e chuvosa, campo = cemitério e o quarto) contribuem diretamente para o efeito de hesitação. O leitor pode refletir que há muitos encontros com o inexplicável. Michel Foucault ressalta em vários estudos, a importância das espacialidades. Assim o filósofo francês se posiciona a respeito da importância das espacialidades, para a instauração dos efeitos de sentido de uma narrativa:

[...] mas, pelo contrário, em um espaço inteiramente carregado de qualidades, um espaço que talvez seja também povoado de fantasma; o espaço da nossa percepção primeira, o de nossos devaneios, o de nossas paixões possuem neles mesmos qualidades que são como intrínsecas; é um espaço leve, etéreo, transparente, ou então um espaço obscuro, pedregoso, embaraçado: é um espaço alto, um espaço dos cumes, ou é, pelo contrário, um espaço de baixo, um espaço de limo, um espaço que pode ser corrente como a água viva, um espaço que pode ser fixo, imóvel como a pedra ou como o cristal. (FOUCAULT, 2001, p. 413)

Por outro lado, existem também outros aspectos que se relacionam diretamente com a hesitação. Um é aparente e acontece quando Solfieri carrega o corpo da mulher em direção a seu quarto: nesse momento, uma patrulha o interrompe pensando que ele levava nos braços uma morta, isto é, que ele era um roubador de cadáveres:

Embucei-me na capa e tomei-a nos braços coberta com seu sudário como uma criança. Ao aproximar-me da porta topei num corpo; abaixei-me, olhei: era algum coveiro do cemitério da igreja que aí dormira de ébrio, esquecido de fechar a porta...

Saí. Ao passar a praça encontrei uma patrulha.

-Que levas aí?

A noite era muito alta: talvez me cressem um ladrão.

-E minha mulher que vai desmaiada...

-Uma mulher!... Mas essa roupa branca e longa? Serás acaso roubador de cadáveres?

Um guarda aproximou-se. Tocou-lhe a fronte: era fria.

-É uma defunta...

Cheguei meus lábios aos dela. Senti um bafejo morno. — Era a vida ainda.

-Vede, disse eu.

O guarda chegou-lhe os lábios: os beijos ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias... (AZEVEDO, 1998, p. 24).

Como podemos notar, através do trecho anteriormente citado, há bem elaborado clima de suspense na narrativa. O leitor fica apreensivo e teme que a personagem seja presa pela patrulha ou que mate os dois policiais por ciúme.

Outra forma de estranhamento explícito acontece no final da narrativa, quando o personagem é indagado, pelos interlocutores da Taverna, sobre a veracidade da história contada:

Solfieri encheu uma taça e bebeu-a. Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço.
-Solfieri, não é um conto isso tudo?
-Pelo inferno que não! Por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era bela Messalina das ruas, pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra, eu vo-lo juro! – guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. (AZEVEDO, 1998, p. 25)

Além dos espaços e da hesitação, há outro recurso que serve como um critério fundamental para inquietação do leitor, esse elemento é o horror. Quando refletimos o que é o horror na literatura, como evidenciado anteriormente, seguimos um pensamento de histórias escabrosas sobre monstros.

Assim, o horror é algo que ultrapassa as histórias de seres sobrenaturais que atormentam os seres humanos, o horror é algo que atinge diretamente a emoção do leitor. E essa emoção é o medo, seguindo Lovecraft, 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 potência e esferas desconhecidas. (LOVECRAFT, 2008, p.18)

A sensação de horror, descrita no conto “Solfieri”, é caracterizada pela “suposta” necrofilia do narrador protagonista, na ocasião em que este encontra a sua amada dentro de um caixão entreaberto. Ao encontrá-la o narrador observa sua beleza lívida (típica dos cadáveres) e profana a sepultura e o corpo da defunta:

Era uma defunta! [...] Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo... [...] Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como noivo despe à noiva. [...] O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (AZEVEDO, 1998, p. 23)

O teórico russo Tzvetan Todorov menciona algo sobre o desejo sexual (e profano), que pode ser relacionado ao conto em tela. Ele cita no capítulo “Temas do tu” de seu livro *Introdução à literatura fantástica*, que esses diferentes desejos sexuais são elementos de um “estranhamento social”, ou seja, o conto analisado carrega uma forma excessiva de manifestação sexual, ou, se quisermos: “perversão”, sendo esta uma característica da

Literatura Fantástica (TODOROV, 2008, p.147). Se pensarmos na questão da ambiguidade levando em conta os elementos de sarcasmo/zombaria e na perversão/profanação, podemos afirmar que estes são elementos fundamentais na prosa romântica. Nos contos de *Noite da Taverna*, a ironia é um dispositivo estético que se alia constantemente aos demais dispositivos enredados pelo autor. E, nesse caso, podemos dizer que o horror é trabalhado pelo autor como uma forma de reflexão irônica do mundo.

Outro fator que provavelmente provoca uma sensação de pavor no leitor, no conto “Solfieri”, é o sepultamento da mulher feito pelas mãos do personagem. Ele faz o enterro dela (mesmo sabendo que a moça sofria de catalepsia) após a sua morte, ocasionada por um delírio que durou dois dias e duas noites:

[...] levantei os tijolos de mármore de meu quarto, e como as mãos cavei aí um túmulo. Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobria-a adormecida do sono eterno com o lençol do seu leito. Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele. Um ano - noite a noite - dormi sobre as lajes que a cobriam. (AZEVEDO, 1998, p. 24)

Dessa forma, a partir dos elementos analisados, notamos que o conto possui todas as características fundamentais, principalmente no que tange às noções de hesitação e ambiguidade que perpassam grande parte da literatura fantástica, ou mais especificamente, da literatura de horror.

3.2 SOMBRAS, MORTE E ANTROPOFAGIA: O HORROR NO CONTO “BERTRAM”

A segunda narrativa de *Noite na Taverna* inicia-se com o personagem Bertram discorrendo sobre o principal motivo que o levara à perdição e a ser um homicida: uma mulher espanhola de Cadiz. A mulher, que até então era uma donzela casta e jovem, se chamava Ângela e foi uma paixão arrebatadora. E, quando ambos dão seu primeiro beijo de amor, são obrigados a se separar devido à viagem dele para sua terra natal, Dinamarca, onde lá encontra seu pai moribundo e à beira da morte.

Após dois anos separados, Bertram volta à Espanha e encontra Ângela casada e com um filho. Mas isso não os impede de voltarem a ser amantes e de se encontrarem todas as noites. Nesse momento, observamos como o espaço noturno do jardim serve como mediador para o encontro dos amantes:

Uma noite, dois vultos alvejavam nas sombras de um jardim, as folhas tremiam ao ondear de um vestido, as brisas soluçavam aos soluços de dois amantes, e o perfume das violetas que eles pisavam, das rosas e madressilvas que abriam em torno dele era ainda mais doce, perdido no perfume dos cabelos soltos de uma mulher...

Essa noite — foi uma loucura! foram poucas horas de sonhos de fogo! e quão breve passaram! Depois a essa noite seguiu-se outra, outra... e muitas noites as folhas sussurraram ao roçar de um passo misterioso, e o vento se embriagou de deleite nas nossas fronte pálidas... (AZEVEDO, 1998, p. 26 e 27)

Para Michel Foucault (2001, p. 418), o jardim é uma heterotopia, ele é “a menor parcela do mundo e é também a totalidade do mundo”. Podemos entender, nesse sentido, que o jardim funciona metonicamente como o mundo possível, o mundo ideal para Bertram e sua amada, pois neste pequeno mundo eles podiam efetivar sua paixão. É o espaço proibido e por isso é o local do sonho e da loucura, espaço em que o tempo se converte em “horas de sonho de fogo”.

E o elemento narrativo que serve como catalisador para a hesitação e o horror é espaço noturno e fechado da casa. Notamos no trecho que se segue:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei — Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desganhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida... Era escura 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. (AZEVEDO, 1998, p. 27)

Podemos perceber, através da passagem acima, que a expectativa que o leitor tem sobre o desfecho da ação que envolve a personagem Ângela e seu cônjuge será possivelmente bastante tenebrosa. Esse envolvimento do leitor com a narrativa, sobretudo com a fantástica, é extremamente importante, pois leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente. (CESERANI, 2006, p. 71)

A expectativa se conclui quando Bertram relata com um suspense intenso que tateando na sala escura, onde Ângela o deixara para buscar uma luz, percebe suas mãos novamente banhadas de umidade e tocando numa cabeça fria, percebe-a molhada com sangue coagulado.

Nessa perspectiva fica claro aquilo que Tzvetan Todorov, em seu livro intitulado *Introdução à Literatura Fantástica*, denominou como a segunda condição da hesitação na narrativa fantástica:

[...] esta hesitação pode ser igualmente experimentada por um personagem; desta forma o papel do leitor é, por assim dizer, confiado a uma personagem e ao mesmo tempo a hesitação encontra-se representada, torna-se um dos temas da obra [...] A segunda condição é mais complexa: ela se prende por um lado ao aspecto sintático, na medida em que implica a existência de um tipo formal de unidades que se referem à apreciação feita pelas personagens sobre os acontecimentos da narrativa; estas unidades poderiam se chamar “reações”, por oposição às “ações” que formam habitualmente a trama da história. (TODOROV, 2008, p. 39)

Assim, no conto Bertram, o leitor possivelmente hesita porque o personagem também fica perplexo nos próprios acontecimentos testemunhados por ele. Esses são aqueles que provocam as tais “reações” mencionadas por Todorov no excerto acima. Vejamos como isso fica bastante evidente na passagem que se segue:

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível... O marido estava degolado.
Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!

—Vês... Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro! (AZEVEDO, 1998, p. 27)

Após o macabro ocorrido, as duas personagens, Ângela e Bertram, passam a viver uma vida insana, repleta de libertinagem, com sabor de licores e ao som de bandolim. Mas ela abandona-o, deixando-lhe apenas muitas lembranças e o coração repleto de vícios.

Logo em seguida acontece outro incidente funesto envolvendo o personagem principal. Bertram relata sobre um atropelamento que sofrera numa noite em frente a um palácio e que após esse fato a família que morava nessa residência o acolhe, cuidando dele. Porém, o personagem desonra e rouba a filha do nobre que o recebera como hóspede e depois conta, de forma fria e insensível, que na verdade não sentia amor algum por ela e que por isso ficara “entediado” e a vendera para um pirata chamado Siegfried. A moça envenena o pirata e se afoga no mar.

Dando continuidade à narrativa, Bertram conta que após estar saciado de tantos vícios ele resolve suicidar-se e o local que serve para essa ação ser desencadeada é uma praia deserta localizada na Itália. Para intensificar o clima de horror, a ação se passa à noite. O seu suicídio fracassa e em meio à sua vertigem por querer viver: ele acaba afogando e matando aquele que o socorria - um marinheiro. Nesse momento Bertram percebe que sua vida “era uma sina negra” e, ao invés de chorar, a sua reação é mais sinistra possível: ele ri convulsivamente.

O riso no lugar do choro sinaliza o tom irônico planteado pelo autor. E lembremos de que para Remo Ceserani o humor muitas vezes encontra-se atrelado ao terror:

esse é também um sinal do forte empenho cognitivo (e não apenas superficial e mecanicamente excitante e estimulador) do fantástico, já que, em muitos dos textos que adotam essa modalidade literária, a começar por aqueles de Hoffmann, um elemento sutilmente humorístico acompanha o elemento de terror, com um forte componente de destaque crítico (CESERANI, 2006, p.71)

E é o que ocorre nos contos de Álvares de Azevedo: o humor e a ironia sugerem o quanto o horror e o medo alinhavam uma crítica bem articulada dos comportamentos sociais.

Em seguida ao episódio anteriormente comentado, o do riso convulsivo de Bertram, o personagem, por um pedido do comandante, passa a integrar a embarcação e ajudar nas respectivas manobras. Em uma noite qualquer o homem conhece a mulher do comandante, criatura pálida e angelical, que todos os marinheiros respeitavam e tratavam como uma santa. Porém a mulher era uma pessoa triste e um pouco solitária e Bertram percebendo a melancolia lhe faz alguns versos e os dois acabam se apaixonando.

Após a traição, do personagem dá um aviso aos seus locutores na taverna e ao próprio leitor, dizendo: “Agora, enchei os copos: o que vou dizer-vos é negro: é uma lembrança horrível, como os pesadelos no Oceano” (p.30). A advertência é com relação a uma série de acontecimentos ligados novamente ao horror, o primeiro deles é um ataque de piratas e da luta que os barcos e os marinheiros tiveram a bordo. No combate, Bertram relata que “tornou-se sangrento — era um matadouro: o chão do navio escorregava de tanto sangue: o mar ansiava cheio de escumas ao boiar de tantos cadáveres [...] e que após uma explosão do navio do inimigo os homens que estavam queimados se atiravam a água, outros com os membros esfolados e a pele a despegar-se-lhes do corpo nadavam ainda entre dores horríveis e morriam torcendo-se em maldições” (AZEVEDO, 1998, p.30).

É importante ressaltar que, no momento, em que o personagem conta os fatos que se seguirão, acontecem duas interrupções na narrativa: a primeira é quando o próprio locutor suspende sua fala para chamar a taverneira e lhe pedir mais vinho e a segunda é quando novamente há outra pausa na narrativa para que um velho discursasse sobre sua vida e os poetas.

Nessa perspectiva, podemos perceber a riqueza da narrativa alvaresiana, pois é o exato momento que o narrador consegue desafiar o leitor com o suspense e tal elemento é bem típico das narrativas fantásticas ligadas ao estranho puro. O suspense serve para suscitar a lembrança do leitor e fazê-lo compreender que há um espaço-moldura maior que projeta todas as narrativas – a Taverna.

O último acontecimento estranho dessa narrativa é referente à passagem que envolve Bertram, a mulher do comandante e o comandante. Tal incidente acontece após os três vagarem numa jangada pelo mar aberto. Ao lembrar-se da fome que passaram e do que aconteceria em seguida, o próprio personagem empalidece e diz:

- Eu vos dizia que ia passar-se uma coisa horrível: não havia mais alimentos, e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que

tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue.
A fome! a sede!... Tudo quanto há de mais horrível! ... (AZEVEDO, 1998, p.33)

Diante de todos os fatos narrados até esse momento da trama, o leitor já pode começar a perceber que o epílogo dessa narrativa fantástica ou romântica será novamente calcado na anormalidade, pois o fantástico, como já defendemos, não quer o impossível porque ele é terrificante, quer-o porque ele é impossível. Querer o fantástico é querer o absurdo e o contraditório (VAX, 1974, p.42), é muitas vezes querer experimentar o horrível. E é exatamente isso que ocorre nestas últimas partes do conto em questão e que, segundo a explicação de Bertram, é uma prática do mar, simples e muito antiga: a antropofagia.

O ato ocorre porque a comida não existe mais e eles já se encontram macilentos e agoniados. Por essa razão, os três “tiram na sorte” para decidir quem servirá de alimento para os outros. Nesse “jogo de azar” quem perde é o comandante que implora pela vida e Bertram, louco de fome começa a rir do pobre coitado:

O velho lembrou-me que me acolhera a seu bordo, por piedade de mim— lembrou-me que me amava — e uma torrente de soluços e lágrimas afogava o bravo que nunca empalidecera diante da morte.
Parece que a morte no oceano é terrível para os outros homens: quando o sangue lhes salpica as faces, lhes ensopa as mãos, correm a morte como um rio ao mar—como a cascavel ao fogo. Mas assim — no deserto — nas águas—eles temem-na, tremem diante dessa caveira fria da morte!
Eu ri-me porque tinha fome. (AZEVEDO, 1998, p.35)

Outro elemento que evidencia ainda mais o medo ou repugnância por parte do leitor é a cena do personagem principal assassinando o comandante. E depois, do crime, o cadáver servir como alimento para ele e sua amante por cerca de dois dias e também para as aves do mar.

Após esse fato macabro, há a última cena do conto em que Bertram e sua amante (depois de se envolverem numa prática absurda) mantêm relações sexuais antes de morrerem. O leitor percebe que o ato foi muito satisfatório, apesar da loucura evidente da mulher e do desvario dele. É talvez o desvario febril que o faz sufocar a mulher, assassinando-a em seus braços:

Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedouro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança... (AZEVEDO, 1998, p.36)

Notamos que nesse momento da narrativa, há um sinal evidente de loucura ou delírio do personagem. Vale ressaltar que os temas do delírio e do horror são bastante pertinentes para a literatura fantástica, sobretudo a de horror, porque é dele que também provém a hesitação por parte do leitor. A hesitação, assim, é relacionada à sanidade mental do narrador e é, portanto, fator substancial para que o leitor do conto seja capaz de duvidar - ou não - sobre a veracidade dos fatos.

Após o término do episódio, o leitor provavelmente percebe que o conto se baseia em vários encadeamentos trágicos, e o sentido de tragédia aqui proposto é algo que atribuímos da forma mais figurada possível. Pois a tragédia no conto analisado se baseia na acepção daquilo que traz a morte ou desventuras e não ao seu sentido relacionado às tragédias gregas e que provocam no leitor a catarse devido ao sofrimento que do personagem principal (que possui uma nobreza espiritual elevada) sofre em tal gênero. E por compreendermos que existem muitos atos inescrupulosos por parte do personagem principal desse conto, nós não poderíamos utilizar a terminologia da tragédia no seu sentido tradicional.

Também podemos tomar consciência de que há várias características evidentes que nos levam a caracterizar o conto de Bertran como estranho puro, conforme a teoria de Tzvetan Todorov. O estranho puro, segundo esse teórico, é aquilo que pode ser perfeitamente explicado pelas leis da razão, mas que de alguma forma, são incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes e que, por essa razão, provocam no personagem e no leitor reações semelhantes às das narrativas fantásticas (TODOROV, 2008, p. 53).

Como podemos analisar o efeito de horror nas narrativas? Por que as narrativas de horror atraem tanto os leitores? Para Stephen King (2003, p. 20), o horror atrai as pessoas – leitoras e expectadoras - porque ele diz, de um modo simbólico, aquilo que elas têm medo de falar explicitamente, dando a elas a chance de exercitar emoções que ficam sufocadas socialmente. Assim ele argumenta: “nós inventamos horrores para nos ajudar a suportar os horrores verdadeiros” (KING, 2003, p. 20).

3. 3. MORBIDEZ E TENSÃO: O ESTRANHO NO CONTO “GENNARO”

No terceiro conto de *Noite na Taverna*, intitulado “Gennaro”, notamos que há algo recorrente em toda a narrativa: o espaço ambientado em uma temporalidade noturna. Esse tipo de ambientação, segundo Remo Ceserani no livro *O Fantástico* (2006, p. 77-78) é a preferida pelo fantástico, isto é, a presença da noite estaria ligada ao inconsciente (obscurantismo) enquanto o dia à racionalidade (iluminismo).

Podemos compreender a atmosfera noturna quando o personagem Gennaro revela aos seus ouvintes uma de suas nefastas lembranças. Tal rede de lembranças se inicia quando ele, ainda jovem, era apenas um aprendiz de pintura. O seu mestre era chamado Godofredo Walsh, um homem velho dotado de genialidade na arte da pintura, que possuía uma jovem mulher chamada Nauza e uma filha de quinze anos cujo nome era Laura.

A história se desenvolve com um triângulo amoroso envolvendo Gennaro, Nauza e a casta Laura. Essa temática, segundo Ceserani, é recorrente na literatura fantástica, pois o amor romântico é algo que sempre esteve entrelaçado na história humana:

Ele é caracterizado, acima de tudo, por um forte elemento de autoprogramação ou auto-afirmação do duplo. Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misericordiosa afinidade: “Aquele é a minha alma gêmea, que finalmente encontrei”, dizem uns e outros (CESERANI, 2006, p. 85).

Podemos evidenciar essa temática no próprio discurso do narrador-personagem:

Amei-a; mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos. Nauza também me amava: era um sentir tão puro! era uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália... (AZEVEDO, 1998, p.37)

Entretanto o amor romântico é interrompido quando Gennaro se envolve sexualmente e de modo impulsivo com a jovem Laura, filha de Walsh. O relacionamento dos dois acontece em um período curto (três meses) e sempre no período da manhã, ou seja, podemos interpretar que esse período simbolizaria a pureza do casal, pureza essa que pode ser relacionada à infantilidade psíquica de ambos, já que os dois ainda são muito jovens e, portanto, não possuem nenhuma mácula de vício e luxúria.

Mas a pureza do personagem Gennaro sofre uma ruptura quando Laura revela a ele que está desonrada para sempre, isto é, grávida. O moço fica atônito com a confidência

e reage friamente quando ela implora que se casem. A moça, aos soluços, se entristece com a falta de estímulo do moço e nunca mais lhe dirige palavra. O velho pai de Laura se penaliza ao vê-la emudecer e debilitar-se de tristeza e Gennaro, por vez, não se importa com os sentimentos da garota e continua insistindo na paixão que sente por Nauza e ela também não se esquecera dele.

Podemos interpretar que há na sequência da narrativa um primeiro indício ou característica que ligamos ao horror/fantástico. Tal sinal é algo que, segundo Lovecraft, está intimamente relacionado ao nível emocional do leitor frente a esse gênero de narrativa, porque o único teste para verificar se a narrativa é realmente fantástica é este: se ele provoca ou não no leitor um profundo senso de pavor. (LOVECRAFT, 2008, p. 18). Vejamos como o fato acontece na narrativa de Gennaro:

Uma noite... foi horrível... vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas 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 perdôo: eu te perdôo 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 idéia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro (AZEVEDO, 1998, p.38).

Nesse trecho o leitor, já poderá estar envolvido com a narrativa e também com as personagens e por esse motivo a sua principal reação será provavelmente a de choque pela atitude monstruosa de Laura, que, como vimos no trecho apontado, é de infanticídio.

Após a morte da moça, um ano se passa e a saúde do mestre de Gennaro se agrava, uma vez que ele dá evidentes sinais de insanidade mental: ele vai todas as noites ao quarto da filha para chorar e depois perambular pelo quarto em total silêncio. Gennaro por sua vez aproveita a ausência do velho mestre e se declara a Nauza, que lhe retribui o sentimento.

Podemos estabelecer que a temporalidade noturna, onde ocorre o relacionamento de Gennaro e sua amante é diferente daquela vista anteriormente, que acontecia com Laura no período oposto (dia). A temporalidade nesse aspecto simbolizaria ou representaria a luxúria ou a concupiscência dos dois personagens e também a queda da personalidade pura e angelical do personagem central do conto.

E o pecado é notado quando os dois praticam todos os atos sexuais no leito que Nauza dividia com o marido. Porém, em uma noite ambos são surpreendidos por Walsh, que o pega pelo braço e o arrasta para o quarto de sua filha morta. No espaço fechado - quarto - acontece um fato bastante curioso e sugestivo:

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, 1998, p.39)

Notamos no trecho acima um sinal evidente da deflagração da hesitação, pois o leitor se lembrará de que Laura morrera em frente ao narrador-personagem e, portanto, não poderia “murmurar no seu ouvido”. Podemos concluir então que Laura era um fantasma/espírito que veio para atormentar a vida e mente de Gennaro:

[...] 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 do seu leito, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito.
- Por Deus! que foi uma agonia! (AZEVEDO, 1998, p.39)

A partir do “pavor” visível do personagem pelo ser imaginário, podemos compreender que esse tipo de conto fantástico é todo construído de forma que o suspense ligado ao sobrenatural vá adquirindo extensão durante certo momento da narrativa.

Depois do incidente insólito, o narrador-personagem conta que é acordado por seu mestre no meio da noite e ele pede para acompanhá-lo fora da cidade. Nesse instante notamos que há uma tensão instaurada entre os dois personagens antagônicos. É importante ressaltarmos a riqueza de detalhes do ambiente: Gennaro cita que a noite era escura e fria, o chão por onde caminhavam estava envolto de folhagens, as montanhas eram solitárias, havia pedras dos rochedos que rolavam sobre os pés deles e ele notava também que ali existia um despenhadeiro. A minúcia de detalhes do ambiente pode levar-nos a estabelecer novamente a relevância que o espaço ermo e noturno tem para a construção do clímax e do insólito na narrativa.

O clímax é relacionado com a cena em que o pintor Walsh resolve se vingar de todas as desventuras que passara por causa de Gennaro. A vingança acontece no alto do despenhadeiro, onde o velho propõe duas alternativas para o assassino de sua filha:

A voz de escárnio dele me abafava.

- Vês, pois, Gennaro — disse ele mudando de tom —, se houvesse um castigo pior que a morte, eu t'o daria. Olha esse despenhadeiro! E medonho! se o visses de dia, teus olhos se escureceriam e ai rolarias talvez—de vertigem! E um túmulo seguro: e guardara o segredo, como um peito o punhal [...] Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado [...] Orações, ameaças, tudo seria debalde [...] (AZEVEDO, 1998, p.40).

Após Gennaro optar pela segunda alternativa e ficar gravemente ferido, ele é salvo e cuidado por alguns camponeses. Ao invés de ir embora e fugir daquele lugar, o narrador tem a ideia de voltar a casa e pedir ao seu mestre que lhe perdoe, porém, no caminho, ele encontra o punhal que pertence ao homem e resolve se vingar.

Com esses pensamentos, Gennaro entra sorrateiramente na casa desértica do velho Godofredo. O momento é de muito suspense e envolvimento emocional, pois nem o personagem nem os leitores sabem o que vão encontrar dentro da residência. E essa sobrecarga emocional dos personagens no conto de horror, segundo Lovecraft, deverá exibir a mesma reação que outros personagens similares exibiriam se fosse frente a tal espanto na vida real. Vejamos como isso é delineado pelo narrador-personagem no momento em que ele encontra os cadáveres do pintor e de sua amante, Nauza:

Tudo estava escuro: nenhuma lamparina acesa. Caminhei Tateando até a sala do pintor[...] 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 [...] Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela ‘podridão. [...] Era um corpo amarelo... Levantei 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, 1998, p.41).

A partir de todos esses elementos analisados podemos considerar que a narrativa de Álvares de Azevedo é toda construída para instigar a curiosidade e os “limites” do leitor, fazendo-o possivelmente hesitar entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural para os acontecimentos evocados. Não podemos deixar de perceber também que a instauração desse tipo de hesitação é causada principalmente por um trabalho minucioso com as espacialidades ficcionais. E como afirma Louis Vax, o amador do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Não olha do exterior, deixa-

se enfeitiçar. Não é outro universo que se ergue em frente ao nosso; é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna outro (VAX, 1974, p. 24).

2.4. LOUCURA, PAIXÃO E MORTE: O INSÓLITO EM “CLAUDIUS HERMANN”

No conto “Claudius Hermann” observamos que o personagem central não se interessa em contar uma simples “lenda” como seus outros companheiros fizeram anteriormente. A sua história, na verdade, é uma “nuvem do passado”, isto é, o leitor já poderá refletir ou inferir sobre a veracidade dos fatos que serão narrados.

O personagem começa sua narrativa contando aos convivas que fora o homem mais rico da cidade em que morava, a grande Londres, e que nenhum cavalheiro ostentava somas de dinheiro como ele ou que gastava tanto em devassidões. A partir dessa afirmação, Hermann relata que gostava de gastar a maior parte de suas riquezas nos jogos e nas apostas, e uma delas era a “parelha de cavalos”. E foi em uma corrida de cavalos que ele contemplou uma mulher de cabelos negros, tez branca, com vestes de amazona e montada num cavalo negro.

Após o ocorrido, o narrador-personagem reencontra a mesma mulher: no dia seguinte, no teatro, e no outro dia em um baile. Mais uma vez, Álvares de Azevedo insinua a potencialidade cênica da narrativa de *Noite na taverna*. Ao colocar o teatro como um dos espaços em que a trama ocorre, insinua o teatro que é a própria narrativa contada.

A mulher que atrai arrebatadoramente a paixão de Claudius é a duquesa Eleonora, esposa do duque Maffio. Mesmo sabendo do comprometimento da amada por outro homem, Claudius se apaixona perdidamente por ela. A partir desse amor incontável, nota um leve traço de insanidade na personalidade do personagem:

Depois... Fora longo dizer-vos: seis meses! Concebes? seis meses de agonia e desejo anelante — seis meses de amor com a sede da fera! seis meses! como foram longos!

Um dia achei que era demais. Todo esse tempo havia passado em contemplação, em vê-la, amá-la e sonhá-la: apertei minhas mãos jurando que isso não iria além — que era muito esperar em vão: e que se ela viria como Gulnare aos pés do Corsário, a ele cabia ir ter com ela. (AZEVEDO, 1998, p.44)

Por meio do trecho acima que a agonia de amar e não ver Eleonora era tão intensa que ele a compara com a “sede da fera”, isto é, algo sem domínio e que possivelmente o levará a cometer alguma ação tresloucada.

Até o presente momento o leitor provavelmente nota que a narrativa está seguindo de forma regular e sem nenhum desvio ou evento “anormal”. Porém a ação que Claudius Hermann comete para diminuir seu desejo desencadeia um novo sentimento no leitor: a hesitação.

Esse efeito, segundo Todorov, como já ficou evidenciado nesta dissertação, é primeira condição do fantástico. Condição esta que se fundamenta quando o leitor se identifica com o personagem principal e hesita em uma explicação que pode ser natural ou sobrenatural dos acontecimentos evocados. Essa hesitação pode se resolver seja porque se admite que o acontecimento pertença à realidade; seja porque se decide que é fruto da imaginação ou resultado de uma ilusão; em outros termos, pode-se decidir se o acontecimento é ou não é possível. (TODOROV, 2008, p. 166)

Em nossa análise notamos que a hesitação referida por Todorov acontece quando o personagem principal nos conta que em uma noite foi ao palácio da duquesa para contemplá-la em seu sono e aplacar seu desejo. Porém o homem estava com a cabeça muito quente e febril e o leitor poderia não estar convencido sobre o que está sendo narrado, isto é, o leitor poderia duvidar sobre o fato de o personagem ter entrado no palácio e drogado a amada.

Outro fator que provoca hesitação no leitor é a ambiguidade da narrativa. Essa ambiguidade, segundo Remo Ceserani, é frequentemente desencadeada pela elipse:

Encontra-se com frequência, nos textos fantásticos, a súbita abertura de espaços vazios, de elipses na escritura. No momento culminante da narração, quando a tensão está alta no leitor, e é a forte a curiosidade de saber se abre de repente a página um buraco branco, a escritura povoada pelo não dito. Desse procedimento, que tem frequentemente efeitos muito fortes de suspense e incerteza. (CESERANI, 2006, p. 74)

A elipse ou o “buraco branco” no texto alvaresiano se dá de duas maneiras. A primeira é no momento em que o personagem dopa a amada com um narcótico que “desperta a febre nas faces e o desejo voluptuoso no seio”. Essa passagem é narrada de tal modo que o leitor fica indeciso se o despertar sexual da duquesa Eleonora por Claudius Hermann realmente aconteceu ou não:

O homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela: e verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... A bebida era um narcótico onde se misturaram algumas, gotas daqueles licores excitantes que acordam a febre nas faces e o desejo voluptuoso no seio.

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, afastou o cortinado. (AZEVEDO, 1998, p.44 - 45)

A segunda elipse acontece após o trecho acima e é feita de forma visual, isto é, pelo uso de linhas pontilhadas que servem para assinalar diferentes momentos do texto. Esse recurso de “não dizer” contribui para aumentar ainda mais o suspense e as incertezas no leitor do conto analisado.

Em sequência a esse acontecimento, o narrador-personagem conta que esses encontros duraram um mês. E em uma noite, após um baile, ele a esperava na alcova atrás do leito e para sua surpresa a mulher entrava junto com um homem, o conde Maffio. Ao ver Eleonora nos braços de outro, Hermann aperta um punhal. Aqui há outra elipse na narrativa, pois nesse momento o leitor se sente apreensivo e não sabe ao certo se houve um assassinato por parte do personagem principal:

Eu os vi assim: aquele esposo ainda tão moço, aquela mulher — ah! E tão bela! De tez ainda virgem — e apertei o punhal...
- Viras hoje, Maffio? — disse ela.
- Sim, minh'alma.
Um beijo sussurrou, e afogou as duas almas. E eu na sombra sorri, porque sabia que ele não havia de vir. (AZEVEDO, 1998, p. 45)

Logo depois, Claudius Hermann de forma impulsiva, sequestra a moça e a leva para seu palácio, que se localiza fora da cidade. A localização do palácio, no ermo, distante do espaço urbano, sugere também que as personagens encaminhem-se para a distância em relação ao racional e a narrativa torne-se cada vez mais insólita. O dia amanhece e ele resolve parar em uma estalagem a fim de levar a duquesa para um dos aposentos. A moça então desperta e lhe pede explicações de como foi parar naquele lugar, pergunta ao homem que está ao seu lado no leito se tudo aquilo não era uma brincadeira sem graça do seu querido Maffio.

O homem fica tão deslumbrado com a visão daquela linda mulher que não lhe não dirige nenhuma palavra; Eleonora fica aflita e ameaça gritar a fim de pedir para que a socorram. E Hermann pede silêncio e lhe conta (notemos aqui novamente o recurso das narrativas encaixadas que se constroem pelo recurso da *mise en abyme*) uma história de um homem amaldiçoado que se apaixona por uma mulher, um anjo, e que ele a perseguia em todos os lugares que ia e que também a observava em seu leito. A moça se desespera

ainda mais ao saber que o anjo, na verdade, era ela e que o homem libertino estava na sua frente. O desespero é tão grande que ela não aceita o amor do homem e implora que ele a mate e Hermann, por sua vez, se exaspera e explica que a humilhação do adultério já está feita e que ela não poderá voltar para o duque Maffio; propõe-lhe que viva com o homem que a maculou pois que aceite fugir com ele e se não o fizer aconteceria algo horrível; quem entrasse naquele quarto levaria os pés ensopados de sangue.

Em seguida, Hermann espera por duas horas a resposta da mulher. Ao voltar ela nada lhe responde, somente ergue as mãos e lhe entrega um papel molhado de lágrimas. Nesse papel há um poema de autoria do próprio Claudius; e ele o atira na mesa da taverna, outro personagem pega o papel e lê para todos. Podemos inferir que, nesse momento, o leitor pode ter a certeza (ou não) de que a história contada pelo personagem principal é realmente verídica e não um simples conto, de acordo com o gênero das narrativas enunciadas até aquele momento. Temos então um elemento (um papel) que irrompe do espaço da ficção e adentra no espaço moldura da narração, a taverna, que é igualmente um outro espaço de ficção, que por sua vez, como já evidenciamos, encontra-se inserido em outro espaço ficcional, o de Macário.

A vertigem nesse ponto se amplia, o efeito de *mise en abyme* concretiza o abismo provocado pelo jogo de encenação em que uma ficção se encaixa dentro de outra ficção, que se encaixa dentro de outra ficção e assim sucessiva ou infinitamente. Teatro! O autor, defendemos, aqui, ao lidar com essas camadas infinitas de ficções, não só se filia à linha de narradores cherazadianos, mas coloca em discussão o estatuto da ficção. O jovem Álvares de Azevedo propõe ao seu leitor uma aventura sobre a arte da ficção, teatralizando-a.

O suspense da narrativa constrói-se de forma tão intensa que todos os ouvintes da taverna e possivelmente o leitor ficam apreensivos quando a narrativa se dissipa e Claudius Hermann abaixa a cabeça e adormece:

Aqui parou a historia de Claudius Hermann.
Ele abaixou a cabeça na mesa, não falou mais.
Claudius levantou um pouco a cabeça estava macilento: tinha os olhos fundos numa sombra negra.
- Deixai-me, amaldiçoados! Deixai-me pelo céu ou pelo inferno! não vedes que tenho sono — sono e muito sono ?
- E a história, a historia? Bradou Solfieri.
- E a duquesa Eleonora? Perguntou Archibald.
- E verdade a historia. Parece-me que olvidei tudo isso. Parece que foi um sonho!
- E a Duquesa?

- A Duquesa? Parece-me que ouvi esse nome alguma vez... Com os diabos, que me importa?
Ai quis prosseguir: mas uma força invencível o prendia. (AZEVEDO, 1998, p.53)

A partir da passagem acima, podemos notar que a narrativa torna-se cada vez mais densa e labiríntica, pois o narrador principal não lembra o final de suas recordações e quem prossegue a narrativa é um personagem alheio, Arnold-o-louro, que permanecia adormecido durante toda a narrativa e que sem nenhuma explicação aparente termina a história:

- Escutai vós todos — disse: — Um dia Claudius entrou em casa. Encontrou o leito ensopado de sangue: e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora, o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara! Era uma cabeça hirta e desgrehada, uma tez esverdeada, uns olhos fundos e baços onde o lume da insânia cintilava a furto como a emanção luminosa dos paus entre as trevas...

Mas ele o conheceu... era o Duque Maffio...

Claudius soltou uma gargalhada. — Era sombria como a insânia, fria como a espada do anjo das trevas. Caiu ao chão, lívido e suarento como a agonia, inteiriçado como a morte... (AZEVEDO, 1998, p.53-54)

O clímax referido acima suscita outra ambiguidade constituída por uma elipse e há nela a vontade e o prazer de usar todos os instrumentos narrativos para atirar e capturar o leitor dentro da história, mas há também o gosto e o prazer de lhe fazer recordar sempre de que se trata de uma história (CESERANI, 2006, p. 69). E a ambiguidade é referente à lembrança que o leitor tem de alguns acontecimentos narrados nas linhas anteriores.

O leitor se lembrará de que, na metade da narrativa, Claudius Hermann visitava o leito de Eleonora e que segurava um punhal e afirmava sorrindo que o duque Maffio não voltaria a encontrá-la, isto é, o leitor poderá deduzir que houve um assassinato. Dessa forma, ao fazer a leitura do final do conto, o leitor hesitará entre uma explicação natural e sobrenatural. A primeira explicação, a natural, poderá ser feita caso o leitor ache que o duque Maffio não morreu pelas mãos de Hermann e que matou Eleonora de forma violenta e vingativa. A segunda explicação, a sobrenatural, poderá qualificar o desencadeamento da história como insólito e horrível. Ele aceitará e concordará que duque Maffio, com a pele esverdeada e os cabelos desgrehados, saiu do mundo dos mortos e matou a própria mulher.

Podemos dizer, a partir de todos os elementos citados em nossa análise que Álvares de Azevedo soube construir uma narrativa que despertasse em seus leitores um apurado sentimento de estranheza e hesitação ao sobrenatural. E esse sobrenatural é:

A metade do mundo, a metade de baixo, a metade aprisionada, profunda, íntima, oprimida, subterrânea, noturna; o reino dos mortos e enterrados, dos sonhos e dos pesadelos, dos demônios; o lugar das verdades indizíveis, dos encantos obscuros, dos pavores irresistíveis, das tentações inconfessáveis. (LUGNANI, *apud* CESERANI, 2006, p. 79)

2. 5. TREVAS, ASSASSINATO E INCESTO: O HORROR E SUSPENSE NO CONTO “JOHANN”

A primeira característica que notamos em “Johann” é a forte presença do ambiente escuro que permeia todo o conto. Esse tipo de ambientação perpassa as ações principais das personagens e é importante para a criação do efeito de suspense na obra. Porém, se faz necessário ressaltar que todos nós compreendemos que um ambiente possuidor de nenhuma claridade é caracterizado por ter a coloração negra. E essa cor, segundo a simbologia:

O negro se refere, nessas representações imaginativas de uma época, a um estado primitivo do homem, onde predominariam a selvageria, mas também a dedicação; a impulsividade assassina [...]. Na via da individualização, Jung considera a cor preta como o lado sombrio da personalidade, uma das primeiras a superar. O branco seria, ao contrário, o término de um desenvolvimento no sentido da perfeição. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2009, p. 633)

Se lembrarmos que as histórias fantásticas ou de horror se alimentam dessa atmosfera sombria poderemos já de início qualificar o conto “Johann” como um exemplo característico.

No que se refere aos acontecimentos da narrativa, ele tem início em Paris e o personagem Johann conta sobre o entusiasmo com o jogo do bilhar e a sua embriaguez que fazia “queimar suas ideias”. Nesse contexto, Johann jogava contra um moço chamado Artur e caracteriza-o como sendo uma figura louca e mimosa como uma donzela e que ainda possuía na face o rosa da juventude. Apesar do semblante angelical e ingênuo que aparenta, Artur comete um ato de má-fé no bilhar em que ambos jogavam:

O moço loiro, voluntariamente ou não, se encostara ao bilhar...
A bola desviou-se, mudou de rumo: com o desvio dela perdi...
Adiantei-me para ele. A meu olhar ardente o mancebo sacudiu os
cabelos loiros e sorriu como de escárnio. (AZEVEDO, 1998,
p.54)

Essa ação impulsiva e fútil de Artur para ganhar o jogo faz com que seja o início de uma série de desencadeamentos trágicos. O primeiro deles é a cólera de Johann por ter perdido o jogo, por isso esbofeteara o moço e ele, por sua vez, lhe joga uma luva na cara para insultá-lo ainda mais. Os amigos de ambos lhes propõem que resolvam o impasse por meio de um duelo. Johann então lhe toma pela mão com o sangue frio e lhe faz algumas perguntas e, duas delas são relacionadas com o espaço da ação, ou seja, do duelo de morte de ambos.

Sendo assim é importante discorrermos sobre a importância do espaço e o que ele representa para a narrativa de Álvares de Azevedo. No livro *Lima Barreto e o Espaço Romanesco* escrito por Osman Lins, há uma distinção entre *espaço* e *ambientação*. Segundo ele, a primeira noção, nós levamos a nossa experiência do mundo para poder compreendê-la e segunda por sua vez é “o conjunto de processos conhecidos ou possíveis, destinados a provocar na narrativa, a noção de um determinado ambiente (LINS, 1976, p.77).

O espaço, seguindo os escritos de Lins, é também aquele provocador da ação e vê-se à mercê de fatores que lhe são estranhos. O espaço, em tal caso, interfere como o liberador de energias secretas e que surpreendem, inclusive, a próprio personagem. (LINS, 1976, p.100). Ele prossegue, dizendo que o fato de o espaço:

[...] em certos casos, provocar uma ação – desatando, portanto, forças ignoradas ou meio ignoradas -, relaciona-o com o imprevisto ou surpresa; enquanto isso, os casos em que o espaço propicia, permite, favorece a ação, ligam-se quase sempre ao adiamento: algo já esperado adensa-se na narrativa, à espera de certos fatores, dentre os quais o cenário, torne afinal possível o que se anuncia. (LINS, 1976, p.100)

No conto, quando o personagem antagônico é indagado por Johann sobre as testemunhas daquele evento funesto, ela lhe responde que é noite, isto é, o espaço é ambientado em uma temporalidade noturna, soturna, personificado e transformado em uma peça provocadora para os acontecimentos e também para o clímax final da narrativa.

Após esclarecer todas as dúvidas, Artur leva Johann para um hotel e ambos conversam e aceitam que o modo de resolverem todas as afrontas cometidas no bilhar é

acreditando que o sangue derramado irá lavá-las. O espaço fechado do hotel sela o acordo sombrio. O moço louro escreve uma carta a alguém misterioso e pede ao narrador-personagem que tome seu anel e entregue a carta a essa pessoa que depois ele contará.

De forma mórbida, Artur propõe um brinde ao morto que verá o último crepúsculo da vida e uma saúde a mulher misteriosa que tanto ama. Depois do brinde e da saúde, o moço tira duas pistolas e afirma que é um modo breve e sem nenhuma agonia. Johann pergunta sobre o local e ele responde que será em uma esquina deserta nos arredores da cidade. Mais uma vez, a escolha do espaço deserto e fora do espaço urbano pode remeter o leitor à sensação de que eventos insólitos serão desencadeados. A cidade representa o espaço povoado, ditados pelas normas, pela razão; o espaço ermo sinaliza o vazio, a lacuna, e pode sugerir a presença do impossível, do insólito.

Fora de Paris ambos escolhem suas pistolas e Artur tem um pressentimento ruim, por essa razão faz uma oração por si mesmo e também por sua mãe. A visão do moço ajoelhado comove o personagem principal e ele se recorda que possuía uma mãe e irmã e que as esquecera por causa da vida que levava e ao contrário de Artur não possuía nenhum amor ou amante.

O duelo então se concretiza e o leitor poderá se espantar com a visão horrível do acontecimento:

Caminhamos frente a frente. As pistolas se encostaram nos peitos. As pistolas estalaram, um tiro só estrondou, ele caiu quase morto...
-Tomai — murmurou o moribundo, e acenava-me para o bolso.
Atirei-me a ele. Estava afogado em sangue. Estrebuchou três vezes e ficou frio... Tirei-lhe o anel da mão. Meti-lhe a mão no bolso como ele dissera. Achei dois bilhetes.
A noite era escura: não pude lê-los. (AZEVEDO, 1998, p. 56-57)

Notamos por meio do fragmento acima que o primeiro acontecimento sangüinário presente no conto acontece na total escuridão e isso afeta o personagem, pois o ambiente era tão negro que ela não consegue ler os bilhetes que Artur deixara. O único modo de fazê-lo é voltar à cidade e lê-los através da luz fraca de um lampião. Essa pausa cria o suspense, tão importante nas histórias fantásticas.

Em seguida, Johann percebe que o bilhete é de uma mulher marcando um encontro e ele tem uma ideia singular: ir à “entrevista” proposta naquele bilhete:

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 essas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros!

(Johann encheu o copo: bebeu-o, mas estremeceu)
Quando eu ia sair, topei um vulto a porta. (AZEVEDO, 1998, p.57)

Como pudemos observar, o espaço é novamente escuro e promove outra ação: Johann de forma vil e inescrupulosa tem relações sexuais com a amada do homem que havia acabado de matar a sangue frio. O personagem, agora na taverna, sabendo do que aconteceria a seguir, estremece. Esse estremecimento gera um suspense no leitor, se intensificando com a presença de algo estranho na narrativa – um vulto.

O suspense na narrativa de horror, segundo a teoria do norte-americano Noël Carroll publicada sobre o título *A filosofia do horror ou Paradoxos do coração* (Campinas: Papiros, 1999. p.185-205), é gerado com um acompanhamento emocional de uma pergunta suscitada por cenas e acontecimentos anteriores de uma história. Carroll também salienta que:

O suspense surge quando uma pergunta estruturada – com alternativas nitidamente contrapostas – surge na narrativa e provoca o que antes foi chamada de acontecimento simples de resposta. O suspense é um estado emocional que acompanha uma tal cena até o momento em que um dos resultados alternativos de competição é realizado. (CARROLL, 1999, p. 196)

O suspense é aplicado e intensificado no conto “Johann” por meio da possível pergunta que o leitor fará ao ler a cena em que aparece o tal vulto: “Quem poderia ser?”. Ele terá a resposta que procura na cena que se segue. Vejamos:

Não respondi: o caso era singular. Continuei a descer, o vulto acompanhou-me. Quando chegamos à porta vi luzir a folha de uma faca. Fiz um movimento e a lâmina resvalou-me no ombro. A luta fez-se terrível na escuridão. Eram dois homens que se não conheciam; que não pensavam talvez terem-se visto um dia a luz, e que não haviam mais ver-se porventura ambos vivos.
O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguiei-o. Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão, sufocando-lhe a garganta com o joelho, e a outra mão a tatear na sombra procurando um ferro.
Nessa ocasião senti uma dor horrível: 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, 1998, p.57)

A intensidade do acontecimento acima reflete diretamente no leitor e lhe desperta ainda mais o assombro e a curiosidade. E esse desejo de querer enfrentar um desconhecido insano ficará profundo no clímax que prenunciará o desfecho da narrativa:

Ao sair tropecei num objeto sonoro. Abaixei-me para ver o que era. Era uma lanterna furta-fogo. Quis ver quem era o homem. Ergui a lâmpada... O ultimo 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... Aquele homem — sabe-lo!?... Era do sangue do meu sangue,era filho das entranhas de minha mãe como eu... era meu irmão! Uma idéia 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. Abri a janela, levei-a até aí... (AZEVEDO, 1998, p.57-58)

Nos dois excertos podemos perceber que a ambientação escura favoreceu diretamente a ação de todas as personagens. Foi nesse espaço que se desencadeou o assassinato do homem pelas mãos de seu próprio irmão. A única luz que surge é apenas para provocar o horror do personagem pela visão sangrenta daquela morte tão violenta. A luz também serve para suscitar na próprio personagem e no leitor uma sensação forte de estranhamento: “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” (AZEVEDO, 1998, p.57).

Para finalizar, não podemos deixar de expor a última característica que faz com que o conto “Johann” do ultrarromântico Álvares de Azevedo seja uma narrativa ligada ao horror. Tal característica se insere nas ideias arroladas no capítulo 7 do livro de Tzvetan Todorov intitulado *Introdução à literatura fantástica* e se chama “Temas do tu”.

Nesse capítulo, Todorov ressalta que eles são ligados à sexualidade presentes nas narrativas fantásticas. Tais sexualidades são geradas pelas transformações dos diferentes tipos de desejos. Segundo o teórico, a maior parte dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um “estranhamento” social.

O desejo sexual expresso pelo conto é o incesto consumado entre Johann e sua irmã. O leitor percebe isso na última frase da trama: “O que tenho? O que tenho? Não vedes pois? Era minha irmã! ” (AZEVEDO, 1998, p.58)

E o incesto é, no discurso de Todorov, uma das variedades mais frequentes das transformações do desejo em narrativas fantásticas. Ainda afirma que o sobrenatural:

[...] não se manifesta com igual intensidade, ele aparece para dar a medida de desejos sexuais particularmente poderosos e para introduzir na vida depois da morte. Ao contrário, a crueldade ou perversões humanas não saem geralmente dos limites do possível e estamos em presença, digamos, apenas do socialmente estranho e improvável. (TODOVOV, 2008, p. 147-148)

2.6 . O EPÍLOGO SANGRENTO EM “O ÚLTIMO BEIJO DE AMOR”

Não poderíamos deixar de analisar o epílogo de *Noite na Taverna*, intitulado “O último beijo de amor”. Ele converge em um único e sólido espaço: a Taverna e é onde acontece o clímax final da narrativa. Esse ambiente ou espaço-moldura tem o propósito de suscitar nos leitores o início do suspense, que segundo Noël Carroll, é gerado com um acompanhamento emocional de uma pergunta suscitada por cenas e acontecimentos anteriores de uma história. E na ficção popular, o suspense geralmente prevalece quando a pergunta que surge das cenas e/ou dos acontecimentos anteriores tem duas respostas possíveis e opostas. (CARROLL, 1999, p. 196)

Nessa perspectiva, aludimos que o principal agente do início do suspense é o espaço ambientado em uma temporalidade noturna. A atmosfera noturna é o local perfeito para encontros furtivos dos amantes e também para atividades ilícitas e macabras. Na teoria de Gilbert Durand, o regime noturno do imaginário presume as representações simbólicas do mergulho na interioridade, da intimidade em relação a todas as coisas, próprios da estrutura mística. O arquétipo da noite, ponto de dissolução da vida e também de origem, remete ao regime noturno. A simbologia da noite também é convidativa:

[...] rica em todas as virtualidades da existência. Mas entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as *ideias negras*. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o de trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida. (CHEVALIER; CHEERBRANT, 2009, p. 640)

Podemos observar essa atmosfera na primeira frase do epílogo que começa “A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas.” (p.58). Logo de início percebemos que todos os personagens nomeados em cada um dos contos anteriores estão completamente adormecidos.

Logo em seguida, o narrador relata que uma luz breve apareceu na fresta porta e então ela é aberta por uma mulher vestida de negro. Essa mulher é descrita por uma riqueza de detalhes do narrador:

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 fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, dissereis antes — o anjo perdido da loucura. (AZEVEDO, 1998, p.58)

A riqueza de detalhes nas narrativas fantásticas é uma técnica recorrente e segundo Ceserani, seria o indício de um modo “moderno” de ver e conhecer o mundo. O modo fantástico, que recorrentemente introduz – em um mundo narrativo constituído por uma grande quantidade de fragmentos de uma realidade variada e inconstante – em alguns importantes detalhes, carregando-os significados narrativos profundos, demonstra também com isso estar projetado para a “modernidade”. (CESERANI, 2006, p. 77)

Por meio da descrição detalhada, o leitor poderá interpretar que a mulher misteriosa de semblante fantasmagórico poderá realizar alguma ação singular. A interpretação se confirma quando ela caminha em direção ao personagem Johann com um riso assustador nos lábios e o olhar sinistro:

Abaixou-se junto dele, depôs a lâmpada no chão. O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espalhava sombra sobre Johann. A fronte da mulher pendeu e sua mão passou na garganta dele. 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... (AZEVEDO, 1998, p. 58)

Através, do excerto supracitado, podemos refletir que ele pode despertar no leitor um profundo senso de estranhamento pela imagem da mulher degolando o homem e enxugando as mãos ensanguentadas nos cabelos do morto. E há também uma dúvida crucial: “Quem poderia ser a assassina de Johann?”.

Quando a narrativa prossegue o leitor obtém a resposta do suspense que já está instaurado, porém ela é provável ou improvável, dependendo do tipo de leitura que está sendo realizada. O narrador relata que a assassina de Johann desperta outro personagem, Arnold. Ele acordado não acredita naquela visão e declara que a dama mudou muito em cinco anos. De forma triste a mulher concorda e diz que ela agora não é mais a Giorgia virgem e sim a Giorgia prostituta.

O moço se espanta com a afirmação e também conta o que lhe aconteceu durante esses cinco anos. E aí que algo é revelado:

- Oh! Deixa que me lembre; estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo a queima-roupa, meu acordar num hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação, isto é um sonho? Oh! Lembremo-nos do passado! (AZEVEDO, 1998, p. 59)

A revelação é um fator importantíssimo e suscita várias lembranças remanescentes do conto anterior, ou seja, o leitor recordará que a moça é na verdade a irmã de Johann e amante de moço do bilhar, Artur. E que G., agora Giorgia, retornou com um só propósito: matar o irmão.

Ela e Arnold têm uma longa discussão sobre o tempo que passaram separados um do outro e que por causa do que aconteceu no passado ambos se tornaram amaldiçoados pelo destino: ela era uma perdida e ele um libertino. Logo em seguida a moça chama-o de Arnold e ele implora que ela volte a chamá-lo de Artur e eles se beijam e murmuram palavras de amor.

Giorgia revela a Artur sua morte e ambos choram aflitos; então friamente ela o leva até ao corpo de Johann. Horrorizado, Artur pergunta quem poderia ter matado o homem e a prostituta faz outra de suas confidências:

- 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, a ela que era sua irmã!!

- Horror! Horror!

E o moço virou a cara e cobriu-a com as mãos. (AZEVEDO, 1998, p. 60)

Podemos qualificar a atitude de Arnold/Artur ao ver a cena fúnebre como sendo a do mais puro horror e ela também é plausivelmente manifestada no leitor. Esse pavor, segundo a teoria de Lovecraft, é o que qualifica a história como sendo fantástica:

Portanto, devemos julgar uma história fantástica, não pela intenção do autor ou pela simples mecânica do enredo, mas pelo nível emocional que ela atinge em seu ponto mais banal. Se as sensações apropriadas forem provocadas, esse 'ponto alto' deve ser admitido, por seus próprios méritos, como a literatura fantástica, pouco importando quão prosaicamente ele seja degradado na sequência. (LOVECRAFT, 2008 p. 17-18)

Outro fator que ressaltaremos nesta análise é algo recorrente em todo o epílogo: a teatralidade. Todas as cenas e diálogos são feitos de modo que despertam no leitor a sensação de um espetáculo. Para Remo Ceserani (2006), isso é muito difundido no fantástico e tem uma necessidade de criar no leitor um efeito de “ilusão”, que também é de um típico cênico.

Vejamos o exemplo de teatralidade na cena final do epílogo de *Noite na Taverna*:

A mulher ajoelhou-se a seus pés.

- E agora adeus! Adeus que morro! Não vês que fico lívida, que meus olhos se empanam e tremo... e desfaleço?

-Não! eu não partirei. Se eu vivesse amanhã haveria uma lembrança horrível em meu passado...

- E não tens medo? Olha! E a morte que vem! e a vida que crepúscula em minha fronte. Não vês esse arrepio entre minhas sobrancelhas?...

- E que me importa o sonho da morte? Meu porvir amanhã seria terrível: e a cabeça apodrecida do cadáver não ressoam lembranças; seus lábios gruda-os a morte: a campa e silenciosa. Morrerei!

A mulher recuava... Recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito e caiu-lhe das mãos. Era horrível de ver-se. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...

A lâmpada apagou-se. (AZEVEDO, 1998, p.60)

Para finalizar, não podemos deixar de comentar que o ponto culminante, referido no fragmento acima, revela ao leitor que as tragédias insólitas que perpassavam cada um dos contos (“Solfieri”, “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann” e “Johann”) também foram bastante semelhantes no epílogo da narrativa. Sendo assim, como apontou Antonio Candido, elas se ligam por certa comunidade de atmosfera, que as torna aspectos de uma linha ideal de assombramento e catástrofe. (CANDIDO, 2006, p. 21). O estranho, o bizarro, o singular que permeia todos os contos são, portanto:

[...] da estética romântica e simbolista que não passam de diferentes maneiras de dizer a mesma palavra: morte. Num mundo em que a identidade desapareceu – ou seja: a eternidade cristã -, a morte se torna grande exceção que absorve todas as outras e anula as regras e as leis (PAZ, 2013, p. 81).

3. EPÍLOGO

*Adeus, meus sonhos, eu pranteio e morro!
Não levo da existência uma saudade!
E tanta vida que meu peito enchia
Morreu na minha triste mocidade!*
Álvares de Azevedo

Ao observarmos as narrativas de Álvares de Azevedo, em especial *Macário e Noite na Taverna* analisadas nesta pesquisa, percebemos como o autor, por meio do efeito do horror, conduz possivelmente seu leitor para universos alterados, onde os personagens vão contar suas experiências macabras limites e enfrentamentos e hesitações frente ao espaço e situações inquietantes. Notamos que as duas narrativas revelam o quanto é fugaz a fronteira que separa o “real” do insólito e/ou horror.

A partir da proposta de pesquisa realizada inicialmente, que procurou primeiro observar o personagem satã no texto dramático *Macário*, podemos dizer que conseguimos alcançar o objetivo proposto e compreendemos que ele é significativamente trabalhado de forma crítica e reflexiva e não somente como um ser que perturba o personagem por ser vil e horripilante, como mostrado pelas ideias de Igreja e do senso comum.

Ressaltamos que essa figura representa o eterno irreverente, o herói romântico, que batalha contra as regras impostas e os limites que o assolam, desafiando a sociedade e até mesmo o poder divino. O espírito de irreverência do Satanismo proporciona ao poeta criar, literariamente, o seu próprio universo, tão solitário quanto absurdo e tão diabólico quanto irônico. A ironia e a indiferença em Azevedo provêm da consciência do infinito e

O trágico e o fantástico, ironicamente, se fazem presentes e o caos se estabelece através da negação e da presença de Satã. Povoada de seres marginalizados a obra de Azevedo é irreverente, é o espaço onde homem e demônio se confrontam, medem suas forças, lutam por supremacia. O resultado deste duelo é trágico, a mais louca e pessimista forma de viver. Vida solitária, desvairada, habitada por fantasmas, fruto de uma imaginação exageradamente fértil e doentia, própria de um adolescente que vive em um mundo de sonhos e fantasias (CAVALCANTE, 2004, p.1)

Além disso, o texto alvaresiano manifesta espaços e apresenta um mundos e situações sinistras, recheadas de indivíduos párias da sociedade que manifestam descrença pelos princípios sociais, morais e religiosos, o autor elabora um mundo diabólico, desregrado, avinhado e repleto dos deleites carnavais que governados como lei absoluta. Assim, esse mundo criado por Álvares de Azevedo é tão sinistro que provavelmente suscita no leitor a dúvida entre o que é real e o que irreal.

E o leitor nota a todo o instante que está diante da transgressão aos códigos de conduta da sociedade. É nesse espaço circundado por Satã, porque cada figura ficcional de uma forma ou de outra, é seu aprendiz. Nessa perspectiva, os personagens dessas narrativas são indivíduos expatriados do mundo ordinário dos mortais. Por esse motivo, os espaços que o leitor encontra nessas narrativas é um espaço liso (DELEUZE; GUATTARI, 1997) e heterotópico (FOUCAULT, 2001). A sua constituição é lisa e heterotópica lisa, porque suas dimensões são movediças, seus planos não são retilíneos, mas sobrepostos, labirínticos. É o espaço da desordem e não da ordem. O espaço da perturbação e da inquietação. Foucault (2001), ao tratar das heterotopias, afirma que elas incomodam, ao contrário das utopias, que acomodam. O espaço liso é o do devaneio, da loucura, do insólito, ao contrário do espaço da normalidade, que é estriado, organizado.

A sobreposição de planos, muito comum ao espaço heterotópico pode ser lida, aqui, também por meio da sobreposição que temos entre: 1) o espaço de Macário que abarca o espaço da Noite na taverna; 2) o espaço da noite na taverna que abarca o das histórias contadas pelos jovens; 3) o espaço ficcional das histórias contadas pelos jovens que invade o espaço da taverna onde as histórias são contadas; 4) e finalmente, o retorno: o espaço da taverna a ser observado por Macário e por Satã. O resultado disso, como já pontuamos: a teatralização do narrado, a *mise en abyme*, que projeta-nos para o abismo da ficção.

De acordo com Marisa Martins Gama-Khalil (2012, p. 37), nas narrativas “que se enveredam pela opção do enredamento fantástico, o espaço ficcional constitui-se como uma base por meio da qual o leitor será incitado a reler o ‘seu’ espaço ‘real’ a partir da visão que tem daquele espaço ‘irreal’ e insólito. ”

Outro ponto importante é com relação ao espírito de rebeldia evidenciado nas duas obras. Ele se configura nas condutas no modo de viver, nas figuras femininas, nas ligações (ou falta) amorosas e na presença da morte. É relevante perceber que a sedução intensa pelo obscuro/incógnito faz com que ele idolatre o inquietante e aquilo que nunca foi visto. O descontentamento com o que se encontra a vista produz uma causa na elaboração de uma outra realidade.

Os personagens de *Noite na Taverna*, por exemplo, permanecem em um universo radicalmente melancólico. São moços revoltados e ávidos por emoções sem limites, heróis (ou anti-heróis) caracterizados por falhas, com todo o tipo de depravações e reproduzem devotadamente os estudantes boêmios da época, consagrados ao tédio e ao spleen, carregando uma vida mundana, mórbida e dissimulada, embriagando-se nas

tavernas, buscando a morte na amoralidade, devaneando com virgens donzelas dormentes, nutrindo-se sempre do soturno, espaço perfeitos para o sonho, a fantasia e os deleite das paixões. Assim o

poeta ainda deixa fluir sua veia irônica. Como Satã ele se rebela contra o instituído. A ironia mordaz atinge a tudo e a todos, nada escapa a sua língua ferina. Posiciona-se contra a vida, e não conseguindo vivê-la plenamente, desespera-se, pois não aceita suas limitações. Uma força satânica empurra o jovem poeta para o nada existencial, fazendo-o criar uma das mais loucas formas de viver; vida desregrada e insana, cheia de paixões desenfreadas e tédio. Os valores sociais e morais vão se perdendo, dando lugar a interesses individuais. Criando, assim, um mundo negro e desencantado, uma verdadeira saturnal onde o homem reina solitário (CAVALCANTE, 2004, p.19).

Devemos pontuar que os personagens das duas narrativas representam a absoluta falta de limites, característica que atravessa a literatura fantástica e observamos isso pelo comportamento deles, isto é, eles não têm limites aos seus desejos e são tão confiantes em sua própria invulnerabilidade. Em consequência a isso praticam e confessam crimes inimagináveis e não punidos pela sociedade e por suas consciências e são ainda formados por:

[...] por uma ideia fixa que é sua necessidade-idealista de Absoluto, um infinito anelo ainda mais doloroso que os vivenciados pelos românticos europeus. Essa ideia fixa concretiza-se na novela no fetiche pela mulher que é desejada e possuída como um objeto, não havendo em nenhum momento a concretização do Amor (OLIVEIRA, 2010, p.165).

A obra alvaresiana aspira a universalidade da arte e do próprio eu. Um eu que se debate entre dois caminhos, mas que opta por contemplar a ambos. Sua obra possui em seu interior/ exterior o sentimento de rebeldia, que se apresenta quase como uma maldição, sobretudo, aos românticos europeus. Sua obra de ficção se constrói de modo descrente, maldito, rebelde e transgressor, mas nem por isso perde seu caráter sublime.

Nesse misto de belo e horrendo, prazer e dor que se apresenta na literatura alvaresiana é possível perceber que o gracioso e o horrendo não são simples apostos, são complementares; fazem parte do grupo de oposições em que um polo só existe pelo outro. E a obra de Álvares de Azevedo admite os dois polos, porque a sua imponência se institui em sua própria imperfeição e na sua estima pela deformidade. Assim, percebemos que há muito lirismo tanto em *Macário* quanto em *Noite na Taverna*, ainda que estejam imbuídos de cenas mórbidas, sangrentas e monstruosas.

Refletimos que a alma romântica, principalmente a de Álvares, sempre terá o debate entre os mais diversos caminhos, não somente pela dúvida, mas por uma tentativa de conciliação desses itinerários. “Se Álvares de Azevedo é brasileiro, não há porque deixar de ser universal, de ser, de certa forma, um cidadão do mundo: se ele é inocente não há porque deixar de ser maldito (OLIVEIRA, 2010, p.165).

Assim, devemos dizer que em nossa pesquisa procuramos apresentar mais hipóteses do que soluções imediatas, alinhando algumas questões e exercendo algumas tentativas de respostas, em um caminho um tanto quanto digressivo ou inconclusivo. Porém não devemos dizer que isto sirva de desculpas, mas devemos admitir que a função do pesquisador ou da própria leitura de um texto literário está em constante processo “devir”.

Segundo Gilles Deleuze, o devir está relacionado com a percepção da literatura de um jeito renovador, porque ela está sempre se modificando pelos olhares dos leitores, isto é, pelas várias leituras feitas por diferentes leitores (ou pesquisador) de diversas épocas e culturas, sendo este o motivo para considerarmos obra e/ou pesquisa como “inacabada”. De acordo com ele, a escrita, por exemplo, é um caso de devir, algo que está sempre se fazendo, isto é, a escrita torna-se incessante “sempre em via de fazer-se, e que extravasa qualquer matéria vivível ou vivida ” (DELEUZE, 1997, p. 11).

Além de Deleuze, podemos citar o filósofo francês Roland Barthes afirma que a língua é um tipo de poder imposto, ela possui uma legislação que aliena os homens. Porém há uma forma de “impedir” este poder imposto, quando “trapaceia-se” com a língua, “esquivando-se” dela, de maneira a possibilitar um “jogo de palavras” que caracteriza a Literatura em si:

Entendo por literatura não um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática de escrever. [...] a literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas - que sabe muito sobre os homens. (BARTHES, 1989, p. 16-19)

Diante disso, o filósofo estabelece três conceitos, retirados do grego: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*, os quais ele denomina como “as forças da literatura”. O primeiro conceito refere-se à força responsável pelos *saberes* (*Mathesis*), pois todas as ciências estão presentes no mundo literário, isto é, a literatura “é a realidade e o próprio fulgor do

real. Entretanto, e nisso verdadeiramente enciclopédica, a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza, nenhum deles”. (BARTHES, 1989. p. 18). A segunda força, por sua vez, é a da *representação* (*Mimesis*), que é um modo que os homens têm de demonstrar o real ou até de reinventá-lo. A terceira e última força é a dos *signos* (*Semiosis*), esta se fundamenta na ideia de “jogar como os signos em vez de destruí-los, em colocá-los numa maquinaria de linguagem cujos breques e travas de segurança arrebitaram, em suma, em instituir no próprio seio da linguagem servil uma verdadeira heteronímia das coisas. (BARTHES, 1989. p. 28-29).

Podemos dizer a partir dos estudos de Roland Barthes, que a Literatura precisa fundamentalmente possuir em seu interior essas três forças: *Mathesis*, *Mimesis* e *Semiosis*, para que assim a linguagem se torne carregada de poesia, sugestões, lacunas, metáforas, heteronímias e polissemias.

Por último ressaltamos que a riqueza de nossa pesquisa se deve por entendermos que a literatura de horror não está interessada no verniz civilizado que permeia nossas vidas.

Ao tratar do medo, Gama-Khalil faz uso de duas personagens emblemáticas da literatura, D. Quixote de La Mancha e Sancho Pança e argumenta:

Acrescento a essa reflexão a história de D. Quixote e Sancho Pança, na qual é possível notar a forma irônica como Cervantes joga com essas ideias controversas e polêmicas acerca do medo, uma vez que D. Quixote, o sonhador, inventor de ficções, é o corajoso, e Sancho Pança, o representante da razão, é o medroso. Em um dos diálogos com D. Quixote, Sancho Pança assim se expressa: “— É verdade — disse Sancho —, mas tem o medo muitos olhos e vê as coisas sob a terra, quanto mais no céu acima ...” (CERVANTES, 2002, p. 256). A onipresença do medo é notória na fala de Sancho Pança, pois, em seu ponto de vista, o medo tem muitos olhos e abraça com sua força o que está na terra e nos céus. Ele está nas vidas dos homens, dominando o seu cotidiano, na claridade do dia e na escuridão da noite, ainda que comumente ele seja apartado e apontado como apenas pertencente ao noturno, às trevas (GAMA-KHALIL, 2014, p. 65-66).

O trabalho do horror não é nada senão arte; ele alcança o estatuto de arte simplesmente porque está procurando alguma coisa para além do artístico, algo que precede a arte [...]. O desconhecido nos amedronta... Mas nós adoramos dar uma olhadinha nele às escondidas (KING. 2007, p.17).

4. REFERÊNCIAS

ALAVARCE, C. da S. *A ironia e suas refrações: um estudo sobre a dissonância da paródia e no riso*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2009.

ASSIS, Machado. *Obra Completa de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994

ANFORA, Adriana Ingrid. *Grotesco e Ironia em Macário de Álvares de Azevedo: transgressão, spleen e utopia*. São Paulo, 2012. Dissertação (Mestrado em Literatura e crítica literária) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna & Poemas escolhidos da Lira dos Vinte Anos*. São Paulo: Moderna, 1998.

_____. *Teatro de Álvares de Azevedo: Macário/ Noite na Taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O efeito do real*. In: _____. *O rumor da língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 2006.

_____. *Estética da criação verbal*. Tradução do francês de Paulo Bezerra. 4ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *Problemas da poética em Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra, 3ª ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

_____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Tradução de Aurora F. Bernardini, José P. Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena S. Nazário, Homero F. de Andrade, 2ª ed., São Paulo: Hucitec, 1990.

BRAGA, Guilherme da Silva. *Introdução*. In: _____. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2012.

BRANDÃO, Luis Alberto. *Espaços literários e suas expansões*. Disponível em: < <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/aletria/article/view/1397> > Acesso em: 23 de janeiro de 2015.

_____. ; OLIVEIRA, Silvana Pessoa de. *Espaço e Literatura*. In: _____. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais: Introdução à Teoria Literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BESSIÈRE, Irene. “*El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza.*” David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001.

BESSIÈRE, Irene. *O relato fantástico: forma mista do caso e da adivinha*, trad. Biagio D’Angelo. Disponível em:

<www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_antteriores/n3/.../traducao2.pd> Acesso em: 14 de janeiro de 2015.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: New York: Routledge, 2014

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

BOURGEOIS, R. *L’ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme. de Staël à Gérard de Nerval*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1974.

CANDIDO, Antonio. *A Educação pela noite*. In _____. *A Educação pela noite & Outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

_____. *Textos de intervenção*. São Paulo: Duas cidades, 2002.

_____. *O Romantismo como posição do espírito e da sensibilidade*. In. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia Limitada, 1975.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*. Campinas: Papiros, 1999.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. *Satã e Macário, A rebeldia romântica*. Disponível em: < www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/12048/8014> Acesso em: 20 de Abril de 2015.

CEIA, Carlos. *O Estranhamento*. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=1030&Itemid=2> Acesso em: 02 de Julho de 2014.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1998.

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. São Paulo: Editora 34, 2002.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CHKLOVSKI, Viktor. *A arte como procedimento*. In _____. *Teoria da literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre, Globo, 1976.

CHEVALIER, Jean; GUEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

CLUTE, John & GRANT, John. *The Encyclopedia of Fantasy*. Nova York: St. Martin’s Press, 1997.

COUTINHO, Afrânio. *Introdução a literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

DELEUZE, Gilles; GATTARI, Félix. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia* - v.1. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

_____. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia* – vol. 5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800: uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIMAS, Antonio. *Espaço e romance*. São Paulo: Ática, 1985.

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

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

EAGLETON, Terry. *O que é literatura? In Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo, Martins Fontes, 1983

FREUD, Sigmund. *O inquietante*. In:____. *História de uma neurose infantil – O homem dos lobos: além do princípio do prazer e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010

_____. *O Mal-estar na civilização*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FOUCAULT, Michel. *Outros espaços. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001.

_____. *Linguagem e literatura*. In:_____. MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *As palavras e as coisas*. Lisboa: Portugal, 1968.

_____. *Linguagem e literatura*. In: MACHADO, Roberto. *Foucault: a filosofia e a literatura*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

_____. *Microfísica do poder*. 14.ed. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. *O sujeito e o poder*. In: RABINOV, Paul; DREYFUS, Hubert. *Michel Foucault: uma trajetória filosófica para além do estruturalismo e da hermenêutica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

FRANÇA, Júlio. *O horror na ficção literária: Reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética*. Disponível em:

<www.abralic.org.br/eventos/cong2008/.../pdf/.../JULIO_FRANCA.pdf> Acesso em: 14 de janeiro de 2015.

FURTADO, Felipe. *Fantástico – Modo*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt/business-directory/6033/fantastico-modo/>> Acesso em: 14 de janeiro de 2015.

FURTADO, Filipe. *A Construção do Fantástico na Narrativa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1980.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. *As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional*. In: _____. *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

_____. Representações espaciais do horror na literatura de Lygia Fagundes Telles. In: BARBOSA, S.; BORGES Fº, O. *Espaço, literatura & cinema*. São paulo: Todas as Musas, 2014.

_____. *A literatura fantástica: gênero ou modo?* Disponível em: < http://www.uel.br/pos/letras/terroroxa/g_pdf/vol26/TR26b.pdf> Acesso em: 23 de janeiro de 2015.

_____. *O lugar teórico do espaço ficcional nos estudos literários*: < revistadaanpoll.emnuvens.com.br/revista/article/download/166/179> Acesso em: 25 de março de 2015.

GOETHE, Johann Wolfgang von. *Fausto. Uma tragédia. Primeira parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

_____. *Fausto. Uma tragédia. Segunda parte*. Trad. Jenny Klabin Segall. Apres. com. notas de Marcus Vinicius Mazzari. 3.ed. São Paulo: Ed. 34, 2007.

GIDE, André. *Journal 1889-1939*. Paris: Gallimard, 1951. (Bibliothèque de la Pléiade, 54).

GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1985.

GUINSBURG, Carlos. *Estranhamento – Pré-história de um procedimento literário*. In: _____. *Olhos de Madeira: nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

INNOCÊNCIO, Francisco Roberto Szezechum. *Fausto e seu Mefistófeles: O mito de fausto na obra Macário, de Álvares de Azevedo*. Curitiba, 2007. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes da Universidade Federal do Paraná.

KING, Stephen. *Dança macabra; o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

LABRES, Claudia. *A poética do mal: A ficção de Azevedo, uma linguagem sob o signo de Satã*. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LOUREIRO, Ines. *Sobre a noção de "ironia romântica" e sua presença na escrita de Freud*. Disponível em: < www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017673005> Acesso em: 08 de setembro de 2015.

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

_____. *Notas sobre a escritura de contos fantásticos*. In. _____. *O chamado de Cthulhu e outros contos*. São Paulo: Hedra, 2012.

LUKÁCS, Georg. *Narrar ou descrever? - Uma contribuição para uma discussão sobre o naturalismo e sobre o formalismo*. In: _____. *Ensaio sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968

MACHADO, Irene. *Cem anos de estranhamento*. Disponível em: <www.usp.br/significacao/pdf/38_15.pdf> Acesso em: 04 de julho de 2014.

MENON, Maurício Cesar. *O diabo: um personagem multifacetado*. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/linguaseletras/article/viewArticle/1318>> Acesso em: 20 de Junho de 2014.

MINOIS, Georges. *O Diabo: origem e evolução histórica*. Lisboa: Terramar, 2003.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1985.

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

OLIVEIRA, Jefferson Donizetti. *Um sussurro nas trevas: Noite na taverna e os elementos do gótico no romantismo brasileiro*. São Paulo, 2010. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

PAZ, Octavio. *Os filhos do Barro – Do romantismo à vanguarda*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PANDOLFI, Maira Angélica. *Leituras e Releituras românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo*. São Paulo, 2006. Tese (Doutorado em Literatura e Vida Social) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista

ROAS, David. *“La Amenaza de lo Fantástico”*. David Roas, org. *Teorías de lo Fantástico*. Madrid: Arco/Libros S.L., 2001.

_____. El miedo. *Tras los límites de lo real: Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma, 2011, p. 79-107.

ROSENFELD, Anatol. *Aspectos do Romantismo alemão*. In: _____. *Texto/contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

ROSSI, Aparecido Donizete. *Antes de Otranto: apontamentos para uma pré-história do Gótico na literatura*. Disponível em: <www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/viewFile/.../10329> Acesso em: 13 de abril de 2015.

RUSSELL, Jeffrey B. *Lúcifer: o diabo na Idade Média*. São Paulo, Madras, 2003

SANTOS, Luis Alberto; OLIVEIRA, Silvana Maria Pessoa de. *Espaço e literatura*. In: _____. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Conceitos de espaço literário*. In: _____. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

SILVA, Vera M. Tietzmann. *Considerações sobre Noite na taverna*. Letras & Letras, vol, 9, N. 2. Uberlândia, 1993.

TAVARES, Braulio. *Nas periferias do real ou O fantástico e seus arredores*. In. *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

TUAN, Yi – Fu. *Paisagens do medo*. São Paulo: Editora Unesp, 2005.

VOLOBUEF, Karin. *Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia*. Disponível em: <seer.ufrgs.br/organon/article/viewFile/30064/18649> Acesso em: 20 de Junho de 2014.

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

_____. *E. T. A. Hoffmann e o espaço fantástico*. Disponível em: <> Acesso em: 20 de junho de 2014.

VAX, Louis. *A arte e a literatura fantástica*. Rio de Janeiro: Arcádia, 1974.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou o do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.