UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADEMICA DE SERRA TALHADA
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS COM HABILITAÇÃO EM PORTUGUÊS-INGLÊS

LILIAN DAYANE DE CARVALHO TORRES

O TRÁGICO E A CONSTRUÇÃO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM *NOITE NA TAVERNA*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

SERRA TALHADA
2022

LILIAN DAYANE DE CARVALHO TORRES

O TRÁGICO E A CONSTRUÇÃO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM *NOITE NA TAVERNA*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO.

Trabalho de conclusão de curso, apresentado à Universidade Federal Rural de Pernambuco – UFRPE, Unidade Acadêmica de Serra Talhada - UAST, como requisito para obtenção da graduação em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Maria do Socorro P. de Almeida – UFRPE.

Serra Talhada

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal Rural de Pernambuco
Sistema Integrado de Bibliotecas
Gerada automaticamente, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

T693t Torres, Lilian Dayane de Carvalho
O TRÁGICO E A CONSTRUÇÃO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO / Lilian Dayane de Carvalho Torres. - 2022.
49 f.

Orientadora: Profa. Dra. Mª do Socorro P. de Almeida.
Inclui referências.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) - Universidade Federal Rural de Pernambuco, Licenciatura em Letras, Serra Talhada, 2022.

1. Trágico. 2. Morte. 3. Mulher. 4. Álvares de Azevedo. I. Almeida, Profa. Dra. M do Socorro P. de, orient. II. Título

CDD 410

UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL DE PERNAMBUCO
UNIDADE ACADÊMICA DE SERRA TALHADA
CURSO DE LICENCIATURA EM LETRAS

Ata de Defesa Pública de Monografia
Curso de Licenciatura em Letras

Aos 31 dias do mês de maio do ano de 2022, às 15h:30min, na plataforma google meet, vinculada à Unidade Acadêmica de Serra Talhada – Universidade Federal Rural de Pernambuco, foi realizada a defesa pública de Monografia da estudante LILIAN DAYANE DE CARVALHO TORRES, intitulada O TRÁGICO E A CONSTRUÇÃO NAS PERSONAGENS FEMININAS EM NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO. A banca avaliadora foi composta pelos seguintes membros: Prof. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida, orientadora e membro presidente da sessão, Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto e Prof. Dr. Fábio Mário da Silva. Após a defesa, avaliação e deliberação, a banca atribuiu as seguintes notas à monografia: Profa. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida, nota 10; Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto, nota 10; Prof. Dr. Fábio Mário da Silva 10, e considerou o trabalho APROVADO, com nota final _10,0_ (dez pontos). A ata segue assinada pelos membros da banca avaliadora.

_____
Profa. Dra. Maria do Socorro Pereira de Almeida (Presidente)

_
_____
Prof. Dr. Nefatalin Gonçalves Neto

_____
Prof. Dr. Fábio Mário da Silva

A todos os corpos que ainda não conseguiram enxergar a natureza de suas almas.

AGRADECIMENTOS

Há muitas coisas, pessoas e momentos que devo agradecer pela minha caminhada até aqui, muitas foram as barreiras que se formaram, mas o amor pelo contínuo aprendizado me trouxe até aqui, a este momento. O aprendizado sempre foi uma chama de esperança para momentos tão soturnos, nos quais meu corpo físico não reconheceu a natureza sensível da minha alma.

Agradeço a mim, que morri mais vezes do que posso contar. E mesmo assim, estou em constante renascimento, eu luto para renascer cada vez mais forte, cada vez mais sabia, mais paciente. As lágrimas não podem ser contáveis para expressar como o aprendizado tem a ver com auto amor, esse processo é longo e ainda não finalizou, portanto mais uma vez agradeço a quem fui e a quem me tornei.

Estive em constante mudança e agradeço pelas pessoas que estiveram e estão comigo nessa, como diria a banda *Engenheiros do Hawai*, *Infinita Highway*. A vida me concedeu o prazer de ter apoio de pessoas maravilhosas que estiveram comigo desde o início da graduação e que encho a boca para chamar de amigos como Juliana, Stefany, Madalena, Raquel, Bianka Daniel, Jayro e Marília.

Tenho muito a agradecer pelas horas gastas em mais pura alegria que amenizavam o cansaço diário, com um grupo de amigos no carro em que íamos para Serra Talhada, em particular, agradeço a Aninha, Thamires, Millena, Michelle e Rarycles.

Além dos meus amigos queridos, agradeço a quem sempre confiou e acreditou no meu potencial, mesmo quando nem eu mesma acreditava em mim. Minha querida orientadora, Profa. Socorro Almeida, obrigada por tudo, a senhora foi como uma segunda mãe para mim, me ensinou direta ou indiretamente a viver, a viver o melhor de nós mesmos, e a grande responsável por essa humilde graduanda poder apresentar esse TCC é a senhora. Obrigada por acreditar em mim, por estar comigo em tantos momentos, pelos risos, pelas instruções, pelo carinho e por ter me guiado até aqui. Sempre a terei em meu coração e sempre a terei como uma imagem de inspiração.

Agradeço aos demais professores da minha “ruralinda”, que me conduziram ao hoje. Me tornaram essa profissional que almeja o sucesso e almeja competência de fala e de ações para promover uma educação de qualidade nesse Brasil.

Por fim, mas não menos importante, agradeço a Andy, meu companheiro de alma, que me viu caída tantas vezes nesse percurso e que sempre teve um abraço acolhedor, uma voz de carinho, e foi meu grande suporte no dia a dia. Você não sabe como sou grata

por ter te conhecido e estar vivendo dias tão acolhedores ao seu lado, que venham mais dias e que eu possa contribuir para que o sorriso permaneça sempre em seu rosto.

A arte o salva, e pela arte se lhe salva a vida (Nietzsche, F. 2019. P; 77 **O NASCIMENTO DA TRAGÉDIA**. Brasil: Lebooks Editora.)

RESUMO

Álvares de Azevedo sempre foi considerado um jovem emblemático, sua escrita mesmo que prematura e sem amadurecimento, demonstra até os dias atuais, várias questões a serem exploradas. Nessa pesquisa, a obra *Noite na Taverna* tem como foco a exploração dos aspectos trágicos a partir das histórias silenciadas das mulheres, vítimas de feminicídio encobertos por um "amor romântico". Essas colocações buscam se apoiar na concepção de que o universo do narrador maldito, que Azevedo constrói inspirado em Lord Byron, busca incessantemente se alimentar dos corpos, como um vampiro, se colocando no papel de herói trágico que encara a velhice como uma derrota, a brevidade do ser uma dádiva. Entendemos que discutir sobre essas questões não é papel fácil, por isso utilizamos como meio teórico os seguintes autores: Nietzsche (2019), Puppi (1985), Aristóteles (1987), Santos (2015), Perrot (2010), Brandão (2006), Labres (2002), entre outros que possam nos encaminhar nas discussões sobre o aspecto do trágico, a crítica literária, a perspectiva do uso dos arquétipos femininos e da submissão aplicada pelo patriarcado para silenciamento dos corpos femininos.
Palavras-chave: Trágico. Morte. Mulher. Álvares de Azevedo.

ABSTRACT:

Álvares de Azevedo has always been considered an emblematic young man, his writing, even if premature and without maturity, demonstrates to the present day, several issues to be explored. In this research, the work Noite na Taverna focuses on the exploration of tragic aspects from the silenced stories of women, victims of femicide covered up by a "romantic love". These statements seek to support themselves in the conception that the universe of the bad narrator, which Azevedo builds inspired by Lord Byron, tries incessantly to feed on bodies, like a vampire, putting himself in the role of a tragic hero who faces old age as a defeat, the brevity of being a gift. We understand that discussing these issues is not an easy role, so we use as theoretical means the following authors: Nietzsche (2019), Puppi (1985), Aristotle (1987), Santos (2015), Perrot (2010), Brandão (2006), Labres (2002), and others that can guide us in discussions about the tragic aspect, literary criticism, the perspective of the use of female archetypes and the submission applied by patriarchy to silence female bodies.
Keywords: Tragic. Death. Woman. Alvarez de Azevedo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

O DESEJO DE IDENTIFICAÇÃO NACIONAL 14

UM QUÊ DE TRAGICIDADE 20

O CICLO DA MORTE EM ÁL VARES DE AZEVEDO 28

A caracterização do estilo maldito byroniano 31

O SILENCIAMENTO DA PERSONAGEM FEMININA..... 36

CONSIDERAÇÕES FINAIS 46

REFERENCIA:..... 48

INTRODUÇÃO

Este estudo analisa questões de influência literária e marcas das narrativas que se encaixam em obras que visavam propor um cenário decadente da sociedade brasileira, que adotava um comportamento de falsa idolatria ao amor romântico, aspectos estes, retratados em *Noite na taverna*, de Alvares de Azevedo. Na citada obra, os aspectos do trágico se encaixam para gerar sentidos do herói maldito byroniano que corrompe os seres femininos e os transforma em meras personagens de tensão na história, silenciando suas vozes e suas atitudes para que sua morte nas características que permeiam o trágico, enlace o leitor e o levem a acreditar no heroísmo dos narradores.

O trabalho será elaborado através de uma pesquisa bibliográfica a partir de livros, artigos, sites entre outras fontes documentais, no intuito de alcançar a perspectiva do universo trágico que Azevedo fomenta em sua criação, modificando algumas noções do que constitui os aspectos do herói trágico, na condição em que são postas as mulheres das histórias contadas pelos personagens nos contos que compões a obra e que tem, em sua maioria o nome dos personagens masculinos e narradores: Solfieri, Bertram, Gennaro Claudius Hermann e Johann. Todavia, a obra nos remete um olhar em relação a como a finitude feminina é maior do que a masculina e que os aspectos do trágico podem ser evidenciados de forma mais objetiva nas mulheres, vítimas de exploração e silenciadas em um processo patriarcalista.

Pensando nas proposições acerca do que nos é apresentado como literatura romântica, e todos os arquétipos que marcaram as personagens na literatura dos séculos XVIII e XIX sobre as relações amorosas, visamos a compreensão das estruturas necessárias para a construção dessas narrativas que subvertem a presença feminina, os sentidos de tragicidade para desencadear da narrativa, e para proporcionar um distanciamento da realidade contextualizada no amor puro e na fuga da realidade.

Exploraremos algumas concepções que podem ser atribuídas ao trágico em seu uso pelos românticos para correlacionarmos como essa noção chega a obra estudada. Para isso, lançamos mão de um arcabouço teórico que explora profundamente esses fatores, de forma que seja possível investigar desde o surgimento, passar por suas transformações e chegar ao que foi, de fato, utilizado das concepções tratadas no estudo, em especial nas obras românticas, para termos uma melhor visualização do que Azevedo propõe no enredo de sua obra.

Para destacar de forma assertiva os pontos propostos acima e os demais que virão ao longo do trabalho, usamos como suporte para o referencial teórico, a leitura de estudiosos como Nietzsche (2019), Puppi (1981), Santos (2015) e de outros pesquisadores, sobre o tema desbravado. Na perspectiva do feminino e de seu silenciamento busca-se base em teóricos como Perrot (2010), Brandão (2006), Aristóteles (1987), Labres (2002), bem como outros de igual importância. Para a construção dessa pesquisa, proporcionando uma legitimidade pelas especificidades da presente obra aqui posta em análise.

Para melhor condução do trabalho, ele foi dividido em cinco partes, na primeira discute-se sobre o projeto do romantismo no que condiz ao pretexto nacionalista. Em seguida, perseguimos aspectos do trágico para poder fundamentar nossos argumentos; passando adiante, busca-se nas obras do autor, a relação com a temática da morte e a influência byroniana e, por fim, observa-se o silenciamento bem como as tragédias que perseguem a figura feminina na obra estudada.

O DESEJO DE IDENTIFICAÇÃO NACIONAL

A necessidade de uma transformação dos modos de leitura se configurou na passagem do século XVIII para o XIX. As narrativas até então produzidas carregavam uma interdependência fundamentada com a cultura greco-latina e a obstinação de representar feitos de glórias principiadas, em sua maioria, no enredo heroico clássico e com lances da tragédia aristotélica. Os três gêneros literários aristotélicos, o lírico, o dramático, e a epopeia; cabiam perfeitamente nas necessidades de escrita até o surgimento de uma nova fase construtiva da sociedade moderna. A renovação e ampliação temática e discursiva se deram afim de atender a necessidade de uma nova sociedade insurgente.

A epopeia foi substituída enquanto uso construtivo de narrativas por um gênero que se encaixava mais ao gosto literário da população que apresentava desejo de ler. Assim, aos poucos surgia o *romantic novel*[1] tratado aqui como romance. A literatura que assim se inicia carrega vestígios do que era convencionado como literatura exemplar, e principalmente o lado romântico é explorado com mais força até metade do século XIX.

O grande apelo sentimentalista foi trazido para terras brasileiras, quando a corte portuguesa resolve se instalar em sua colônia de maior lucro, fugindo do ataque napoleônico que devastou boa parte da população portuguesa. A realeza instalou-se no que foi tratado como centro da colônia, o Rio de Janeiro. Apesar de ainda ser tratada como colônia portuguesa, o Brasil conseguiu alguns benefícios que antes a coroa portuguesa não considerava implantar. Assim, nos anos de 1808 a seguir "foram permitidas as tipografias e imprimiram-se os primeiros livros, criou-se uma importante biblioteca pública, foi possível importar obras estrangeiras, abriram-se cursos e foram fundadas algumas escolas superiores." (CANDIDO, 2002, Pág. 11)

Em meio a tudo isso, a população pertencente à burguesia conseguiu avançar mais em seu país de origem ao invés de seguir para o exterior em busca de aprendizagem. O Rio de Janeiro cresceu em questões populacionais e culturais, envolvendo a burguesia em uma atmosfera de concertos, óperas, encenações teatrais e muita literatura.

---

[1] Segundo Silva (2018, p. 538) no livro Teoria da literatura "[...] à medida que a imaginação adquire importância e à medida que se desenvolvem formas novas de sensibilidade, romantic passa a designar o que agrada à imaginação, o que desperta o sonho e a comoção da alma, aplicando-se às montanhas, às florestas, aos castelos, etc. [...] foi-se obliterando a conexão do vocábulo com o gênero literário do romance, tendo vindo romantic a exprimir sobretudo os aspectos melancólicos e selvagens da natureza. "

Esse cenário foi propício para o surgimento do interesse de um movimento de renovação das linguagens. Levados pelo desejo de libertação das normas clássicas impostas pela educação portuguesa e através da catequização dos jesuítas e pela liberdade de expressão. Além da sua própria representação e demonstração capacitiva de explorar o Brasil como cenário de narrativas que a burguesia brasileira, oprimida, buscava se impor à burguesia portuguesa. Por outro lado, a insatisfação com Portugal só crescia e chegara a hora de usar a "voz" brasileira usando seus próprios aspectos culturais, esses e outros fatores deram início ao movimento romântico no Brasil.

Silva afirma que o romantismo surgiu pela "profundamente desgastada realidade circunstante – encarnado do efêmero, do finito e do imperfeito -, em conflito latente ou declarado com a sociedade, lacerado pelos seus demônios íntimos, o romântico procura ansiosamente a evasão". (SILVA, 2018, pag. 549)

Sabe-se que a prosa romântica no Brasil veio carregada da influência europeia e o desejo do enquadramento de um verdadeiro herói. Um marco de suma importância para criação do que ficou conhecido como romance romântico foi essa procura por um ideal de bondade e justiça, inicialmente atrelada à religião cristã que se tornou tão popular e influente nos países europeus, e consequentemente em suas colônias.

A representação do herói cheia de traços dos romances de cavalaria, tão usuais em Portugal, foi transformada conforme as necessidades da nação brasileira de incorporar esse ser de pura moralidade e bondade. Como não foi vivenciado no brasil a época medieval, suscitou que esse herói deveria ser a melhor representação das "terras descobertas", terras que já eram habitadas por seres belos e inocentes perante uma sociedade em desenvolvimento e "já maculada como o pecado inicial" como a que foi trazida de Portugal. Segundo Silva (2018) esta colocação dos ideais medievais surgia pela:

> A evasão no tempo conduziu à reabilitação e à glorificação da Idade Média, época histórica particularmente desacreditada pelo racionalismo iluminista. A Idade Média atraía a sensibilidade e a imaginação romântica pelo pitoresco dos seus tipos humanos mais relevantes – o cavaleiro, o monge, o cruzado... -, mas solicitava também o espírito dos românticos por outras razões mais ponderosas. (SILVA, 2018, Pág. 550)

O índio foi então colocado nesse papel, sendo representado como o bom selvagem. Apesar de ser tachado como sem modos e inculto, nas obras da época demonstrava uma amabilidade e quase submissão total, como é o caso de Iracema, ou Peri, personagens de José de Alencar; colocados em romances com seres civilizados e com falhas de caráter

pela corrupção do homem considerado “civilizado” a exemplo do relacionamento de Iracema e Martim.

Essa representação do herói brasileiro permaneceu por muito tempo na forma de escrever e se destacou como uma geração do romantismo (indianista). Todavia, essa falsa idealização tornou-se insustentável visto que a exploração escrava dos povos indígenas sob vários aspectos marcavam na realidade.

O ultrarromantismo, surgiu sendo uma segunda etapa da evolução da literatura romântica no Brasil, desvencilhou-se dessa idealização figurativa, desejando liberdade sob todas as imposições até agora impostas. As revoluções tomavam espaço em todas sociedades, a revolução francesa, a revolução industrial, e o desejo de se libertar do termo colônia, bem como ocorreu nos Estados Unidos, e se integrar como um país, motivou intensamente os jovens escritores que participaram desta época.

Aderindo às filosofias pessimistas sobre a sociedade, os escritores ultrarromânticos idealizavam a fuga da realidade e dos preceitos ensinados através de escritos gregos e latinos. Silva (2018) explica esse estado de fuga como um fator que revela “a valorização do inconsciente, da intuição e das faculdades místicas constituiu, como temos referido, um aspecto importante do romantismo” (p. 558).

Neste momento o herói poderia ser um indivíduo com suas próprias noções de moralidade. Um indivíduo centrado no seu eu, puramente sentimentalista e de tato sensível com a realidade dura e esmagadora que o ameaça freneticamente a corrupção do caráter.

Muitos autores seguiram essa lógica de apego ao egocentrismo e ao temor a religião, passando a imagem de um herói que sofre de sortilégios para no fim ter uma decisão, seguir infeliz romanticamente falando ou findar tudo o que não havia sido alcançado. Entre eles Álvares de Azevedo se destaca muito bem sob essas características, tendo sido um dos mais influenciados sobre suas leituras e sua forma de escrever. *Lord Byron*, sem dúvida, foi seu maior influenciador especialmente no que condiz aos ambientes sombrios, temas fatídicos, o gosto pelo gótico e aspectos que punha em voga os sentidos do que se poderia pensar como tragicidade ou aspectos do trágico. Dentro desse contexto de tragicidade, *Shakespeare* também é um grande influenciador da obra azevediana.

Nas narrativas românticas, no impasse quase shakespeariano de Romeu e Julieta, muitos autores desenvolveram obras ricas em cenas de escape da realidade, encontrando seu anjo amado em uma realidade menos cruel do que de fato era. Um dos primeiros a se

desvencilhar da realidade aterradora longe da sua amada foi Werther[2], escrita por volta de 1813, na Alemanha, *Os sofrimentos do jovem Werther* causou grande comoção ao apresentar o escapismo através da morte, aspecto que seria grandemente usado pelos românticos, já que se denota o quão se sofre pela irrealização amorosa. Assim, cria-se um impulso, um escape não mais da realidade e sim da aterradora vida. Dessa forma, o romance de Goethe apresenta o suicídio como solução, ficando assim conhecido como uma das literaturas que se representava como mal do século.

O pessimismo, a depressão, o desejo de fuga e a tomada exacerbada do ilogismo desenvolveram um fator caraterístico para a os românticos que criavam heróis de alma nobre e sensibilidade profunda. Goethe aperfeiçoou esse espesso ponto que outros autores de épocas anteriores haviam trazido à tona, devido suas leituras de clássicos, o que aparece de forma contraditória já que se pregava a ideia de libertação das formas clássicas que serviam de base para quase que todas as obras anteriores a criação desse sentimento de esoterismo sobre si e suas relações com o mundo.

Tudo se atrelava a tragicidade que se tornava força motora para o desenvolvimento das histórias escritas a serem trazidas ao Brasil colonial e assim, por conseguinte, fonte de inspiração para os autores brasileiros. O trágico permeou as formas de se escrever, principalmente devido a questões em que o medievalismo se encontrava, estando presente em uma sequência de convenções situacionais, exploradas sobre o desconhecido, sobre a nova sociedade surgente, sobre a pobreza e a miséria, o amor não correspondido, o suicídio e outros temas considerados universais presentes nas obras que hoje se tornaram clássicas.

Essas intervenções na sociedade burguesa, marcadamente presente no romantismo, fincou um ponto de solidez para beneficiar cada vez mais as revoluções que surgiam. Os homens iam a tavernas, discutiam a revolta que passavam em suas cabeças, e ébrios, muitos poetas fizeram seus nomes aparecerem como um sucesso irresoluto da turbulência criada sob o pano do capitalismo crescente.

A sociedade brasileira não sai por baixo nesse desejo reacionário, e assim como em outros países, alguns escritores embarcaram na luta pela independência. Um dos mais conhecidos entre eles, foi José Bonifácio de Andrada e Silva, que se destacou como estadista e como poeta luso-brasileiro, influenciando com um papel decisivo na

---

[2] Nos referimos ao livro “Sofrimento do jovem Werther”, de Goethe, considerado primeiro romance de ideais românticos que revolucionou a literatura da época.

independência do Brasil. Não obstante, serviu de modelo de inspiração para vários escritores brasileiros, entre eles, Álvares de Azevedo.

Azevedo foi um dos jovens percussores entre os ultrarromânticos no Brasil, desempenhando escritas soturnas e carregadas das mais proeminentes características desenvolvidas entre os românticos como melancolia, pessimismo, ambiente sombrio entre outras. Não é à toa que suas obras são carregadas de expressões e marcas de uma literatura já presente e disseminada nos países europeus, mas inaugurada por ele no Brasil, a literatura gótica que, no caso de *Noite na taverna,* também se observa um apelo ao trágico.

Pode ser inserida aqui essa ligação entre os elementos góticos presentes nas obras de Azevedo a partir do que entendemos na citação de Silva (2018, p. 558) onde ele trata sobre as manifestações artísticas dos românticos que revela "com frequência o gosto pelo fantástico e pelo grotesco, por tudo o que é excessivo ou anormal, deforma as proporções e as relações verificáveis na realidade". Nesse contexto, *Macário* e *Noite na Taverna* são obras que encaixam nessas características do gótico.

Alguns dos personagens de *Noite na taverna* seguem preceitos distintos com a mesma cena central, a mulher sendo explorada, a imagem da mulher que, no enredo, se pode ver como "algo" que inspira desejo. As descrições de alguns fatores psicológicos acionam os estereótipos românticos que Azevedo se propõe a dar vida em sua obra. Esses fatores se encontram com o perfil de uma imaginação social de feminilidade não restrita das personificações que Azevedo suscitava, demonstrando certo domínio da vida enraizada pela literatura.

Não sendo sem propósito, que ele seja um dos brasileiros que mais bebeu da fonte europeia, traçando medidas particulares entre o trágico romântico e a devassidão boêmia. Assim como é trazido à tona por Labres ao mencionar que a obra azevediana está provada sob as referências canônicas. "De Shakespeare a Poe, muitos foram os escritores referidos em sua obra." (LABRES. 2002, p. 62). Daí o fato de em *Noite na taverna* se encontrar propósitos góticos, grotescos, sinistros e trágicos, como se pode ver já na epígrafe do conto "Genaro": "meurs ou tue[3]" [...] e no final do último conto, só para exemplificar.

A melancolia que arremata quase toda as obras escritas por Azevedo flui também de uma sensibilidade incomparável já que a presença soturna da morte rodeou a vida do escritor. Talvez tenha se intensificado aí o interesse pela morte. Primeiro seu irmão caçula

[3] Morrer ou matar (Pierre Cornielle)

e com o decorrer dos anos também seus colegas estudantes, como é abordado no romance biográfico de Luciana Fatima (2015).

O gosto de Álvares de Azevedo pela literatura se funde, principalmente, através de Shakespeare, Byron, Goethe, entre outros, com seus inscritos que apoiam totalmente a visão adotada pelos personagens de *Noite na Taverna*. Em território brasileiro pode-se supor que a pessoa de Bonifácio, como estadista e poeta, motivou a sensação de liberdade que os românticos tanto almejavam. Além dos escritores, Azevedo foi fortemente ligado às filosofias decadentistas tão bem expressas no primeiro capítulo de *Noite na Taverna*, com pensadores como Fichte, Schiller, Schelling, Spinoza, Malebranche e outros, seguindo um protótipo byroniano que "persiste nessa faceta, de mistura com o influxo de Heine, Musset e Lamartine, sem contar a do Ultrarromantismo português." (MOISES, 2007, p. 164).

A tomada de um imaginário para a criação de uma literatura brasileira, ainda necessitava de aprofundo conhecimento sobre sua terra e povos que ali viviam. O espaço literário brasileiro, porém, dava seus primeiros passos para o desenvolvimento. *Noite na taverna* é construída sobre uma base histórico-literária que promove, ainda atualmente, a curiosidade e o desejo exploratório sobre diversas óticas.

Adentraremos a seguir a ótica do universo trágico, para a formação de argumentos que nos embase para o direcionamento que propormos sobre a obra em análise e dentro das possibilidades que ela nos oferece. Utilizaremos então uma contextualização dos sentidos para pensar o trágico. A proposta iniciará com algumas reflexões necessárias para se discutir o termo trágico e como esse termo possui um espaço para uma discussão dos efeitos do trágico grego e do que vem a se tornar o trágico na modernidade, bem como, seu uso para a construção dos personagens Azevedianos na taverna. Sendo assim, busca-se, na obra, os sentidos, perspectivas e visões do trágico, observando como ele se revela.

UM QUÊ DE TRAGICIDADE

Quando pensamos na relação do conceito Tragédia, o sentido do trágico e os relacionamos ao movimento romântico brasileiro, conseguimos identificar algumas questões que ligam a ideologia que partia do pessimismo, do egocentrismo e o destino para uma morte prematura, à formação dos escritos literários que foram desenvolvidos. O foco, aqui, é a discussão dessa relação e quais elementos que guiaram a obra *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo a se ligar e criar a imagem da morte feminina ou a morte do anjo, como ideal trágico. Nesse sentido, como coloca Raymond Williams:

> Tragédia passa a ser então não um tipo de acontecimento único e permanente, mas uma série de experiências, convenções e instituições. Não se trata de interpretá-las com referência a uma natureza humana permanente e imutável. Pelo contrário, as variações da experiência trágica é que devem ser interpretadas na sua relação com as convenções e as instituições em processo de transformação. (WILLIAMS, 2002, p. 68)

Os românticos sabiam desenvolver muito bem suas ideias em contraposição a crescente racionalidade que se desenvolvera com os ideais iluministas, a noção do homem social que fugia do seu contato divino ou demoníaco para seguir as regras de uma sociedade que crescia sob os aspectos modernos, que se igualava a uma máquina em ações e reações. A prevalência de um excessivo sentimentalismo e pessimismo românticos davam aos adeptos um contato com o divino, ou melhor dizendo, com o dionisíaco e a fuga do apolíneo.

Essa concepção se utiliza de um *modus operandi*, a busca por um eterno devir, a constatação dessa atribuição que nos faz perceber essas intencionalidades que o romantismo faz saltar aos olhos dos leitores. Por mais que a busca sempre apontasse para a liberdade, seja a de escrita de pensamento ou de ações, os românticos adotaram o que já vinha sendo modelado dentro do universo literário com algumas noções que perpassam o trágico e o sublime para suas representações, de como essa liberdade de viver está condicionada a algum ponto fixo que irrompe a morte do ser de agora, podendo ou não estar condenado a um viver mísero ou a morte que aparece como sublime.

O expoente mundial nos séculos XVIII e XIX fervilhava de escritos em que ficcional e filosófico se misturavam par criar, muitas vezes, um olhar pessimista sobre o humano em contato com as instâncias sociais: língua/linguagem, história, religião, literatura e vida/morte. Esse olhar pessimista foi conduzido seguindo as noções de que o homem foi criado para ser seu próprio meio de destruição, sendo a criatura amaldiçoada

desde o nascimento pelo pecado e muitas vezes se associando à ideia de ser demoníaco. A busca pela sua própria identidade na sociedade não era o ponto que os românticos se propunham, na verdade, essa busca partia para o plano inconsciente, já que o sonho e desejo se manifestavam com bastante força.

Os conceitos de busca incessante por um contato com o conhecimento de si mesmo e dos outros, partindo de noções literárias e filosóficas levaram aos escritores e pensadores da época a retomarem os ideais trágicos gregos. O que entendemos por trágico perpassa um longo questionamento de fundamentação teórica literária, filosófica, religiosa, política e social. É necessário entender que o que se tem nocionalmente estimulado com o termo trágico é mais complicado do que atribuímos corriqueiramente ao comunicarmos sobre acidentes e/ou desastres.

Quando nos deparamos com uma obra literária é impossível não fazer a relação obra/mundo uma vez que, consoante ao pensamento de Candido (2006), o estudo de uma determinada sociedade em seu tempo permite compreender pontos e contextos dos textos literários assim como a literatura remete a realidades muitas vezes obscurecidas, silenciadas ou mesmo preteridas. Nesse aspecto, é fato que uma obra constrói seu próprio universo e o desenvolve, trazendo sentidos e significados através de discursos que por sua vez são ideológicos e geram ou influenciam consciências. Assim, o texto literário é, essencialmente, interativo já que pode ser compreendido dentro de uma interatividade constitutiva, ou seja, é “um intercâmbio explícito ou implícito com outros locutores” (MAINGUENEAU, 2006, p. 41).

Ao irmos mais a fundo nas questões que tomam a forma trágica, conseguimos notar uma polissemia de sentidos possíveis a serem atribuídos a ela. É justamente por essa polissemia que o trato com a forma mais pura do trágico é inviável, sua origem e suas transformações ou melhor colocando, suas adaptações fizeram esse meio ser insustentável, como poderíamos conseguir aplicar o trágico dentro de um sentido único se os sentidos escorrem pelos dedos como areia?

Sendo assim, o papel funcional que estamos buscando, tentará abordar como alguns desses aspectos criam a esfera da teoria trágica, que ao fim sempre chega ao ponto da punição/expurgação de algum sistema em vigor, principalmente através dos personagens. Para caminharmos em direção a esse objetivo, temos em mente que precisamos encarar a morte, as misérias da vida e os sentidos de destino *versus* liberdade.

A origem do termo trágico ou do universo da experiência trágica sempre gerou um embate de ideias que cogitam seu uso como meio de representar uma visão da

sociedade e as relações do humano com o divino. Entende-se que o termo trágico vem na junção de outras duas palavras "O vocábulo "tragédia" provavelmente derivou-se de "*tragoidia*", uma palavra formada por duas outras: "*trágos*", que se traduz por "bode", e "*õidé*", que quer dizer "canto". Assim, etimologicamente, tragédia significa "canto do bode" (SANTOS, 2005, p. 42). Formando, assim, o culto ao bode que por sua vez era a representação do sátiro e levando a crença de que se tratava de um meio de celebrar ao deus do vinho com a representações dos sátiros[4], que são tomados como seres ligados à imagem de Dionísio.

Nietzsche (1992) observa que há uma dualidade na essencialidade gerativa da tragédia, que se dá a partir das perspectivas apolínea e dionisíaca inerentes ao humano e que dão ancoragem para o desenvolvimento da tragédia. Sendo assim, a ilusão do sonho e da embriaguez gera o teor trágico através de um mundo subjetivo e individual particular. Dessa forma, a realidade pode ser apreendida pela experiência individual do narrador que, em se tratando de *Noite na taverna,* são as sete vozes masculinas em seu próprio universo criativo e a partir de seus pontos de vistas. As mulheres citadas na obra são completamente silenciadas e as cenas vividas por elas remetem a seres em sacrifício.

A primeira conceituação formulada de forma teórica para tentar explicar o que é tragédia foi feito pelo filósofo Aristóteles (1987), em sua obra *Poética* na qual ele suscita que:

> é pois a tragédia imitação de uma ação de caráter elevado, completa e de certa extensão, em linguagem ornamentada e com as várias espécies de ornamentos distribuídas pelas diversas partes [do drama], [imitação que se efetua] não por narrativa, mas mediante atores, e que, suscitando o "terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções" (ARISTÓTELES. 1987:205 apud SANTOS. 2005, p. 47).

Estipula-se que o desenvolvimento do trágico só aconteceu, de fato, na Grécia, já que era parte da cultura e da religião, tendo sua expansão apenas quando o império romano conquistou suas terras e se apropriou em certo nível dos costumes culturais e religiosos. Em contrapartida, ao mesmo tempo em que a expansão ocorreu, o sentido valorativo tomado pelos gregos para o pensamento trágico se extinguiu e o cerne nas representações gregas foram deixadas de lado, os espaços em que ocorriam os festivais

[4] Representados como seres míticos que possuíam metade do corpo humano e a outra metade bode, servindo como primeiro ser mítico a ser atuado. Os gregos faziam então mascaras com a cabeça de bode e cultuavam a Dioniso. Um tempo após a cabeça foi trocada por mascaras com expressões humanas, funcionando para seus propósitos interpretativos.

de encenação dramatúrgica agora tomam espaço para luta de gladiadores e uma violência como fator de diversão.

Além dessas particularidades sobre o surgimento do termo e do seu uso, faz-se necessário mencionar que sua vida ativa na dramaticidade teve seu momento de ascensão na linha de escrita de três autores: Sófocles, Ésquilo e Eurípedes. Eles trouxeram o gênero para o campo de visão pública. Mencionaremos que o poder catártico dos escritos desses três autores elevou a representação dos valores humanos, requirindo um olhar mais social sobre os valores da sociedade grega. Esta por sua vez, mediante a força influente das atuações dos escritos trágicos, viu a potência mobilizadora com os tiranos que mandavam. Com esta constatação, colocamos as representações em contato direto com o formato que a sociedade se formulava e se utilizava da linguagem para ter voz. As tragédias possuíam, por via social e política, uma simbiose do universo mítico e metafisico com os valores humanos atribuídos dentro da *polis*.

Aristóteles em *Poética* (1969), caracteriza e define que o caráter construído e encenado dentro da tragédia vem da representação/imitação de homens superiores e de caráter elevado. Isto se deve a noção do sentido atribuído para que esses heróis desempenhem o trágico, elevando as ações de dor e terror a sublimação, a purificação do ser.

A crença de que apenas aquele que sofre grandes infortúnios conseguem ser chamados de heróis, também pode ser vista e ampliada na perspectiva do cenário religioso, pois é posto dentro da concepção do divino que apenas os heróis e almas nobres viveriam metafisicamente nos campos Elísios, um lugar de descanso dentro do Hades. Logo, a pretensão catártica garantiria a experenciação e apreensão de uma lição moral que enobrecia a alma humana. Para Aristóteles, ficou claro que o trágico era um meio de enriquecer a sociedade grega diferentemente da comédia.

Para Nietzsche (2019, p. 34) as representações artísticas são retomadas para as noções do que Apolo e Dionísio representam para a formação do homem, desde suas apresentações através do teatro grego. “Teremos ganho muito para a ciência estética ao chegarmos não só a compreensão lógica, mas também a imediata segurança da opinião de que o progresso da arte está ligado a duplicidade do Apolíneo e do Dionisíaco.” (2019, p. 34).

Nietzsche (2019), em sua obra *A origem da tragédia,* proveniente no espírito da música, dá atenção a essa dualidade que formam o caráter trágico, apresentando como a base para o surgimento do teatro dionisíaco que influencia nas noções que viriam depois

a povoar consciente ou não a mente dos escritores que se apoiavam no mundo boêmio das festas e do vinho, do torpor da vida e a embriaguez:

> Lançamos um olhar ao ser do Dionisíaco, que mais ainda se aproxima do nós pela analogia da embriaguez. Ou por meio da bebida narcotizante, que por todos os homens e povos primitivos é cantada em hinos, ou por ocasião do imenso aproximar da primavera, que atravessa toda a natureza cheia de alegria, acordam aquelas emoções dionisíacas, em cujo aumento desaparece o subjetivo sob esquecimento de si mesmo. (NIETZSCHE, 2019, p. 39)

O dionisíaco também surge como uma natureza de rebelião, de liberdade e fuga "pelo fato de personificar a liberdade, a desobediência à ordem e à medida, Dioniso conseguiu impor-se às populações submetidas pelos gregos [especialmente as agrícolas]. Ao aceitá-lo, essas populações extravasavam, de certa forma, sua revolta contra o povo dominador" (CIVITA. 1973, p. 227 *apud* SANTOS. 2005, p. 42).

A apoteose trágica surgiu como marco nacional na sociedade grega para tratar dos conceitos mais reflexivos do caráter humano e a sua relação como o divino. Nietzsche vê em sua obra dois polos onde a dramaturgia teatral se unia para elevar o sentido catártico a quem representava e assistia. A ideia do autor coincide com a presença do saber em excesso como um ato nocivo, e a fuga do labor em direção ao enuviar da embriaguez do consciente. Esses dois tomos que ora se cruzam, ora se distinguem simboliza a fraqueza do homem perante o divino:

> Nas considerações apresentadas temos todos os componentes de uma concepção pessimista e melancólica do mundo e juntamente com esta a doutrina dos mistérios da tragédia; o conhecimento fundamental da unidade de todo o existente, a consideração da individualidade como a razão primeira do mal, a arte como esperança alegre de que o grilhão da individualidade possa ser quebrado, como o pressentimento de unidade restabelecida. (NIETZSCHE, 2019. p. 100-101)

Na concepção moderna essa fraqueza se volta mais abertamente a outros pontos chave, como a relação do homem com o social, pensando aqui em seu ato de liberdade política, de escolha e do dever para com as leis. A construção do trágico permeia de forma sensível a realidade social que o meio literário se propõe a entrar em contato. Podemos então afirmar que "A essência do trágico reside na coexistência de dois polos, como inocência e culpabilidade, lucidez e cegueira" (SANTOS, 2005, p. 62).

É interessante pontuar que a Tragédia, da forma como foi criada e vista em tempos anteriores, era um gênero fechado e o é. No entanto, a perspectiva do teor trágico que

perdura e se recria a cada dia vai ganhando focos diferenciados. O teor trágico ocupa uma lacuna que na condição moderna o gênero só em si não dar conta de expressar. Esses aspectos comungam com o pensamento de Glen Most quando diz: “Na filosofia e na crítica literária antigas parece não ter havido nada correspondente à noção filosófica moderna do trágico como uma dimensão fundamental da experiência humana, mas em seu lugar apenas teorias da “Tragédia” como um gênero específico” (MOST, 2001, p. 25).

Dessa forma, não é raro se ver em obras mais modernas, aspectos que remetem ao trágico, mas que não é a tragédia em sua apoteótica forma, e sim, algo que traz em seu bojo não só a perspectiva dual do que coloca Nietzsche (1992) como também interpõe a desintegração humana, o êxtase ao limite que busca o prazer sem pensar na degeneração do outro, daí o individualismo e exacerbação do ego. Esses são aspectos que estão presentes na obra azevediana.

Ao conceituarmos o trágico, verificamos que o termo tem uma ampla polissemia, defini-lo é, portanto, tarefa árdua e complexa. Sabendo o quão se estende suas metodologias para se tornar a ação, uma ação pertencente ao trágico que podemos afirmar que

> Entende-se, pois, o “trágico” como uma maneira peculiar de ser de determinadas produções da literatura. Sua manifestação dá-se sempre de forma diferenciada, visto que o trágico, tal qual nasceu e floresceu na Grécia Antiga, não mais se revela em sua totalidade. Há apenas vestígios dessa especificidade a serem rastreados. (SANTOS, 2005, p. 66).

De maneira breve, interpomos algumas noções na tentativa de levar alguns olhares para o trágico. Junto a mensura do que já foi aplicado para falar sobre a distinção do trágico, atenuaremos a seguir alguns pontos que se fazem presente na obra em análise que corrobora para a distinção desse teor trágico que os românticos se utilizaram para criar a atmosfera soturna.

A obra dita grega desvaneceu com a queda do seu berço grego, contudo, se fez necessário repensar alguns dos traços da tragedia grega para adaptação de uma nova demanda literária que surgia e que ainda tomava os gregos como limiar de ordem e direção, como inspiração em sua filosofia e seus pensamentos. Assim, conferimos a noção do especular sobre o trágico para a inserção dessas características expostas a cima.

Concordamos com a fala de Moises (1974) ao pensar no que consideramos trágico clássico e trágico moderno:

> Diante da análise do percurso da tragédia, podemos citar que uma das diferenças existentes entre a tragédia clássica e a moderna tem a ver com a

> concepção de herói. O herói na tragédia antiga luta contra a inexorabilidade do Destino (*fatum ou anhanké*), determinado pelos deuses. Antígona, por exemplo, sepultou seu irmão mesmo sabendo do seu derradeiro fim, a morte. A tragédia moderna, do século XVII, focaliza a luta do indivíduo contra as forças do meio social, convertidos em dualidade, conduzindo-o a um impasse sem solução, sem apelo à desgraça e, mesmo, à morte.
> O herói moderno recebe seu destino de modo inesperado, sem aviso. (MOISÉS, 1974, p.157-158).

Acreditamos que a concepção de trágico rodeia abertamente toda a construção do texto azevediano, ao considerarmos a situação da qual as personagens femininas estão inseridas na obra e as ações que circundam suas vidas a esse sentimento trágico da finitude. Sendo assim, cabe a elas a presença simbólica do anjo da noite, da dama desfalecida ou outro estereótipo que indicava fragilidade e submissão às vontades do homem, condicionadas a uma finitude maior do que a masculina:

> a personagem trágica, na demiúrgica do autor dramático, não é concebida para vencer, mas, pela fatalidade de sua derrota na qual são m ostradas todas as últimas consequências a que leva a violência instituída, é proposta como denúncia. Há duas óticas, portanto, na situação trágica, uma indissociável da outra: a ótica da personagem, que ignora a verdadeira causa ou causa remota da violência sofrida, e tudo o que consegue enxergar, o vê do ponto de vista do vencido; a ótica do autor, que denuncia ao público a violência institucional e causa do infortúnio que, por sua vez, causa o ponto de vista do vencido. Denúncia pelo sofrimento até as últimas consequências, eis o complemento definidor da situação trágica. Na íntegra: "situação de violência institucional, sofrida individualmente até as últimas consequências como denúncia". (PUPPI, 1981, p. 43)

Além de propormos esse olhar, unimos a concepção proposta por Nietzsche (2019), no que confere a dualidade apolinica e dionisíaca, às representações no romance de Azevedo, já que o conflito entre saber sobre situações soturnas e a mistura da tentativa de fuga pela embriaguez corroboram para a formação dos sentidos que podemos abstrair das narrativas.

Dentro do romantismo essa marca está intrinsecamente ligada à presença do plano dos sonhos e aos sentidos do grotesco, o primeiro se relaciona à atmosfera do irreal, ao desejo, ao conhecimento do Eu e do outro. Já o segundo, ao exagero, aos excessos da vida carregada de racionalidade. A partir da forma da obra, que tem como espaço uma taberna na qual a bebida leva à divagação e abstração do ser, bem como ao sonho/desejo que se transforma em narrativas nas vozes masculinas. Um aspecto interessante a ser observado é que todos os espaços das estórias narradas estão em outras cidades, países, contextos diferentes, o que reforça a perspectiva ilusória. Os finais das narrativas são radicais e

fatídicos, como se a necessidade de expressão da finitude humana e do sacrifício (realidade) fossem inexoráveis e uma parte do prazer.

Sendo os dois polos de união, um aspecto para pensar o trágico que se motiva pela persona condenada a uma vida em meio à sociedade e seu conjunto de ensejos do social, destinado a compreender sobre a finitude pelo religioso, pelo filosófico, pelo biológico e incapaz de atuar nos mecanismos dessa vida. Segundo Puppi (1981, p. 48)

> O trágico, portanto, é o sinal natural de uma grave anomalia no corpo social. Assim como o sofrimento e o mal-estar físicos são o sinal algésico de alerta para o desvelamento da disfunção que ameaça a saúde e a integridade física, assim também o trágico, na ordem da experiência vivida, é a denúncia tácita das formas históricas violentas; denúncia com vistas a uma tomada de consciência coletiva. (PUPPI, 1981, p. 48)

Compreendemos com essas considerações, um fator importante para definirmos aqui nossa compreensão de trágico dentro do romantismo, especificamente nos escritos de Álvares de Azevedo. O apolíneo revela a alma, o sonho, o saber nesses limites pode refletir um estado de dor, que por sua vez serve de inspiração para a criação da arte. O dionisíaco releva o conhecimento da miséria, o escapismo, servindo para a embriaguez como fuga, um meio de ser o Eu físico sobre a forma do Outro metafisico que vive o tempo finito sobre outra perspectiva mais pessimista, já que o seu destino cabe a forças que guiam até sobre como e o que deve se pensar.

É crível, também, afirmar que essa noção é posta em união à outra abordagem que esteja mais presente na concepção analítica da presença feminina na literatura para criar a percepção no leitor das dissimulações de uma sociedade patriarcal, que se assume sob o pano do romântico para acobertar a violência e o destino posto como trágico para a mulher. Entraremos mais especificamente na perspectiva de morte que rodeia toda a obra apresentando a junção filosófica da finitude da vida e como essa se apresenta na violência patriarcal contra a mulher azevediana no próximo capítulo.

O CICLO DA MORTE EM ÁLVARES DE AZEVEDO

Azevedo caminha moldando o pensamento relacionado com os propostos nas obras de Eurípedes (chamado de “tragédia das paixões”), ganhando sob a luz da geração ultrarromântica brasileira, um toque da soturnidade gótica, explorando o expoente da morte do feminino como uma noção sublime. Reproduz a pulsão do *Eros* para encerrar as ações humanas com a sublimação do morrer na plenitude da vida.

A representação da morte é um ponto decididamente marcado nas narrações azevedianas. Seja em seus poemas ou em seu romance e até mesmo em sua peça teatral não finalizada. Essa morte da qual falamos não é aleatória, nem segue menções de idade (os mais velhos morrem mais rápido), temos aqui uma situação específica, a morte da figura feminina e não apenas a morte indistinta. Nas sociedades ocidentais a morte é vivenciada durante os anos de formas diferentes, as crenças, superstições e religiosidades. Segundo Rodrigues (1983, *apud* TAVARES, 2010, P. 8)

> O período entre o início do século XVII a meados do século XIX será conhecido como a morte do outro. A morte passa a ser exaltada e dramatizada, não desejável, mas admirável por sua beleza-morte romântica. Aqui iremos encontrar um ritual agitado pela emoção. Deve-se suplicar, gesticular e chorar pelo morto. A cena da morte deixa de apresentar a serenidade dos séculos anteriores, os últimos adeuses são agora dilacerantes, uma emoção quase incontrolável aflige os espectadores. Existe a necessidade de exibir a dor, mostrá-la à comunidade (RODRIGUES 1983 *apud* TAVARES, 2010, p. 8)

Nesse sentido, a morte não é símbolo de fuga e lamentação, mas sim a concepção da liberdade poética, do sentir-se descontinuo e finito, corroborando para o sentir a vida, o carpe diem. Além desse sentido, podemos inferir, particularmente, o sentido trágico, a sensação de desavença e desfortúnio na qual o herói deve sobrepor até seu fim.

Os românticos beberam da fonte da morte incontáveis vezes, tanto em suas obras quanto em suas vidas e assim, a dor sentida ou fantasiada serviu se sumo para povoar a imaginação dos homens e estimular certos estereótipos que propiciaram cenários como os que encontramos nas obras a azevedianas.

A presença deste ser que morre na narrativa azevediana é, em quase totalidade, a personagem feminina que tem sua vida ceifada narrativa a narrativa, paira sobre as simbologias da alma. É observado esse ponto quando inferimos suas vidas destituídas de valor humano, suas vidas, vozes e histórias lhe são negadas. O homem toma destas personagens tudo e modifica em razão de seu próprio ser:

> O morto tem posição ambígua: ao mesmo tempo que está entre os vivos – iguala-se aos mortais em presença – está partindo para ser diferente dos que ficam (na qualidade de ancestral). O cadáver está em uma situação marginal, deslocado excluído do padrão social; seu status é indefinível. Seu futuro também é ambíguo (lugares misteriosos), tanto "céu" quanto "inferno" são lugares que não existem concretamente. (DOUGLAS *apud* SURERUS, 1997, p. 23)

A vida, em longitude, é repelida por esses homens que armam suas narrações como um monólogo teatral, fazendo do espaço da taberna, que por si só, nos remete a ideia de encenação do seu egocentrismo ligado aos sentidos do patriarcalismo e do seu caráter de posse sobre os corpos alheios.

O que torna contraditório é que os narradores que demonstram aspereza sobre ter uma vida longa, são os mesmos que duram anos após os "infortúnios sofridos" e contam sob o labor do álcool e do ópio, a morte como um fator romântico das personagens femininas que tiveram seus destinos selados e interrompidos pelas ações destes mesmos homens.

As narrações tendem a envolver o critério da morte como um processo da vida. Os personagens masculinos que apresentam essas narrativas se utilizam dessa comoção da juventude em contraposição à velhice, para justificar a morte prematura das mulheres que se relacionaram com eles.

A mulher, na realidade azevediana, pende para o aspecto do animalesco, mas não em sua concepção brutal e sim na divinização em sacrifícios. O emblemático contraste entre o caçador e a caça, o colonizador e o colonizado, o homem com todos os seus direitos em vigência, devido ao patriarcalismo e a mulher destinada a uma vida pueril e de servidão a essa realidade esmagadora.

Nesse sentido, concordamos com a fala de Perrot (2005, p. 447) ao afirmar que:

> O corpo está no centro de toda relação de poder. Mas o corpo das mulheres é o centro, de maneira imediata e específica. Sua aparência, sua beleza, seus gestos, sua maneira de andar, de olhar, de falar e de rir (provocante, o riso não cai bem, às mulheres, prefere-se que elas fiquem com as lagrimas) são o objeto de uma perpétua suspeita. (PERROT, 2005, p. 447)

Essa centralização da mulher, não consiste em sua admiração e processo de valorização do ser, mas justo do contrário; seu silenciamento ocorre pela exploração dos corpos femininos, pelo estigma de que são corpos que pertencem a outros; que são controlados e dominados pelos outros e que, com isso, sua extinção da vida também pode ocorrer sem maiores danos aos outros.

A morte é tema e função catalizadora dos papéis de martírios que as personagens femininas em *Noite na taverna* desempenham. A transgressão dessa ordem só acontece, mesmo que parcialmente, no último capítulo, quando o símbolo maculado na vida virginal de Geórgia, que até então tinha tido seu fim, o rompimento do contrato social já havia ocorrido na narração de Johan com a deflagração de incesto. Contudo, o sacrifício dessa mulher tomou a dimensão de dois espaços, já que ela retorna à vida social agora com outra face, a face trágica.

Esta própria noção do martírio pela violência sofrida, levanta a questão da perda dos anos de juventude e amor e atiça o desejo pela vingança, o aspecto trágico, nessa personagem, embota a dor de uma medusa que, violentada e sacrificada socialmente, se torna monstro.

Sob uma linha muito tênue, ela e medusa ocupam o mesmo papel transgressor e sob circunstâncias similares, a sua morte física e social também nos leva a observar o sacrifício pelo homem, como uma morte encomendada e configurada em exemplo, sendo sugestível a propensão de fuga desse arquétipo feminino.

A contação dessas histórias, divididas nos capítulos, revela a intenção de contemplação da morte. Batalle (1987) nos diz a respeito desse olhar, que os homens compreendem que são seres descontínuos e mesmo assim, contemplando sua descontinuidade, sua morte, tenta se entregar a experiencia da continuidade. Contudo, essa continuidade sobrevive sob alguns signos sociais marcados como aspectos do trágico social, cultural, patriarcal e linguístico, a morte das personagens femininas é o maior ponto de observação desses signos, que caem em infortúnios ao cruzar, sem a intenção, o caminho desses homens. O signo do vampiresco traduz o não dito, eles se alimentam na vida jovem dessas personagens, sugam a vida e destituem suas vozes do papel ativo.

O cenário onde a obra se passa e contempla essa condição, é uma taberna escura, suja e cheia de homens ébrios e dopados de ópio, apoiando a densidade do cenário gótico que Azevedo se propõe a construir. Sobre o cenário compreendemos que:

> Em se tratando de arquitetura, a casa é macro espaço recorrente em quase todas as obras literárias brasileiras a que se pretendem ao estatuto de tragédias ou de trágicas. Neste sentido, a casa, enquanto ambiente de vivência de personagens de determinada classe social e econômica, se reafirma como ícone dos valores morais, sociais e econômicos desta classe. Em se tratando da sua organização arquitetônica, notamos que a sala e o quarto são micro espaços que se destacam como unidade de lugar nos quais as personagens vivenciam intimidade familiar, amorosa e/ou conjugal e propagam a valorização da privacidade doméstica. No entanto, o que poderia ser espaço eufórico, ou seja, lugar de relações positivas de intimidade, de prazer e de conforto, é, na verdade, espaço

> disfórico, no instante em que salas e quartos se tornam lugares de tensão, de conflitos, de crises, de sofrimento e de traumas. (NASCIMENTO, 2016, p. 146)

É possível perceber que o espaço da obra é um ambiente de poder masculino, uma vez que a mulher, com raras exceções, não frequentava tais ambientes. Por outro lado, temos o embate entre quem está no lugar de acusador e dono da narrativa e do inexistente defensor. Devemos afirmar, inicialmente, que as histórias narradas são constituintes de fragmentações da memória dos personagens que as narram entre os capítulos. Essa noção nos garante uma formação de ideias sobre a verossimilhança com as condições reais de trato com a mulher, pensando que os relatos partem de um aspecto trágico vivenciado não pelos seus narradores, já que eles são os polos de ação motriz para desalentar os sentidos da morte nos personagens, mas pelas mulheres que foram silenciadas e condenadas ao feminicídio sob premeditação de atos passionais.

A caracterização do estilo maldito byroniano

Podemos nos deparar com um universo místico totalmente novo para os escritos em português de origem brasileira e, como um bom leitor que era Azevedo, desenvolve, em sua obra, meios de elaborar um apanhado de referências das leituras que fez, para construir a ideia dentro das suas obras.

Uma dessas marcas mais profundas é o *spleen* byroniano, colocado por Labres (2002, p. 91) como "[...] a melancolia que tanto perseguiu os românticos era também por eles desejada, funcionando como um meio de fuga, um caminho alternativo através do qual uma nova realidade poderia ser vislumbrada"

Envoltos em pura decadência e afronte com a moralidade é que os personagens Azevedianos se reúnem para narrar histórias ditas amorosas dos tempos de jovialidade. Em uma taverna, discutindo filosofias entre diversas taças de vinho que desencadeiam uma natureza pessimista tão característica do movimento pela literatura romântica em sua segunda fase e em lugares que, até certo ponto, fomentariam tais embates: "Todavia, sobre ele pesam graves acusações que, por sua vez, estão igualmente bem estruturadas em fala e são desferidas pelos seus acusadores, mais precisamente por aquele que ocupa o lugar de seu opositor. A este embate oratório, dá-se o nome de *agon*." (SANTOS, 2005, p. 60)

Já no primeiro capítulo, o narrador nomeado de Job Stern, colocado como narrador macro diegético, apresenta os personagens principais e secundários, dando a eles, voz ativa acerca das marcas intimamente conceituadas pelo romantismo, envoltos por algumas marcas do da filosofias do existencialismo e boemia.

As filosofias atribuídas a cada um dos personagens azevedianos segmenta um ponto do teor romântico difundido entre as noções do romance gótico, que surgia transformado dentro do cenário brasileiro, tendo as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro como caracterização mais difundida por Azevedo, tendo em vista que sua vida transacionou entre essas cidades.

Embora consiga compreender a importância dessas cidades, sua obra soa quase um empréstimo exteriorizado do que de fato se tinha no Brasil. O traço europeu ainda influía nos românticos brasileiros e, principalmente, nos que foram chamados de ultrarromânticos.

Ao mesmo tempo em que temos como representatividade a noção da lascívia no do dionisíaco que serviu de inspiração para boemia Azevediana, uma vez que "Para os antigos o bode era o animal que caracteriza a lascívia" (LESKY, 1990, p. 60). Se faz fundamental mencionar que não temos de forma aberta a imagem do bode, contudo o sentimento etéreo que a taberna suscita, principalmente envolta nas falas dos personagens, abrem caminho para esse vislumbre, de um bode figurativo, que observa toda a taberna e se liga as histórias em certo grau sobre o contexto da embriaguez.

Azevedo conseguiu atenuar cada capítulo com a inserção de uma epígrafe de citação, sendo sagaz em unir suas leituras à temática central que cada narração se propõe no percurso do livro: " Bebamos! Nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as dores! Que importam sonhos, ilusões desfeitas? Fenecem como as flores. Bonifácio" (AZEVEDO, 2011, p. 5)

Em virtude de Bonifácio ter sido um percussor dos ideais libertárias que contribuiu para a independência do Brasil, o que supõe que sua presença na primeira epigrafe do romance azevediano, carregue uma grande importância. Seu senso libertário atraía os jovens na busca da sua própria expressão sobre o mundo, seu desejo de visionar o mundo, sem motivos para oprimir os desejos e toda a aura sentimentalista induzida na obra em questão como ponto de partida para narrar vidas que se tornam decadente e boêmias pela sua não regojização em juventude dos amores.

Ao que se nota, não só como um visionário extremamente patriarcalista, percebe-se a presença de Bonifácio, mas também como um poeta, sua escrita toma em ponto de

inspiração para a construção do cenário da taverna de Azevedo, e assim ele o faz. Em sua estrutura, a obra irrompe com o proposto por Todorov (1973) já que sua estrutura parte no quesito do encadeamento de narrativas. E isso acontece de forma simples, pode ser percebido através da vontade de transacionar de uma fala a outra, de um espaço-tempo a outro.

Importante compreender a noção espacial na qual toda a obra circunda, por isso nos detemos a noção apresentada por Santos (2005, p. 55) que diz o seguinte:

> No que se refere ao texto trágico, o enredo caracteriza-se pela mudança de sorte do herói que se realiza através da peripécia, do reconhecimento e, algumas vezes, da catástrofe configurada como espetáculo grotesco, seja pela maneira como se efetiva a morte do herói, seja por sua mutilação.
> A peripécia (*peripetéia*) consiste no estabelecimento do conflito em função de uma ação que acontece ao contrário da que estava programada e volta-se para o seu oposto. (SANTOS, 2005, p. 55)

É necessário elevar a noção de que o texto não é por natureza trágico, todavia seu enredo se apropria de sentidos onde podemos buscar alguns aspectos que fomentam o trágico, principalmente na perspectiva de observar algumas personagens que tomam destaque ao campo do universo trágico por razões que iremos mais a frente propor abertura de colocações sobre elas.

É possível observar que toda a obra acontece no espaço de uma única noite; cada narrador emite um tom funesto no primeiro parágrafo, que auxilia na visualização de suas apresentações e fazem presente o tom de suas narrativas. Citamos esse fator em consideração a como as narrações induzem ao leitor, os aspectos do estilo maldito byroniano, fazendo crer que tudo é consequência dos atos da boêmia na juventude, o spleen como marca registrada de Byron utilizada pelo seu maior leitor brasileiro.

> Nessa mesma ordem de ideias enfileira-se o tema da morte, [...] premonição literária, fruto da fantasia desgarrada, converteu-se em realidade mercê da fusão entre vida e arte[...]. Em suma: poeta “maldito”, cultivando as flores do tédio, no mesmo clima rarefeito de Baudelaire, ainda indeciso entre o satanismo e o angelical, em que o fulgor do gênio parecia madrugar, aliava uma superior e ardente “inspiração” a uma flagrante mestria formal, que causam uma sensibilidade privilegiada a procurar descoser as talas de nossa herança lusíada e discernir um rumo próprio e brasileiro, numa fluência expressiva de base sensual, que chega a parecer, erroneamente, desleixo ou ignorância. (MOISÉS. 1971, p. 164-165)

É crível tentar entender como essas simbologias ilustram o desalento na tentativa de colocar o homem romântico no centro dos eventos, ambicionando uma vida de esperanças mortas que condicionam uma expressão boêmia e decadente ligando os vícios

aos vazios do existente. Sendo esse vazio medido na compreensão do que coloca Nietzsche (2019) sobre a filosofia do saber demais e a fuga desse saber, o corpus do apolíneo e do dionisíaco.

No primeiro capítulo intitulado “Job Stern, uma noite no século”, no qual nos é apresentado o cenário e os personagens e suas condições de embriaguez, temos, também, marcada a presença dos aspectos, principalmente dos dionisíacos, que foram condicionados pelo apolíneo.

> -Quero que todos se levantem, e com a cabeça descoberta digam-no: Ao Deus Pã da natureza, aquele que a Antiguidade chamou Baco – o filho das coxas de um deus e do amor de uma mulher, e que nós chamamos melhor pelo seu nome – Ao vinho!
> Os copos caíram na mesa. (AZEVEDO, 2011, p. 18)

Com essa menção, as narrações se iniciam; são ao total seis narrações, cinco delas em que o título especifica quem são os narradores, sendo em ordem: Solfieri, Bertram, Genaro, Claudius Hermann e Johann. O último, porém, não cita explicitamente quem narra, acreditamos que seja a mesma voz que abre a obra Job Stern. Temos então seis narrações com vozes masculinas, aumentando mais ainda o silenciamento das mulheres que aparecem na obra.

As histórias, ao serem relembradas para construir o imaginário de cada capítulo, criam o aspecto do personagem maldito, que guiam para o terreno da morte e da perversão. A taverna torna-se espaço de purgatório e ao mesmo tempo de inferno. Os personagens, ao mesmo tom que encaram seus crimes, vivem em um espaço de perversão, onde os desejos latentes da embriaguez, do fumo e da orgia como ritual do homem maldito que transita entre as noções do corpo e da alma corroborando com a propensão dos românticos ao atribuírem suas ideologias e esperanças na imortalidade da alma e nos conceitos de céu e inferno.

Em *Noite na taverna*, apresentam-se rebeldia e transgressão “e as personagens têm consciência dessa violência e não a evitam. O que realmente move suas ações é o desejo, jamais reprimido ou mascarado o qual elas tentam, a todo custo, saciar”. (LABRES, 2012, p. 82)

Azevedo se propõe ainda, inserir em cada capítulo, uma ideia que guie o leitor a compreender o que ele tenciona expor. Essas intenções pré-textuais são as epígrafes que guia o leitor, inconscientemente, a compreender os sentidos

compostos em cada fala marcadamente tensionada pelo autor, demonstrando o pensar e refletir da obra e a individualidade do artista na construção de sua escrita.

Azevedo se apropria de trechos de leituras com as quais teve afinidade, demostrando que sua escrita era um reflexo do seu conhecimento de mundo, e que também era uma marca na literatura em construção da noção do nacional brasileira. Labres (2012. P. 62) nos auxilia a observar essas noções quando se refere ao diálogo "constantemente com a tradição, povoando seus textos de referências canônicas. De Shakespeare a Poe, muitos focam os escritores referidos em sua obra" (LABRES, 2012, p. 62)

Ainda segundo Labres (2012), Álvares de Azevedo segue jogando com esses elementos, ora angelicais, mostrando o lado puro do ser humano, ora malditos, mostrando o lado obscuro. Trata-se da maneira com a qual pode captar, do homem, seus instintos, desejos e fantasias. Contextuamos mais a diante como essas noções já refletidas espelham-se na morte como função do romance trágico, e acima de tudo, como essas mulheres tiveram suas dignidades, voz, corpo e atuação no campo do social, removidas de direitos por homens que escolheram como a finitude da vida seria imposta.

O SILENCIAMENTO DA PERSONAGEM FEMININA

Ao mesmo tempo em que as mulheres aparecem nas narrativas e são colocadas sobre um certo patamar de divino, são também seres marginalizados e postas de lado para a morte que é sua única certeza ao entrar em contato com os personagens masculinos da obra. As cenas nas quais a personagem feminina sofre seu desalento geralmente é representada em um quarto a meia luz ou na escuridão total. Nesse sentido, Perrot (2005) elucida que:

> O corpo das mulheres não lhe pertence. Na família, ele pertence a seu marido que deve "possuí-lo" com sua potência viril. Mais tarde, a seus filhos, que as absorvem inteiramente. Na sociedade, ele pertence ao Senhor. As mulheres escrevas eram penetráveis ao seu bel-prazer. O sistema feudal estabelece distinções de tempo e de classe. O senhor tem direito sobre a virgindade das servas. (PERROT, 2005, p. 447)

A narração dos personagens inicia com uma cena do passado de Solfieri, que nos situa na Roma, já guiando as menções duais do sagrado/ demoníaco, quando ele tensiona os cenários transitantes entre igreja e cemitério, anjo da noite e ser humano, sonho e realidade.

A primeira mulher citada na obra não possui nome. O primeiro contato que Solfieri narra, acontece sob circunstâncias fantásticas que criam um suspense sobre a mulher, já que ele a avista em uma sacada, que demonstrava estar lamuriosa e ao mesmo tempo refletia uma aura de pureza angelical que hipnotizou seus sentidos e o fez perseguir aquela estranha mulher até o cemitério, onde presenciou um ato de devoção e ao mesmo tempo resignação em favor de algum luto. Um ano após o ocorrido, Solfieri volta a encontrar com a mulher, contudo em situação adversa, já que, guiado por impulsos, adentra a igreja e encontrando um caixão por lacrar, abre a tampa e se depara com a mulher já mencionada aparentemente morta:

> As luzes de quatro círios latiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados ... Era uma defunta! E aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida... Era o anjo do cemitério! (AZEVEDO, 2011. P. 20)

A descrição feita em detalhes, o uso de explanação ao mencionar o fato de ser uma defunta, nos diz algo sobre como o imaginário patriarcal visualiza uma mulher, principalmente nos aspectos decadentes que atrelam a morte da personagem feminina a um teor sexual.

O papel da mulher no irrealismo masculino condiz com esse imaginário que é formulado para promover o poder do homem sobre a mulher. A menção de qualquer alegação que se refira ao corpo da mulher na literatura escrita por homens, especialmente até o século passado, passa primeiro pelo olhar do homem, não sob o efeito de conhecedor das construções que fazem presente na compreensão do papel da mulher na literatura, mas sim, em o que e como esse corpo feminino está sendo apresentado e para quem.

A mulher na literatura passa por um processo de castração, silenciamento e petrificação do eu, sendo violentada fisicamente, psicologicamente e até mesmo após sua morte, já que para o homem, a mulher é só um corpo que gera desejos sexuais que deve ficar petrificada para que sua beleza seja contemplada. Daí vem a imagem arquetípica da mulher como um anjo, como suscitada por Solfieri. Alvez et.al (2011) trazem a superfície uma noção sobre esse arquétipo da mulher como um ser divinizado:

> [...]o anjo é uma imagem arquetípica que expressa o mundo interior, o mundo que oscila entre o consciente e o inconsciente. Um símbolo que livia a personagem das pressões e das injustiças do mundo. Algo fantástico e encantador que existe apenas na imaginação, no desconhecido, a que carrega em sua essência os símbolos dos desejos de todo ser humano. (ALVEZ. Et.al, 2011, p. 380).

Junto a essa noção, propomos a fala de Brandão (2006) que observa: “se assim a mulher, enquanto coincidente com o feminino sinônimo da passividade, se torna ficção literária, sua melhor imagem é mesmo a da amada morta, em suas múltiplas variantes, que remetem a uma despersonalização próxima da psicose.” (BRANDÂO, 2006, p. 76)

Solfieri decide então, com toda objetificação possível, estuprar aquela mulher em nome do passional sentimento da libertinagem e do não empoderamento da mulher sobre seu corpo. Entretanto ela não estava morta, sofria de catalepsia, doença comum na época em que a narração acontece e por isso o choque vivenciado impacta em cheio o leitor.

O sentido trágico se desenrola sobre esse limiar: a mulher não possui seu próprio corpo, vive em benefício masculino. A marcação, em primeira instância de uma necrofilia, e em segunda, de um estupro, parece não alertar suficientemente o teor do infortúnio trágico, pois embora tenha acontecido isto, a personagem ainda é levada embora do local após acordar e se perceber em desgraça.

No caminho de seu sequestro, a personagem ainda inconsciente, é abusada por um guarda que fazia a patrulha e estranhou que Solfieri carregava-a em uma mortalha. Esse guarda beija-a para sentir se respirava, contudo sabemos que há outros métodos de melhor percepção, e que esse foi escolhido pelo justo fator da violência contra corpos femininos.

Com todos os infortúnios possíveis, ela ainda teve de passar pelo ponto que mais se eleva na narração em menção das ações sofridas. É nesse momento que Solfieri esclarece que não era um cadáver, era senão uma jovem que estava no momento inconsciente e que a qualquer instante poderia recobrar os sentidos e assim gritar sobre os abusos sofridos.

O papel desempenhado por Solfieri, bem como dos demais narradores, é apenas um, ser o elemento caótico e opressor na vida breve das mulheres que têm o azar de cruzar seus caminhos. Esse papel pode nos guiar a um sentido maior como o destino trágico, acometido aqui, não pelos desejos divinos, mas sim, pela reprodução da construção de exploração do ser masculina. Conseguimos perceber essa distinção ao fim do capitulo, onde a morte desta mulher se dá pela "loucura" quando é narrado:

> Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites a levou de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio.
> À noite saí; fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera, e paguei-lhe uma estátua dessa virgem. (AZEVEDO, 2011, p. 22)

Essa jovem teve tudo tirado dela, sendo completamente despersonificada e desumanizada; teve seu nome tirado, seu rosto, sua condição do bem morrer, sua segunda oportunidade de viver e ainda ao fim, teve sua morte condicionada ou não pela loucura, usada como um troféu, sendo unicamente seu espectro de beleza virginal pela noção arquetípica de anjo da morte para mais uma forma de sepultamento do ser social, que pertence a uma serie de noções como sexo, idade e tudo isso refletido nos aspectos social e linguísticos como máquina de opressão.

Além do arquétipo do ser angelical, Azevedo também destaca outras noções como a mulher "cor do pecado" em referência a Ângela, uma mulher de origem espanhola, que toma papel de importância na narrativa de Bertram. Esta vem como maculadora do ser puro e ingênuo como o narrador se coloca, atribuindo as misérias de sua vida à condenação estereotipada de uma mulher que foge do padrão de divina e de angelical e passa a ser o pecado, a tentação, o mal: "Quando voltei. Ângela estava casada e tinha um filho [...] Contudo meu amor não morreu! Nem o dela! Muito ardentes foram aquelas horas de amor e de lágrimas, de saudades e beijos, de sonhos e maldições pare nos esqueceremos um do outro" (AZEVEDO, 2011, p. 6). Percebe-se que a mulher foi deixada, mas o fato de ter se casado com outro durante o tempo em que ficou sozinha a

torna vilã e o Bertran, a vítima que, depois da traição, ainda foi seduzida e induzida a ficar com ela. Consoante a esses aspectos, Santos observa:

> Isso porque as mulheres por muito tempo foram vistas como sexo inferior, ficando à mercê de um tratamento diferenciado e relegadas a uma posição social de serventia e obediência aos homens. Nesse contexto, é comum a criação de uma dualidade no sujeito subtraído, gerando uma desordem íntima formada pelo conflito entre a posição que lhes era conferida historicamente e socialmente contra sua própria personalidade e individualidade. (SANTOS, 2015, p. 9)

Podemos notar essas mudança de caracterização do feminino azevediano quando o narrador nos revela que Ângela mata filho e esposo para poder ficar junto a Bertram, tomando como ação odiosa a menção ao assassínio que ele e os demais narradores cometem sem maiores prejuízos. Caracterizando-a em seguida com atitudes de um mancebo entregue a bebedeira e a boemia como ele o era, propondo uma perspectiva viril a Ângela. Segundo o *Dicionário Critico do Feminismo*, na fala de Molinier e Welzer-Lang (2009, p. 101)

> A virilidade se reveste de um duplo sentido: 1) os atributos sociais as sociados aos homens e ao masculino: a força, a coragem, a capacidade de combater, o "direito" à violência e aos privilégios associados à dominação daquelas e daqueles que não são - e não podem ser viris: mulheres, crianças; 2) a forma erétil e penetrante da sexualidade masculina. A virilidade, nas duas acepções do termo, é aprendida e imposta aos meninos pelo grupo dos homens durante sua socialização, para que eles se distingam hierarquicamente das mulheres. A virilidade é a expressão coletiva e individualizada da dominação masculina. (MOLINIER, WELZER-LANG,2009, p. 101)

Após Ângela sair da sua vida, Bertram inicia uma serie de narrações de fatos nos quais sua depravação e libertinagem enchem de pavor a vida de mulheres que cruzam seu caminho. A objetificação como desculpa da perda é o argumento utilizado aqui para que o tom da morbidade se concretize. As mulheres se tornam moedas de troca em jogos de azar e corruptas pelas suas ações, castigando a todas pelo abandono que ele diz ter sofrido, a dor do outro não o comove, na verdade, o diverte. Vemos aí uma noção maquiavélica do destino, a hipocrisia do patriarcado se dá pela abstração da culpa e redirecionamento a outro ser.

As mulheres que aparecem nessa narrativa, sofrem de infortúnios, seus corpos perdem o valor significativo da vida, a simbologia do bem contra o mal, nessa perspectiva, aparece mesmo na fala do narrador ao mencionar que “a morte era para os filhos de Deus,

não para os bastardos do mal" (AZEVEDO, 2011, p. 32). Dialogando com essas questões, santos diz:

> A própria tomada de consciência de que tais forças jamais serão superadas caracterizam esta especificidade literária. É nesse sentido que numa obra de arte trágica nos defrontamos com sentimento de dor, dor própria de um herói que será sacrificado por uma razão que ele mesmo não pode modificar. A ele nada mais resta senão debater-se numa luta inequívoca até a queda vertiginosa das alturas. (SANTOS. 2005, p. 63)

Nas aventuras de Bertran, uma última vítima é feita, a mulher de um capitão de mercadoria, que é seduzida por ele e pratica o adultério, e em meio a essa situação o navio em que estavam acaba naufragando em virtude de um ataque de piratas que queriam saquear o barco. Os únicos que saem desse ataque vivos são justamente, Bertram, a mulher do capitão e o capitão. Junto a noção de naufrágio vem a concepção de antropofagia, e assim, um por um fenecem, sobrando apenas Bertram, que se alimenta de suas carnes e suas vidas, dando um sentido demoníaco a esse personagem, que destrói a todos em prol de sentir seu ego sobressaindo aos outros. Nesse sentido, Santos empreende que:

> O reconhecimento (*anagnórisis*) é a passagem do ignorar ao saber que, normalmente, dá-se ao final do enredo trágico. Não se trata de um momento em que o público toma conhecimento de algum fato, mas do momento em que o herói toma consciência de algo que assumirá um papel significativo para o seu destino. Ele reconhece que cometeu um terrível erro — *harmatía* — impulsionado por sua desmedida — *hybris* — e aceita o retorno à ordem, nem que para isso deva pagar com seu próprio sangue ou com a morte daqueles que lhe são queridos. (SANTOS. 2005, p. 56)

Não é necessário ir muito longe na leitura desse capítulo para ver o quanto a embriaguez afeta as lembranças do narrador, em um primeiro momento ele revela que Laura era "[...]corada como uma rosa e loira como um anjo" (AZEVEDO, 2011, p. 25). Contudo, mais à frente, ele dá outra aparência a Laura, podemos notar que o álcool, ou a idade ou até sua imaginação de como ela deveria ser idealizada, mexe com os sentidos de Gennaro; "Era uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados: sua tez era branca" (AZEVEDO, 2011, p. 25).

Assim, pode-se notar que em um primeiro momento há uma idealização do estereótipo de mulher na visão do romântico, que de acordo com Brandão (2006), nesse sentido, "a solução da narrativa, se idealiza a mulher dentro de um certo modelo de

feminilidade, petrifica-a, enquanto objeto de desejo do narrador. Até na poesia romântica, essa passividade dita feminina, se revela[...]" (p. 31).

Mesmo trazendo o conflito amoroso, há um ponto de destaque (Ele ama Nauza, Nauza "ama" ele - Nauza é casada, logo esse "amor" é algo proibido). Gennaro, então comete o ato sexual com Laura, se mostrando contrário ao que ele demonstrava em sua narrativa: "O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: isso tudo ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu[...]" (AZEVEDO, 2011, p. 26).

No decorrer da narrativa, Laura surge grávida e pouco depois vem a falecer, voltando novamente a narrativa à Nauza, fazendo-se notar que a imagem pura de Laura havia sido desmitificada, o anjo agora toma a face de Nauza.

> Ao amar, deve-se amar a perfeição, ou uma virgem; amar uma virgem é amar uma abstração; ao se amar uma abstração, ama-se o que é por definição descorporificado; e, finalmente, ao se dar expressão ao objeto de amor, está-se destruindo-o. Deseje-se a dama inatingível ou a Santa Virgem, o objeto do desejo está sempre ausente para que o desejo se fixe nele. (BLOCH, 1995, p.189)

Nem tão pouco o corpo foi velado, e o narrador foi atrás de declarar seu amor a Nauza, o que, apesar de parecer que no início eles se amavam reciprocamente, apenas aqui, ele trata desse amor. Aí surge novamente a ideia que o seu campo imaginário está afetado por algum ponto em que ele não traz as noções dos fatos em certeza absoluta. Além disso, podemos tratar da ocultação da voz das personagens, que se tornam subalternas ao olhar de quem as domina e inibe o senso do viver por sua conta própria, sua vida é destinada a objetificação masculina, como meio de repressão.

Walsh, pai de Laura e marido de Nauza, mesmo na dor mais profunda de seu coração, lamentando toda a noite pela morte prematura de sua filha, demonstra ter conhecimento de toda a história que se passou e pelo conhecimento da traição que ele vinha lhe infligindo com sua esposa. Os parentes que tinham certa posse sobre suas irmãs, primas e filha, utilizavam dos elementos transgressores para legar elas a outros homens que, igualmente transgressores, retinham a mulher como objeto de desejo e violação.

> O herói de uma obra de arte trágica demonstra extraordinária nobreza na forma como os suporta e revela dignidade na queda. Obstinadamente, mantém-se firme mesmo quando se trata de uma posição insustentável ou impossível. Ele não recua perante a própria ruína, como se seus desígnios e aspirações lhe importassem mais que a própria vida. (SANTOS. 2005, p. 58)

Todavia, Laura não havia sido legada a ninguém, era parte constituinte ainda do domínio paternal, portanto, sua morte prematura e sob circunstâncias de caráter duvidoso, levaram seu pai a desconfiar da apropriação de alguém que lhe pertencia, sendo Laura filha e objeto de domínio do velho pintor.

Temendo uma punição, Gennaro não vê outra alternativa a não ser confessar toda sua culpa, em todos os aspectos. E quando sentenciado a morrer para pagar seus crimes contra o pintor, em conflitos com ele mesmo, a dúvida entre submissão e vingança pairou na mente de Gennaro, a liquidez dicotômica entre implorar pelo perdão e a vontade colérica de proporcionar a morte de quem quase a fez sucumbir a morte, foram as forças que o moveram até a casa do pintor pela última vez. Após ter arrombado a casa em busca do pintor, ele vê aquilo que a primeira visão causa tamanha repugnância, a casa coberta na escuridão, foi alterada unicamente por que a " luz do dia derramou-se pela sala deserta. (AZEVEDO, 2011, p. 31).

Nauza fora encontrada sem vida, e já em processo de decomposição sentada com a cabeça tombada na mesa, e o mesmo destino foi dado ao velho pintor: "Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça. Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estatua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve. Era um corpo amarelo..." (AZEVEDO, 2011, p. 31)

Agora que Nauza fora encontrada morta, o personagem não demonstrou uma palavra de afeto ou de saudosismo, apenas uma certa frieza e distanciamento já que ela não era mais o fruto do seu desejo. E assim, acaba sua narrativa.

Falando já com um certo desdém, esse personagem trata sua narrativa como algo que se desgarra ainda mais desse mundo, onde as questões da moral e ética predominam, e para isso se apoia em Fausto e Mefistófeles personagens chave na obra e vida de seu escritor Goethe, que assim como narrativa trata das “[...] horas de perdição [...]” (AZEVEDO, 2011, p. 32). esse personagem fala das ambições do mundo durante sua juventude e como o jogo sempre lhe saciava em relação a isso. Todavia e graças a essa ambição durante uma aposta ele se apaixona por uma dama, onde sua narração gira em torno:

> Vissieis-la como eu – no cavalo negro, com as roupas de veludo, as faces vivas, o olhar ardente entre o desdém dos cílios, [...] vissieis-la bela na sua beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da fonte: o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos, o esmero do colo ressaltando nas roupas de amazonas[...]” (AZEVEDO. 2011, p. 98).

Um ponto que ganha destaque na narrativa, é a fala que parece vir de Bertram, que desgarrado do sentimentalismo expresso por Hermam, julga sua história deleitada em poesia, e envolvida nesse aparente romantismo visto a partir da influência de autores como Lovelace e Byron. Movido pelo vinho e sua embriaguez, Betram nos da noção daquilo que eles praticaram e agora expõe como algo contrário ao que o romantismo pregava.

No correr da narrativa, é passado como essa mulher idealizada se torna uma divindade a Hermam, ele a segue onde ela caminha e essa condição imposta nas personagens femininas de Azevedo, vem deliberadamente conduzir ao fator da tragicidade onde se deve haver um ponto de ruptura, esta que se tornaria grande suficientemente para deslocar um acontecimento do campo ético para o campo da negação, negação aqui de um sistema de regras que condizem uma sociedade.

Hermam, inicia essa ruptura em um ciclo, quando rapta Eleonora, tomado por um desejo onde o amor construído na imagem divina da salvação que a personagem tem, torna-se seu único objetivo. Após o rapto, ele pratica o mesmo processe onde ele droga Eleonora e comete o ato sexual.

Contudo esse amor idealizado não segue o rumo que o protagonista esperava, por isso Eleonora tem que escolher seguir um dos dois rumos que foram impostos por Hermam, ou ficar para sempre com aquele que a desgraçou na sociedade, já que ela não poderia mais voltar a seu noivo; ou a morte. Tudo com a dramaticidade a flor da pele, que a prosa lírica tenta abarcar. Algum tempo depois, Hermam interrompe sua narrativa, e nos nega o fim da história, como se os fantasmas do passado ainda atormentassem sua alma. Quem nos relata o fim da narrativa é um personagem que até então não tomou destaque, Arnold, fechando esse ciclo da tragicidade.

> 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 pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurava. [...], mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio. (AZEVEDO. 2011, p. 109)

A cena se volta ao jogo assim como a narrativa de Claudius Hermam, todavia não possui a mesma satisfação com o jogo. Johann, já no terceiro parágrafo, faz uma descrição da aparência de seu oponente, descrevendo-o como alguém com traços femininos e jovem, de uma forma como se relatasse sua foto *post-mortem*. Em seguida o duelo foi marcado, haveria de um morrer naquela noite para que a dignidade do outro não viesse a

decair. Antes de tal luta Arthur entregou duas cartas que deveriam ser entregues caso lhe viesse o declínio da morte. Uma era para a mãe, outra sem destinatário. Antes de se firmar o duelo, já com um pressentimento Arthur pede para orar pela mãe e Johann também o faz pela mãe e a irmã. Azevedo deixa aqui uma reticência vacilante quando a lembrança da irmã de Johann é mencionada, como se a mera lembrança lhe viesse com algo mais ainda não revelado na narrativa.

Após deixar seu combatente moribundo, ele toma uma ideia, abre a carta sem destinatário, já sabendo ser de uma mulher e lê. Era um encontro. Dotado de infâmia ele foi, consumou o ato com uma virgem, como teria feito com tantas outras amantes, entretanto, essa era para ele o troféu após a morte de seu rival. E aí Brandão (2006) coloca que "uma feminilidade que se pode representar falicamente, mas que se se mostra com adorno fálico, estes, entretanto, são o brilho do que ela não é" (p. 29).

Ao fim deste sortilégio de volúpias, Johann entra em combate com alguém às cegas, somente após a morte do seu oponente, ele reconhece a transgressão de seu ato, matara seu irmão e roubara a virgindade e dignidade de sua irmã. Sendo este o último capítulo, e com um prefácio sobre um trecho de Shakespeare, último beijo de amor é também o último ato trágico desta série de assassinatos que os personagens desta obra Azevediana expõem embebidos de álcool e ópio.

A narrativa neste ponto, muda sua perspectiva quando notamos que se trata inicialmente de um personagem em terceira pessoa e não em primeira como os outros capítulos anteriores. A personagem que surge de repente, vem com vestes em preto e de pele pálida, carregando uma lanterna. Faz uma imagem do anjo da morte ou de Caronte, ser mitológico que guiava as almas ao inferno, segundo a mitologia grega. Ela passa por Amold, personagem contribuinte no desfecho da história de Claudius Hermam, mas segue direto a Johann, cortando a garganta e findando a vida dele. Essa personagem não revelada silencia um dos heróis malditos criados por Azevedo. É posto como Herói maldito quando pensamos em LABRES (2002) "[...] as personagens azevedianas caracterizam-se como heróis a moda de Byron; fascinantes e repulsivos, em suma, malditos. [...]. Em *Noite na taverna* o que se tem é uma serie de heróis malditos[...]" (LABRES, p. 102)

Mas a frente, descobrimos que essa personagem é Giorgia, a irmã de Johann que agora havia se vingado de toda as transgressões causadas pelo irmão há uns cinco anos atrás. Arnold era Arthur, rival de Johann, que escapou da morte por acaso e, por fim, se reencontrou com sua amada, mas agora não mais o ser puro e virginal, e sim uma

prostituta, logo, esse amor seria irrealizável. Tomado por desejo de morte, Arthur apunhalou sua amada e em seguida se matou. Assim, notamos as relações de título, contexto da cena e desfecho do qual o amor desses personagens se assemelha ao amor e tragicidade colocados por Shakespeare em Romeu e Julieta ou mesmo, tiradas as especificidades, a tragédia que envolve as vidas e mortes dos personagens de Sófocles em *Édipo Rei*.

Diferente de Medéia, Giorgia não tem filhos para condenar a morte. Entretanto, suas ações se correlacionam ao observamos que seus infortúnios se deram por homens que se tornaram impunes da lei humana e da ira dos deuses no plano físico. Assim, quando Giorgia corta a garganta de seu irmão, ela o faz condenando-o ao inferno pelos seus crimes e sua leviandade. Ao mesmo tempo, se entrega perante as leis do divino, onde o perdão não é uma escolha, mas sim a aceitação do destino de morte, tomando sua finitude com um ar de potência heroica.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar no trágico implica pensar em uma série de questões que vão além do trágico grego, há muito tempo o pensamento sobre o trágico refletia os comandos dos deuses sobre os seus escolhidos para luta incessante do homem que se sacrificava pelo bem maior, esse bem sempre refletiu um olhar passivo para a morte do herói, já que com o destino pré-datado o herói não tinha nada mais do que a finitude de sua vida entregue aos desígnios do divino. A condenação do ser se intensificava a medida da sua labuta designada pelos deuses, assim os constituintes que formaram a ideia por trás do trágico grego alimentaram os escritores que assim surgiam e compreendiam que a sociedade moderna ainda se alimentava desses conceitos sobre uma nova roupagem.

Está nova ideia que surgia tomava como centralidade a sociedade moderna os conflitos sociais, históricos, políticos, pessoais e interpessoais quando os deuses não eram mais os responsáveis pelos conflitos filosóficos e existenciais dos homens, agora o *ethos* girava em torno de aspectos que formavam a ideia do trágico. Sendo esse o ponto chave para o desenvolvimento dentro dos textos literários. Um dos grandes nomes que abordou esse aspecto trágico é Shakespeare, que em suas peças teatrais formula a concepção do homem como causador do seu destino.

Outros escritores tomando Shakespeare como inspiração construíram seus textos apoiados no que Nietzsche retratam o viver conflitante entre o apolíneo e o dionísico que construíram a vida boemia. Dentre esses autores podemos citar Álvares de Azevedo com a sua obra *Noite na Taverna* como já explorado nesse trabalho. O aspecto do trágico constrói e tenta do sentido significativo pelas mortes das personagens femininas que morrem em condições subalternas da sua própria existência, sendo-lhes negado, inclusive, o direito de escolha ou de opção sobre suas mortes.

Essas influencias decorrem da presença mais que marcada pelo romantismo dos arquétipos criados como meio de inferiorizar essas personagens e atribuir um olhar que garanta uma suavidade sobre suas mortes. As histórias narradas em primeira pessoa em Noite da Taverna sabemos que todos os narradores são vozes masculinas relatando como suas ações ditas românticas levaram a morte prematura tanto no aspecto social, linguístico e físico, corroborando para construção do patriarcado sexista que se usa dos corpos femininos como meio de erotizar a morte e despersonalizar a violência acometida em nome de um falso ideário romântico, suscitando que o amor passa para seu êxtase com a

imagem pré-construída da mulher como um anjo, do desfalecimento das damas, da pele pálida do pecado e do desejo.

Na tentativa de construir uma literatura nacional, Álvares de Azevedo reproduziu os estereótipos patriarcalista de dominação dos corpos femininos, apresentando como os aspectos do trágico tiveram importância para o desenvolvimento da literatura romântica e moderna, bem como o papel imposto para a mulher como meio de forçá-la a uma submissão, dentro da sociedade, pela qual sua vida e sua morte já estavam delimitadas pelo poder e vontade do patriarcalismo.

REFERENCIA:

ALVEZ. Et.al. **A escritura no feminismo: aproximações**. Aline Alvez, Ana Carolina Barreto Neves, Constância Lima Duarte, Kelen Benfenatti Paiva e Maria do Rosário Alvez Pereira. – Florianópolis: Ed. Mulheres, 2011.

ARISTÓTELES. Poética. 1987. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Nova Cultural. IN: SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega: um estudo teórico**. Revista investigações. v. 18, n. 1. 2005. Acessado pelo link: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501 Acessado em 20 de janeiro de 2022.

AZEVEDO, Álvares de. **Noite na taverna; Macário**. 3ª edição. São Paulo: Martin Claret, 2011.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. tradução de Antonio Carlos Viana. — Porto Alegre : L&PM, 1987.

BLOCH, R. Howard. **Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental**. Tradução de Claúdia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995. – (Coleção Teoria)

LABRES, Claudia. **A poética do mal: A ficção de Álvares de Azevedo uma literatura sob o signo de satã.** Porto Alegre. 2002. Acessado pelo link: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2347/000318109.pdf;sequence=1 Acessado em 24 de janeiro de 2022.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **Mulher ao pé da letra: a personagem feminina na literatura.** – 2 ed. Revista Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

CANDIDO, Antônio. **O romantismo no Brasil** / Antônio Candido.—São Paulo : Humanitas /FFLCH / SP, 2002

_____. **Literatura e Sociedade**. 9ªED. Ouro Sobre Azul. 2006

CIVITA, Victor. 1973. Mitologia. 3. vols. São Paulo: Abril Cultural. IN: SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega: um estudo teórico.** Revista investigações. v. 18, n. 1. 2005. Acessado pelo link: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501 Acessado em 20 de janeiro de 2022.

FÁTIMA, Luciana. **Delírio, Poesia e Morte: A solidão de Álvares de Azevedo** – São José dos Pinhais, PR: Editora Estrondo, 2015

MOLINIER, Pascale; WELZER-LANG, Daniel. **Feminilidade, Masculinidade e Virilidade**. IN: HIRATA, Helena. Et. al. (orgs.). Dicionário Critico do Feminismo. São Paulo, Editora UNESP, 2009.

LABRES, Claudia. **A poética do mal: A ficção de Álvares de Azevedo uma literatura sob o signo de satã.** Porto Alegre. 2002. Acessado pelo link: https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/2347/000318109.pdf;sequence=1 Acessado em 24 de janeiro de 2022.

LESKY, Albin. 1996**. A tragédia grega.** Trad. J. Guinsburg et al. 3. ed.
São Paulo: Perspectiva. IN: SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega: um estudo teórico**. Revista investigações. v. 18, n. 1. 2005. Acessado pelo link: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501 Acessado em 20 de janeiro de 2022.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário.** São Paulo: Contexto, 2006

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. – São Paulo: Cultrix, 2007. 26ª reimpr. Da 1ª edição de 1971.

MOST, Glen W. Da tragédia ao trágico in **Filosofia e Literatura: o trágico -** série III. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp 20-35.

NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Brasil: Lebooks Editora, 2019.

NIETZSCHE, Friedrich**. A origem da Tragédia ou** Helenismo e pessimismo Tradução, notas e posfácio: J GUINSBURG 2ª edição 3ª reimpressão, São Paulo: Companhia das letras, 1992.

PERROT, Michelle. **As mulheres ou os silêncios da história**. tradução Viviane Ribeiro – Bauru, SP: EDUSC, 2005.

PUPPI, Ubaldo. **O TRÁGICO: EXPERIÊNCIA E CONCEITO.** Trans/Form/ Ação, São Paulo. 4:41·50, 1981.

RODRIGUES, José Carlos. **Tabu da Morte**. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983. IN: TAVARES, Thiago Rodrigues. Um ritual de passagem: o processo histórico do "bem morrer". 2010.

SANTOS, Adilson dos. **A tragédia grega: um estudo teórico**. Revista investigações. v. 18, n. 1. 2005. Acessado pelo link: https://periodicos.ufpe.br/revistas/INV/article/view/1501 Acessado em 20 de janeiro de 2022.

SANTOS, Francisco Ronaldo da Silva. **Morte e transformação: A expressão do duplo em protagonistas femininas em contos brasileiros e estadunidenses**. UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE – UERN. PAU DOS FERROS. 2015.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar. **Teoria da literatura** – 2018. 8ª ed. 19ª reimpr. Volume 1. Livraria Almedina. Coimbra.

SURERUS, Christiane Hargreaves. **Ritual Fúnebre: A presença da Ausência.** Dissertação (mestrado em Ciência da Religião), Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 1997.

WILLIAMS, Raymond**. Tragédia moderna.** Tradução: Betina Bischof. São Paulo: Cosac& Naify, 2002