

ESTADO DE MATO GROSSO
SECRETARIA DE ESTADO DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA
UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
CAMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
SETOR PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE MESTRADO E DOUTORADO EM ESTUDOS LITERÁRIOS-PPGEL

MARIA LEUZIVÂNIA LACERDA OLIVEIRA

**DEVANEIOS, PRAZER & MORTE:
UMA LEITURA DE *NOITE NA TAVERNA*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

**Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2016**

MARIA LEUZIVÂNIA LACERDA OLIVEIRA

**DEVANEIOS, PRAZER & MORTE:
UMA LEITURA DE *NOITE NA TAVERNA*, DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Curso de Pós-graduação *strictu sensu* em Estudos Literários (PPGEL), da Universidade do Estado de Mato Grosso, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Estudos Literários.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

BANCA EXAMINADORA

Profª Drª Walnice Aparecida Matos Vilalva (Orientadora)
Universidade do Estado de Mato Grosso –
UNEMAT

Prof. Dr. Emerson da Cruz Inácio
Universidade de São Paulo –
USP

Profª Drª Lilian Reichert Coelho
Universidade de Rondônia –
UNIR

**Tangará da Serra
Faculdade de Letras da UNEMAT
2016**

Dados Internacionais de Catalogação na Fonte

O48d Oliveira, Maria Leuzivânia Lacerda
Devaneios, Prazer & Morte: Uma Leitura de *Noite na Taverna*, de
Álvares de Azevedo. – Tangará da Serra - MT / Maria Leuzivânia
Lacerda Oliveira. 2016.

Orientador: Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva.
Programa de Mestrado e Doutorado em Estudos Literários PPGEL.
Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – Campus Universitário
de Tangará da Serra/MT, 2016.

1. Noite na Taverna. 2. Álvares de Azevedo. 3. Sedução. 4. Erotismo.
5. Narrador. I. Título.

CDU 82(817.2)

AGRADECIMENTOS

Inicio meus agradecimentos externando sincera gratidão, respeito e admiração à minha orientadora, Dr^a Walnice Vilalva, pela confiança e respeito em relação as minhas ideias. Uma profissional que me acompanha desde a iniciação científica, me incentivando e mostrando que o caminho da formação é árduo, mas os resultados são valiosos.

Ao meu esposo, Estevom Pereira da Cunha, pela compreensão em me ver, às vezes, distante e imersa em meus livros. Sua paciência e carinho foram de extrema valia para que eu pudesse continuar essa travessia.

Aos meus pequeninos filhos, Wellington e Emanuela, pelo carinho sempre sincero.

A minha mãe, Joana de Lacerda, pela doçura.

Aos meus amigos que conheci no Mestrado: Wellington Oliveira, Almir Gomes e Sandra Jorge Gindri, companheiros no universo da pesquisa e da formação acadêmica.

Ao Professor Dr. Helvio Moraes (UNEMAT), pelas constantes bibliografias que me indicou.

Professora que compôs minha banca de qualificação, Franceli Aparecida da Silva Melo (UFMT), pelas preciosas contribuições para a pesquisa.

Professoras Dr^a Milena Magalhães (UNIR) e Dr^a Tieko Yamaguchi (UNESP), pelo direcionamento me concedido no Seminário de Dissertação e Tese do qual participei.

Ao Secretário do PPGEL, Altair Ribeiro, pela simpatia e profissionalismo com os quais sempre me atendia.

Ao atual coordenador do PPGEL, Professor Dr. Aroldo José Abreu Pinto, pelo incentivo à pesquisa.

Meu colega de profissão e poeta, Jeovani Lemes, pelos constantes debates sobre a literatura azevediana.

CAPES, pela bolsa de estudos concedida.

Junto a meu leito, com as mãos unidas,
Olhos fitos no céu, cabelos soltos,
Pálida sombra de mulher formosa
Entre nuvens azuis pranteia orando.
É um retrato talvez. Naquele seio
Porventura sonhei doiradas noites:
Talvez sonhando desatei sorrindo
Alguma vez nos ombros perfumados
Esses cabelos negros, e em delíquio
Nos lábios dela suspirei tremendo.
Foi-se minha visão. E resta agora
Aquela vaga sombra na parede
– Fantasma de carvão e pó cerúleo,
Tão vaga, tão extinta e fumarenta
Como de um sonho o recordar incerto.
(Álvares de Azevedo)

RESUMO

A obra literária de publicação póstuma **Noite na Taverna** (1855), de Álvares de Azevedo, possui uma estrutura narrativa em forma de diálogo que estabelece padrões discursivos que fazem configurar, partindo do discurso de seus vários narradores, a sedução e o erotismo como elementos estruturantes das narrativas que dão corpo à obra. Partindo dessa afirmação, a presente dissertação realizou um estudo cujo foco foi a análise do referido romance ultra-romântico, compreendendo os mecanismos de estruturação que o narrador utiliza para que o processo de conformação do erotismo e sedução se complemente e convirja para um efeito estético imanente. Realizou-se, inicialmente, uma breve análise da recepção crítica do autor, e, posteriormente, um exame sobre o poema *Solidão*, presente na *Lira dos Vinte Anos*, bem como da primeira parte da peça *Macário* (1852), de forma a compreender os engenhos de composição estético-literária do autor. A relevância da pesquisa reside na percepção da inversão da moral humana, que ocorre a partir dos discursos dos personagens, narrando histórias criminosas. Como apoio teórico, utilizaremos, primordialmente, Oscar Tacca (1983); Roland Barthes (2009); Jean Baudrillard (1992); Georges Bataille (2013) e Maurice-Jean Lefebve (1980).

Palavras-chave: Noite na Taverna; Álvares de Azevedo; Sedução; Erotismo; Narrador.

ABSTRACT

The literary evening posthumous publication **Noite na Taverna** (1855), of Álvares de Azevedo, has a narrative structure in the form of dialogue that establishes discursive patterns that are set, based on the speech of his various narrators, seduction and eroticism as structural elements these narratives, which embody the work. From this statement, this thesis conducted a study which focuses on the analysis of that ultra-romantic novel, including the structuring mechanisms which the narrator uses for the process of conformation of eroticism and seduction complement and converge to an aesthetic effect immanent . Held, initially, a brief analysis of critical author's reception, and later, an examination of the poem Solitude, present in *Lira dos Vinte anos* and the first part of the piece *Macario* (1852), in order to understand the aesthetic-literary composition of the author mills. The relevance of the research lies in the perception of the inversion of human morality that occurs from the speeches of the characters, telling stories criminal. As theoretical support, we will use primarily Oscar Tacca (1983); Roland Barthes (2009); Jean Baudrillard (1992); Georges Bataille (2013) and Maurice Jean-Lefebve (1980).

Keywords: Noite na taverna; Álvares de Azevedo; Seduction; Eroticism; Narrator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. ÁLVARES DE AZEVEDO: recepção crítica e marcas essenciais	
1.1 A recepção da crítica.....	16
1.2 Um artista (re)descoberto.....	20
1.3 O satanismo – <i>a figuração da vontade</i>	22
1.4 O noturno – <i>a densidade do íntimo</i>	26
2. UM TERRITÓRIO da atração: a sedução como efeito discursivo do narrador	
2.1 A Sedução– <i>o externo devorador</i>	31
2.2 O Vinho– <i>palidez tonalizante</i>	37
2.3 O sangue– <i>o vermelho escorregadio</i>	41
2.4 O adultério – <i>a cobiça pelo proibido</i>	50
2.5 O Vício e o engano– <i>a corrupção da sedução</i>	54
3. O(s) NARRADOR(es): a escrita erótica e o jogo da inversão	
3.1 Narrador I – Solfiere – <i>o discurso da dúvida</i>	59
3.2 Narrador II – Bertram - <i>o tom ruivo da maldade</i>	67
3.3 Narrador III – Gennaro – <i>o discurso da culpa</i>	77
3.4 Narrador IV - Claudius Hermann – <i>o voyeurismo</i>	86
3.5 Narrador IV – Johann – <i>o enfoque da escuridão</i>	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
BIBLIOGRAFIA	105



INTRODUÇÃO

Manuel Antônio Álvares de Azevedo nasceu em São Paulo no dia doze de setembro de 1831, poeta, contista e ensaísta, um jovem em conflito com a realidade, amadurecido precocemente e um dos escritores mais contagiados pelo mal do século¹. Foi destaque na segunda geração do Romantismo com obras que expressam, na maioria das vezes, seu estado de espírito. Faleceu em 25 de abril de 1852. Figura contraditória, suas obras focalizam o subjetivo, em que a oclusão do sujeito em si próprio é revelada pelo devaneio, o erotismo, a melancolia, o tédio e a aspiração pela morte, com narrativas que, ora aspiram a amores virginais e idealizadores à figura feminina, ora descrevem-nas de forma erotizada e degradada.

Cabe-nos, já de início e também como forma de aviso prévio ao leitor, nos atentarmos ao fato de que a obra de Azevedo, embora curta e produzida em um pequeno período temporal, se consolidou com uma escrita que impulsionou um estilo singular de narrativa, um texto que simboliza e representa toda uma geração. A mistificação em torno dos escritores ultra-românticos acaba por desenvolver uma espécie de fumaça que não se mostra fácil de dissipar. Junqueira Freire, Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, bem como o próprio Azevedo, se constituem como uma parcela do cânone literário que vem munida de uma intensa sombra de misticismo, lacunas e inquietações.

Por serem todos jovens, inebriados pelo desejo da descoberta da noite e dos seus contornos poéticos, os autores acima acabaram por construir, no percurso crítico-literário de suas obras, um fascínio em especial pelas expressões de amor, tédio, morte e erotismo que suas narrativas possuem. É justamente no rastro desses elementos estético-literários de composição artística que esta dissertação pretende se enfileirar, retomando pressupostos teóricos que dão contorno e substância ao estudo do romance. Nesse estilo singular de posicionamento é necessário que compreendamos que o processo narrativo que se desenvolve no esquema narratológico de *Noite na Taverna* é estabelecido, paulatinamente, através da passagem de um narrador a outro, estabelecendo diálogos que oscilam entre o desejo, a fuga da realidade, o amor em vias de desconstrução, o macabro, bem como o noturno como um manto suntuoso que recobre a narrativa, moldando-a e tecendo-a de uma intensa assepsia.

¹ Movimento difundido no ultra-romantismo, cultivado na Universidade do Largo São Francisco, retrata reuniões regadas a vinho e éter, geralmente em repúblicas e cemitérios, Álvares de Azevedo foi um dos poetas mais contagiados pelo movimento e suas obras apresentam os elementos do romantismo maldito- amor, macabro, aventureiro, satânico.

Embora existam controvérsias acerca do gênero no qual NOTAV² se insere, nesta investigação a entendemos como uma obra ligada diretamente à peça *Macário*, de mesmo autor. Apresentando uma linha narrativa na qual cinco histórias surgem em meio à passagem de voz de um narrador-personagem a outro, a narrativa estabelece elos conectivos que unem todas de forma a se constituírem como uma só. Partindo do enunciado inicial: “silêncio, moços! acabai com essas cantilenas horríveis!” (AZEVEDO, 2006, p. 101), a estrutura diegético-vocal que se prosseguirá terá como fator principal a união de discursos que unem não apenas os personagens das cinco tramas, mas principalmente o universo criminoso do passado junto ao da realidade do presente. A diegese que as narrações de NOTAV constrói se concretiza numa caracterização mórbida e oscilante entre morte e vida, desejo e lascívia. Encerrados num ambiente claustrofóbico, o que se materializa dentro das paredes, conforme veremos, é uma realidade paralela a que se vive, embora esteja a primeira ligada à segunda.

O erotismo que aflora dentro de NOTAV está condicionado à ideia de devassidão, morbidez, no qual os relatos são todos voltados às atitudes que quebram com o padrão usual de relacionamento, tanto pela forma como os narradores contam, quanto pelas infusões criminosas a que as narrativas são voltadas. Se no Romantismo temos uma valorização intensa, profunda no que se refere ao amor e seus desdobramentos, o ultra-romantismo surgiu com uma dose a mais de melancolia e soturnez, engendrando à literatura uma espécie de elemento negro que os romances presentes na periodização literária romancista não possuíam.

NOTAV, com seus diálogos irônicos e imagéticos, acaba por apresentar e se traduzir como uma narrativa na qual o erótico se imbrica ao tema da morte, bem como ao da devassidão. A obra traz uma ênfase à condição erótica feminina, com descrições vorazes do corpo e, por meio da evasão melancólica e macabra, as histórias vão revelando a morte como a melhor amante. A narração invoca a temática em que o amor e a morte são trazidos à luz da contemplação poética dos domínios obscuros do inconsciente, e o erotismo é situado na possibilidade de se viver nos limites do possível e do impossível.

² Partindo desse ponto utilizaremos, como forma de brevidade, a sigla NOTAV para designar a obra literária *Noite na Taverna*.

Nesta fronteira do desejo é que o erotismo impulsiona o homem a experimentar novas relações e novos valores sociais. Percebemos então que o erotismo permeia toda a narrativa: “a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios e a mulher seminua, trêmula e palpitante sobre os joelhos”. (AZEVEDO, 2006, p. 103). Há em NOTAV um misto de irrealidade absorvida sob reflexos de uma poesia melancólica e sombria, em que a configuração do erotismo se apresenta de forma a denunciar os valores culturais da época, e, que por este motivo, tudo se passa em uma taverna, onde a mulher é retratada de forma degradada e obscena.

Na obra, a concepção de erotismo está fortemente ligada ao domínio do corpo, da descoberta de novas possibilidades de prazer, diferenciando-a, por exemplo, de narrativas que trazem o tema do erotismo de forma mais branda, lânguida. Bataille descreve essa forma de erotismo que se carnaliza em NOTAV como erotismo dos corpos. Para o autor, esse tipo de desenvolvimento erótico “tem de qualquer maneira algo de pesado, de sinistro” (BATAILLE, 2013, p. 15). Essa vertente densa, “sinistra”, como o próprio autor designa, se enquadra na narrativa em análise, pois o que está em jogo em NOTAV não é, primordialmente, o jogo erótico que verte dos discursos dos narradores ébrios, mas sim o rito de narrar, contar sua história para que o outro a ouça e a molde de acordo com sua condição social.

Dentro desta percepção, a sexualidade consiste em NOTAV como algo a se vasculhar, descobrir. Entre os vários discursos proferidos, todos girando sempre em torno de um mesmo eixo, não só o ato sexual em si, mas a sexualidade como conceito está presente. Ligado à noção de sexo, estão dois elementos marcantes dentro da obra: o macabro e a morbidez. Ambas as expressões, relevantes não somente neste texto, mas em demais obras do autor como *Macário* (1852) e *O conde Lopo*³ (1866), vão figurar junto à sexualidade como algo corroborador, mesclado a essa voz de maneira a enobrecê-la ou então ligá-la sempre a uma noção de podridão, negatividade.

Percebe-se, na atualidade, um avanço vultoso sobre os estudos acerca da literatura contemporânea dentro das academias, tornando as pesquisas sobre a estética romântica (além das demais) bastante suprimida, para não dizer devorada,

³ Poema épico, inacabado, com publicação póstuma.

por uma série de estudos que vêm cada vez mais se proliferando dentro das universidades como, por exemplo, a teoria *queer*, o feminismo, a questão racial, ou de qualquer outra ordem de gênero. Nesta camada de pensamento, responder à questão do “porquê ainda se estudar o Romantismo” é de encaixe perfeito para que esta resposta venha através da obra azevediana.

No primeiro capítulo realizamos, antes de tudo, uma breve revisão crítica sobre os principais textos que investigam NOTAV. Também se fez um estudo no qual enxergamos Álvares de Azevedo para além da obra objeto desta pesquisa. Abordamos o escritor investigando algumas expressões que são frequentes em suas obras de forma a compreender como alguns elementos de sua criação literária acabaram por se tornar obsessões dentro de sua produção. Selecionamos os textos *Solidão* e *Macário* como *corpus* inicial para a realização de um processo analítico que perceba, nesses textos, pontos de convergência com o real objeto da dissertação, NOTAV. Pensamos ser necessário compreender o autor como um todo para que, partindo desta compreensão, conseguíssemos melhores resultados.

No segundo capítulo abordamos a conformação da sedução em NOTAV. Nele cedemos espaço à investigação deste tema na diegese romanesca em questão. Primeiro focaremos o olhar no narrador, ou seja, como eles tecem o panorama da sedução se delineando por todas as histórias proferidas pelos narradores ébrios. O foco deste capítulo está, principalmente, na separação das instâncias entre *Sedução* e *Erotismo*, compreendendo a primeira como efeito do discurso dos narradores. Desta forma, elaboramos uma análise na qual estas duas categorias são percebidas e todas como distintas dentro da configuração sexual das tramas, embora convirjam para um mesmo fim estético: o do texto que se perfaz condensado pela sexualidade. As análises feitas neste capítulo funcionam, em síntese, como um prelúdio à investigação do erótico feita no capítulo seguinte, no qual nos aprofundamos no discurso delituoso dos personagens.

O terceiro capítulo trata do fenômeno erótico dentro de NOTAV. Nesta parte da dissertação privilegiamos um espaço no qual percebemos algumas características que fazem parte do processo narrativo da obra. Neste raciocínio, investigamos o erotismo paulatinamente, narrador a narrador, percebendo sua manifestação a partir do diálogo e ações dos personagens. O texto de Platão, *O Banquete*, foi também revisitado, pois notamos forte convergência entre as obras. Como mencionamos anteriormente, as análises construídas neste capítulo são mais

detidas e meticulosas em relação aos narradores, pois a configuração do erotismo está conduzida de maneira pessoal a cada narrador, ou seja, cada ébrio, partindo do seu domínio da palavra, tece o desenho erótico-transgressor em sua volta ao passado pelos caminhos da memória.



CAPÍTULO I

RECEPÇÃO CRÍTICA e marcas essenciais

1.1 A recepção da crítica

Uma sofreguidão febril
(Azevedo, NOTAV)

A Literatura romântica, nas duas últimas décadas, tem perdido espaço dentro da academia em função do grande volume de estudos acerca da literatura contemporânea e daquilo que se convencionou denominar de literatura pós-moderna. Essa constatação não é difícil de ser percebida, muito menos necessita de grandes parâmetros para ser afirmada. Esse fato acaba por tornar mais pertinente a ideia de que os estudos sobre a literatura romântica estão sendo preteridos sob a argumentação de que tudo o que se pode dizer a respeito dessa geração já fôra dito.

Tal argumentação não se sustenta, não pode ou deve ser tomada por verdade dentro do universo de pesquisa acadêmica, afinal estamos em solo literário, de constante renovação, uma área do conhecimento em que a produção de sentido e interpretação é sempre (re)construída, renovada à medida em que o tempo passa e a sociedade muda. Justamente por essa afirmação é que consideramos necessária uma breve revisão dos estudos sobre o romantismo e, principalmente, Álvares de Azevedo, pois esse processo nos impede de cair no perigoso jogo de reafirmação, ou seja, de reproduzir algo já tratado tomando-o por inédito. Não que a pesquisa aqui concebida tome por ineditista suas argumentações, mas precisa-se conhecer o que veio antes para que se possa produzir algo de valor em nossa contemporaneidade.

Tratar da literatura de Álvares de Azevedo sob o viés do erotismo não é das tarefas mais fáceis. É, especialmente, um estudo de sutilezas, mais especificamente minuciosidades que estão espalhadas nas entrelinhas de seus textos e que precisam ser mapeadas em sua sublimação. Alguns críticos asseguram que a produção de Azevedo fôra de bastante valor estético, embora sempre lhe concedam o devido valor ou, principalmente, a devida importância literária.

Aderaldo Castello escreve que o “legado do romantismo literário brasileiro foi bastante fecundo, dos mais relevantes, de excelente nível em alguns casos” (1999, p. 221); José Veríssimo (1996, p. 116), apesar de perceber algumas falhas, principalmente na segunda geração, assegura que esta geração dá precedente “a sua maior liberdade espiritual” e, conseqüente, “mais largo conceito estético”, quer

no seu pensamento geral, quer na sua aplicação à literatura; Alfredo Bosi (1994, p. 201) afirma que Azevedo “foi o escritor mais bem dotado de sua geração”. A forma como a fortuna crítica fôra sendo construída e, principalmente, os caminhos de análise que a obra do autor suscitava, acabaram por tornar Azevedo um escritor não apenas admirado, mas controverso e, inúmeras vezes, tomado por autobiográfico.

Sobre NOTAV (1855) a crítica constitui-se mediante a celebração daquilo que mais chama a atenção em seus textos: o sonho, a evasão e o noturno. Antonio Cândido afirma que “pessimismo, humor negro, perversidade, de mãos dadas com ternura, singeleza, doçura, nestes poetas é o que devemos procurar”. (2000, p. 134). A argumentação de Cândido reafirma algumas prioridades das quais a crítica deixou-se levar acerca da obra de Azevedo. Escritor romântico profundamente marcado pela profusão sentimental de sua vida e, também, pelos poemas de Byron, Azevedo tornou-se uma espécie de escritor da noite, do medo e do sentimento profundamente potencializado.

O pesquisador da Universidade de São Paulo, Jefferson Donizeti de Oliveira, realizou um estudo em que percorre a fortuna crítica de Azevedo compreendendo alguns engenhos da recepção crítica e literária de NOTAV. Conforme o autor:

A fortuna crítica de Álvares de Azevedo é relativamente extensa; não obstante, ela ainda não contempla de forma equitativa toda obra desse autor. Apesar da “popularidade” de *Noite na Taverna*, esse texto nunca gozou do mesmo prestígio acadêmico da *Lira dos Vinte Anos* ou de *Macário*, panorama que felizmente começou a mudar a partir do final dos anos 1990. (OLIVEIRA, 2010, p. 12 - itálico do autor).

A alegação de Oliveira nos faz perceber que a literatura de Álvares de Azevedo sempre fôra alicerçada em dois pilares: *Lira dos vinte anos* e *Macário*. A crítica sempre manifestou interesse maior nesses dois textos em detrimento de NOTAV. Esse fato vem mudando na última década com o surgimento de um número considerável de trabalhos acadêmicos que exploram a prosa ultra-romântica do autor. O Ensaio mais conhecido sobre NOTAV é o de autoria de Antônio Cândido no qual analisa não apenas NOTAV, mas também *Macário*, considerando uma ligação uníssona entre ambas as obras. Tal ensaio foi, praticamente, o único que obteve considerável sustentabilidade e potência para poder mudar os rumos analíticos dos textos azevedianos até então.

Em se tratando de Álvares de Azevedo, a crítica sempre se ocupou, quase que primordialmente, em estudar suas obras partindo de um viés autobiográfico. A vida de Azevedo sempre fôra conturbada, calibrada por questões desilusórias e tonalizadas por sua morte prematura. Em função disso, os estudos sobre sua obra quase sempre puseram as análises estritamente ligadas à conduta do autor como se seus textos pudessem revelar muito de sua perspectiva de vida. Sob esse ponto de vista, Cilaine Alves, uma das grandes pesquisadoras sobre Álvares, esclarece que:

O fato de Álvares de Azevedo ter previsto sua morte, a recorrência com que ele a tematizava e sua preferência por temas mórbidos e melancólicos contribuíram para criar grande confusão em torno de sua obra, fazendo com que muitos estudiosos de que estavam tratando de literatura e passassem a tomar Álvares de Azevedo não como um poeta, mas como um paciente típico do gabinete do doutor Sigmund Freud. (1998, p. 30).

A ensaísta acabou por contribuir de maneira bastante profícua aos estudos de cunho psicobiográfico acerca de Azevedo. Fôra preciso décadas para que os estudos sobre o autor se desvinculassem dessa vertente para que recaíssem em questões de forma e conteúdo. Ainda em Cilaine Alves (1998, p. 30), o perigo desse tipo de crítica era o “fato de que os autores demonstram certa inclinação para privilegiar, em suas análises, suas preferências teóricas, que muitas vezes não condizem com o texto poético”. É um fator negativo que a grande produção de fortuna crítica sobre Álvares de Azevedo, pelo menos até o final dos anos 1990, tenha se voltado quase que unicamente para esse fator, dando pouca importância ao valor estético da obra enquanto literatura em detrimento de associações da vida do autor a sua obra como maneira de resolver e/ou explicar questões levantadas em seus textos.

Tendo a crítica literária dividida entre esses dois pólos, os estudos que valoram a estética do autor são mínimos, podendo ser encontrados com mais frequência somente após o já citado ensaio de Antonio Candido, datado de 1981. O texto de Cândido funcionou como um divisor de águas na comunidade acadêmica. Pode-se afirmar que os estudos que precederam o ensaio de Cândido acabaram por formar uma camada de esboços em que a forma literária era vasculhada, apoiando-se nas hipóteses que Cândido levantara. Partindo deste ponto NOTAV vem sendo redescoberta dentro das universidades principalmente por trabalhar questões que tratam do feminino, do desejo e do erotismo, temas bastante recorrentes no atual panorama de pesquisa acadêmica.

Outro ponto importante em sua crítica receptiva (anterior ao ensaio de Cândido) fôra o texto de Mário Andrade, *Amor e Medo*, publicado na década de 1970. A análise de Mário introduziu o que se denominou de crítica psicanalítica. Nesse texto, o autor escreve que Álvares de Azevedo “foi o que parece realmente ter sofrido dos pavores juvenis do ato sexual. A educação dele foi excessivamente entre saias, o que já é prejudicial para o desenvolvimento masculino dos rapazes.” (ANDRADE, 1974, p. 217). Essa nova leitura, extremamente carregada pelo universo psicanalítico, também não diferia muito de toda a legião de estudos que associavam *excessivamente* o autor à obra, afinal é um estudo que, mesmo possuindo uma originalidade em relação às demais, ainda entendia a produção azevediana como conteúdo diarístico, documental, e não como objeto literário.

Gilmar Tenório Santini, também realizou um estudo sobre a recepção crítica de Azevedo e escreve que:

A recepção da obra de Azevedo agravou-se no século XX, com o texto “Amor e Medo” (divisor de águas na recepção da obra de Azevedo) do escritor de Paulicéia Desvairada, que atribuiu ao poeta uma homossexualidade, um complexo de Édipo, bem como a sugestão de um amor incestuoso com a Irma Maria Luisa. (2007, p. 172).

O texto de Mário de Andrade parte de uma visão psicanalítica do texto azevediano, o que o diferiria posteriormente do texto de Cândido. É como se pudéssemos, de forma geral, dividir a recepção crítica de Azevedo em dois grandes momentos: o de Mário e o de Cândido. Na atualidade, sem sombra de dúvidas, as pesquisas que têm se debruçado sob a obra de Azevedo estão alicerçadas na hipótese de Antônio Cândido, o que torna o campo e o valor estético-literário de sua obra de maior relevância. A escrita prematura, arredia e sentimental do autor possui uma estrutura densa, cheia de rupturas, quase que fugidia, que precisa ser explorada bem mais que a condição pessoal problemática do escritor.

Em se tratando da crítica que se construiu e que ainda vem se construindo, a preocupação principal é a de que a obra em si não seja esquecida. A inquietação com o literário deve ser tida como fator essencial dentro de quaisquer parâmetros analíticos que estejam sendo pretendidos. Embora sejam de valia os estudos acadêmicos que insistem em imbricar Azevedo aos seus textos, como se o próprio fosse um dos ébrios de NOTAV, a preocupação e estudo devem sempre partir do literário como ponto de partida e chegada.

1.2 Um artista redescoberto – obras malditas

Há um prazer nas florestas desconhecidas.
(Lord Byron)

Nascido em São Paulo em 12 de Setembro de 1831, e, falecido em terras cariocas no ano de 1852, Azevedo fora um jovem prematuro, cuja vida era regrada à boemia e às incursões por lugares escuros. Seu projeto estético é condensado de forma curiosa: quase todas as suas obras foram publicadas postumamente. Entre os anos de 1848 e 1851 o autor chegara a publicar determinadas obras que envolviam poemas e artigos, contudo, sua verdadeira produção artístico-literária só fora descoberta pelo público após sua morte. Há que se ressaltar que a única obra preparada para edição pelas mãos do autor fora a famosa *Lira dos vinte anos* que, com o passar dos anos, após sua morte, recebera diversas edições com acréscimos de poemas que haviam sido descobertos.

Neste primeiro tópico trataremos de expor, sistematicamente, duas obras de Azevedo como forma a demonstrar que o projeto estético do autor vai além do já conhecido em sua face canônica, ou seja, emergirmos ainda mais nos estudos sobre o autor. Nas palavras de Cândido, justamente pela forma como as obras de Azevedo foram descobertas e publicadas, sua produção é “irregular demais e deve ser avaliada pelo pouco que tem de melhor” (2002, p 59). O que pretendemos demonstrar nessa parte da pesquisa é a importância das demais obras de um autor que está presente no cânone. A face de Azevedo conhecida pelo público é, quase que por completa, configurada por duas obras em especial: NOTAV e a já mencionada *Lira dos vinte anos*. Sendo a primeira o objeto de análise primordial desta dissertação, faz-se necessário como caminho analítico ao seu estudo, em particular, compreender alguns mecanismos de construção literária do autor.

A produção de um escritor que está presente no cânone traz consigo um fato em particular, que devemos remoldurá-lo. Falamos, necessariamente, daquilo que conhecemos por projeto estético. Essa expressão é corrente dentro do universo de pesquisa literária, mas deve ser compreendida como algo de extrema importância dentro do que discutimos aqui, pois é a análise desse projeto estético que buscamos compreender com mais intensidade. Por ele compreendemos aqui o estilo, a forma, a composição específica carregada de elementos característicos do escritor. No universo azevediano seu projeto estético é configurado por expressões, ou seja, por

elementos estruturantes que perfazem a maioria de seus textos, tais como o macabro, o apelo à carne, a morte, o desejo violado, dentre outros. Tais expressões figuram como compositoras de todas as narrativas. Não há exagero nessa afirmação, pois as expressões de amor, tédio, morte e noite estão presentes em todas as histórias escritas pelo autor. Seu projeto estético é carregado de morbidez e satanismo, em narrativas que, quase sempre, possuem o medo da morte e da perda como consonantes. Começemos por perceber alguns mecanismos da composição do projeto do autor.

1.3 O Satanismo– a figuração da vontade

O diabo na rua, no meio do redemunho.
(Guimarães Rosa)

É pela figura de Satã que se assenta a obra que nos deteremos, inicialmente. Publicada no ano de 1852, escrita pouco antes de morrer, em *Macário* já se percebem as características da escrita azevediana, principalmente no que tange às expressões citadas há pouco. *Macário* é, no entanto, não uma poesia ou romance, mas trata-se do gênero dramático, ou seja, estamos frente a uma peça de teatro escrita pelo autor pouco antes de sua morte por tuberculose. O fato da existência dessa obra já nos coloca num ponto de reflexão ou curiosidade dentro do projeto estético de Azevedo, ou seja, é necessário notar que o escritor, embora extremamente jovem, caminhou com maestria pelos gêneros literários.

O texto estrutura-se em dois atos cujas hélices narrativas estão centradas sobre a relação entre o personagem *Macário* e *Satã*, porém, neste estudo nos centraremos, especificamente, na primeira parte. No primeiro ato, o personagem resolve parar em uma taverna para passar a noite e acaba encontrando *Satã* que, por sua vez, o leva a uma série de desventuras. No segundo ato, mais personagens entram em cena, mais especificamente estudantes, que anseiam por amores extremos. A presença de *satã* ainda percorre toda a narrativa juntamente com o tema da morte e da fantasia, principalmente do sonho:

Macário (acordando) — Que sonho! Foi um sonho... Satan! Qual Satan! Aqui estão as minhas botas, ali está o meu ponche... A ceia está intacta na mesa! Minha garrafa vazia do mesmo modo! Contudo eu sou capaz de jurar que não sonhei! Olá mulher da venda! A Mulher (batendo de fora) — Senhor moço! Abra! abra! (AZEVEDO, 1981, p. 15).

O trecho acima situa o leitor entre dois pólos: o daquilo que é real e o daquilo que se acredita ser real. O personagem *Macário* acorda assustado após os fatos de sua companhia com *Satã*, não conseguindo discernir entre o real e o imaginário. O tema da fantasia mesclado ao medo é o que mais predomina nessa obra azevediana. A expressão do sonho dentro da obra *Macário* surge apenas em seu término, o que desemboca o leitor num extremo entre fuga e escapismo. Justamente a ideia de irreal, advinda do término da peça, é dissipada no início do segundo ato.

Neste, a presença de Satã, já configurada dentro do plano do real, se coloca numa constante atuação de temor e assolação.

A presença do mal na literatura romântica não se restringe somente a Azevedo, contudo, encontra nele uma posição estética mais apurada e condensada. Na figura de Satã, que se configura dentro da peça Macário, o que se percebe é uma espécie de texto, não especificamente de denúncia social, mas de *se contar* uma sociedade cujos alicerces estão centrados na boemia e, principalmente, descrença. Durante toda a narrativa os diálogos construídos entre os dois personagens funcionam como condução a um universo diegético que, apoiado na ironia e humor, estabelece uma relação não de medo, mas de parceria entre Macário e Satã. Leiamos:

O Desconhecido — Ter vinte anos e nunca ter amado! E para quando esperas o amor?

Macário — Não sei. Talvez eu ame quando estiver impotente!

O Desconhecido — E o que exigirias para a mulher de teus amores?

Macário — Pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor.

O Desconhecido (irônico) — Mais nada?

Macário — Notai que por beleza indico um corpo bem feito, arredondado, setinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda-froixa e uns pés mimosos. (AZEVEDO, 1981, p. 16).

O diálogo acima traz consigo, praticamente de forma condensada, quase que todas as expressões presentes dentro do projeto estético do autor. Nota-se o humor negro, a ambivalência de sentimentos, o medo e, principalmente, o discurso romântico. É justamente no tablado do discurso amoroso que o cerne de todas as outras expressões da escrita azevediana se desenham, se traduzem, deixando-se ver. Nesta citação já se pode notar o que chamaremos mais à frente de *ironia refinada* na escrita azevediana, mais precisamente uma maneira do personagem inverter a moral num jogo de sentido que o enobreça. Todavia, em Macário, essa ironia está mais pungente, visível, principalmente pela rubrica que destaca essa figura de linguagem. A figura da mulher é excessivamente adjetivada com termos quase risíveis, cedendo ao personagem uma falsa ingenuidade, uma moral masculina em completo estado de ruínas.

Um dado que também chama a atenção no trecho acima é o contraponto entre o bem e o mal, ou seja, a dialética extremamente presente na peça e que se configura ainda mais contundente na fala do personagem Macário, no seu medo do futuro e na sua crença pelo amor romântico, idealizado. Nesta obra a mulher é

arquitetada, mesmo que em tons de passividade, pelo personagem: o protagonista anseia por uma mulher cujas características sejam as de *beleza, virgindade, inocência e amor*. Como dito um pouco acima, neste trecho podemos notar quase todas as características marcantes do autor, por isso não se pode deixar de notar o alto nível de ironia que permeia o protagonista quando este diz a Satã as características da mulher ansiada. Em dois verbetes a imagem humorística, a ironia, que se deixa entrever é calculada: *pouca coisa*. A estas “poucas coisas” o personagem se refere às quatro qualidades que, caso somadas, seriam quase impossíveis de se encontrar em uma pessoa, seja homem ou mulher.

Antonio Cândido realiza um estudo sobre o romantismo no Brasil e acaba por destacar algumas características de Macário, conforme lemos abaixo:

A princípio, o que mais se apreciou nele foi a vertente desalentada, sentimental e melodramática. Hoje, apreciamos os versos humorísticos, a primeira parte do drama Macário e certa poesia intimista ligada ao cotidiano [...] O drama Macário é uma representação satânica da mentalidade estudantil de São Paulo, e sua primeira parte ainda prende pela intensidade do desencanto e pela presença da noite romântica, **expressos numa prosa vibrante, cortada pelo sarcasmo e pelo desespero**. (CÂNDIDO, 2002, p. 54-55). (Grifo nosso).

É possível se perceber em Cândido a atenção para o que vínhamos abordando sobre *Macário*. O autor se refere com precisão à primeira parte da obra provavelmente pela qualidade dos diálogos estabelecidos entre os personagens e pela criação de um ambiente repleto de singularidades e pautado na dialética entre o bem e o mal, a inocência e a devassidão. Não que a afirmação de Cândido parta de um princípio reducionista da obra azevediana, mas é importante compreender que toda peça é constituída sob o pilar do bem e do mal, do maniqueísmo arquitetado, da influência do mal em nossas vidas.

A personificação do Diabo nessa peça de Azevedo “passa a ser mais nobre, garbosa e de fino trato – herança visível do Fausto, de Goethe”, (MENON, 2008, p. 227). A Afirmação do autor é perceptível na configuração da imagem de Satã em *Macário*. A recorrência deste personagem e sua tonalização dentro da história não é um fato isolado, conforme já dissemos, mas sim um fato recorrente dentro da literatura mundial. Basta olharmos para obras como *Grande sertão-veredas*, o próprio Fausto, de Goethe, dentre outras que encabeçam uma produção literária que

está inserida dentro de uma tradição que envolve não apenas questões religiosas e morais, mas principalmente a fé e suas implicações dentro da conduta humana.

A maneira como a peça traça os paralelos entre o satanismo e a idealização feminina ocorre de forma progressiva, embora seja evidente o pensamento de projeto feminino submisso. Em dado momento, a fala do Satã chega a somar-se a essa conformação do padrão feminino:

Satan — És triste como um sino que dobra. Não falemos nisto. **Fala-me antes na beleza de alguma virgem nua, na languidez de uns olhos negros, na convulsão que te abala nalguma hora de deleite.** A minha guitarra está ali: queres que te cante alguma modinha? Pela lua! estás distraído como um fumador de ópio! (AZEVEDO, 1981, p. 12). (Grifos nossos).

Satã descreve a mulher praticamente com a mesma intensidade que os narradores de NOTAV ou de qualquer outra obra de Azevedo fazem, ou seja, basicamente arquitetada dentro dos padrões do amor romântico. A crítica entende essa peça como um prelúdio de NOTAV, pois *Macário* é construída, embora em um gênero diferente, nos mesmos moldes da primeira, contendo os mesmos elementos e expressões. A peça encerra-se com Satã conduzindo Macário à janela de uma taverna, para que observe a reunião de cinco amigos embriagados. Uma obra corresponde à outra, de forma a conduzir não apenas o tema do satanismo, mas o do feminino, da noite e da devassidão. É precisamente da questão do noturno que trataremos a partir de agora, como um dos pontos altos da escrita de Azevedo. Além de Macário, nossa atenção, agora, se voltará para a produção Lírica do autor, mais especificamente um único poema dentro da *Lira dos vinte anos*.

1.4 O Noturno– a densidade do íntimo

Quem dera que sintas as dores de amores que louco senti.
(Casimiro de Abreu)

O lado lírico de Azevedo teve uma produção bastante particular dentro não apenas da escola literária da qual faz parte, o ultra-romantismo, mas também do panorama geral da literatura brasileira, com poemas que expressam angústia e temor pelo desconhecido. *Lira dos vinte anos* reúne poemas que apresentam um eu lírico embevecido por uma fúria interior que o faz gritar seus desejos e aspirações. Nessa coletânea, são encontrados dois dos poemas mais conhecidos do escritor: *É ela, É ela, É ela, É ela!* e *Se eu morresse amanhã*, ambos poemas que trazem um forte apelo ao desejo erótico e ao desespero que o langor dos dias acarreta. Contudo, nosso interesse não repousa nos dois referidos poemas, pois nesta parte do estudo, em que o elemento da noite está sendo tratado, interessa-nos, em especial, um poema específico: *Solidão*. É nele que faremos algumas explanações, de forma a demonstrar como a lírica azevediana possui um projeto estético que não difere em conteúdo de outras produções do escritor.

O tema do noturno, da escuridão e suas implicações, está presente em parte do poema de forma a consolidar uma composição estética que culmina num efeito de assolação, quase destruição do eu lírico. Muito da perspectiva literária que esse poema exalta pode ser explicada pelo estudo de Poe acerca da composição lírica. O autor apresenta alguns elementos que desenvolvem um todo constituinte do poema, ou seja, exercem nele um fator crucial: o da composição estética. Dentre suas especificações a que nos interessa e nos serve de apoio a essa coletânea é o que Poe chama de *beleza*. Para o autor, “a beleza de qualquer espécie, em seu desenvolvimento supremo, invariavelmente provoca na alma sensitiva as lágrimas”, (POE, 1991, p. 914). É nesta categoria de beleza que podemos visualizar toda a estrutura lírica dos poemas de Azevedo, pois a dubiedade e os temas mórbidos, tão recorrentes em suas obras, nestes poemas são mesclados a um estilo e ritmo em que o eu lírico está, mesmo que melancólico, sentindo esperança.

Solidão é a descrição de um instante no qual o desejo pela figura feminina vem somado ao macabro e a morbidez. O eu lírico narra a chegada de uma jovem moça, e, do desejo que desperta ao seu redor:

Ergueu-se, vem da noite a vagabunda

Sem xale, sem camisa e sem mantilha,

Vem nua e bela procurar amantes;

É douda por amor da noite a filha. (AZEVEDO, 2009, p. 38). (Grifo nosso).

A idealização da mulher não está, conforme vimos em *Macário*, na pureza, inocência ou qualquer outra virtude, mas sim na devassidão não somente dela, mas na que ela acarreta ao seu redor. O tablado do poema é a noite, sendo por meio dela que o eu-lírico encontra proximidade com o que está sendo vivido. A noite abarca a escuridão que, por sua vez, compreende aquilo que não se pode constatar, mas somente sentir. A nudez é o elemento que simboliza o erótico, o sexo em vias não de consumação, mas de contemplação. O erotismo está implicado no poema de maneira a traduzir-se em espetáculo, pura visualização. É o desejo do eu-lírico que, na noite, se manifesta de forma contemplativa.

Retomando Poe e sua concepção de beleza, percebe-se que o poema, estruturado em sete estrofes, constrói tal concepção aludida por Poe da escuridão, do desmoralizado, daquilo que está marginalizado. Dentro do projeto estético do autor, essa espécie de tornar belo algo imoral é frequente, o que se torna a característica mais profícua do escritor. O jogo entre beleza e devassidão, noite e desejo erótico é de uma intensidade tonalizada quase sempre por um eu-lírico embevecido de amor. Poe ainda afirma que “o prazer que seja ao mesmo tempo o mais intenso, o mais enlevante e o mais puro é, creio eu, encontrado na contemplação do belo” (1991, p. 913), e, por essa afirmação, compreendemos a dinâmica dúbia que *Solidão* estabelece dentro dos seus versos.

O tratamento de temas polêmicos é configurado por uma imagetização de beleza e erotismo sempre fortalecidas pela contemplação erótica do eu-lírico. O corpo, a noite e a procura, se mostram como uma trinca que o poema estabelece dentro de sua estrutura. O belo está não na situação vivida, mas na descrição daquilo que se vive. A noite absorve por completo tudo que se passa no curto instante demonstrado pelo eu-lírico. Presença inalterável em toda a composição, é nela que encontramos resquícios de uma morbidez contida. A união entre os elementos da natureza e sua aplicabilidade com os sentimentos humanos é descrita de forma eloquente, como se a noite, a vagabunda e o desejo erótico fossem incapazes de cicatrizar as feridas de um amor perdido:

As árvores prateiam-se na praia,
Qual de uma fada os mágicos retiros...
Ó lua, as doces brisas que sussurram
Coam dos lábios teus como suspiros!

Falando ao coração que nota aérea
Deste céu, destas águas se desata?
Canta assim algum gênio adormecido
Das ondas mortas no lençol de prata? (AZEVEDO, 2009, p. 38).

São nas pequenas palavras que encontramos indícios daquilo que estamos compilando nesta análise, ou seja, o eu-lírico despedaçando-se por entre o noturno. No terceiro verso, quando se lê “O lua, as doces brisas que sussurram”, compreendemos que há uma junção entre o feminino e a noite, como se ambas se completassem, sendo inexistentes uma sem a outra. Não por acaso, essa “feminilidade noturna” está presente em todo o projeto estético de Azevedo, fazendo-se uma marca consistente não apenas em sua escrita, mas em demais escritores do ultra-romantismo. É na noite que os sentimentos estão potencializados, e, a morte e o desejo de liberdade estão solidificados dentro da voz do eu-lírico. A forma como os subsídios noturnos estão distribuídos dentro de sua estrutura lírica podem ser encontrados em quase todas as estrofes.

Essas questões de conteúdo da lírica ultra-romântica foram facilmente associadas à vida dos escritores dessa geração. Contagiados pelo mal do século⁴, esses artistas, como Fagundes Varela, Casimiro de Abreu, Junqueira Freire, dentre outros, formavam um grupo literário que, pela vida noturna e regada à boemia, passavam para o papel muito de suas vivências. Principalmente em Azevedo, essa vida conturbada, cheia de exasperações amorosas e desejos de morte acabou por fluir numa escrita que encontra nesse limiar entre a morte e a vida seu ponto de partida e chegada. O ponto de encontro entre essas duas instâncias se espalha na produção do autor envolvendo, a diegese romanesca ou a estrutura lírica ou dramática, com suas significações.

O poema, em seu todo, traz consigo novamente a noite traduzida pela presença da lua. A admiração para com esse elemento cósmico, além de intenso dentro do poema, concede a este duas construções dentro da estrutura do poema: o

⁴ Movimento difundido no ultra-romantismo, cultivado na Universidade do Largo São Francisco, retrata reuniões regadas a vinho e éter geralmente em repúblicas e cemitérios. Álvares de Azevedo foi um dos poetas mais contagiados pelo movimento, pois suas obras apresentam os elementos do romantismo maldito, amor macabro, aventureiro, satânico.

tédio e o movimento. O primeiro é visto quase que como o pilar de todo o poema. Não é o tédio dos dias, das horas ou instantes, mas sim do sentimento, do corpo, daquilo que se espera, mas não se encontra. Essa lentidão pode ser percebida em versos como “As árvores prateiam-se na praia” ou “É muda como sala mortuária”. Por eles é possível perceber o fastio que assola o eu-lírico, sendo mesclado também ao movimento sutil das coisas, ao silêncio dos corpos. É na chegada suave da mulher que o discurso do movimento do que está ao redor é proferido, seja pelo balanço das árvores ou pela brisa suave que sussurra sons de desejo e aspiração. A relação desse poema nos aporta dentro de um projeto em que o erotismo está presente em seu conteúdo. Conforme Paz:

A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal- é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. (PAZ, 1994, p. 12).

A forma como o autor junciona linguagem e poesia é importante para o que buscamos nesta análise. A poética azevediana se compõe, em seu todo, de elementos eróticos que comportam em si algumas características que, partindo delas, concede aos versos uma estética em que a linguagem poética vem acrescida de um potencial maior de apreensão e subversão dos sentimentos. A afirmação de Paz acerca da linguagem, qualificando-a como uma poética corporal e a poesia como erótica verbal, nos permite enxergar o poema *Solidão* como uma estética do desejo. Tal fato não reside nesse poema em específico, mas em toda a produção de Azevedo. O erótico imbricado ao seu discurso poético provavelmente não é o ponto mais original de sua obra, no entanto, é o cerne de várias características intrínsecas aos seus textos, como, por exemplo, além das já mencionadas, o forte apelo à carne, o cerimonial de sedução feminino, bem como as encruzilhadas do corpo e as intempéries causadas pelo uso desregrado do álcool.



CAPÍTULO II

**UM TERRITÓRIO da Atração:
a sedução como efeito discursivo do narrador**

2.1 A Sedução – o externo devorador

“Tudo é sedução, nada mais que sedução.”
(Jean Baudrillard)

NOTAV coloca o leitor frente a um curioso ponto de intersecção entre duas dualidades diferentes na esfera da sexualidade humana. Referimo-nos, nesse enquadramento, à sedução e ao erotismo que são percebidos nas tramas dos cinco ébrios que enaltecem a noite e o feminino. Neste primeiro diagnóstico levamos em consideração a separação conceitual entre ambas às categorias. Primeiro há que se tratar e averiguar da sedução, ou seja, em qual estado de dilapidação ela se encontra na narrativa de cada um dos personagens-narradores. Segundo, como o processo de sedução é moldado, e, mais especificamente, como ele é advindo e, principalmente, desacoplado do erotismo que permeia o enredo.

Investigar como se dá a sedução em NOTAV só é possível mediante uma espécie de detalhamento, de esgarçamento dos diálogos e, em alguns casos, das imagens que estes suscitam. É necessário que, antes de tudo, tenhamos em mente que aquilo que prepondera no respectivo texto não é o artifício da sedução e/ou erotismo, mas sim do poder da linguagem. Linguagem, esta, caracterizada e engessada às conjunções provindas dessas duas molas da sexualidade humana, respectivamente.

A questão da sedução na literatura brasileira não é assunto recente, muito menos feito de tábula rasa dentro das academias. É uma questão que vem sendo trabalhada há décadas, mas que sempre encontra em seu caminho uma dificuldade, um empecilho em se tratar da questão com o merecido respaldo. Sob uma visão mais ampla e corroborada por uma série de estudos que vêm sendo publicados, uma grande parcela dos estudiosos têm se dedicado ao estudo da sedução como sendo parte indissociável do erotismo. Provavelmente nessa condição de raciocínio é que repousa uma lacuna que invade algumas pesquisas sobre a sexualidade na literatura brasileira. Todavia, é raro a sedução vir alojada indistintamente do erótico num texto literário, e, em NOTAV a separação desses elementos estruturantes atinge um nível de percepção mais aguçado.

Cabe-nos, nesta parte da pesquisa, reafirmar a sedução como um operador no texto, que se difere, mas não se distancia da concepção de erotismo (que

veremos à frente, no terceiro capítulo) vista na obra de Azevedo. Para tanto, trazemos a ideia de sedução proposta pelo pensador francês Jean Baudrillard (1929-2007). Para o autor:

A sedução é algo que se apodera de todos os prazeres, de todos os afetos e representações, que se apodera dos próprios sonhos para convertê-los em algo diferente de seu desenrolar primário, um jogo mais agudo e sutil cuja aposta já não tem fim nem origem, seja o de uma pulsão, seja a de um desejo. (1992, p. 142, grifo nosso).

Enxergar a sedução como principal mote das artimanhas que o sexo pode emanar e construir. Acreditamos que esta afirmação seja a chave do pensamento de Baudrillard sobre a sedução e seus desvios, pois seus pensamentos de “apoderação de todos os prazeres, afetos e representações”, estão calcados na concepção não de uniformidade da conduta sexual, mas sim de uma série de meandros, conjecturas, eixos que contornam a libido e tornam a sedução como um ritual que aciona outras molas propulsoras da libido, tais como o desejo, a luxúria, o erótico e o sexo propriamente dito. Neste panorama, prosseguindo em Baudrillard, o autor escreve que:

Do mesmo modo que é absurdo dissociar em outras culturas o religioso, o econômico, o político, o jurídico, até mesmo o social e outras fantasmagorias categoriais pela razão de que elas aí não têm lugar e de que esses conceitos são doenças venéreas com que as infectamos para melhor “compreendê-las”, é absurdo autonomizar o sexual como instância, como dado irreduzível, ao qual inclusive os outros podem ser reduzidos. (1992, p. 46).

O autor entende o sexual não como algo unísono, um galho sem ramificações. Pelo contrário. Baudrillard, no início da década de noventa, já dizia que do sexo podem se bifurcar diversas categorias produtivas, estando estas todas interligadas, porém obtendo autonomia em seus contornos. O “absurdo” ao qual o autor se refere nada mais é do que a concepção de conduzir o sexo sob uma via de mão única, tangenciando-o às fórmulas de compreensão e assimilação escassas e generalizadas. É necessário, contudo, que enxerguemos o sexo como mola-mestra de uma série de outros lugares dentro do comportamento social humano. É justamente um desses lugares, o da sedução, que o homem encontra seu estado de catarse, de uma experiência pessoal redentora que o eleva a um nível superior a qualquer outra existência.

Leyla Perrone-Moisés esboça uma argumentação pertinente ao nosso estudo. Na alegação da autora:

A linguagem não é só meio de sedução, é o próprio lugar da sedução. Nela, o processo de sedução tem seu começo, meio e fim. As línguas estão carregadas de amavios, de filtros amatórios, que não dependem nem mesmo de uma intenção sedutora do emissor. (1990, p. 13).

A escrita de Álvares de Azevedo vem munida de um elemento que, se nos prendermos à autora, pode ser chamado de língua que se escreve e desperta no leitor a vontade de segui-la, de se contaminar. A autora utiliza como exemplo de sedução linguística a história de *Xerazade*, personagem famosa por sobreviver dia a dia à morte pelo poder de sedução que suas narrativas continham. Por essa leitura, observamos que NOTAV carrega, nesse jogo entre narrador a narrador, os “filtros amatórios” que a autora menciona, nos quais a palavra atinge um grau de sedução ainda maior, e, culmina no interesse em se prosseguir, ou seja, desvendar os demais narradores e suas incursões amorosas pela noite e seus abismos, mesmo em face do alto teor de morbidez da leitura. Ainda em Perrone-Moisés:

Esse caráter consentidamente fantasmático no processo de sedução me leva a reafirmar que seu campo único e total, que na linguagem a sedução tem seu começo, seu meio e seu fim. Porque a linguagem é sempre promessa falaz de uma realidade, porque nela os processos substitutivos são infinitos e o jogo erótico pode circular em permanência. (1990, p. 20).

As afirmações da autora nos interessam à medida que ela enxerga na linguagem um fator de atração que está influído não na temática das histórias, mas na própria narrativa em si. Se a linguagem por si só já é sedutora, feita de um erotismo que é latente ao discurso que uma obra produz, acabamos enxergando em NOTAV um reduto ainda mais explícito dessas argumentações. A linguagem ultraromântica do romance, com suas características de imbricamento narratológico, é a representação viva desse caráter infinito da linguagem.

Na literatura brasileira a sedução esteve presente em diversas obras do cânone literário, obtendo narrativas que tratavam dessa questão não somente com uma linguagem muito apurada, mas principalmente com um rigor de construção de personagem bastante equilibrado e sensível. É o caso de Diadorim que seduz Riobaldo da maneira mais incomum possível, travestida de homem, em *Grande sertão – veredas* (1956); de Lucia, a cortesã, que seduz Paulo com suas artimanhas

em *Lucíola* (1862); ou de Capitu, que penetra no abismo psicológico de Bentinho em *Dom Casmurro* (1899). Embora vejamos a figura da sedução comumente atrelada ao feminino, não obstante, e, com uma frequência notável, somos postos frente a personagens masculinos que despertam nas mulheres seus mais incontidos desejos. Os mais famosos desse segmento são *Dom Juan* e *Casa nova*, figuras que encarnam o típico arquétipo do sedutor, daquele que seduz simplesmente pelo trabalho ególatra da autoestima.

Como figura masculina na literatura brasileira pode-se destacar a figura de um em especial: Nelsinho, personagem criado por Dalton Trevisan em *O vampiro de Curitiba* (1965). O personagem é dos mais performáticos já produzidos na nossa literatura, exercendo um poder de sensualidade e persuasão sobre as mulheres que, às vezes, pode fazer com que o leitor mais autoritário enxergue o texto trevisaniano como sexista. Nelsinho é, por construção social, o típico galanteador, um sucessor do *Don Juan* que passeia pelas ruas do Paraná com certa altivez e nobreza. Sua sedução está nos gestos, na fala, sobretudo no olhar. Não é uma sedução corporal, mas sistemática, ou seja, aquela esvaída do desejo. Sob uma visão geral, a literatura brasileira absorve a construção da sedução como um operador funcional dentro do texto equalizando-o com demais elementos, seja o do sexo, morte ou até mesmo a ironia. Em Azevedo essa percepção se dá pelo jogo dos diálogos e pela imanência de um discurso que proclama a morte como principal entremeio à sedução.

É necessário, contudo, percebermos que a literatura brasileira, principalmente a contemporânea, constrói a imagem da sedução sempre aliada a arquétipos que beiram o lado negativo do caráter humano. A sedução, na maioria das vezes, vem atrelada à figura do malandro, do marginal, da infiel, da prostituta, bem como de uma série de outras especificidades do caráter. É curiosa a forma como a literatura, independente da época, se apodera desse universo tão imenso, mas dimensiona-o somente a uma envergadura, ou seja, concentrando-o dentro de uma esfera maniqueísta das relações humanas. Isso ocorre partindo do instante em que os autores erigem personagens antagonistas (ou, às vezes, protagonistas) que praticam atos impróprios calibrados pelo artífice da sedução, luxúria e desejo.

A forma como o gênero romance compreende a sedução é, da mesma forma como a própria definição do gênero, mais vasta, ampla, trabalhada em pormenores que a tornam mais suscetível de dualidades e disparidades. No conto, também

regido pela curta duração do gênero, essa figura vem realçada geralmente em diálogos, mas especificamente em narrativas em primeira pessoa, em um processo estratégico que visa compreendê-la com um elemento da construção do personagem e não da narração como um todo, como ocorre no romance. Neste, em virtude da maior extensão do enredo, o detalhamento do processo de sedução é mais descritivo, principalmente em terceira pessoa, cujas descrições partem *sobre* o personagem, mas induzidas pela visão do narrador.

Embora nosso foco seja um romance romântico, com suas nuances e meandros, é de importância reiterar o afirmado acima com outros exemplos da literatura brasileira, mesmo deslocando-nos do eixo romântico/ultra-romântico. Se na própria escola romântica temos *Iracema*, de José de Alencar, a índia que seduz o explorador branco com sua pele e imagens eróticas em consonância com uma natureza viva a sua volta, na escola sucessora temos, na Europa, Ema Bovary, que seduz Leon e Carlos num jogo de atração, agonia e autodestruição.

Há, entretanto, no segundo exemplo, a diferença da figura da sedução ser conduzida de forma dúplice na narrativa de Flaubert. Sendo um romance mais denso, corpóreo e esquematizado dentro de sinuosidades das relações humanas mais sofisticadas, o enredo acaba por construir a personagem principal de forma a conduzir o leitor a uma dúvida um tanto arbitrária: “é Ema quem seduz os amantes ou o inverso?”. É justamente esse um dos limiares que o tema da sedução imbrica na prosa literária. Também é nessa duplicidade que está concentrada a usual junção errônea entre sedução e erotismo, pensando-os em uma só definição.

Enquanto leitores de uma literatura que vem cada vez mais assimilando a sedução como um artifício a ser desnudado e corroborado com outras potencialidades do sexo humano, é importante que a imagem dessa figura seja construída e delineada de maneira concisa nas reflexões aqui propostas. Para tanto compreendemos a sedução como um elemento estruturante da narrativa uma *figura* a ser escamoteada dentro da percepção analítica proposta na pesquisa. A intuição de entendermos a sedução como uma figura provém da teoria barthesiana⁵ de que “a figura é o amante da ação” (BARTHES, 2007, p. 18). Compreendemos, na percepção aguçada do autor, que as figuras são signos, imagens, algo lido,

⁵ Obra: *Fragments de um discurso amoroso*. Vide Bibliografia.

percebido dentro da leitura, que pode ser apreendido e usado como um operador produtivo dentro do texto literário.

Partindo desse ponto de vista dentro do panorama da pesquisa, além do olhar de Baudrillard, também utilizaremos a definição de sedução que Barthes constrói. Segundo o autor:

Sedução: Episódio inicial (mas que pode ser considerado *a posteriori*) no decorrer do qual o sujeito amoroso é “seduzido” (capturado e encantado) pela imagem do objeto amado (nome popular: *amor à primeira vista*; nome científico: *enamoramento*). (BARTHES, 2007, p. 301, grifo nosso, itálico do autor).

Embora a descrição de Barthes sobre a sedução, num primeiro instante, pareça simplória ou rasa, essa percepção logo se dissolve quando notamos o rigor com o qual o autor sugere a sedução. Não se trata de um ritual ou cerimônia de senso comum entre dois sujeitos, mas sim de uma situação que, partindo desta, pode desencadear uma série de outros fatores com o “objeto amado” em foco. É uma teia propriamente dita, uma costura da sedução que corre e percorre o sujeito amoroso munido desse “enamoramento” que se apodera de si mesmo.

Há um ponto de divergência curioso entre Baudrillard e Barthes no que concerne à ideia de sedução, mas que não pesa no percurso analítico que estamos construindo, mas, pelo contrário, potencializa nossa sistematização sobre o assunto. Em Barthes, conforme visto acima, a sedução é o episódio inicial, dado introdutório na relação dos amantes, enquanto que para Baudrillard a sedução percorre toda a relação amorosa, estando esta passível de se obter demais contornos referentes às nuances da sexualidade.

Dadas essas constituições acerca do tema, NOTAV acaba por constituir-se, dentro desse cenário, como uma obra bastante particular nesse idílio. Em seu enredo, o primeiro sintoma da conformação da sedução em sua estrutura diegética surge por meio de um elemento extremamente presente na história. Não estamos nos referindo, nesse ponto, a um elemento tradicional da narrativa, mas sim a um ingrediente na configuração da história: o vinho. Avancemos.

2.2 O vinho – palidez tonalizante

[...] Fria como a espada do anjo das trevas
(Azevedo, NOTAV)

A narrativa de NOTAV é erguida num discurso que tem como eixo central a discussão entre ébrios, numa taverna, cujos diálogos giram em torno de amor, medo, crimes e arrependimento. Somado a todos esses elementos, o vinho está presente no discurso proferido pelos narradores-personagens como uma força motriz para o desencadeamento da memória de cada um deles. A ideia de narrar, no respectivo romance, está fundamentalmente alicerçada no vasculhar da memória, do passado, estando este liberto do inconsciente somente por meio do vinho. Todos os narradores que se aventuram a contar suas desventuras amorosas acabam, automaticamente, liberando o poder da memória como um fator de condução na trama. Todavia, esta condução só é possível mediante o uso excessivo do vinho, oferecido aos taverneiros como um bálsamo as suas dores, cicatrizes de uma vida inteira.

Nesta perspectiva, memória e sedução caminham juntas na conformação do discurso da sedução na obra. Desta forma o vinho é o elemento principal que coordena a manifestação dos personagens na diegese. Primeiro a narrativa se institui de um comando em terceira pessoa que logo se desfaz, dando voz aos personagens que, em primeira pessoa, desfiam suas lembranças. A narrativa forja um diálogo fazendo com que, por meio da conversa informal, surjam as histórias. Logo no início lemos:

— O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! **Após os vapores do vinho os vapores da fumaça!** Senhores, **em nome de todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram,** uma última saúde! A taverneira ai nos trouxe mais vinho: uma saúde! O fumo e a imagem do idealismo, e o transunto de tudo quanto ha mais **vaporoso** naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! e pois, ao fumo das Antilhas, a imortalidade da alma! (AZEVEDO, 2006, p. 102, grifo nosso).

A forma como os personagens tratam de suas próprias intempéries é sempre condicionada a certo tipo de opacidade que permeia suas vidas. No trecho recortado acima, é possível notar uma convergência do vinho com uma melancolia incontida, um receio do passado longínquo que ainda persiste espinhoso na memória. O traço

principal do intróito do romance não é, totalmente, a sedução, mas sim a forma como ela será representada nas narrações seguintes. No respectivo trecho podemos notar a introdução, por meio do opaco, daquilo que se traduz como sedução na diegese. Essa opacidade é percebida nas entrelinhas no discurso romanesco, numa imanência que nos exige uma percepção mais apurada e completamente imersa na solidão que a taverna que Azevedo constrói é capaz de nos proporcionar.

As pistas nos são dadas nas entrelinhas do discurso. Quando lemos “após os vapores do vinho os vapores da fumaça!” estamos frente a uma enunciação que beira, quando não o sublime, provavelmente uma construção antitética da linguagem. O vapor produzido pelo vinho traduz a opacidade da memória, suas lacunas, escurecimentos e anulações. Contudo, o mais sedicioso é a constituição da expressão “vapores da fumaça”, que, por ela mesma, já nos remete a um imbricamento simbólico sobre o que está sendo dito, pois a fumaça, indício do fogo, é associada a um vestígio mais brando da condição do incêndio: o vapor. Desta forma, depreendemos essa expressão como um prosseguimento àquilo que se sucede ao desfiar da memória, sendo o início da configuração da sedução dentro da narrativa. Aqui, a sedução ainda é opacidade, transparência, vapor inalado pelos ébrios num ritual que antecede o retorno as suas lembranças. Vapor advindo do vinho, do álcool, do fundo de um copo que, embora pequeno, contém o que de mais precioso resta aos personagens.

A primeira parte do romance é intitulada *Uma noite do século* tendo um caráter que serve de *mise-en-scène* às demais que se estruturarão a partir dela. Nesta parte, os personagens são apresentados, e, através de falas que quase sempre simulam uma declamação, passam a narrar, em primeira pessoa, num discurso direto, suas histórias de amor. O primeiro a narrar é *Solfiere*, ébrio como todos os outros na mesa, o personagem conta sua história de amor vivida em Roma, com uma jovem cataléptica. Nela, podemos observar elementos que surgirão nas demais narrações, tais como a noite, o vinho, a presença feminina envolta ao lirismo e, principalmente, ao subjetivismo:

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. **Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... Era uma defunta!** ... e aqueles traços todos me lembraram uma idéia perdida. . — Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu

achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. (*Ibidem*, p. 108, grifo nosso).

Dentro de cada narrativa de NOTAV nota-se que são estipuladas, para cada uma em particular, o *clímax*, dentre outros fatores que engendram uma obra literária. Em Solfiere, o momento do encontro, no qual o personagem pensa que a jovem é um cadáver, percebemos o ápice da história contada. O noturno, lugares vazios, um personagem errante incitado pelo vinho, criam um ambiente onde os fatos narrados se mostram ainda mais intensos, fazendo da sedução algo marginal, nada incólume, contudo noturno, visceral, escatológico. A narração em primeira pessoa passa a sensação de verdade, embora esta seja posta em dúvida ao término da narração, quando um ouvinte exclama:

— **Solfiere, não é um conto isso tudo?**

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

—Vede-la murcha e seca como o crânio dela! (*Ibidem*, p. 110-111, grifo nosso).

Como toda história que se conta, a dúvida paira nos ouvintes, porém, não gera inverosimilhança. Pelo contrário. A narração deste primeiro narrador-personagem culmina num efeito rotativo que dá lugar a outro narrador. Em Solfiere a presença do vinho, sua inconstância e errância dentro da narrativa, são calcadas dentro de uma visibilidade que o põe unido ao desejo, à lascívia propriamente dita. Neste Personagem, o vinho é o que carrega o teor da sedução em relação a cada palavra que o narrador-personagem pronuncia.

Dei um último olhar àquela forma nua e adormecida com a febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor. Saí. Não sei se a noite era límpida ou negra; sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. **As taças tinham ficado vazias na mesa: nos lábios daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do leite.** (*Ibidem*, p. 107-108, grifo nosso).

A forma como Solfiere descreve o que passara em sua viagem a Roma, suas incursões pela noite, bem como suas crenças e descrenças, são ditas junto a um discurso que beira o abismo. A esse abismo denominamos o estado em que o personagem se encontra decorrido um ano após o encontro fortuito com o misterioso

vulto feminino que vira passar diante de si. A sedução neste personagem, quase que em como todas as outras narrativas da obra, é caracterizada, intrinsecamente no vinho, no desejo de descoberta, na ânsia pela revelação.

O personagem anseia pela redescoberta do vulto, pelo novo surgimento da mulher que atormenta sua memória desde o primeiro instante. Metaforicamente o personagem *bebe* os lábios “daquela criatura”, causando na narrativa um efeito, se não de angústia, no mínimo perturbador aos olhos do sujeito amoroso. O reencontro entre Solfiere e a mulher que o causara frêmitos, ocorre sempre no período noturno, quando o personagem, em um de seus passeios noturnos, encontra um túmulo aberto e neste percebe estar deitada a mulher que avistara há um ano. O desenho dessa percepção entre sedução e vinho se dá sob algumas rédeas um tanto exacerbadas de elementos góticos e de sacrilégios.

A constatação disso se dá pelo fato de o personagem, após a comprovação ocular de que se tratava da mesma mulher que avistara, despe-a e pratica sexo com ela. É necessário se levar em conta o estado em que o personagem se encontra no momento em que se depara com o túmulo e com a mulher: acabara de voltar de uma de suas habituais orgias, bêbado, calibrado não somente carnalmente, mas também existencialmente pelo vinho. Não obstante, a narrativa nos revela, após o sexo, que a mulher não se encontrava morta, mas sofria de *catalepsia*⁶, encontrando-se em momento de crise, supostamente enterrada por equívoco. De todos os cinco personagens-narradores que endossam NOTAV, Solfiere é o que consegue manipular e construir o maior nível de sedução na diegese. Lembrando que, nesta análise, entendemos a sedução como um meio de narrativa em que os personagens e enredo são revelados mediante o caminho do vinho, do adultério, sangue, do vício e engano. Neste primeiro personagem, esses cinco elementos estão configurados de forma a corroborar para a construção estética da narrativa.

O ato do sexo com um cadáver nos remete a uma espécie de crime contra o corpo, mais precisamente o corpo santo. Inteiramente um estupro, o ato cometido por Solfiere também pode ser compreendido como o ponto de ruptura entre a sedução e o erótico (assunto que veremos mais adiante), pois até então o sexo era mencionado pelo termo “orgias”, tendo em Solfiere a estruturação do ato. Em função dessa construção narrativa, a concepção entre sedução e erotismo se dá num limiar

⁶Catalepsia patológica é um distúrbio neurológico em que a pessoa permanece com os músculos enrijecidos como uma estátua, podendo, inclusive, ser confundida com um cadáver.

entre vontade e consumação. No primeiro configura-se o instinto de seduzir, ou seja, a relação homem/mulher que precede o ato sexual violento entre ambos os personagens.

Se a sedução e o erotismo formam dois blocos que, unidos, traduzem o esquema narratológico da obra, o limiar entre eles está justamente nos cinco elementos que citamos acima. Como em primeiro plano, sob uma sequência sistematizada pelo encontro e reencontro, tivemos o vinho, num segundo momento somos postos frente ao segundo elemento de construção específica do tema aqui estudado: o sangue.

Após o intróito e da trama de Solfiere, o próximo narrador a discursar é Bertram, munido da verdade ou farsa da memória, este narrador possui a singularidade de narrar sua história com total maniqueísmo, trazendo aos ouvintes uma quebra de construção paradigmática que assolava o primeiro narrador. Embora o vinho esteja atrelado não apenas a este personagem, mas em todos de forma geral, o que chama a atenção se dá pela forma cuja sedução, nesta parte da trama, manuseia a força que a imagem do sangue possui em cada palavra que o protagonista enuncia. O vermelho do sangue, neste ponto, é também o vermelho da sedução, do emaranhado caótico dos corpos dos amantes que, pela tragédia, desespero e/ou impulsão, acabam por (des)construir a relação e os efeitos que esta os trariam.

2.3 O sangue – o vermelho escorregadio

[...] Era uma estátua de gesso lavada em sangue.
(Azevedo, NOTAV)

O segundo personagem narrador do romance é Bertram, que conta inicialmente seu amor por uma jovem que assassinara marido e filho para sair junto a ele numa vida errante de aventuras. Enquanto no primeiro personagem o tema da catalepsia entrara em cena, em Bertram temos o cume de uma narrativa em que a amante do protagonista mata o marido e o filho para demonstrar seu amor ao boêmio. O romance entre ambos perdura mesmo em face do acontecido, tendo eles sido tomados pelo impulso de uma vida transeunte, sem temores de castigos: “Quando o vapor dos licores me ardia à frente ela me repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas de sua terra...”, (AZEVEDO, 2006, p. 115). A presença da culpa ou do desespero não surge nesse personagem ao ponto de configurá-lo como vítima de uma suposta influência ou cegueira, mas sim como um fator de impulso, de ânimo. Bertram enxerga na amada o escape do qual precisa para a plenitude. Plenitude esta invertida por uma moral burguesa absurda.

Bertram, ao contrário de seu sucessor, narra uma história mais longa com nuances ritmada por um discurso de culpa. O narrador-personagem se julga amaldiçoado, possuidor de uma sina que faz levar à morte as pessoas que dele se aproximam munidas de algum desejo da carne ou do espírito. Da mesma forma como em *Solfiere*, porém mais descritiva, a narrativa desse personagem novamente apresenta a figura feminina em descrições de sono, palidez, ou de lascívia. A morte e o desejo de liberdade são as expressões mais marcantes neste relato e configuram a sedução enlaçando-a numa perspectiva de fuga, escapismo. O que está em jogo na vida do atual narrador não é o gosto pelas orgias ou a vida promíscua, mas a ânsia em estar próximo da amada, em se fazer amado. O feminino é venerado, tido como algo balsâmico, espectral:

Uma noite, dois vultos alvejavam nas sombras de um jardim, as folhas tremiam ao ondear de um vestido, as brisas soluçavam aos soluços de dois amantes, e o perfume das violetas que eles pisavam, das rosas e madressilvas que abriam em torno deles era ainda mais doce perdido no perfume dos cabelos soltos de uma mulher... (*Ibidem*, p. 114).

As descrições que o narrador desfia, além de serem marcas predominantes na escrita ultra-romântica, culminam num efeito estético que constrói um universo diegético denso e imagético. Mesmo bêbados, as narrações são feitas em estilo culto, erudito, transformando aquilo que se conta não apenas num meio de sedução para o ouvinte, mas numa forma de perpetuação, de firmamento da memória. O narrador quer forjar um distanciamento entre o sujeito que viveu esse passado e aquele que agora narra. O movimento da pessoa verbal permite esse efeito estético entre aproximação e afastamento frente ao vivido. Ao término da narração de Solfiere, quando se lê:

Um outro conviva se levantou. Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim. Esvaziou o copo cheio de vinho, e com a barba nas mãos alvas, com os olhos de verde-marfixos, falou. (*Ibidem*, p. 112).

A passagem narrativa de primeira à terceira pessoa surge quase sempre no momento de troca entre um narrador a outro. O plano narrativo até então firmado em primeira salta para terceira, como sendo um narrador onisciente que percebe as condições do espaço, descrevendo, antevendo, preparando o leitor para a próxima história. Oscar Tacca⁷ afirma que “o mundo do romance é, basicamente, um mundo insólito. Mundo cheio de vozes sem que uma só seja real, sem que a única voz do real do romance revele uma origem. (1983, p. 109). No ambiente onde os personagens convivem, as vozes narradoras pairam sobre a diegese e, através dessa insurgência de narrador a narrador, as etapas narrativas oscilam de modo, numa baixa regularidade.

Justamente nessa baixa regularidade a qual aludimos acima que notamos aquilo que subintitula nosso tópico, ou seja, o sangue e suas implicâncias dentro do contexto de formação da obra de Azevedo. Curiosamente a trama de Bertram vem, desde o começo, aludida pela imagem do personagem, sendo ele um dinamarquês ruivo, de olhos verdes. Por essa breve e atávica descrição, o leitor já é condicionado a emoldurar o personagem num parâmetro de beleza burguesa, embora haja sempre a dialética entre o limpo e o sujo, o nobre e o irregular dentro da história. Esta parte da obra é a que pode ser condicionada mais intimamente ao desenho da sedução dentro do romance, e, principalmente, a parte da trama em que o esqueleto da sedução é quase que, por completo, conformado.

⁷ Obra: *As vozes do romance*. Vide bibliografia.

A narrativa de Bertram pode ser considerada a mais indigesta e macabra dentre todas as que compõem a obra. Este criminoso acumula uma sucessão de enganos amorosos, de decepções que, sob o balanço arredio dos mares, o levaram a tantos fracassos e tragédias. É aquilo que o próprio movimento romântico define como um sujeito que nada mais faz do que apaixonar-se. Contudo, a tragédia enraizada às estruturas ultra-românticas está potencializada em sua diegese, tornando Bertram o narrador que mais agruras sofrera. Primeiro apaixona-se por Ângela, perdendo-a devido o regresso ao seu país de origem para ver seu pai moribundo. Quando retorna, encontra-a casada. O matrimônio não é empecilho para os amantes que se encontram às escuras, não suportando o peso dos dias perdidos. Ângela, porém, assassina marido e filho, fugindo em seguida com Bertram, vivendo por determinado tempo uma vida errante de orgias e destemperanças.

A forma como os fatos são narrados e sugeridos pelo narrador-protagonista é mesclada a escrita cheia de estilo e pormenorizada em detalhes específicos sobre a alma de cada personagem. O que o protagonista em evidência constrói é um discurso em que o processo de sucessão e transformação dos fatos se dá por meio de um encadeamento lógico dos eventos, sendo estes tonalizados pela manifestação dos corpos que se atraem e que fazem os personagens se emaranharem cada vez mais em desgosto. Durante todo o percurso escavado pela memória, o vermelho do sangue está profundamente firmado em sua linguagem da mesma forma que o vinho estava para Solfiere. Nessa parte da análise é primordial que tenhamos sensibilidade e atenção em concatenar alguns mecanismos que compõem a o discurso de Bertram.

Primeiro há que se atentar para o já aludido acima, isto é, o processo de sucessão e transformação dos acontecimentos que a história em movimento ergue. Segundo, como a sedução está, criteriosamente, alicerçada na relação de medo e adrenalina entre os jovens ébrios e suas amantes, e, por último, qual a transformação, o efeito estético que o discurso de Bertram ocasiona na diegese – já adiantando que este último é o fator do elemento *vermelho sangue*. Todorov explica a forma como o processo de construção literária toma corpo, escrevendo que um discurso

não é feito de frases, mas de frases enunciadas, ou de formas ainda mais breve, de enunciados. Ora a interpretação do enunciado é por um lado determinada pela frase que se enuncia e por outro pela sua própria

enunciação. Esta enunciação inclui um locutor que enuncia, um alocutário a que nos dirigimos, um tempo e um lugar, **um discurso que precede outro que segue**; numa palavra, um contexto de enunciação. (1981, p. 49, grifo nosso).

O estilo com que o autor esclarece e sugere a forma como o discurso se compila, nos interessa na medida em que enxergamos esse “discurso que precede outro que segue” do qual Todorov trata. Se prestarmos atenção ao que o autor esclarece, somos levados de imediato à taverna azevediana, com seus ébrios e histórias retiradas da memória. A enunciação de cada narrador-protagonista é dirigida não a um, mas a vários alocutários⁸ que estão espalhados por entre os cantos escuros do ambiente. Para esses ouvintes, dispersos em um determinado lugar e condicionados ao tempo presente, um a um dos narradores desfiavam suas memórias entre uma ou outra interrupção.

Justamente nesse processo de contar o que se viveu, que o processo de sucessão e transformação dos fatos que Todorov explica é percebido. O autor (1981) afirma que existem dois princípios básicos para a constituição da narrativa, sendo estes a sucessão e a transformação. São processos de correlação entre os fatos, um encadeamento de atos que, em suma, solidificam e regularizam a narrativa. Através das mudanças decorrentes da própria narrativa, o tempo é dilapidado em unidades descontínuas, sendo sucessão justamente isso, ou seja, o encadeamento de tais unidades, enquanto o segundo princípio, a transformação, é a negação ou mais necessariamente a oposição dos fatos que demarca sua caracterização.

Na narração de Bertram o escopo da sedução é, por completo, advindo da sua relação viciosa com Ângela e, posteriormente, com a esposa do comandante. É uma relação perigosa que é precedida por uma atração instantânea do jovem em relação às mulheres. Contudo, na diegese de Bertram em específico, há uma trinca feminina que sugere a sedução como cada vez mais díspar do erotismo. Três são as presenças femininas que embalam a narrativa e vida do personagem. A primeira é Ângela, primeiro romance do personagem que o torna cúmplice do assassinato por degolamento do marido e filho. A narrativa é cuidadosa em descrever a paixão de Bertram por Ângela. A sedução aqui é fruto das contingências da vida errante do personagem.

⁸Em pragmática e análise do discurso, o termo alocutário designa a pessoa a quem o locutor dirige um ato de fala numa situação de comunicação oral.

O narrador descreve Ângela como um território a ser vasculhado. Nela haverá o primeiro vestígio de sangue, de vermelhidão que marca a incidência da sedução dentro da trama. A passagem da descoberta da morte do marido e filho de Ângela é curta, não há maiores detalhes sobre a forma como a amante assassinara marido e filho. Como é uma narrativa em primeira pessoa, temos acesso somente àquilo que o personagem sabe:

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

— Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fuja. **A nós o futuro!** (AZEVEDO, 2006, p. 115, grifos nossos).

A atmosfera já mórbida do espaço onde se dá a reunião dos ébrios é ainda mais reforçada pelo teor escuro e demoníaco das histórias ali enunciadas. O segundo elemento caracterizador da sedução surge por entre os contornos sombrios em que Ângela e Bertram se enredam. É nesta relação de perigo entre os personagens, a pele já sentida e tocada um do outro que a atração, essa sedução imanente e corrosiva, une os personagens. O desenho da constituição desse elemento estruturante da narrativa pode ser afirmado como o arquétipo de todas as demais narrativas, inclusive a primeira.

Por essa relação de perigo todos os personagens acabam envolvidos em algo maior que o amor, e, para os românticos, tal sentimento só era menor que a morte. Não afirmamos, contudo, que a figura da mulher na literatura (ultra)romântica seja maligna, ou que dela provenha a sedução, mas propomos uma análise na qual percebemos a sedução como algo provindo essencialmente dessas relações ameaçadoras entre os narradores e suas amantes, enquanto o erótico (que veremos no capítulo seguinte) se perfaz de maneira diferente.

A segunda e terceira presenças femininas são as que surgem após o abandono de Ângela. Primeiro, ele se apaixona por uma jovem filha de um fidalgo, mais tarde vendendo-a, ocasionado seu suicídio. A maneira como o narrador se dirige a essa personagem é diferente de como se manifestara com relação à primeira. Nesta há uma brevidade dos fatos, um desprezo latente: “Depois enjoei-me dessa mulher. A saciedade é um tédio terrível. Uma noite que eu jogava com

Siegfried — o pirata, depois de perder as últimas jóias dela, vendi-a.” (AZEVEDO, 2006, p. 116). Descrita apenas como uma “beleza peregrina de dezoito anos”, a segunda amante de Bertram pode, num primeiro instante, passar despercebida pela leitura tendo em vista que sua aparição se dá em menos de um parágrafo. No entanto, na engrenagem que perpassa a construção da sedução, essa personagem secundária é essencial para o seu ajustamento, porque seu breve surgimento funciona como prelúdio para a relação também mortal que o criminoso estabelece com seu próximo envolvimento amoroso.

No registro final do discurso do personagem, este se enamora da esposa do capitão que lhe salvara a vida após uma tentativa fortuita de suicídio nos mares da Itália. Mencionada como o “anjo da esperança adormecendo esquecido entre as ondas”, e, da mesma forma que em relação à segunda amante, esta é tratada pelo narrador de forma enfática, por vezes corrosiva. As circunstâncias as quais os personagens se encontram na reta final do relato acabam potencializadas pelo espaço e contingências adjacentes. Os tripulantes do navio são vítimas de um naufrágio, deixando Bertram, o capitão e sua esposa à deriva no mar. Durante alguns dias o trio consegue manter-se vivo se alimentando de coisas encontradas no mar.

Esta é a passagem em que o segundo elemento configurativo da nossa análise se apodera da narrativa. Bertram mata e, junto da amante, se alimentam do corpo do capitão. Com o passar dos dias, a mulher do comandante propõe morrer junto com Bertram. Ambos praticam sexo pela última vez de forma instintiva, alucinada, para logo após Bertram assassiná-la e alimentar-se dela:

Não dormi, não podia dormir: uma modorra ardente me fervia as pálpebras, o hálito de meu peito parecia fogo, meus lábios secos e estalados apenas se orvalhavam de **sangue**. Tinha febre no cérebro... e meu estômago tinha fome. Tinha fome como a fera. Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo, apertei-a convulsivo, sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedouro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar **sangue negro**. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança. (AZEVEDO, 2006, p. 127-128, grifo nosso).

A situação descrita acima é, além de antropofágica, crucial para a conclusão do que vem sendo exposto neste tópico. É necessário perspicácia e um olhar atento para se compreender o que ocorre nesta passagem, em especial no tocante à

sedução. O que prepondera no final do relato de Bertram não é o exagero da carne, mas sim aquilo que podemos denominar como metáfora do devorar. O personagem, já na certeza da morte, encontra na extinção o portal para a liberdade da angústia, do medo e do infinito aceânico. A passagem acima descreve o momento em que o protagonista se alimenta do corpo da amada, devorando-a viva. O corpo feminino deixa de ser artífice de sedução para tornar-se parte integrante do corpo do amante.

Adjacente ao ato de se alimentar do outro, está exposto um método de configuração da exposição da sedução dentro da narrativa. Quando lemos “tinha fome como a fera” estamos diante de um narrador que introduz sua verdade absoluta, a verdade sentida e sofrida pela experiência vivida. A “fome” a qual o autor se refere não é somente a orgânica, mas principalmente a sexual. É categoricamente nesta narrativa em que se mostra, juncionado ao sangue, um processo de animalização do homem, de um rebaixamento que engessa a figura do sujeito amoroso com a do animal, propiciando um estranhamento. É necessário que abramos um parêntese nessa parte da pesquisa para compreendermos, mesmo que sucintamente, essa questão. Um pouco da percepção de animalização, em Azevedo, pode ser compreendida pela figura do carrapato, bem delineada na obra de Agamben. Segundo o autor:

Esse animal é **privado de olhos** e encontra seu local de emboscada graças apenas à sensibilidade de sua pele à luz. Esse bandido de rua é completamente cego e surdo e só percebe a aproximação da presa através do odor [...] se a boa sorte o faz cair sobre qualquer coisa quente (que percebe graças a um órgão sensível a uma determinada temperatura), isso significa que ele atingiu seu objetivo, o animal de **sangue quente** e não possui mais qualquer necessidade de seu sentido tátil para encontrar o local mais desprovido de pelos e enfiar-se até a cabeça sob o tecido cutâneo do animal. (2013, p. 77, grifo nosso).

Compreende-se, por essa figura, não só Bertram, mas todos os personagens de NOTAV como metáforas da descrição detalhista do animal realizada por Agamben. Encerrados em uma taverna, cobertos pela noite, os personagens possuem uma privação óptica no que diz respeito às suas atitudes, sempre intensificadas pelo vinho ou machados pelo sangue. Nesse espaço opressor, os personagens se condicionam à bando, um grupo no qual a pele torna-se instrumento de erotização e conteúdo de todas as narrativas. Quando lemos em Agamben que esse bandido de rua é completamente cego e surdo e só percebe a aproximação da vítima através do odor, assimilamos essa perspectiva como característica implícita

aos personagens, sendo estas criaturas que circulam por ambientes noturnos, que perseguem o sexo feminino como algo a ser obtido com brutalidade.

Essa ferocidade é alcançada em Bertram precisamente na passagem antropofágica citada pouco mais acima. Nela, a sedução atinge o ponto máximo do liame entre violência e sexualidade, corpo e destruição. Na fala do narrador-personagem “Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo, apertei-a convulsivo, sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava.” (AZEVEDO, 2006, p. 128), o narrador constrói um discurso em que não dissocia o amor do ato primata da condição sexual. É um instinto de sobrevivência, mas também um impulso que caracteriza não só um apelo da carne seduzida, mas também da condição pervertida em que os personagens estão submetidos. O sangue, embora não detalhado efusivamente pelo narrador, está manifesto nas atitudes e na construção total da narrativa. Pelo vermelho escorregadio desse líquido, que corre por baixo do corpo seduzido, existe o fastio do sexo e a errância amorosa dos personagens.

2.4 O adultério – a cobiça pelo proibido.

[...] Reguei seu colo de lágrimas
(Azevedo, NOTAV)

Ancoramos, nesse ponto, em um elemento contraditório, por vezes arredo e movediço: o adultério. Fato bastante explorado na literatura (principalmente a realista), Azevedo se apropriara dessa temática em NOTAV de forma explícita e bastante intrusiva, sempre enlaçando a traição a uma convergência linear e corrosiva dos personagens. A atmosfera de morte persiste na narrativa de Gennaro, um aprendiz de pintor que, conscientemente, arruína o casamento de seu mestre e vive um relacionamento conturbado com filha e esposa do mesmo. A desilusão amorosa, a loucura provocada pelo amor não correspondido do protagonista à filha do mestre, conduz à morte da moça e, conseqüentemente, sem nenhum remorso, Gennaro se relaciona com a esposa de seu mestre pintor e “as noites em que o mestre passava soluçando, no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza” (AZEVEDO, 2006, p. 133). O cenário que se apresenta na narrativa se entrelaça ao amor, adultério, a morte e a vingança, cujo desfecho é um crime passional.

Conseqüentemente a narrativa revela a falta de virtudes morais do narrador, tal qual nas anteriores, persistindo a atmosfera mórbida onde o protagonista desonra a filha do mestre, uma jovem de quinze anos, e, mantém um relacionamento com Nauza, sua esposa: “É uma lembrança triste essa que vou revelar, porque é a história de um velho e suas duas mulheres, belas como duas visões de luz”, (*Ibidem*, p. 129). Pode-se observar a evidência de um triângulo amoroso: “Amei-a; mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos. Nauza também me amava: era um sentir tão puro! era uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália.” (*Ibidem*, p. 130). O jovem protagonista é consciente dos seus atos e, embora amando loucamente a esposa de seu mestre, se envolve com Laura e, ao saber que a jovem estava grávida e que deveria assumir a paternidade casando-se com ela, deixa-a, fazendo a jovem ser levada ao desespero de cometer aborto e deixar-se morrer de tristeza.

A paixão, o amor não correspondido de Laura são as figuras de condução a um enorme estado melancólico e de desejo pela morte, comprovando que a paixão

no romance está frequentemente ligada a ideia de perturbação e desordem tão intensas que despertam a ânsia pela morte, um escape definitivo, talvez irrompível. A narrativa segue até o momento em que Laura confessa, em estado moribundo, que cometera aborto e que perdoara seu malfeitor:

Sentei-me junto do leito dela. Apertou minha mão nas suas mãos frias e murmurou em meus ouvidos:

— Gennaro eu te perdô: eu te perdô tudo... Eras um infame... Morrerei foi uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer... (*Ibidem*, p. 132).

O protagonista segue no seu ideal de seduzir a esposa do mestre e, ao conseguir, passa momentos voluptuosos com Nauza sem se preocupar com o sofrimento alheio. Em um desenrolar trágico a narrativa remete ao suspense noturno cujo marido, ao descobrir os desatinos de seu aprendiz, tenta matá-lo e, acreditando no sucesso de sua tentativa, envenena a esposa e comete suicídio. O adultério é a linha que tece a sedução na diegese, tendo como ponto de partida a recepção do personagem pelo mestre pintor.

Se no primeiro e segundo personagens a sedução fora delineada por meio do vinho e do sangue, em Genaro essa condição se dá pelo adultério, pela cobiça do proibido, do que lhe é negado desde o início por condição nata. Não que os dois elementos anteriores não estejam presentes (assim como este está para os dois primeiros narradores), mas nesse personagem a sedução é fortemente ligada ao corrupto, adúltero, àquilo que merece ser persuadido.

Há uma inversão nos padrões da sedução na narrativa de Gennaro, posto que o personagem se caracterize por um vício pela adrenalina. Além de seduzir Laura, Gennaro deixa-se participar de um arriscado jogo, quando continua a dormir com Nauza enquanto seu mestre, Godofredo, se martiriza no quarto ao lado pela filha falecida. É curiosa essa forma de construção, mas a mesma é percebida na narração que o ébrio desfia. Baudrillard também explica esse panorama inverso, escrevendo que:

Se a sedução é uma paixão ou um destino, no mais das vezes é a paixão inversa que a suplanta: a de não ser seduzido. Lutamos para nos fortalecer em nossa verdade, lutamos contra aquilo que nos que seduzir. Renunciamos a seduzir pelo medo de ser seduzidos. (1992, p. 136).

A noção de inversão da sedução dentro de Gennaro pode ser notada já no início de sua exposição, quando o personagem principia suas lembranças em tom melancólico, de uma culpa pesarosa que se enraíza pela mente e coração. Neste personagem o ato de narrar o passado vem imbricado a uma condição de desalento, de um desejo de reparação. Pode ser classificada como uma arquitetura antitética de construção de personagem. A culpa por um passado obscuro, por atos adúlteros e passionais não é advertida em nenhum momento na fala dos embriagados anteriores. Essa qualidade sentimental implícita à narrativa concede à trama uma equivalência entre o medo e orgulho, e, ocasiona, sobretudo, a abertura que nos permite enxergar em Gennaro um personagem que, apesar das circunstâncias, está socialmente posicionado num esquema de formação narratológico que inverte o esquema de sedução até então proposto pelos narradores anteriores.

O que ocorre nesta parte do texto é a subversão percebida nas atitudes de Gennaro. Dentro da própria narrativa há um caminho entre o seduzir *versus* resistir à sedução. Como já dito, primeiro o personagem seduz a jovem Laura, filha de seu mestre, uma camponesa de quinze anos, que frequenta seu quarto todas as noites por um período de três meses. A jovem engravida, e, desprezada por Gennaro, morre de desgosto: “—Gennaro, eu te perdôo: eu te perdôo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer.” (AZEVEDO, 2006, p. 132). Partindo desta fala há uma ruptura dentro da história que reverte o quadro romanesco para outra direção: a da inversão do sentido de sedução.

Como dito anteriormente, apenas nesta narrativa é que percebemos que as atitudes do personagem são, mais tarde, revestidas de culpa, de uma agonia auto-corrosiva que atravessa não apenas a sua pele, mas também a dos companheiros de cena. É por meio desse sentimento culposo que o relacionamento entre Gennaro e Nauza entra em desconstrução, num ritmo febril de desapego, ao mesmo tempo em que floresce no mestre pintor uma considerável fúria em relação a Gennaro. O medo da relação de perigo com a filha e esposa de seu mestre se encontra, neste narrador, no momento em que este já se depara em vias de sedutor. Tal constatação pode, num primeiro instante, parecer dúbia, vaga, mas essa impressão se esvai quando aprofundamos o olhar nas nuances que revestem o personagem.

O “medo” do qual Baudrillard se refere está refletido não somente na culpa, mas no fato de, já envolvido com Nauza, Gennaro luta contra, não somente a culpa,

mas também, mesmo que de forma sutil, pela libertação dessa atração. A não-sedução se transforma numa espécie de desagrupamento dos sentidos, de manipulação do desejo. O desfecho da história, com o crime passional, confirma as características de uma culpa implícita, de uma corrosão penosa que acomete os personagens, fato não percebido em nenhuma outra das narrativas.

2.5 O vício e o engano – a corrupção da sedução

[...] A flor da mocidade profanei-a
(Azevedo, NOTAV)

Como aspectos finais para o discernimento sobre a sedução é construída e abarcada dentro de Noite na Taverna, deixamos dois aspectos essenciais justamente para o final: o *vício* e o *engano*. Estes dois são, para a narrativa, fios condutores mais pesados e idiossincráticos que os demais já tratados anteriormente. Nesta última área em que tratamos da sedução em separado, veremos os dois últimos narradores da obra, Claudius Hermann e Johann, que são, respectivamente, as narrativas que finalizam o discurso narrativo em primeira pessoa e cede, logo após, espaço para a última parte da obra intitulada *último beijo de amor*. De forma paulatina veremos na primeira, a incidência produtiva do vício, e, na segunda, a maneira como o engano transforma a sedução em ocasional, mas consentida.

O desfecho passionai, da mesma forma que em Gennaro, se repete em Claudius Herman, em que o clima sombrio que prossegue em seus relatos, remete ao passado, a uma lembrança obscura: “O passado é o que foi, é a flor que murchou, o sol que se apagou, o cadáver que apodreceu. Lagrimas á ele? Fora loucura! Que durma com suas lembranças negras! (AZEVEDO, 2006, p. 140).” Amor e jogo traçam a narrativa em que o protagonista se apaixona por uma duquesa e ciente da impossibilidade dessa conquista resolve através de um sonífero dopar a duquesa e realizar seus desejos sexuais. A idealização da mulher é enfatizada em toda a narrativa, e os elementos de amor e medo pairam sobre a diegese e o desfecho trágico com um assassinato passionai são as marcas de um amor inacessível.

O *vício* em Hermann é utilizado como estratégia pelo narrador (o próprio personagem) que enxerga neste uma possibilidade de caminho para a felicidade ou, o que é mais aceitável dentro das narrativas azevedianas, consolação. Imanente a qualquer outra expressão que esteja concentrada dentro da história e linguagem de Hermann, é pelo vício, não apenas do jogo, mas da carne, do feminino, que o personagem se vê seduzido pelo feminino dentro do enredo. A tessitura da sedução neste narrador-personagem é traduzida por aquilo que denominamos de estratégias que o narrador se utiliza para melhor enfatizar a experiência vivida, o resgate de uma parcela ímpar de sua existência. A paixão por Eleonora faz com que a narrativa

monte um jogo paradoxal, tal qual na anterior, em que, num primeiro instante, a relação de risco pode ser compreendida advinda totalmente de Hermann, sem nenhuma retribuição do feminino.

Diretamente ligado à maneira como a sedução é delineada dentro da diegese está a forma como os narradores manobram o relato que por eles é contado. Não podemos nos esquecer de que estamos lidando com um material literário, que utiliza a linguagem como manifestação de imagens e, em alguns casos, arquétipos de determinadas proposições sociais. É por essa manifestação escrita, manobrada por uma narração engenhosa, que a sexualidade nas linhas da obra de Azevedo toma corpo. O estilo como essa construção é solidificada é que soa particular. Oscar Tacca esclarece que:

Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. **É o eixo do romance.** Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance [...] O narrador não tem uma *personalidade*, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: *contar*. (1978, p. 65, grifo nosso).

A importância da argumentação do autor provém da relevância que este dá à figura do narrador. Concordamos com ele quanto à compreendermos o narrador como elemento central de uma história e assimilamos essa perspectiva na obra em análise principalmente por ela se tracejar, em sua maioria, em primeira pessoa. Na obra, essa “missão” de narrar é potencializada pelo fator de estarmos lidando com narradores-personagens, que contam com o auxílio do vinho e da memória o enredo em questão. As propriedades narrativas de NOTAV são todas convencionadas pelos narradores em primeira pessoa, embora, como já percebido, a obra se perfaça numa oscilação linear entre a terceira e primeira pessoa, embora haja a preponderância da primeira, sendo nesta a imponência e importância do relato.

A narração em primeira pessoa que surge através dos elementos conformadores da sedução mencionados até aqui é um artifício utilizado pelo autor que, além de reforçar a ideia de verdade da experiência longínqua dos personagens, impinge à diegese certa profundidade de conhecimento. Os narradores estão imersos não somente numa melancolia devastadora, mas acometidos por um efeito que só o reviver da memória pode causar: o sangrar cadenciado das feridas mal cicatrizadas.

Tacca ainda afirma que “a visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance” (1983, p. 68), o que vem ainda mais de encontro com o aqui estamos elucubrando. Estamos diante de cinco narradores que determinam, cada a seu modo, não várias, mas apenas uma perspectiva do romance: a da sedução e do erotismo, primordialmente. São cinco personagens que transitam pelo mesmo caminho narrativo, com as mesmas sutilezas e mecanismos narrativos, convergindo para um campo da sexualidade e da linguagem humana que não beira o escatológico, mas sim o sensual, o mórbido, o profano.

Esses relatos em primeira pessoa que a obra nos apresenta já nos são advertidos, ainda em Tacca, quando o autor escreve que “o relato a cargo de um personagem obriga a um ângulo de visão preciso, a uma perspectiva constante, a uma informação limitada.” (1983, p. 80). Por essa visão limitada, incidida do discurso em primeira pessoa, é que não apenas a sedução, mas o erotismo são configurados de maneira mais intensa, e, mesmo que soe estranho, verdadeiros. O fato de a obra ser em primeira pessoa, valoriza a perspectiva da carne, do desejo, da própria sedução. Uma narração em terceira pessoa colocaria a conformação desses elementos numa perspectiva exterior aos personagens, enfraquecendo a própria sexualidade dentro do romance.

Se, em Hermann, o vício é percebido como instrumento para a sedução, em Johann o elemento que constrói essa condição é o engano. A capacidade de enganar-se, de deixar-se levar pela fraude consensual é um potencializador dentro da narrativa de Johann. A morte e a paixão se traduzem também em sua trama comprovando a idealização da mulher e o desfecho trágico por um amor não correspondido. O relato de Johann traz a tona o assunto do incesto, pois o narrador personagem, após um jogo, desafia um jovem louro para um duelo. Após vencê-lo resolve fazer sexo com a noiva do rapaz. O desfecho é o incesto seguido de fratricídio⁹.

É peculiar, ao mesmo tempo em que penoso, como o elemento do engano é avigorado nesse personagem. A pronúncia de Johann aos ouvintes de sua história de que a virgem com a qual se deitara se tratava da própria Irma é efêmera, de uma fugacidade conclusiva: “O que tenho? o que tenho? Não o vedes, pois? Era minha irmã!”. (AZEVEDO, 2006, p. 165). Enunciado presente, literalmente, no término da

⁹ Delito de homicídio cometido contra o próprio irmão ou irmã.

parte do discurso de Johann, essa breve fala do personagem serve como base insumo para o que Tacca abordara um pouco mais acima em relação a uma limitação do conhecimento dos fatos pelo leitor quando se entra em contato com um narrador-personagem.

A brevidade dos fatos, todavia, não diminui a intensidade do seu poder simbólico, podendo nos fazer compreender que essa revelação, feita apenas ao término, se coloca como uma estratégia do próprio narrador em deixar no leitor um impacto e/ou dúvida sobre os acontecimentos fortuitos. Jean Baudrillard discute questão parecida a do engano em outro texto de sua autoria. Em dado momento o autor afirma que:

A sedução é, também ela, mais falsa do que o falso, uma vez que usa signos que são já aparências, para lhes fazer perder o sentido – abusa dos signos e dos homens. Quem, a propósito de uma palavra ou de um olhar, nunca perdeu o sentido, não sabe o que há nesta perdição, **a de se entregar à ilusão total dos signos**, a influência imediata das aparências, isto é, de ir além do falso, até o abismo absoluto do artifício. (BAUDRILLARD, 1991, p. 45, grifo nosso).

Somos direcionados, pela argumentação do autor, a enxergar o desvio que há na ideia de sedução. Esse desvio está estrategicamente alicerçado na questão do engano, mais especificamente do falso, no inventivo. Em Johann estamos diante de um personagem enganado pelos próprios atos, pela própria incoerência do corpo e, também, da sedução. É o engano, o falso, o cínico, impingido ao personagem que em sua última fala, mescla o grande engano de sua vida à ironia da embriaguez, do tédio e, mais que ferozmente, a do desgosto. O “abismo absoluto” a que Baudrillard se refere não é ponto final da condição psíquica e social do sujeito amoroso. Esse profundo poço total é, precisamente, o fastio, o desastre, a não consumação e perpetuação de nenhuma das histórias dos cinco personagens. Partindo dessa argumentação, o engano, mesmo que em escala diferenciada, está fundamentada em toda a estrutura diegética, mostrando-se como uma expressão pungente dentro da obra. A Taverna é um pedaço desse abismo em que os personagens chegam originados da transitoriedade obscura de suas vidas.



CAPÍTULO III:

O(s) NARRADOR(es): a escrita erótica e o jogo da inversão

3.1 Solfiere: o discurso da dúvida

[...] as aves da noite.
(Azevedo, NOTAV)

Preocupamo-nos aqui do aspecto narrativo-discursivo de NOTAV que origina uma série de funcionalidades que serão objeto de nossa investigação, nesta parte da pesquisa. Funcionalidades, estas, ligadas, a questão do erotismo, e, também do princípio de dialógico que perfaz NOTAV. Para tratar dos narradores de Azevedo e da forma como se percebe o elemento erótico dentro do seu texto, é necessário que os tomemos individualmente nesta análise, tal qual no capítulo anterior. Ocupamo-nos, nesse ensejo, da função discursiva da narrativa de Azevedo. Entende-se por discurso, nesta pesquisa, o sentido postulado por Genette (2009) que afirma ser de caráter subjetivo aquilo que se enuncia, isto é, critérios de subjetividade pautados principalmente por elementos linguísticos. Conforme Genette, (2006, p. 282), “a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso e gera uma espécie de quisto muito fácil de reconhecer e localizar”.

Em NOTAV, antes do início do primeiro narrador-personagem desfiar uma parte do seu passado, a obra principia-se com um intróito que serve como arranjo dos diálogos que se seguirão. Intitulado de *Job Stern*, essa introdução é o que organiza os personagens, os apresentando e pondo-os em vias de representação. Aliás, recurso que chega até a primeira fase do Realismo no Brasil, utilizado com recorrência desde Alencar, passando por Bernardo Guimarães, e, finalmente assumindo a forma de apresentação a partir de Franklin Távora. Acerca dessa característica, Motta escreve que:

O prólogo ou prefácio, funcionando como uma espécie de moldura, surge, fundamentalmente, como um recurso do autor para gerar a autoridade de seu narrador, que tem como desafio conquistar a credibilidade do leitor. **O recurso que aqui desponta reaparece no romantismo, com a mesma força e função, para justificar como o escritor tomou conhecimento da história que passa as mãos do leitor.** (2006, p. 117, grifo nosso).

A “credibilidade” da qual Motta trata é justamente a que está em jogo durante todo o esquema narrativo em NOTAV. Esse intróito é a parte em que os jovens ébrios são apresentados ao leitor de maneira a posicionarem-se para que o primeiro deles tome a palavra. Aqui a palavra é cedida ao narrador-personagem que terá,

partindo desse ponto, a condição de enunciador. Como o próprio Motta afirma, esse “recurso” narrativo gera autoridade ao narrador, ao dono da palavra, o que acaba por prender o leitor à história que passará a ser narrada desde então. Ao primeiro dos narradores é dada a voz após os cinco ébrios estarem reunidos à mesa. Solfiere narra seu encontro, em Roma, com uma cataléptica, e as desventuras pelas quais passou no seu envolvimento com a jovem:

– Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. – A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas. (AZEVEDO, 2006, p. 106).

O discurso de Solfiere carrega um paradoxo que permeia, quase que completamente, os cinco personagens-narradores. Referimo-nos à forma como os narradores, este principalmente, no presente, subverte sua situação vivida anteriormente por meio de artimanhas do discurso. Solfiere narra o seu envolvimento forçoso com uma jovem que sofre de catalepsia, tendo, inclusive, abusado sexualmente desta enquanto padecia em coma, vítima de uma das crises da doença, roubando seu corpo que se encontrava velado, no cemitério. Em tese, um estupro seguido de sequestro.

Contudo, o narrador, abusando de uma linguagem extremamente culta, beirando o poético, tenta sob todas as circunstâncias amenizar os seus crimes relatando a história com uma intensa carga sentimental, além de vitimizar-se, o personagem parece não ter ciência da gravidade daquilo que está a contar a plenos pulmões para os colegas ouvintes. Essa subversão de sentidos que o narrador cria, pode, por vezes, culminar numa absorção dessas *diatribes* que estão presentes em toda a obra. A experiência apresentada como “era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília” (*Ibidem*, p. 108), ganha dimensões poéticas mediante a narração detalhista e valorativa no que se refere ao ato sexual. É como se Solfiere desse, por meio dessas descrições apaixonadas, um caráter menos culposo e indulgente ao seu passado criminoso. “A palidez âmbar”, o “gozo fervoroso” ou “cevei em perdição aquela vigília” figuram como artimanhas desse discurso do personagem, maquiando e/ou suavizando a verdadeira atitude impune e cruel do narrador.

A composição do modelo de narrativa que está estabelecido não somente em Solfiere, mas em NOTAV de forma geral, aproxima-se do estabelecido anteriormente por Platão (428/7-348/7 a.C.) em *O banquete*, ou seja, em uma estrutura de diálogo. Neste, há uma reunião entre diversos homens que, num dado momento, resolvem articular sobre o tema do Amor, justificando essa problemática por constatarem, entre os seus pares, a falta de louvor a esse que, em tese, seria o maior e mais louvável de todos os deuses: “assim portanto, [...] ao Amor nenhum homem até o dia de hoje teve a coragem de celebrá-lo condignamente, a tal ponto é negligenciado um tão grande deus!” (PLATÃO, 1993, p. 09). Nesta perspectiva, as discussões que se seguirão narradas pelos gregos serão tentativas de expor, cada qual ao seu estilo, sua opinião acerca do Amor e suas disparidades.

Retomando Genette (2006), quando o autor afirma que o discurso pode simplesmente narrar sem deixar de sê-lo, enquanto a narrativa não pode “discorrer” sem sair de si mesma, assimilamos a postura de Solfiere (e a dos demais conforme veremos mais à frente) como um discurso que está fortemente aliado às estruturas narrativas, mas possuidor de um caráter social demasiado forte e, sobretudo, perigoso: “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 [...] um anjo do cemitério?” (AZEVEDO, 2006, p. 108). O modo estabelecido pelo narrador em sempre preparar o leitor de forma sublime para, logo após, apresentar um ato criminoso, faz-se representado por um jogo de metáforas que recobre de beleza um momento de pura hostilidade. O uso da metáfora “grinaldas da morte” somada às demais características dadas à jovem parecem estabelecer uma prolepse textual que, mesmo que sutilmente, antecipa a descoberta futura do narrador acerca da catalepsia.

Nesta parte é necessário perceber com mais acuidade a questão do princípio dialógico que permeia este personagem. A Influência do texto platônico na obra de Azevedo está circunscrita em todo enredo, contudo, enquanto em Platão há a celebração de um tema por deveras desvalorizado, em Azevedo há aquilo que podemos denominar de conspurcação dessa linha de raciocínio. Em Azevedo há uma mortificação do desejo, uma carnalização da relação amorosa e, principalmente, o tratamento inverso ao tema do amor, conferindo-lhe um alto teor de proibição, morbidez e, acima de tudo, uma celebração a um instinto assassino e fortemente atroz do sexo masculino.

Nesta parte da análise é pertinente que tragamos a nossa concepção sobre o que estamos tratando como discurso. Nesse horizonte nos ancoramos na concepção de dialogismo que Bakhtin (2013) postula, mais especificamente sobre o diálogo entre discursos do qual autor trata. Bakhtin considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e, sobretudo, uma parte integrante que se associa ao sentido do discurso. O que mais nos interessa é quando o autor afirma que o discurso não é de caráter individual: primeiro porque interliga dois interlocutores, seres sociais, e, segundo, o mais importante, porque sustenta analogias com demais discursos. Mesmo que não seja nosso objetivo fazer um estudo comparativo sobre *O Banquete* e NOTAV, é importante que percebamos que aquilo que está em preponderância em Azevedo já foi apreendido, também em estrutura de diálogo, por Platão. Os diálogos entre os personagens, tanto do *Banquete* quanto de NOTAV, principiam-se numa interligação com outros discursos que vêm a corroborar e, também, intensificar o discurso principal em voga.

O discurso que Bertram está a articular provém de um personagem que é a representação de um sujeito num determinado momento e contexto social e cultural. Desta forma, estão imbricados, em esquema de diálogo, de conversa, um discurso de amor que se intersecciona com demais discursos sociais, tais como o da morte, do medo, do crime ou do perjúrio. Soma-se à essas camadas discursivas aquilo que está endossando todas as histórias das tramas: o erotismo que, tal qual a sedução, opera como um elemento estruturante dentro da economia do texto, entrevisto (neste caso, em Solfiere) na relação do narrador-personagem com a aproximação com o ambiente tumular e, mormente, do envolvimento sexual realizado sob circunstâncias agressivas.

Obstante a certo ponto da questão da sedução discutida em capítulo anterior, o erótico merece destaque justamente pela interioridade com que se materializa na narrativa. Para uma parte da teoria do romance, até a metade do século XX, a terceira pessoa era o melhor caminho para uma realização estética satisfatória. Mas hoje, no século XXI, esses dogmas teóricos foram superados. Álvares joga com narradores em primeira em tempo absoluto da razão narrativa. Para chegar a esse resultado estético, o autor opta por questões universais como a morte, o medo, o erro, o prazer. Entretanto, há o acréscimo da maneira como essa condição narrativa é apresentada e conduzida ao leitor, ou seja, pela presença do ato de contar uma história, de seduzir e apresentá-la ao leitor/ ouvinte. Pode-se perceber, em Solfiere,

o erotismo como elemento estruturante do enredo nessa relação homem x morte, mais necessariamente no interdito cometido pelo narrador ao praticar sexo com um possível cadáver.

A prática da sepultura é o testemunho de um *interdito* semelhante ao nosso que concerne aos mortos, e à morte. Pelo menos, de uma forma vaga, a origem desse interdito é logicamente anterior a essa prática. Podemos mesmo admitir, num certo sentido e de forma superficial, que ele nasceu ao mesmo tempo que o trabalho, de maneira q e nenhuma prova pôde subsistir e seu surgimento escapou mesmo aos que o viveram. (BATAILLE, 1987, p. 27).

Em Solfiere há a predominância de um dos discursos mais curtos dentre todas as cinco histórias que contornam a trama. Não há, em nenhum momento, o indício de culpa ou de qualquer sentimento de arrependimento pelo ato cometido no cemitério. Pelo contrário. O que prevalece é o discurso masculino envolto a uma insensatez que não está atrelada ao momento social em que a obra fora escrita (século XIX), mas, sim, a um processo milenar de sobrepujança da hegemonia masculina sob a feminina. Entretanto, a figura feminina, no discurso de Solfiere, está sempre atrelada a ideia de estátuária, de uma espécie de deusa. Em alguns momentos a linguagem utilizada pelo narrador é tão metafórica que passa a impressão de que realmente trata-se de uma jovem se metamorfoseando em estátua: “era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela” (*Ibidem*, p. 108). Aqui, a estátua representa não apenas a beleza contemplativa, mas também presentifica a ideia de imobilidade que a jovem encontra-se que, conforme a pesquisadora e ensaísta Cilaine Alves (2006, p. 184) é potencializado pela “natureza sombria de sua voz, entoando um choro frenético e um gemido insano”.

A perspectiva do discurso proferido por Solfiere além de carregar os preceitos do Romantismo, isto é, o forte apelo descritivo e a intensa carga sentimental, por vezes quase surreal, provavelmente é o motivo pelo qual haja o processo inversivo da moral humana dentro de NOTAV. O que este narrador-personagem está contando não é algo que deva ser contado, principalmente num lugar permeado por outros personagens, pois o que está sendo relatado são discursos criminosos e agressivos.

Todorov (2011) ao discutir a problemática da palavra-ação/ palavra-narrativa, confere à segunda um caráter bem além do puramente informativo da primeira. O autor postula a palavra-narrativa como algo que serve para verificar o discurso,

provocando, dessa forma, uma estreita ligação entre a narrativa e a mentira, mais especificamente com a palavra fingida. O processo discursivo que Solfiere gera acaba por ser posto em dúvida devido ao seu estado de embriaguez. Aqui, o discurso criminoso está suprimido pelo vinho e, principalmente, pelo entorno social a que os personagens estão envolvidos.

Prosseguindo com Todorov (2011, p. 113), o autor afirma ainda sobre a palavra narrativa que dela “resulta o profundo parentesco da narrativa com a palavra fingida. Esbarra-se sempre na mentira, enquanto se está na narrativa. Dizer verdades é mentir.” Por esse viés postulado pelo autor pode-se configurar a diegese azevediana como um grande espetáculo em que o que está sendo dito está completamente imerso na dúvida, na imprecisão. O que Solfiere está fazendo, assim como todos os que tomarão a palavra, é aquilo que o próprio Todorov, ao utilizar a *Odisséia* como exemplo, chamou de uma narrativa das narrativas, isto é, algo que consiste na explicitação das narrativas realizada pelos próprios personagens. Nas palavras de Todorov:

Tratar do processo de enunciação no interior do enunciado é produzir um enunciado cujo processo de enunciação fica sempre por descrever. A narrativa que trata de sua própria criação nunca pode interromper-se, salvo arbitrariamente, pois resta sempre uma narrativa a fazer, resta sempre contar como esta narrativa que se está lendo e escrevendo pôde surgir. (2011, p. 114, grifo nosso).

O processo de enunciação que o narrador-personagem está fazendo, sob o domínio total da palavra, condiciona-se à falta de veracidade que a sua enunciação coloca. Este narrador está expondo a sua própria história, aquela que o leitor deve tomar como verdade, contudo em sua narrativa não há clareza total do que se narra, pois o seu discurso esta sendo falseado pela incredulidade dos ouvintes, bem como de sua própria condição de ébrio. Em sua narrativa o narrador não está, em momento algum experimentando o remorso, mas sim expondo em vias de representação masculina, o caso com uma bela jovem tal qual uma estátua de beleza singular. “No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher”: esse trecho da fala de Solfiere é interrompido pela passagem de tempo dentro de sua narrativa. O uso do substantivo masculino “delírio” reforça essa falta de realidade que a história produz, fazendo, dessa forma, com que os ouvintes duvidem do narrador, principalmente somado ao seu estado de embriaguez. O que há, após esse enunciado, é a passagem cronológica de um ano dentro da diegese de

Solfiere: “um ano depois voltei à Roma” é a oração que lê-se a seguir, o que coloca a narrativa agora no momento de reencontro entre a jovem e o narrador. Solfiere prossegue contando que, uma noite, após uma orgia, encontrou-se abruptamente dentro de um cemitério, estando ao lado do túmulo da mulher que conhecera um ano atrás. Aqui a opacidade é dupla: a embriaguez atual do narrador que profere o discurso de sua própria experiência e a o próprio estado de delírio e embriaguez que este, enquanto agente da ação, padecia quando se encontrou no cemitério em plena madrugada, após uma noite de volúpia.

Partindo desse ponto, Solfiere fará sexo com a jovem, roubando seu corpo logo em seguida. O personagem descobre sua catalepsia, levando-a para sua casa. Contudo a jovem morre dois dias após esse rapto. Após a morte, ele encomenda uma estátua semelhante à amada, na tentativa de imortalizá-la. Quando Solfiere termina sua narrativa, um conviva dispara: “Solfiere, não é um conto tudo isso” (AZEVEDO, 2006, p. 110). A dúvida em relação a esse narrador provém justamente do que falamos acima, ou seja, do seu estado de delírio e embriaguez múltiplos, tanto no presente quanto no passado da experiência contada. Fator, esse, quase que inexistente nos narradores seguintes, conforme veremos à frente.

Ainda em Todorov, quando investiga Ulisses, da *Odisséia*, o autor afirma existir dois Ulisses, isto é, aquele que vive as aventuras e aquele que as narra. Essa mesma apreensão feita por Todorov acerca do herói de Homero também é encontrada não apenas nesse primeiro plano narrativo de NOTAV, mas em todos os demais. Trata-se sempre de duas figuras: a que narra e a que viveu o que está sendo narrado. Um duplo estabelecido na trama que reafirma a diegese em duas esferas: a do presente e do passado. Entretanto, isso não ameniza as atrocidades realizadas pelos cinco narradores.

Tacca, em seu estudo sobre o personagem, escreve que “a verdade ‘oral’ de um personagem é uma verdade peneirada pelo narrador” (1983, p. 126). Em NOTAV essa constatação se dá por uma via de mão dupla, pois aqui o narrador é o próprio personagem. Solfiere narra algo que ele pode, em qualquer momento do seu discurso, omitir ou revelar aos ouvintes. Contudo, as histórias que prosseguirão advindas dos demais ébrios estarão, curiosamente, em uma escala progressiva de hostilidade. Ao leitor é passada a impressão de que, na verdade, o que está sendo travado naquela Taverna é um jogo de ego masculino em que, aquilo que realmente importa, é qual a maior atrocidade cometida por entre os cinco donos da palavra.

Desta forma, mediante o término de um narrador, logo em seguida toma o discurso outro que narrará, sem vestígio de culpa, um bárbaro ato provindo de um relacionamento amoroso. O próximo narrador que passa a contar uma parte de sua vida é Bertram, numa prosa maior que de Solfiere, mas que contem algumas funcionalidades em sua estrutura que merecem nossa atenção. Prossigamos.

3.2 Bertram: o tom ruivo da maldade

[...] um mau anjo
(Azevedo, NOTAV)

As artimanhas discursivas utilizadas pelos cinco narradores alcançam em Bertram sua maior notoriedade. Isto é posto, pois o personagem, desde o início, trata (ou preocupa-se) em legitimar toda a culpa de seus crimes à mulher que se apaixonara: “Sabeis, uma mulher levou-me à perdição” (AZEVEDO, 2006, p. 112). No século XIX essa representação literária provavelmente era comum, principalmente tratando-se da posição social que as mulheres detinham nesse período, isto é, extremamente baixa. Esta fala inicial do personagem já o coloca, automaticamente, em posição de vítima frente ao leitor ou, inclusive, os seus ouvintes na Taverna. É o primeiro artifício da linguagem que o narrador, sabiamente, profere. Desta forma, tudo quanto se narrará passara a atribuir-lhe uma posição de vítima, de influenciado pelas circunstâncias, ou então pela figura das amantes.

Bertram narra, inicialmente, seu envolvimento amoroso com uma mulher casada que, após assassinar marido e filho alegando amor a ele, fogem juntos. Mas, após algum tempo, a jovem abandona-o, deixando-o cheio de rancores e ódio pela vida. É ancorado na justificativa de ter perdido o amor à vida, que o personagem parte numa errância de crimes, vendendo, inclusive, sem culpa, uma jovem que desposara, ocasionando o suicídio desta por desilusão.

Tacca escreve em seu texto, no qual trata da voz romanesca, que ao narrador não é permitida a falsidade, dúvida, muito menos a interrogação. Para o autor “a visão do narrador determina, pois, a perspectiva do romance (1983, p. 67-68). Embora exista oscilação entre primeira e terceira pessoa, as histórias estruturam-se sob um único pilar: o da narrativa endossada pela presença do discurso da maldade. Os cinco narradores estão posicionados num único lugar, emanando um discurso pautado em sua própria verdade, ou seja, seu próprio conhecimento. É por essa condição de primeira pessoa que ocorre a *perspectiva do romance* do qual Tacca afirma na citação acima. A visão do narrador é aquilo que tonalizará a narrativa e a fará possuir ou não um caráter de verossimilhança, mais especificamente com a sociedade.

Com efeito, o ruivo Bertram é, dentre todos os narradores, o mais perverso, ou seja, aquele que cometeu o maior número de atrocidades. É em Bertram que

surge pela primeira vez a presença de um narrador onisciente fazendo inferências e, inclusive, julgando e delimitando o caráter dos personagens. Antes de este passar a palavra ao personagem, já se alerta ao leitor que Bertram era “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (AZEVEDO, 2006, p. 112). Após esse comentário do narrador, há somente mais uma oração que antecipa o discurso de Bertram, mais especificamente uma descrição sobre o ébrio.

A este narrador percebe-se um alto grau de crimes, bem maior que os cometidos por Solfiere. Embora algumas características que permeavam o constructo da imagem feminina em Solfiere estejam presentes no discurso de Bertram (como o canto feminino), neste há um desenvolvimento maior da história. Nas palavras de Tacca (1983) é notório que o verdadeiro estilo de um narrador não incide tanto no que conta (os temas vão e vêm), mas na maneira como se conta. Quando Bertram toma a voz, o personagem, automaticamente, seduz o ouvinte para aquilo que, segundo ele, trata-se de uma experiência verdadeira ocorrida há tempos. Dessa forma, esse “como conta” que Tacca afirma pode ser compreendido em momentos como “Pois bem, vou contar-vos uma história que começa pela lembrança de uma mulher” (AZEVEDO, 1987, p. 29). É o intróito de sua projeção narrativa que já traz consigo os elementos do feminino e da memória. Tudo partindo desse instante estará pautado na verdade desse narrador.

Enquanto em Solfiere há um excesso de descrição sobre a figura feminina como artifício para que se amenizassem os crimes cometidos pelo narrador, mais precisamente como se ele quisesse atribuir a culpa do estupro cometido à própria mulher por ser esta bela, em Bertram há um processo contrário. O que predomina no discurso deste personagem é a figura diegética da inversão somada à maneira como o protagonista revela, aos poucos, suas memórias:

Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me nos lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio do germen de vícios que ela aí lançara. Partiu: mas sua lembrança ficou como um fantasma de um mau anjo perto de meu leito. Quis esquecê-la no jogo, nas bebidas, na paixão dos duelos. Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração. (AZEVEDO, p. 116).

Bertram inverte a experiência vivida numa espécie de esquizofrenia do seu próprio passado invertendo os valores morais de forma a se posicionar como que, em nossa contemporaneidade, convém-se a chamar de vítima das circunstâncias. O

narrador, ao invés de assumir a culpa e tomar as rédeas do seu próprio destino, prefere colocar-se em situação de vítima, tanto para si mesmo, quanto para os ouvintes na taverna. É, dentre todos os ébrios, o mais falseador da palavra, aquele que a toma e, mediante o poder do discurso, tenta convencer o outro de suas mentiras, de sua palavra fingida.

Essa constatação da inversão em Bertram pode ser mais bem compreendida se avaliarmos o dialogismo que está presente internamente nesse discurso, da mesma forma como fizemos em tópico anterior com Solfiere. Todavia, neste ébrio estão evidenciados maiores camadas discursivas que se interpolam à medida que o leitor vai conhecendo a vida do narrador. Após ser abandonado pela amada, Ângela, que fugira sem deixar maiores vestígios, Bertram passa a viver uma vida de abandono e vício, imerso em tudo o que a noite oferecia em se tratando de orgias, roubos e abusos.

Após uma de suas noites, o personagem é encontrado caído às portas de um palácio. Acolhido, envolve-se com a filha do dono: **“a pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela...** E o velho teve de chorar suas cãs manchadas na desonra de sua filha, sem poder vingar-se” (AZEVEDO, 2006, p. 116, grifo nosso). Dois são os pontos que devem ser percebidos nessa primeira desventura vivida pelo narrador. Em primeiro lugar deve-se observar como esse discurso de Bertram se intersecciona com o discurso do erotismo que está latente à diegese. Para notar essa característica a fala de Bataille que postula que há uma perda do *eu* no indivíduo quando este se percebe abarcado numa situação erótica. É uma forma de desequilíbrio em que o mesmo indivíduo se põe conscientemente em tese, ou seja, “em certo sentido, o ser se perde objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (1987, p. 21). O desequilíbrio percebido em Bertram está precisamente engendrado ao sinal de culpa que, pela primeira e única vez, assola o narrador, sendo por esse canal expresso por sua melancolia que o erótico se desenha dentro da relação deste com a jovem que corrompera.

Em segundo lugar, Bertram, já desprovido de qualquer indício de moral, embora já fosse questionável sua atitude de fugir com sua ex amante Ângela, nesta parte de sua história é o único momento em que se percebe a culpa pela desonra com a filha do homem que o acolheu num momento de embriaguez. É também a

única passagem em que se pode perceber a figura desses narradores masculinos não atribuindo responsabilidade às amantes por tudo o quanto de intempéries tenha passado: “A pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela”; essa oração legitima a presença não apenas da culpa, mas também da extrema melancolia que percorre Bertram ao lembrar de seu passado. O verbo transitivo “chorar”, sucedido pelos termos “desonra” e “vingança” parecem representar a comprovação dessa suscetibilidade emocional do narrador que apresenta, apenas no trecho acima, remorso.

Após os fatos apresentados, retoma-se a fluência do discurso da maldade, em trânsito por toda obra: “depois enjoei-me dessa mulher. – a saciedade é um tédio terrível” (*Ibidem*, p. 116). Esse diálogo do narrador parece ser mais interior do que voltado para os seus interlocutores. O narrador evoca seu passado com tamanha força que parece ainda viver nele. As características do discurso da morte, da perversão e da própria maldade estão calcadas num dialogismo interno do texto que emoldura e entrelaça todas as histórias narradas.

Há, na prosa azevediana, um tecido de muitas vozes que ressoam mediante o discurso principal proferido por cada narrador-personagem. Não tratamos aqui de uma possível questão polifônica da prosa, mas sim de vários eixos sociais que são lançados no texto através de sua estrutura dialógica. O personagem expõe uma parte de seu passado perante seus interlocutores, contudo, não aceita interferências ou que lhe confirmem o elemento da incredulidade.

O narrador quer forjar um distanciamento entre o sujeito que viveu esse passado e aquele que agora narra. O movimento da pessoa verbal permite esse efeito estético entre aproximação e afastamento frente ao vivido. Essa constatação é a mais hábil das artimanhas utilizadas pelos cinco narradores, principalmente por esse em questão, para subverter a crueza de seu passado. Por meio desse afastamento entre pessoa que narrou e sujeito que viveu permitida por meio do uso correto da linguagem, cria-se um espelho na narrativa que, automaticamente, afasta Bertram do que está sendo contado. É um estratagema comum a todos os ébrios para que se camufle a hostilidade de seus atos e diminua a culpa proveniente destes.

Bertram divide seu discurso em três partes: a primeira, cuja amante o abandona, tornando-o, dessa forma, um desertor. A segunda, vista há pouco, e, a

terceira, um pouco mais extensa que as anteriores, sempre interrompida pela inferência de um dos seus colegas. Em seu regresso ao passado para contar sua experiência, Bertram é sempre volvido ao presente, ora em reclamações, ora em lampejos de ódio contra sua própria condição humana.

Nesta perspectiva, a última parte da narrativa de Bertram é, naturalmente, sobre seu envolvimento com uma jovem que conhecera num navio. O narrador arrisca o suicídio tentando afogar-se, mas é salvo por um tripulante de um navio que passava pelas redondezas. Bertram, então, passa a enamorar-se da esposa do capitão, uma jovem cujos atributos e descrição físicos, como já dissemos anteriormente, assemelham-se à jovem de Solfiere. Porém, essa é posta como “santa” desde o primeiro instante: “nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem ouvira palavras de cólera: era uma santa” (*Ibidem*, p. 118). Nesta parte da história a *ironia* pode muito bem descrever a perspectiva de Bertram. Não apenas a ironia enquanto sentido comum, mas uma espécie de ironia refinada, que antecede um ato de conspurcação daquilo que se julga imaculável. O protagonista em poder da palavra está, na verdade, se auto-enobrecendo pela indução ao adultério da jovem vista com olhos de perfeição por entre todos os marinheiros.

A figura masculina, já iniciada com Solfiere, continua a pronunciar um discurso ególatra e misógino, contudo tentando embaçar a visão do leitor enaltecendo as qualidades matrimoniais da mulher para logo em seguida mostrá-la como adúltera. O discurso do erotismo está presentificado junto a um processo metafórico intenso, lírico, que não se ficcionaliza somente neste narrador em específico. Para discorrermos sobre essa constatação, percebamos a cena de sexo entre os amantes:

Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também. Uma vez a lua ia límpida e serena sobre as águas – **as nuvens eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite – o vento cantava nas cordas. Bebi-lhe na pureza desse luar**, ao fresco dessa noite mil beijos nas faces molhadas de lágrimas, como se bebe orvalho de um lírio cheio. Aquele seio palpitante, o contorno acetinado apertei-os sobre mim... (*Ibidem*, p. 119).

O sexo é representado com um ritual. A linguagem utilizada pelo narrador elabora um jogo erótico em que o verbo traduz a carne em pleno gozo. O processo descritivo do narrador, maior artimanha discursiva, novamente é configurado em tons poéticos, quase surreais. O que prepondera é o uso da metáfora como elemento potencializador do erotismo dentro da descrição: “as nuvens eram brancas

como um véu recamado de pérolas da noite” funciona como a representação do feminino profanado, da violação do matrimônio. O negro da “noite” figura em contraste com o branco do véu, que parece simbolizar a santidade infringida da jovem. A metáfora seguinte “o vento cantava nas cordas” opera como o som que embala a prática sexual, enquanto “bebi-lhe na pureza desse luar” traz consigo um pouco da própria ironia com a qual Bertram utiliza para narrar sua história. “Pureza” é usada como adjetivo para o noturno, e não como algo direcionado a sua amante.

A trama prossegue com o abandono do navio onde os personagens encontravam-se devido a um encalhamento num banco de areia. A narrativa suspende o ambiente moral de degradação que havia sido o espaço do navio propriamente dito, para desenvolver o final do enredo nas águas longínquas do oceano. Há um processo simbólico que passa a permear a digressão de Bertram neste momento de sua experiência, mais necessariamente o momento vivido pelo trio enquanto náufragos. À deriva, os personagens não encontram outra opção que não seja a antropofágica, ou seja, que se alimentem da carne do outro. Num jogo estabelecido, é decidido que o capitão será o primeiro a morrer, contudo ainda há resistência de alguns dias por parte deste frente a esse fato.

Sobre essa perspectiva cabe-nos trazer algumas considerações acerca do estudo de Affonso Romano de Sant’Anna (1993), que observa o tema do desejo e da interdição na literatura brasileira. Embora seu estudo esteja focado na lírica brasileira, com maior enfoque na poesia simbolista e parnasiana, muito de suas constatações e análises nos servem de base para o que aqui está sendo tratado. Apropriar-nos-emos, mesmo que brevemente, do conceito que Sant’Anna elabora para trabalhar a figura do poeta e sua manifestação erótica, trazendo-a para a prosa de Azevedo, de maneira a apreendermos melhor a cena narrada por Bertram. O autor registra que o próprio poeta é um *canibal melancólico*. O autor se apropria, metaforicamente, do termo antropofagia como forma de absorção do poeta para com a amada. Mas, em NOTAV, a antropofagia surge em vias de consumação, fugindo da metaforização do termo. Bertram e sua amada se alimentam da carne do comandante, logo após Bertram tê-lo assassinado.

O “canibal melancólico” percebido por Sant’Anna pode ser associado à personalidade de Bertram, pois o personagem revive suas memórias parecendo ter saudade do passado, invertendo a melancolia, comumente conhecida por um estado de culpa, em tradução da saudade de uma época que o personagem sente falta.

Aqui, a violação do narrador é dupla: contra a sociedade e contra a condição de ser humano. O personagem não está se martirizando pelas mazelas de seu passado, mas sim, mesmo perante o distanciamento entre passado e presente, tentando reviver, por meio do seu discurso, uma época de seu passado criminoso.

A parte do oceano, última das três etapas da narração de Bertram, confere um caráter de solidão à narrativa que intensifica o discurso do erotismo que abrange esses momentos em alto-mar. O espaço oceânico passa a figurar como a vastidão do caminho percorrido por Bertram até aquele navio: parece representar a imensidão da própria vida do narrador, sem uma rota lógica desde o abandono de Ângela. A narração do personagem nos aproxima do que Bataille (1987) chama de *erotismo ardente*, pois este está completamente ligado às circunstâncias em que a relação sexual está, não em vias de animalização, mas de um instante que se aproxima do fim, seja da vida, do desejo. Vejamos:

Então ela propôs-me a morrer comigo. – Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava – gastamo-lo em convulsões para sentir o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... **Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte.** Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-me nas mãos pálidas dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada...
Estava louca. (AZEVEDO, 2006, p. 127, grifo nosso).

Vê-se na passagem acima a aproximação de ambos os personagens de seu próprio fim. O sexo é praticado em vias de sofrimento, por meio do corpo desgastado, úmido pelos dias ao relento. Os personagens padecem da desidratação e da fome, contudo não existe diminuição do apetite sexual. As águas passam a tornar-se elemento configurador do discurso erótico que subsidia a trama. O substantivo masculino “delírio”, tal como em *Solfiere*, também é reiterado em Bertram, de igual modo que sua amada também falece após a loucura. A manifestação do erotismo ardente está manuseada pela linguagem do narrador. O gozo é atingido sempre próximo a uma perspectiva de morte, figurando, desse modo, como um prelúdio a esta.

Três são os verbetes que merecem destaque nesse trecho do diálogo acima transcrito: o gozo, a alucinação e a loucura. Ao primeiro já o percebemos como uma espécie de prolepse que antecipa o jogo de amor e morte que a narrativa desencadeia. Quanto ao segundo, *alucinação*, este pode ser tomado como

corroborante do terceiro, *loucura*, pois a insanidade acaba por assolar todas narrativas (conforme veremos no decorrer das análises), não como uma anestesia para as situações vividas, mas como um discurso sempre direcionado à figura feminina. É aquilo que, anteriormente, consideramos como um refinamento da figura da ironia em Azevedo: primeiro há o arremate “era uma santa”, para logo em seguida haver a expressão “estava louca”, conforme vimos acima. Tudo é discurso, palavras sabiamente utilizadas como armadilha de reconfiguração do passado para que haja sempre uma hipótese que coloque os narradores criminosos em vias de sensibilização ou absolvição.

A postura de canibal melancólico que Bertram assume possui uma alienação em seu discurso. Tal alienação está ligada ao processo de inversão de sentido que a narrativa deste ébrio condiciona. Por meio das astúcias narrativas que ele emprega, seja com a descrição poética ou com o esquema profícuo de metáforas, o narrador confirma um fato recorrente na literatura do século XIX: o decadentismo.

O decadentismo, por vezes, se imbrica ao discurso do narrador, sendo possível se entrever, por meio do rito decadente das atitudes dos criminosos, um teor romântico sempre ligado a um processo de degradação humana. O corpo faz-se como matéria que apodrece e entra em estado de decrepitude mediante seu uso inadequado, perjurado. Ainda em Sant’Anna, o autor afirma que:

A perda do objeto (separação, abandono...) é uma ameaça enquanto pode acarretar a destruição do ego. A identificação narcísica primitiva é tal que a angústia da perda do objeto de amor se deixa interpretar como angústia do ego de não poder sobreviver depois do desaparecimento do objeto. (1993, p. 128).

Entendemos por objeto, na narrativa de Bertram, a figura do feminino, neste caso, a esposa do capitão. As dicotomias trazidas por Sant’Anna, *separação* e *abandono*, aqui são percebidas em seu sentido literal, isto é, a perda do narrador em relação ao seu envolvimento amoroso. O autor põe em perspectiva um termo caro à nossa problematização: o ego, mais necessariamente o masculino. Ao narrar, Bertram está fazendo o que todos, numa unânime totalidade, exercem: um jogo de ego em que se alicerçam nesse esquema o discurso misógino, machista e assassino. Mediante a separação do objeto amado existe não a *destruição* mencionada pelo autor, mas uma *elevação* que coloca o sujeito masculino num nível social acima das mulheres. Essas constatações se reforçam quando passamos a

notar a constante sobrevivência e força vital da presença dos narradores em todas as situações opressoras.

A morte no movimento romântico, bem como no ultra-romântico, apresenta características que a tonalizam como um elemento de redenção dentro da história. É nela e através dela que os personagens atingem a plenitude almejada em vida e tão buscada pelos personagens inebriados pelo sentimentalismo obsessivo. O discurso da morte é sempre trazido à tona pelos narradores, o que o socializa junto ao discurso não apenas do sexo, mas da noite, do vinho e da amargura.

Desta forma entendemos a morte como um dos fatores que incitam os boêmios a narrarem suas mazelas de amor, bem como algo atrativo, não refutado, mas acatado dentro da realidade dos personagens. Solfiere traz a morte como algo a se contemplar, pois a beleza da imagem feminina a colore de misticismo: “[...] aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte.” (AZEVEDO, 2005, p. 14). A morte aqui não atinge um patamar de sacralização, mas de admiração, contemplação.

Como um discurso que ajuda a conferir ao romance azevediano seu caráter erótico, a morte não apenas está para os personagens como algo a se almejar, mas também recobre toda a estrutura narrativa. Quando Bataille (2013) comenta que é também a morte que, na origem do ser humano, transparece um esforço de libertação, compreendemos que a morte não se traduz, em NOTAV, de forma a enriquecer os diálogos com uma soturnez sugestiva, mas como uma sugestão de escape, de liberdade.

Kübler-Ross (1996, p. 16-17), em um estudo detido sobre o tema da morte, alega que “a morte ainda constitui um momento medonho, pavoroso, um medo universal, mesmo sabendo que podemos dominá-lo em vários níveis. O que mudou foi nosso modo de conviver e lidar com a morte, com o morrer. Embora o discurso sobre esse tema, em NOTAV, não seja levado a um maior nível sobre as diversas formas de representação da morte, a opinião da autora nos tange a partir do instante em que é abordado esse “processo de aflição, culpa” que vem sempre carregado de uma raiva intrínseca. É possível notar que não apenas em Bertram, mas em todos os narradores da obra existe um processo aflitivo que está, provocativamente, ligado a um estado de raiva incitado pelo vinho, pela noite e seus mistérios. É desse estado que as histórias, que o ato de contar emerge, trazendo a morte como uma presença onisciente que vigia as atitudes dos personagens. Percebidas a sexualidade e o

discurso da morte como vozes inerentes ao processo de construção do erótico no romance, aportamos em um ponto que perfaz o respectivo discurso romanescos: a presença do gótico pincelado na diegese.

Ainda que tenhamos sempre que perceber que tudo o quanto se está narrando parte da totalidade em primeira pessoa dos narradores, também há que se levantar um estranhamento nessas narrativas quando se percebe que elas estão confluindo sempre para um campo no qual se privilegia o universo masculino em detrimento do feminino. Não se trata, aqui, de uma pesquisa posicionada em um engajamento feminista disfarçado, mas sim em um diagnóstico analítico-literário que tenta perceber, por meio das astúcias verbais, um encadeamento lógico de amenização e, por vezes, normalização de temas completamente inescrupulosos. Nessa linha de raciocínio, o próximo narrador tratará de inverter a sua culpa num processo em que o erótico está enviesado à insensatez do egoísmo.

3.3 Gennaro – o discurso da culpa

Viver com aquele remorso me parecia impossível.
(Azevedo, NOTAV)

Neste narrador se conforma o personagem mais complexo da obra: a fronteira moral e ética da existência humana a partir de um egoísmo absurdamente cruel. Delimitaremos, portanto, dois elementos estruturantes ao discurso do erotismo que Gennaro constrói: a culpa e o egoísmo. A maneira como essas duas urgências estão engendradas ao texto vão-lhe conferindo consistência dentro do terreno da narrativa endossada pelo erotismo. O erótico, aqui verbalizado no diálogo entre os personagens, configura o discurso deste narrador em um dos mais complexos dentre os outros quatro, pois em Gennaro há uma crise de consciência que o assola tanto no passado quanto no presente. Aqui, há uma quebra do distanciamento entre o passado narrado e o presente vivido.

Gennaro narra sua história enquanto aprendiz de um exímio pintor, Godofredo. O personagem passa a se relacionar com Laura, filha única de seu mestre (fruto do primeiro casamento deste), enquanto nutre o sentimento de Amor por sua esposa, Nauza. Tinha o narrador, à época do ocorrido, dezoito anos de idade, e, mesmo afirmando, no presente, ter passado muito tempo decorrido dessas aflições, ele ainda padece de remorso e culpa pela tragédia da família que o acolhera, dando-lhe teto e comida. Laura passava noites de amor com Gennaro enquanto encontravam-se a sós. Contudo, ao dizer para Gennaro que estava grávida, o narrador a repudia por medo da reação de seu pai frente a sua traição, fazendo com que Laura morresse de desgosto, matando também a criança em seu ventre.

A descrição do narrador-personagem em relação à Laura também, como nos dois narradores anteriores, possui uma ligação com a forma de estátua: “uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados; sua tez branca, só às vezes, quando o pejo incendia, duas rosas lhe avermelhavam a face e se lhe destacavam no fundo de mármore” (AZEVEDO, 2006, p. 130). É a descrição da mulher desejada, ora em sono, ora em situação de fuga. Fato, esse, recorrente na literatura romântica. A apreensão e representação do feminino na literatura do século XIX eram bastante idealizadoras.

De acordo com o pesquisador Julio França, que realiza um estudo sobre a representação da mulher na literatura do medo, o autor afirma que:

Se em alguns momentos essas personagens aterrorizam por despertar e magnificar os desejos masculinos – inclusive os tidos como tabus –, em outros, o perigo está na volúpia sentida por elas e na incapacidade de controlar os próprios anseios. A despeito das diferenças, essas duas situações têm em comum o medo gerado pela sexualidade feminina. Não por acaso, portanto, a mulher aparece como elemento central das narrativas ficcionais que tematizam sexo e horror. (2016, p. 52).

Em NOTAV, embora não sejam as mulheres as narradoras, há um forte apelo a sua imagem, conforme notamos em capítulo anterior. Podemos afirmar que a figura feminina subsidia muito da perspectiva erótica que perfaz a prosa azevediana, mas ela não se traduz como o eixo central da história. Em NOTAV, quem dirige os discursos são os narradores, voltando-se ao presente sempre que interrompidos. Contudo, quando França escreve que “o perigo está na volúpia sentida por elas e na incapacidade de controlar os próprios anseios”, o autor aproxima sua argumentação das proposições feitas pelos narradores que foram levados à perdição por causa de uma mulher. Embora esse discurso seja mentiroso, não se pode refutar a importância da mulher em todas as narrativas.

Começemos por entender como a culpa está delineada dentro do discurso do narrador. A sua primeira demonstração desse sentimento é percebida quando o narrador, ao saber da gravidez de Laura, é acometido por uma crise de consciência: “era uma luta terrível essa que se travava entre dever e o amor, e entre o dever e o remorso” (AZEVEDO, 2006, p. 131). Esse é o princípio da configuração do discurso da culpa em Gennaro. Partindo da revelação de Laura a respeito da sua gravidez, o personagem passa a viver em um rito de autocomiseração constante. Entretanto, o personagem não deixa de se envolver no círculo vicioso da corrupção. Mesmo frente ao estado de degradação que Laura passa a padecer, o narrador não a assume. A morte e a constatação do aborto se dão de maneira abrupta, no leito de morte da moribunda:

Gennaro, eu te perdôo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda...mas no céu... meu filho que matei... antes de nascer...

Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma idéia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro. (AZEVEDO, 2006, p. 132, grifo nosso).

É importante que nos lembremos que as passagens que estão sendo transcritas são partes integrantes do discurso de Gennaro. Por meio deste personagem (assim como nos demais) há uma reprodução oral do passado, verbalizada pela linguagem. A descrição da situação da morte de Laura funciona como um divisor de águas no processo de culpa pelo qual o personagem passa. Essa afirmação é feita, pois após o falecimento de Laura, o narrador passa a ter um caso com Nauza, esposa de seu Mestre. A primeira parte da citação é marcada por várias orações separadas pelo uso de reticências. Não há delimitação de período, o que concede à descrição uma veracidade maior do delírio sofrido pela personagem. Esta fala provavelmente é a responsável por infringir em Gennaro o processo de remorso que o assolará. A personagem atribui nele à culpa de seu convalescimento. As palavras da jovem pesam no imaginário do narrador, contudo não o coíbem a não prosseguir com a traição para com Godofredo. Em Gennaro novamente percebe-se o erótico em ligação com o tema da morte. Esse erotismo macabro de NOTAV já pode ser constatado na morbidez como o caminho pelo qual este narrador trilha. É uma circunscrição da morte, do medo e da assombração. O personagem está num rito febril de destruição, desafiando a própria condição de ser humano enquanto agente da ação.

Nesse limiar de transgressão que Gennaro está submerso é que se evidencia uma importante camada do discurso do erotismo. Bataille escreve que “as imagens eróticas, ou religiosas, suscitam essencialmente em uns os comportamentos do interdito, em ou mis, comportamentos contrários” (1987, p. 24). Pela argumentação de Bataille pode-se começar a perceber em qual nível o erótico está a percorrer a(s) diegese(s) de NOTAV, pois o comportamento do interdito, do proibido, é constantemente violado por todos os narradores. Em Gennaro, por meio desse constante processo de violação moral, é que a culpa o acresce de uma substância maior entre os demais narradores. Há culpa neste ébrio, contudo não redentora, pois este sentimento é somado ao egoísmo que, juntos, alienam o personagem.

Ainda em Bataille, as “imagens eróticas” das quais o autor trata, quando volvidas à prosa azevediana, coloca-nos em um plano analítico ainda não tocado, que só neste momento da pesquisa, mesmo que brevemente, começa a suscitar objeto de investigação, pois elas aceiram todo o percurso discursivo-digressivo dos protagonistas. Aqui compreendemos a imagem erótica como um fenômeno que se

imbrica à própria percepção daquilo que se vive. Em NOTAV, no caso, do que se narra.

A narrativa em primeira pessoa dos ébrios está operacionando, conforme relata seu passado, um processo de construção de imagens eróticas que se endossam ao próprio discurso do erotismo. Nas postulações de Lefebve, entende-se por sempre “*imagem fascinante*, isto é, um fenômeno que, como sabemos, implica a interrogação sobre a Realidade, a presentificação” (1980, p. 135). Desta forma, compreendemos as imagens criadas pelos narradores não como uma artimanha do discurso, mas como algo inerente a este, capaz de tornar o discurso do erotismo o mais relevante e potente dentre todos os outros. O termo “presentificação” utilizado por Lefebve se revela na prosa azevediana como tradução da relação do já mencionado duelo entre amor *versus* morte, ou também carne *versus* espírito.

No próprio Gennaro nota-se a demarcação dessas presentificações de imagens eróticas que condicionam o discurso: “a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: isso ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu” (AZEVEDO, p. 130). A percepção imagético-erótica nesta cena está truncada à figura da *comparação* trazida pelo narrador. A cena de sexo está encoberta nas sucessivas comparações que o narrador constrói para descrever a beleza do momento. É a exposição da camada superficial da linguagem que encobre, mas não extingue o erotismo pungente ao discurso do personagem. A imagem materializa-se pelo discurso, sendo esse o principal canal verbal cujo erótico se manifesta na obra de Azevedo.

Retomando o que vínhamos tratando, após a configuração da culpa como elemento que pilariza o discurso de Gennaro, é preciso que nos detenhamos no segundo elemento que materializa a personalidade deste narrador: o egoísmo. Nessa orientação, é necessário que percebamos a figura diegética da “permuta”. Permuta percebida aqui sendo um dos vários sentidos postulados por Lefebve. A que nos interessa aqui é a aquela que sugere uma *troca* em alguma ação do personagem. Em Gennaro, a agudeza do egoísmo e a configuração da permuta diegética estão em seu retorno à casa de Godofredo após ter sobrevivido a uma tentativa de homicídio, para pedir-lhe perdão.

Durante o retorno para a casa de Godofredo, há um processo reflexivo empreendido pelo narrador no intento de retomar sua estadia com o Mestre e, também, numa tentativa de alívio moral. Contudo, há uma troca de intento por parte

do personagem que pode ser considerada como a permuta que Lefebvre (1980) demanda quando afirma que a permuta pode ser, principalmente, de ordem psicológica. Gennaro, ruminado pela culpa, decide não mais perder-lhe perdão, mas vingar-se. A citação abaixo merece ser vista em sua totalidade representativa, pois é o principal trecho da narrativa de Gennaro em que se evidencia a fronteira moral e ética da existência humana, conforme falamos no início do tópico: Vejamos:

Era depois de um dia e uma noite de delírios que eu acordara. Logo que sarei, uma idéia me veio: ir ter com o mestre. Ao ver-me salvo assim daquela morte horrível, pode ser que se **apiedasse** de mim, que me **perdoasse**, e então eu seria seu escravo, seu cão, tudo o que houvesse mais abjeto num homem que se humilha — tudo! — **contanto que ele me perdoasse. Viver com aquele remorso me parecia impossível.** Parti pois: no caminho topei um punhal. Ergui-o: era o do mestre. **Veio-me então uma idéia de vingança e de soberba. Ele quisera matar-me, ele tinha rido à minha agonia e eu havia ir chorar-lhe ainda aos pés para ele repelir-me ainda, cuspir-me nas faces, e amanhã procurar outra vingança mais segura. Eu humilhar-me quando ele me tinha abatido! Os cabelos me arrepiaram na cabeça, e suor frio me rolava pelo rosto.** (AZEVEDO, 2006, p. 137, grifo nosso).

A permuta aqui está na mudança, na troca ou substituição de seu motivo inicial por outro que não aquele que o fazia acalmar-se. O egoísmo se manifesta como reforço à culpa que Gennaro sente. O personagem encontra-se em uma fronteira moral e ética tão profunda que opta pelo discurso da vingança, do crime. A permuta psicológica ocorrida no narrador é fruto de sua intensa corrosão moral advinda, talvez, pelo que o próprio narrador tenta convencer o ouvinte/ leitor no início de sua história, como uma atitude de um jovem de dezoito anos. As palavras “apiedasse” e “perdoasse” são duas constantes no discurso do narrador. A culpa, aqui, pelo menos nesse instante da narração, é o único momento em que se percebe que Gennaro, o sujeito que vivia a experiência, teve esse sentimento. No presente, no ato da narração, há a culpa constante em seu discurso. A permuta psicológica ocorre quando se lê: “veio-me então uma idéia de vingança e de soberba”, pois partindo dessa reflexão, Gennaro decide não mais redimir-se, mas vingar-se. Essa atitude, mesmo não sendo concretizada por tê-lo encontrados mortos, gera uma desordem culposa no narrador, inclusive, no presente.

O egoísmo neste narrador é, conforme notamos, uma ramificação advinda do seu estado de culpabilidade pela traição com seu Mestre. Após a morte de Laura, seu pai Godofredo permanecia sempre no quarto da filha, todas as noites, a

balbuciar palavras incompreensíveis e chorar longamente pela sua morte. Nesses momentos, Gennaro avançava para o quarto de Nauza sem nenhum indício de medo em ser pego, para passar noites com a esposa adúltera: “e as noites que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza” (AZEVEDO, 2006, p. 133). A culpa do personagem não está em seu passado, mas sim apreendida por sua voz enquanto narrador. Gennaro é consolidado em um estado doloso no presente enquanto narra, e não no passado originado pela memória.

É pertinente que percebamos que este narrador, ao contrário de Bertram, é o único que não se percebem atitudes criminosas e assassinas. Seu discurso gira em torno da culpa pelo ocorrido com Godofredo e da família deste que o acolhera. A morte dos três integrantes da família, inteiramente ligada às atitudes do narrador, é a matéria para o sofrimento do personagem. Nesta narrativa, não é o corpo inválido pela morte ou o crime contra a sociedade, mas sim um conflito pessoal e ético que o personagem tenta, por meio do discurso, suavizar, provavelmente conseguir uma absolvição da boca dos companheiros criminosos adjacentes. Absolvição esta que nunca viria.

Um ponto em especial chama a atenção dentro da estrutura deste narrador-protagonista, mais especificamente nesse diálogo estabelecido com os demais ébrios. Como já aludimos anteriormente, a estrutura dialógica que perfaz NOTAV é a mesma conformada por Platão, em seu *Banquete*. Há um ponto de intersecção entre a narrativa de Gennaro e o texto platônico, mais precisamente no discurso de Fedro, primeiro a discursar. Neste narrador há um momento em que este expõe seu ponto de vista sobre o amor e seus desvios. Essa situação, em específico, distende algumas conjecturas com o discurso de Gennaro. Percebamos nesse trecho, embora longo, a assertiva do narrador de Platão:

Não sei eu, com efeito, dizer que haja maior bem para quem entra na mocidade do que um bom amante, e para um amante, do que o seu bem-amado. Aquilo que, com efeito, deve dirigir toda a vida dos homens, dos que estão prontos a vivê-la nobremente, eis o que nem a estirpe pode inculcar tão bem, nem as honras, nem a riqueza, nem nada mais, como o amor. A que é então que me refiro? À vergonha do que é feio e ao apreço do que é belo. Não é com efeito possível, sem isso, nem cidade nem indivíduo produzir grandes e belas obras. **Afirmo eu então que todo homem que ama, se fosse descoberto a fazer um ato vergonhoso, ou a sofrê-lo de outrem sem se defender por covardia, visto pelo pai não se envergonharia tanto, nem pelos amigos nem por ninguém mais, como se fosse visto pelo bem amado.** E isso mesmo é o que também no amado

nós notamos, que é sobretudo diante dos amantes que ele se envergonha, quando surpreendido em algum ato vergonhoso.(PLATÃO, 1987, p. 10, grifo nosso).

Esse trecho do discurso de Fedro pode ser tido como um matiz na narrativa de Gennaro, pois pode ser percebida nas atitudes deste narrador de NOTAV uma forte semelhança com o discurso platônico. Gennaro afirma ter dezoito anos quando viveu a história que esta a contar. Ao trair a confiança de Godofredo tendo um caso com Nauza, o personagem é descoberto por Godofredo que o arranca do quarto e o leva para o quarto da falecida Laura. Embora se trate de um momento de sonambulismo por parte de Godofredo (o que livra, temporariamente, Gennaro da verdadeira humilhação) cria-se um ritual de humilhação do narrador para com o seu algoz: “um tremor, um calafrio, se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito, e me acendia o remorso” (AZEVEDO, 2006, p. 133). Nesse trecho de Gennaro se configura parte do que Fedro explica em sua tese sobre o Amor. Há, em Gennaro, o duplo desvio do amor que o diálogo platônico propõe: o ardor da mocidade somada ao desespero da descoberta de algum crime endossado pelo relacionamento amoroso. Ao ser surpreendido num ato vergonhoso, a humilhação do narrador não faz com que este pare de se encontrar com Nauza. Ao perceber que se tratava de sonambulismo, Gennaro deixa-se, todos os dias, ser surpreendido no quarto com Nauza. É um egoísmo e imaturidade que fazem deste narrador um dos mais complexos, pois sua figura é taxada pela inconsequência, egoísmo e uma arbitrariedade absolutamente cruel.

Embora algumas convergências discursivas sejam percebidas entre o texto de Platão e Azevedo, a maior aproximação, contudo, está nessa linha de convergência (e automaticamente divergente) entre as obras. Enquanto em Platão os personagens estão a enaltecer e refinar o Amor, em NOTAV os homens, impulsionados pela embriaguez, demonstram toda a podridão e inconsistência de uma dada parte da sua vida enquanto enamorado por alguma mulher. A permuta que vimos um pouco anteriormente também pode ser encontrada na cena que Gennaro se humilha perante Godofredo. Ao tomar ciência do sonambulismo do mestre, o narrador, conforme dissemos, prossegue em seu vício.

A permuta, acima, também é psicológica, ligada ao estado de ânimo do personagem. Neste narrador é intuída não a insensatez da juventude, mas um vício

pela adrenalina, um gosto pelo risco. A constatação desse vício pela sensação de adrenalina é entretida nessa insistência em dormir no leito de Nauza todas as noites mesmo sabendo que Godofredo encontra-se no quarto ao lado. Pode-se, à primeira vista, atribuir essa atitude do personagem como um erro que o faz sentir-se culpado no presente, porém essa intuição logo se dissipa quando percebemos tratar-se de um diálogo o que Gennaro está a exercer.

A história articulada por Gennaro, como todas as demais, de acordo a definição impetrada por Lefebvre (1980) se firma como uma narrativa dentro do discurso que passa a evocar um mundo arquitetado como real, situado em um dado espaço, num tempo também determinado e, principalmente, refletido por um personagem, seja o narrador principal ou não. Este mundo que o leitor toma por real só pode ser acessado por meio do discurso. Dessa concepção é que se perfazem as histórias de NOTAV, ou seja, dessa afirmação de verdade advinda desses discursos em primeira pessoa que o leitor pode ou não tomar como verdade absoluta.

Desta forma, por último, há que voltarmos à ideia de interdito ligado à transgressão afirmada por Bataille, para podermos demarcar melhor essa fronteira moral e ética assinalada neste narrador. Na diegese construída por Gennaro há uma linha progressiva de violação daquilo que se percebe como proibido desde o início. A barreira ética que deveria ser tomada como essencial não é tida sob confirmação. Seu relacionamento amoroso inicial, Laura, é a primeira camada do erótico que está posto sob o seu discurso. O desvio da moral é o caminho para a configuração do erotismo em conformação. É o erotismo macabro, a relação sexual tida nos desvios do matrimônio e da violação da amizade, da corrupção da confiança.

A consolidação do discurso erótico em Gennaro pode ser iluminada, principalmente, quando Bataille afirma que “o erotismo é, de forma geral, infração à regra dos interditos: é uma atividade humana” (1987, p. 62). Essa afirmação no estudo de Bataille confirma nossa proposição de que o discurso erótico, o maior em circulação em NOTAV, é configurado e percebido sempre nos momentos de quebra de alguma regra, seja social ou estabelecida dentro de um jogo romântico. A fidelidade aqui é desafiada, bem como as leis que regem não só um casamento, mas também o ser humano.

Curioso e também perverso é o jogo verbal que o narrador sempre faz do momento de união com a adúltera. A falta de moral e escrúpulos do personagem pode ser, em sua pluralidade, vista no seu discurso voltado à esfera do particular:

“tudo o mais foi um sonho: a lua passava entre os vidros da janela aberta, e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina!” (AZEVEDO, 2006, 133). A dualidade moral deste narrador é difícil de constatar, pois ao mesmo tempo em que ele demonstra culpa, ele revela muito de sua condição imoral ao, no presente, enquanto dá indícios de arrependimento, adjetivar a amante como pura e divina. Qualidades, estas, distorcidas pela falta de moral do narrador. Assim posto, este narrador é configurado como o mais complexo, envolvido em um jogo infame. Não comete crimes que o lhe reputariam a prisão e ao julgamento jurídico, mas é o único que atravessa a perigosa linha entre a ética para com a confiança estabelecida e o egoísmo para com o sofrimento alheio. Fato, este, que veremos comprovado com a análise de Claudius Herman e Johann, dois últimos narradores.

3.4 Claudius Hermann – o voyeurismo

Uma nódoa de sangue
(Azevedo, NOTAV)

A noite avança e o personagem em questão, o poeta inglês Claudius Hermann, parte para o palácio da duquesa Eleonora para espioná-la após os fortuitos bailes no salão de festas. O olhar deste narrador-protagonista avança por sob o território proibido enquanto outra focalização, em terceira pessoa, quase como uma câmera, o segue nesse caminho até o leito da amada. O leitor é guiado como num processo metalingüístico em que, ora o protagonista toma a voz, ora um narrador onisciente o observa a invadir a intimidade alheia. A duquesa está em seu quarto, em seu particular, sendo observada pelo voyeur algoz, enquanto nós, leitores, somos postos como também observadores desta situação espelhada da narrativa.

Esta função narrativa é um elemento completamente estruturante em Hermann, pois além de observar as ações íntimas da duquesa, essa bifurcação de voz criada na diegese ajuda a designar um efeito tridimensional na cena. Hermann, enquanto narrador e agente desestabilizador da ação, vê e relata o que está passando para logo após, bruscamente, haver a mudança de narrador para a terceira pessoa, o que o deixa em posição, também de observado. É um efeito tridimensional nessa narrativa que aprimora ainda mais a fruição estética do erotismo.

Mediante o voyeurismo da diegese, numa movimentação quase fílmica entre primeira e terceira pessoa, Hermann opera, estritamente nas cenas em que faz voyeur, como um narrador-testemunha, aquela categoria estipulado por Friedman (1987) em que há o narrador em primeira pessoa, contudo é um “eu” que já está internalizado na narrativa e que pode, intra-diegéticamente, observar o que está acontecendo conferindo ao leitor um maior caráter de realidade.

Este quarto narrador possui, como a pesquisadora Cilaine Alves (2006) descreve, uma das histórias mais estereotipadas dentre todos os demais. A narração de Herman se condiciona ao discurso de um poeta. Aqui, sua história, num grau maior que a anterior, soa mais poética e permeada pelas descrições metafóricas e comparativas do ébrio. O estado de embriaguez do narrador em

questão também parece ser maior que o de seus companheiros. Da mesma forma, a mulher novamente é ligada à forma de estátua, tendo no sono sua representação mais erótica perante o narrador.

A configuração do erotismo, em Hermann, está percebida na maneira como o narrador sugere sua admiração pela amada. Este criminoso narcotiza, isto é, altera a bebida de uma jovem duquesa, Eleonora, esposa de Maffio, para enamorar-se dela. Após um determinado período, Hermann a sequestra, mantendo-a em cativeiro. Contudo, o estado de embriaguez do narrador é tamanho que não consegue chegar ao fim da história, sendo esta contada por outro conviva, Arnold, que parecia já conhecê-la: Eleonora morre junto a Maffio. É a narrativa mais entrecortada pelos ouvintes dentre todas as cinco. Há uma repulsa do narrador em questão em querer uma história criminosa tal qual a seus antecessores. Fato esse que apenas atesta o cinismo do personagem, pois sua narrativa também é condicionada pelo discurso do crime e da errância egoísta do ser humano. O discurso da maldade é, tão somente, a representação da inversão sentimental tida pelo narrador.

Nas palavras do pesquisador Igor Ximenes Graciano:

O mal, ao menos em suas manifestações mais brutais, constitui o que é humano e, ao mesmo tempo, humanamente inconcebível. Esse paradoxo se dá porque, embora *a priori* vejamos o mal como um traço indelével dos homens, diante dele o que resta é quase sempre a incredulidade, o asco, enfim, causado pelo que se caracteriza como negação do humano ou manifestação do monstruoso. (2006, p. 97).

A afirmação de Graciano parece estar pautada na acepção de monstruosidade que o tema da maldade traz consigo. Ao afirmar que o mal constitui elemento básico da condição de ser humano, o autor está impetrando ao sujeito aquilo que realmente o perfaz como tal, isto é, o medo, a fome, o sexo e, neste caso, o mal que este pode exercer. Quando o autor escreve que perante o mal há sempre a incredulidade e o asco, nos aproximamos da relação já dita anteriormente entre a sensatez e a loucura. A psicose de Hermann, representação da maldade na narrativa, é paradoxalmente contraposta à sensatez de Eleonora. O mal aparente está camuflado no discurso amoroso repleto de cinismo e contravenção ética do narrador.

O caráter *libertino* desse narrador é mais posto em evidência pelo próprio Hermann. Esse adjetivo surge diversas vezes em seu discurso sendo aliado ao processo de riqueza desse inglês que sempre tivera uma vida de desperdício

financeiro incalculável. Ao observar Eleonora da surdina, em estado de sono graças ao líquido que ele jogara em sua bebida, o narrador segue no mesmo prosseguimento de admiração feminina. Retomando Cilaine Alves, a autora afirma que assim “como as outras musas, seu estado de sono modelando uma forma marmórea exerce forte atração sobre Hermann, forma esta que apenas o arfar do peito, para o desapontamento do raptor, denuncia a vida” (2006, 186). A mulher aqui é entrevista em estado de sono provocado, sendo objeto de um desejo violador, criminoso. O erótico está na cena envolvida pela observação, pelo olhar que imagina e deseja o objeto cobiçado.

Há uma figura que Barthes (BARTHES, p. 192) descreve com “todas as volúpias da terra” que pode contribuir muito para a apreensão da perspectiva desse narrador. Conforme o autor, essa figura, ligada ao sujeito amoroso, coloca-o “obstinadamente, o voto e a possibilidade de uma satisfação plena no desejo implicado na relação amorosa e de um sucesso sem falhas e como eterno dessa relação: imagem paradisíaca do Bem supremo, a dar e a receber”. A descrição feita por Barthes sobre o sujeito amoroso aproxima-se da personalidade de Hermann, mais apropriadamente as suas atitudes, pois o narrador enxerga em Eleonora essa figura do bem supremo posta em perspectiva.

O narrador discerne no rapto da amada uma atitude sem falhas. Atitude esta provinda de uma falha de caráter derivada não do seu excessivo estado amoroso, mas da ideia de que nada pode ser-lhe negado: uma negação recorrente na literatura brasileira deste período como, por exemplo, em outro viés, em Joaquim Manoel de Macedo, em *As vítimas algozes* (1869), no qual ao patrão é dada autoridade total e desumana para com seus escravos.

Claudius Hermann deposita na duquesa aquilo que ele enxerga, cinicamente, como *a possibilidade de uma satisfação plena* para o seu tédio:

[...] o luxo também sacia, e é essa uma saciedade terrível! para ela nada basta: nem as danças do Oriente, nem as lepurcais romanas, nem os incêndios de uma cidade inteira lhe alimentariam a seiva da morte, essa *vitalidade do veneno* – de que fala Byron. (AZEVEDO, 2006, p. 140).

O narrador culpa o tédio de sua vida milionária por sua impetuosidade e insistência em violar o leito de Eleonora e alterar-lhe a bebida. Pode ser também compreendido como um vício pela adrenalina visto em Gennaro. Porém, aqui mais delineado frente ao constante ato de apostar quantias altíssimas no jogo de cavalos.

A falta de coerência do personagem alegando que o luxo também sacia e que isto é uma fatura terrível é ressaltada pelo *spleen* romântico. O tédio alegado pelo narrador é o início da modelagem do discurso do erotismo presente nesse ébrio.

O caráter libertino do personagem é o segundo estágio da tradução deste discurso na narrativa. Primeiro há a apresentação dos motivos torpes do personagem, para em seguida a narrativa passar para o plano da observação deste para com Eleonora. É nessa concepção de voyeurismo que o erotismo vem representado. De acordo com o dicionário¹⁰, voyeurismo quer dizer: **1** “Desordem sexual que consiste na observação de uma pessoa em situações íntimas sem que a mesma saiba que está sendo observada”. **2** “É uma prática que consiste num indivíduo conseguir obter prazer sexual através da observação de outras pessoas”, ou seja, está ligado ao ato de observar, em secreto, o momento íntimo de um casal ou pessoa em particular. Mesmo fazendo sexo com Eleonora enquanto dormia, após dopá-la, não há nesse fato a diminuição ou exclusão do processo voyeurístico que a trama desencadeia.

O narrador, ao subornar o guarda do palácio onde Eleonora mora, passa todas as noites a alterar-lhe a bebida antes de dormir. Dessa forma, o intruso observa por entre as cortinas a jovem despir-se e dormir:

O homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela: verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... a bebida era um narcótico onde se misturaram algumas gotas daqueles licores excitantes que acordam a febre nas faces e o desejo voluptuoso no seio [...] **o homem era Claudius Herman**. (AZEVEDO, 2006, p. 144).

Neste trecho se comprovam as atitudes inescrupulosas frente a uma oscilação de voz narrativa. A narrativa aqui é em terceira pessoa, voltando-se para o narrador no parágrafo seguinte. É a narrativa em que há maior grau de mudança de voz narrativa. No trecho acima, Claudius não é mais o narrador, mas ainda sim o agente da ação. Contudo é necessário notar a dificuldade de delimitar a presença exata de um foco narrativo dentro de NOTAV. Isso se dá pela forte oscilação não apenas entre os narradores (passagem de voz e foco), mas principalmente por *outro* narrador que não é nenhum dos ébrios dentro da taverna. Referimo-nos ao narrador

¹⁰ Houaiss online.

em terceira pessoa que está presente em todas as cinco histórias e que é justamente um ponto que faz o texto tornar-se mais complexo.

No ponto acima concordamos com a hipótese de Antônio Candido, que considera a narrativa de NOTAV uma continuação em prosa de **Macário**. Embora cada história seja narrada pelo próprio personagem, tal enredo está sempre rodeado pela onisciência de um narrador total que observa e esclarece tudo o que se passa dentro da Taverna, contudo não interfere e nem julga as lembranças trazidas à tona pelos cinco narradores.

Essa estrutura narrativa pode ser esclarecida pelo fato de NOTAV estar fortemente ligada à peça **Macário**. Essa ligação com o texto cênico acaba por torná-lo um tanto mecânico em sua estrutura, pois o narrador que permeia toda a história apenas descreve organicamente o que está se passando no interior da taverna funcionando tal como as *rubricas* no gênero dramático. Essa narração em terceira pessoa possui uma baixa funcionalidade dentro do esquema narratológico proposto pela obra que bebe fortemente do gênero dramático do qual é parte constituinte.

Retomando a questão do voyeurismo, a cena a seguir é uma das mais importantes para que compreendamos o voyeurismo em Claudius Hermann:

[...] ela começou a despir-se. **Eu lhas vi uma por uma caírem as roupas brilhantes, as flores e as jóias, desatarem-se-lhe as tranças luzidias e negras e depois aparecia no véu branco do roupão transparente, como as estátuas de ninfas meio-nuas, com as formas desenhadas pela túnica repassada da água do banho.** O que vi... foi o que sonhara e muito, o que vos todos, pobres insanos, idealizastes um dia como a visão dos amores sobre o corpo da vendida! Eram os seios níveos e veitados de azul, trêmulos de desejo, a cabeça perdida entre a chuva de cabelos negros, os lábios arquejantes, o corpo todo palpitante: era a languidez do desalinho, quando o corpo da beleza mais se enche de beleza, e, como uma rosa que abre molhada de sereno, mais se expande, mais patenteia suas cores. **O narcótico era fortíssimo: uma sofreguidão febril lhe abria os braços: extenuada e lânguida, caída no leito, com as pálpebras pálidas, os braços soltos e sem força, parecia beijar uma sombra.** (AZEVEDO, 2006, p. 145, grifo nosso).

Esta cena é significativa, pois demonstra o esquema de observação e fascínio que o narrador, principal voyeur da narrativa, está a praticar. Em primeira pessoa, tendo como constante a presença do “eu” como delimitador de perspectiva, a cena é a visão de Claudius enquanto Eleonora despe-se e embriaga-se com a bebida adulterada. O frenesi do narrador é constante tornando a descrição do momento observado como algo raro, quase incomum. O erótico dentro dessa concepção

voyeurística concentra-se, além do próprio movimento de observação, na descrição paulatina desse narrador-testemunha: “caírem as roupas brilhantes, as flores e as jóias, desatarem-se-lhe as tranças luzidias e negras e depois aparecia no véu branco do roupão transparente”. Neste trecho é representado um jogo metafórico parecido com os dos narradores anteriores, porém, neste narrador, o processo de observação erótica que se faz corrobora para a intensificação do discurso. O narrador narra da perspectiva do quarto, do íntimo, dentro daquilo que Eleonora toma por inviolável. A narração está focalizada na perspectiva erótico-literária que advém do ato de observar, mais necessariamente de admirar a sua estátua de ninfa seminua.

Visto por esse prisma, nota-se que na narrativa de Hermann o principal elemento que aproxima o leitor da narrativa é esse efeito causado pela observação do personagem. O fato de ele também tornar-se observado quando a narrativa rompe para a terceira pessoa provoca não uma ambiguidade como há de achar inicialmente, mas um distanciamento em que o leitor tornar-se, por meio dessa narração bifurcada, o voyeur mais significativo da história. O mal, aqui, está focalizado no olhar de Hermann para dentro do quarto de Eleonora. O algoz observa a vítima num instinto quase animal, extraíndo desses momentos um prazer insólito.

Ainda na longa citação transcrita acima de NOTAV, há que se perceber o fato da contemplação de Hermann não saciar-se somente com a contemplação erótica, pois o personagem admira a duquesa em estado de sono. Fator este recorrendo na prosa ultraromântica: “caída no leito, com as pálpebras pálidas, os braços soltos e sem força, parecia beijar uma sombra”. Essa parte do texto reforça a maldade e cinismo com que o narrador transfigura a real gravidade dos fatos. Conforme veremos um pouco mais adiante, este ébrio sempre remodela o real vivido como se a sua compreensão poética dos fatos pudesse fazer com que Eleonora se apaixonasse por ele.

Com efeito, se concebemos a dimensão criada dentro da diegese de Claudius Hermann como um constructo voyeurístico do erotismo, é necessário que entendamos a principal funcionalidade desse processo erótico produzido por este narrador enquanto voyeur. Para esta finalidade analítica é preciso que retomemos Lefebve (1980) quando o autor trata da figura diegética do *ilogismo*. De acordo com o autor essa figura está caracterizada na narrativa como uma contravenção com as leis da lógica e do bom senso, se ligando a uma situação difícil por tornar-se crível,

ou, mais aguçadamente, por tentar enxergar uma situação como fora de sua realidade aparente, visceral. Nas palavras do autor:

Ocorre que personagens tenham uma conduta surpreendente, que pode, em certa medida, receber uma explicação psicológica, mas que o autor intencionalmente deixa de nos justificar, para deixar planar uma certa confusão ou uma certa ambiguidade. (LEFEBVE, 1980, p. 232).

Lefebve percebe nessa figura a questão do que ele chama por “conduta surpreendente” que pode, em determinado momento, ser justificado mediante o psicológico do personagem. Sob uma visão metonímica essa figura se aplicaria a quase todos os demais narradores de NOTAV, mas em Hermann ela assume uma materialização um pouco mais apurada. O ilogismo do personagem provém da sua pouca visão ética das relações humanas, afinal o personagem desde cedo é entregue aos vícios e aos grandes dispêndios. Essa forma em se lidar com a vida de maneira geral é um defeito na engrenagem deste personagem que inverte a moral e os bons costumes ao bel-prazer.

Alguns trechos das atitudes de Hermann confirmam o ilogismo psicológico do personagem. Ao acordar após seu rapto, Eleonora tenta a fuga, implorando ao inglês que a deixasse sair, contudo “os gemidos de duas virgens abraçadas no céu, doiradas da luz da face de Deus, empalidecidas pelos beijos mais puros, pelo tremuloso dos abraços mais palpitantes, não seriam tão suaves assim!” (AZEVEDO, 2006, p. 148). O narrador está, arbitrariamente, transfigurando o discurso de socorro proferido pela duquesa. O que mais chama atenção nesse exemplo de ilogismo na caracterização do personagem é o fato de que ele não está fazendo isso por amor à Eleonora, mas, pelo que afirmamos no início pelo tédio e, principalmente, pela adrenalina que sacia este personagem.

Outro trecho que demarca essa representação de ilogismo no narrador se dá em uma parte do diálogo travado por ambos, quando da tentativa de escape de Eleonora. Neste momento há um duelo entre a sensatez do feminino contra a loucura do masculino. Não existe artifício verbal que faça com que Hermann pense em libertar a amada:

— Eleonora! Eleonora! Perder noites e noites numa esperança! Alentá-la no peito como uma flor que murcha de frio, alentá-la, revive-la cada dia, para vela desfolhada sobre meu rosto! Absorver-me em amor e só ter irrisão e escárnio! Dizei antes ao pintor que rasgue sua Madona, ao escultor que despedace a sua estátua de mulher.

O discurso do narrador é pautado na pletera da amada, mesmo que para isso atrele-se ao risco do sequestro e do cativo. As comparações estabelecidas por ele como artimanhas de persuasão com Eleonora não surtem o efeito romântico almejado. As artimanhas inspiradoras que em Herman, poeta nato, atingem um auto grau de aprimoramento, não conseguem ultrapassar as barreiras da amada. Fato esse justamente traduzido não pelo ilogismo narrativo, mas pela construção psicológica do personagem: um burguês entediado pelo gasto excessivo que resolve narcotizar e raptar uma duquesa de seu palácio e, de seu marido Maffio.

Há um longo poema retirado do bolso do narrador e lido por Johann que expõe, em um total de catorze estrofes, de forma inteiramente ilógica, mas extremamente bela, a situação vivida por este narrador. O poema consegue, dadas as devidas proporções, se estruturar como a grande presentificação da figura do ilogismo que perpassa a configuração de Claudius Hermann. Mediante a inserção do lírico dentro da narrativa do personagem, intensifica-se a evasão do personagem e materializa-se a ideia que este narrador pretende, ingenuamente, salvar a si mesmo do tédio dos dias e, também, a poesia.

Ao término da história, narrada por outro conviva, o leitor toma ciência da morte de Eleonora junto a Maffio. O desfecho, com a morte da duquesa, assemelha-se em alto grau com o do ébrio anterior, Gennaro. O discurso do erotismo já não é mais percebido, mas sim, novamente, o da ironia em relação à tragédia entre o casal. O voyeur não mais está o observar a presa, mas a lamentar, illogicamente, a saudade do passado delituoso.

3.5 Johann – o enfoque da escuridão

Lodo por lodo
(Azevedo, NOTAV)

Nesta última história, que possui um dos cinco ébrios como narrador, a narração firma-se mais em primeira pessoa, contudo o que mais totaliza o discurso do erotismo que estamos abordando desde o começo, é a forma como a intriga se materializa sendo somada à reviravolta do último capítulo, intitulado **O último beijo de amor**. A escrita erótica e o jogo diegético da inversão estão presentes em Johann por meio de um dos elementos que estudamos no primeiro capítulo sobre o texto azevediano: a noite, mais precisamente a escuridão. Entretanto, neste derradeiro narrador, o véu negro, presença constante na face das mulheres dos demais narradores, neste último é percebido no próprio luar noturno, no manto negro de opacidade que recobre a visão dos personagens. A noite incorpora-se como uma mola-mestra que regula as engrenagens da narrativa de Johann. Embora seja um discurso amoroso, os diálogos desse narrador são carregados de desprezo, seja por uma relação afanada, seja por uma descoberta iminente.

A volta deste personagem ao passado é feita para apresentar o leitor à história de incesto por qual passara. Ao perder uma aposta numa mesa de bilhar, Johann revolta-se com o jovem loiro Arthur, que competira com ele, desafiando-o a um duelo. Arthur morre no combate, mas deixa o assassino incumbido de uma missão: entregar para a sua jovem amada um bilhete, bem como o anel de compromisso entre ambos. A partir dessa tragédia, Johann, covardemente, ao ir entregar o bilhete para Giórgia, amada de Arthur, passa uma noite de amor com ela. Tudo é configurado no tempo noturno, na semi-escuridão que os personagens estão imersos. A estrutura do diálogo já é ministrada na primeira manifestação do personagem, ao dirigir-se ao público ouvinte e fazer uso da palavra: “agora a minha vez! Quero lançar também uma moeda em vossa urna: é o cobre azinhavrado do mendigo: pobre esmola por certo!” (AZEVEDO, 2006, p.159). Esse discurso inicial será, no capítulo seguinte, ligado ao ato subsequente.

Por ser a última das narrativas dos ébrios protagonistas, a história de Johann configura a existência de outra figura diegética postulada por Lefebvre: a da *repetição*. Como dito no início do capítulo, as narrações estão sempre entrelaçadas pela morbidez, pelo discurso hediondo, e, na estrutura dialógica posta em evidência

pelos narradores. Lefebve designa por *repetição* “um retorno de situações ou de acontecimentos análogos, mas que não deixam, a maior parte das vezes, de comportar diferenças, variantes” (1980, p. 242). O tema em questão tratado pelos narradores é o mesmo, diferenciando apenas os locais, o cenário revivido e os personagens secundários. A repetição diegética está configurada principalmente na materialização da imagem feminina, no trato para com esta, e, no desfecho trágico de todas as histórias. O diálogo passa então a exercer uma função competitiva, um jogo conforme afirmamos, em que não está em questão a veracidade dos fatos, mas o teor com que são contados.

Quando Bataille escreve que “o interdito convive abertamente em cumplicidade com o homicídio” (1987, p. 42), podemos entrever, na relação entre Johann e a amada de Arthur, o discurso erótico ser trago à luz. A intriga que afirmamos no início do capítulo tem seu início nesse envolvimento amoroso, pois ao término do discurso de Johann, é revelado ao leitor que a jovem com a qual Arthur se relacionara era a irmã do narrador, ou seja, houve a prática incestuosa por parte dos irmãos. A cena descrita abaixo reforça o que tratamos neste personagem como sendo um erotismo enviesado ao noturno:

Eu não soube o que pensar. Tive uma idéia: era uma infâmia. Fui a entrevista. **Era no escuro.** Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... **Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão**, subi. A porta fechou-se. Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros! (AZEVEDO, 2006, p. 163, grifo nosso).

A narrativa de Johann se passa durante o período noturno, estando os ambientes pelos quais o narrador percorre sempre expostos a pouca luz. Ao encontrar Giórgia, a prática sexual realizou-se no escuro, sem que o narrador percebesse estar possuindo a própria irmã. Essa característica de pouca luz intensifica o discurso erótico que esta última trama desencadeia. Não existe a visão total do corpo dos amantes, muito menos a visão da face da mulher, contrariando as demais narrativas em que a mulher primeiramente era descrita em detalhes divinos, para depois ser possuída. Em Johann o que se configura é a beleza sentida e não a observada: “senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão”. Materializando o desejo do toque, o erotismo é despertado pela curiosidade. A única descrição feita de Giórgia é, inicialmente, sua mão acetinada, para logo em seguida haver, na impenetrabilidade do escuro, o ato sexual. A escuridão que percorre a diegese de

Johann parece sugerir a devassidão do personagem e o teor macabro das suas atitudes.

O desfecho da história, quando o personagem descobre ser sua irmã a mulher com a qual se deitara, possui um diferencial em relação à repetição nos discursos em movimento. Referimo-nos ao que podemos afirmar como *castigo* ou *punição* do narrador pela violação da confiança dada a ele em entregar a carta de Arthur à amada. Esse caráter de penalidade desenvolve-se de forma disfarçada na narrativa pela embriaguez do personagem, fazendo com que o vinho figure um elemento que omite a realidade sentimental e culposa de todos os narradores encerrados na Taverna. A configuração da escuridão continua em movimento quando Johann sai do quarto de Gérgia. Neste instante, outro personagem surge, realizando um combate físico com o narrador, tudo envolto a escuridão:

Quando eu ia sair, topei um vulto à porta.

— Boa noite, cavalheiro... eu vos esperava há muito. Essa voz **pareceu-me** conhecida. Porém eu tinha a cabeça desvairada... Não respondi: o caso era singular. Continuei a descer, o vulto acompanhou-me. Quando chegamos a porta vi luzir a folha de uma faca. Fiz um movimento e a lamina resvalou-me no ombro. **A luta fez-se terrível na escuridão**. Eram dois homens que se não conheciam, que não pensavam talvez se terem visto um dia à luz, e que não haviam mais se ver porventura ambos vivos. O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguei-o. **Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão**, sufocando-lhe a garganta com o joelho, e a outra mão a tatear na sombra procurando um ferro. (AZEVEDO, 2006, p. 163-164, grifo nosso).

A cena parece ser a mais complexa da história, principalmente por uma camada estrutural que possui. Camada estrutural aqui entendida como sendo a dinâmica narratológica que a narrativa estabelece, no caso, a voz que ressoa durante esta cena de luta. No início é uma narração em primeira pessoa, pelo próprio Johann, no entanto essa perspectiva muda em seguida. Mediante o movimento dos personagens constata-se com mais rigor a disseminação do escuro: “a luta fez-se terrível na escuridão” é a oração que antecede a mudança total de perspectiva narrativa para a terceira pessoa. O narrador passa a tornar-se instrumento da ação dando espaço para uma onisciência que funciona como uma câmara, contudo não a postulada por Friedman, mas uma em maior escala, que funciona como os olhos do leitor naquela escuridão. Esse narrador em terceira pessoa funciona como uma espécie de testemunha que toma a palavra quando o diálogo feito pelo protagonista, no presente da Taverna, é interrompido.

A semi-escuridão acaba por tornar a configuração da cena mais intensa que a dos narradores anteriores, tendo em vista que se trata não apenas deste momento em questão, mas de quase toda a diegese evocada por Johann. O efeito estético que ela proporciona é tão potente que o leitor acaba por se envolver tanto quanto o narrador na ambiguidade do que está sendo narrado e vivido pelo ébrio. É um operador ativo dentro desta história que opera no prumo entre dois pólos: o da falta de conhecimento e o da constatação da realidade, da nitidez advinda da luz. A escuridão possui caráter semelhante ao metafórico, passando a impressão de representar a pouca ciência dos personagens pelo que está ocorrendo. A escuridão antecede a claridade, sendo esta o aspecto da descoberta por parte de Johann que ele matara, no duelo, o próprio irmão: “aquele homem – sabeis-lo! Era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas da minha mãe com eu – era meu irmão (AZEVEDO, 2006, p. 164).

Por meio do discurso do narrador, percebe-se, de forma geral aos narradores de NOTAV, que eles estão expondo-se partindo de um ponto vista social de uma determinada época, com uma linguagem traduzida num discurso social que ultrapassa o período romântico a qual estão situados. Mesmo em nossa contemporaneidade, as atitudes de Johann não possuem uma diminuição no que se refere à crueldade dos seus atos delituosos. A finalidade estética causada na literatura de Azevedo concede, a esse texto, uma atemporalidade cujos valores sociais ainda permanecem em poder de problematizar e punir as atitudes de todos esses personagens enquanto representações de um sujeito social. Prosseguindo sobre a implicação que a escuridão ruma como efeito estético junto ao erotismo nesta diegese, sua profusão faz-se tão eficaz, que o momento da descoberta do narrador a respeito do incesto, oculta o último elemento estruturante nesta história de Johann, a separação.

A separação neste rumo final da história não é ligada, necessariamente, a Johann e Giórgia, mas sim a esta e Arthur. Separação essa posta substancialmente em intriga no último ato da novela, quando Giórgia toma a perspectiva narrativa, ressurgindo do plano da ficção para a realidade. **O último beijo de amor** pode ser considerado como parte integrante da narrativa de Johann, pois quem adentra no espaço da Taverna, após todos terem pego no sono, devido à embriaguez, é Giórgia, agora não mais representando a figura marmórea da feminilidade, mas

como uma prostituta, materializando a inversão de moral que sua vida tornou-se após a tragédia cometida pelo irmão, há cinco anos:

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. **Entrou uma mulher vestida de negro.** Era pálida; **e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos.** Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura. (Ibidem, 2006, p. 166).

O narrador, agora completamente em terceira pessoa, descreve a chegada da personagem à Taverna. Esta é a única parte da obra em que se percebe a mulher como detratadora da ação, mais especificamente como dona da palavra, embora não seja ela, pelo próprio discurso, a narrar o que acontece. Sua entrada no cenário principal da trama dá-se de forma também obscura, trazendo resquícios do elemento estético da escuridão da narrativa anterior: “entrou uma mulher vestida de negro”. O *negro* aqui simboliza o caminho da personagem até a taverna, ou seja, suas agruras e entrada no mundo da devassidão, da libertinagem. Em seguida, “a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e lhe dava um brilho singular aos olhos” configura o jogo de luz, como num teatro, em que a luminosidade é concedida aos poucos, de forma a dar conhecimento ao leitor sobre esta figura emblemática, paulatinamente. O narrador faz comentários acerca da personagem, intitulando-a *anjo perdido da loucura*. O *perder-se* do qual o narrador comenta logo é esclarecido quando Giórgia assassina Johann enquanto ele dorme.

A narrativa nos mostra Arnold, um dos convivas presentes na Taverna, ser revelado como Arthur. Dessa forma, há o reencontro entre os amantes separados pela incosequência de Johann. Esse último ato parece endossar o que ocorrera na Taverna como um grande espetáculo, a saber, que Arthur havia sido assassinado pelo próprio Johann, contudo sobrevivera. A entrada de Giórgia, no último ato, representa certa alteração, seja na verdade de Johann, ou então de seu conhecimento parcial do que vivera, pois o ébrio desconhecia que sua vítima no duelo havia sobrevivido.

Igor Caruso realiza um estudo sobre a separação e suas implicâncias. Nas palavras do autor: “*corresponde a la ideologia atribuir al amor todas lãs*

consecuencias negativas de un “amor prohibido”, aun cuando estas consecuencias no se originan tanto en el amor, com tal sino, más ben, em la prohibición”. (1997, p. 127). Caruso toca numa questão pertinente à conformação da separação em Giórgia e Arhtur, isto é, a atribuição de todas as consequências negativas de sua vida ao amor vivido por eles. Mas, esse pensamento e posicionamento perante às situações não estão ligados unicamente ao amor e seus desvios, mas também do que Caruso chama por proibição.

O fato acima corrobora, inclusive, de maneira conclusiva com o que vínhamos abordando desde o início do capítulo, para a ideia de erotismo ligado à transgressão. A proibição dos amantes torna-se matéria para a construção e circulação do discurso erótico que a narrativa de Johann se alicerça. A violação do corpo e da moral é o principal caminho pelo qual o erotismo caminha dentro da(s) narrativa(s) de NOTAV. Ao final da história, apaga-se a lâmpada, mas a narrativa perpetua-se.



A literatura de Álvares de Azevedo é constituída de alguns mecanismos de composição estético-literários que conseguimos torná-los evidentes durante o percurso que esta pesquisa trilhou. Detentor de uma escrita altamente singular, fomentada pelo estilo carregado de sentimentalismo dos poetas românticos, Azevedo se consagrou com obras que variam de estilo, gênero, mas nunca de temática. O sexo, o cheiro forte, a noite, as imagens lodosas da alma e do coração tornaram-se matéria-prima para a escrita de um dos grandes poetas brasileiros. Há um volumoso número de trabalhos acadêmicos que têm debruçado suas análises em obras de cunho contemporâneo ou pós-moderno, de acordo com a orientação crítica de cada pesquisador. Com esse fato podemos notar que os estudos sobre a literatura do século XIX, em sua maioria, estão sendo preteridos, não por modismo contingencial de uma época, mas para que tais obras adormeçam e deixem que outras, de valor qualitativo considerável, consigam emergir.

Durante o estudo não fôra alvo de preocupação analítica a conturbada vida e morte do jovem escritor. Pelo contrário. Damos privilégio à palavra escrita, aquilo que é substância para os estudos da arte literária. Por meio do conjunto geral de sua obra, observou-se como a literatura azevediana está alicerçada em discursos que, quando somados, estabelecem todo o painel literário do autor.

O que mais intriga nessa condição acadêmica atual reside no fato de que talvez as literaturas de formação estejam sendo postergadas justamente pelo excesso de estudo. Podemos perceber que está se construindo, em nossa contemporaneidade, uma corrente crítica que, não muito distante, trará a formação de um novo cânone literário. Esta afirmação pode ser constatada se prestarmos atenção à gama de estudos e a atenção que tem sido dada aos estudos sobre o contemporâneo, fonte quase inesgotável de análises e descobertas sobre a forma literária e seus meios de desconstrução. Fôra por esse motivo que o interesse em estudar uma obra romântica bastante relegada ao expurgo acadêmico veio à tona.

A captação do erótico, em NOTAV como um todo, é produzida pela representação do sujeito amoroso que está numa relação de perigo com a mulher desejada. Enquanto nas personagens femininas é alcançada a manifestação da mulher que está sempre em situação de fuga, no masculino é configurada a constante aparição daquilo que Bataille (1987) chamou de “erotismo dos corpos”, diferindo do efeito estético causado pelas personagens femininas, mas somando-se a ele de forma a produzir um estreito, porém influente, esquema de representação

literária do que vem a ser os contornos da sexualidade humana, com suas tendências e distorções.

Partindo da análise dos narradores, percebemos que uma das grandes qualidades de NOTAV foi estabelecer uma narração em que o discurso em primeira pessoa trouxesse um valor estético em descrédito na literatura do século XIX. Quando a obra foi publicada, a narrativa em terceira pessoa estava em total perspectiva no panorama da produção literária. Em nossa contemporaneidade, estudar esta obra nos fez perceber que a forma estrutural da narrativa de NOTAV possui uma força que extrapola o movimento romântico, possuindo uma vitalidade e uma complexidade estética ainda na contemporaneidade.

No primeiro capítulo realizamos uma breve revisão da crítica na qual percebemos que esta sempre dera lugar de destaque para o lado psicobiográfico do escritor, deixando as estruturas narrativas em segundo plano. Tal panorama somente começou a mudar após a publicação do ensaio de Antônio Candido na década de 1980. Enquanto os antecessores tentavam, sob quaisquer circunstâncias, buscar explicações para a morte prematura de Azevedo em seus textos, outra parcela resolveu dar corpo a um filão de estudos sobre a forma literária de suas obras. Esta dissertação inseriu-se nesse horizonte, buscando o tratamento da estética enquanto fator corroborante para os estudos literários.

Ainda no primeiro capítulo analisamos uma pequena parte de *Lira dos Vinte Anos*, bem como a primeira parte da peça *Macário*. Esta análise se fez necessária, pois a obra de Azevedo deve ser compreendida não como uma só, mas como elos constituintes que a tornam interligadas entre si pelo tratamento do tema e dos personagens. A análise realizada de *Macário* corrobora para a hipótese de que NOTAV possui forte ligação com essa obra, sendo parte constituinte, embora seja de gênero e forma diferente. A narração oscilante entre primeira e terceira pessoa e a baixa funcionalidade e focalização do narrador em terceira pessoa, ocorre devido à influência e derivação do gênero dramático, do qual *Macário* é pertencente.

No segundo capítulo tratamos do discurso da sedução, separado do erotismo, por compreendermos que em NOTAV esses elementos funcionam como operadores produtivos apartados dentro da narrativa. Enquanto a sedução precede de uma exterioridade ligada ao ambiente e ao momento em que os personagens estão acometidos, o erótico surge como um mecanismo de funcionalização discursivo-narratológico que parte do interior, do profundo, mais especificamente do ego, do

desejo, da vontade de possuir a amante, e, do sexo em vias de consumação. A partir de uma análise narrativa, constatamos que a sedução opera como efeito do discurso dos narradores, potencializando a narrativa e tornando-a um texto em que a sexualidade está bifurcada em duas instâncias: a do erótico e a da sedução. Este resultado em se perceber a sedução como um elemento estruturante só foi possível mediante a percepção do jogo metafórico-inversivo que os narradores-personagens fazem. Estes conspurcam o tema do amor para depois o representarem como um o caminho para a perdição e degradação, seja moral ou corporal.

No terceiro e último capítulo demos um novo início aos estudos iniciados no capítulo anterior, contudo de maneira mais efusiva e meticulosa, dando espaço, também individual, aos cinco narradores em específico. A análise constatou que a erótica narrativa parte individualmente de cada ébrio, sendo que em cada um deles se configura uma parte do discurso do erotismo dentro da sexualidade humana. Percebemos que, partindo do diálogo entre os personagens, o erótico se manifesta no discurso criminoso, da morte, se conformando sempre em vias de deturpação moral e familiar. O erótico é percebido no discurso inversivo dos ébrios, pois quando estes visitam o passado pelo caminho da memória, seus diálogos são sempre vitimizados ora pelo luxo, ora pelo tédio dos dias e por suas relações orgiásticas.

Em síntese, percebemos na prosa azevediana algo incomum na literatura romântica. Inicialmente, na introdução desta pesquisa, levantamos o questionamento sobre qual a importância em estudar o século XIX, o cânone especificamente, em uma época em que este século não tem sido mais olhado pela comunidade acadêmica e, de certa forma, da leitora. Retomando essa questão, podemos afirmar que a importância reside justamente nessa potencialidade ainda encoberta pela poeira do tempo que Álvares de Azevedo possui. A forte vertente dos estudos sobre sexualidade que a contemporaneidade tem obtido, foi o caminho para que olhássemos para trás e percebemos que há uma camada analítica ainda por ser feita na literatura romântica que investigue o fenômeno do erotismo e seus desvios dentro da diegese literária. O texto de Azevedo foi singular como objeto, pois o discurso dos seus narradores diz, ainda hoje, que o amor não está necessariamente em moldes divinos, como em Platão, mas como, por meio do corpo, num processo de carnalização constante.

Apaga-se a lâmpada. Perpetua-se o desejo.



- ABREU, Casimiro de. *Primaveras*. São Paulo: L&PM Pocket, 1999.
- AGAMBEN, Giorgio. *O aberto: o homem e o animal*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- ALBERONI, Francesco. *O erotismo*. Rio de Janeiro, Rocco, 1988.
- ALENCAR, José de. *Iracema*. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho estadual de Cultura, 1962.
- ALVES, Castro. *Obra completa em um volume*. Editora Aguilar: Rio de Janeiro, 1976.
- ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.
- ANDRADE, Mário de. Amor e Medo. In: *Aspectos de Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.
- ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- _____. *Dom casmurro*. Ediouro: São Paulo, 1997.
- _____. *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Porto Alegre: L&PM, 2011.
- AZEVEDO, Álvares de. *Macário/ Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Editora Ateliê, 2009.
- _____. *Macário*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.
- BARTHES, Roland. [et al.] *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis, RJ: Vozes 2009.
- _____. *Fragmentos de um discurso amoroso*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- BAUDRILLARD, Jean: *Da Sedução*. 4ª edição. Papyrus. 1992.
- _____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Papyrus. 1994.
- BELÚZIO, Rafael Fava. *Uma Lira de duas cordas: o ritmo como elemento construtivo da binomia de Lira dos Vinte Anos*. 143 f. 2009 (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras. 2009.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad.: Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35ª ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Trad. Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BYRON, Lord. *Obras*. (diversos tradutores). São Paulo: Edições cultura, 1942.

CAMILO, Vagner. *Risos entre Pares: Poesia e Humor Românticos*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.

_____. *A Educação pela Noite*. In: *A Educação pela Noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2007.

_____. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000, v. 2.

CARUSO, Igor A. *La separación de los amantes: una fenomenología de la muerte*. 29ª ed. Mexico: Siglo Veintiuno editores, 1997.

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *O que é erotismo*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura Brasileira vol. I: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 1999.

_____. *A literatura brasileira: manifestações da era colonial*. São Paulo: Cultrix, 1962.

COSTA, Jurandir Freire. *Sem fraude nem favor: estudos sobre o amor romântico*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

DURIGAN, Jesus Antônio. *Erotismo e Literatura*. São Paulo, Ática, 1985.

ERVEDOSA, Polyanna. *O Feminino e a Fragmentação Amorosa de Noite na Taverna*. 133f. 2009 (Mestrado em Letras: Literatura Brasileira) – Universidade Federal do Ceará.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. São Paulo, Abril, 1970.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade: a vontade de saber*. J. A. Guilhon Albuquerque. 14ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 1, 2001.

_____. *História da sexualidade: o cuidado de si*. J. A. Guilhon Albuquerque. 7ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 3, 2002.

_____. *História da sexualidade: o uso dos prazeres*. J. A. Guilhon Albuquerque. 9ª ed. Rio de Janeiro: Graal, vol. 2, 2001.

FREIRE, Junqueira. *Desespero na solidão*: seleção poética. Rio de Janeiro : Nova Aguilar; Brasília: INL, 1976.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad.: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1957.

GENETTE, Gerard. *Discurso da narrativa*. 3ª. ed. Lisboa: Vega, 1995.

GOBBI, Márcia Valéria Zamboni; LEONEL, Maria Célia; TELAROLLI, Sylvia. (orgs). *Narrativa e representação*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2007.

GRACIANO, Igor Ximenes. *O mal narrado*: voyeurismo e cumplicidade na narrativa de “O monstro”, de Sérgio Sant’Anna. In: Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea (UnB), nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, p. 97-111.

KIERKEGAARD, S. *Diário de um sedutor, temor e tremor, o desespero humano*. In: Os pensadores. São Paulo: Abril cultural, 1979.

KÜBLER-ROSS, Elisabeth. *Sobre a morte e o morrer*. São Paulo, Martins Fontes, 1996.

LABRES, Claudia. *A poética do mal*: a ficção de Álvares de Azevedo, uma Literatura sob o Signo de Satã. 188 f. 2002 (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do sul, 2002.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. São Paulo: Almedina, 1980.

LLOSA, Mario Vargas. *A verdade das mentiras*. São Paulo: Arx, 2004.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A moreninha*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

_____. *As vítimas algozes*: quadros da escravidão. São Paulo: Best bolso, 2012.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização*: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5ª ed. São Paulo, Zahar Editores, 1966.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade*: a ascensão dos romances gótico e Cortez na literatura inglesa. Rio de janeiro, Caetés, 2004.

MOTTA, Sérgio Vicente. *O engenho da narrativa e sua árvore genealógica*: das origens a Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

MUECKE, D. C. *Ironia e o irônico*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1995.

NUNES, Benedito. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo*. 187 f. 2010. (Mestrado em Letras) – Programa de pós-graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. 2010.

PAZ, Octávio. *A dupla chama: amor e erotismo*. São Paulo, Siciliano, 1994.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Flores da escrivainha – ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2006.

PRAZ, Mário. *A carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad.: Philadelpho Menezes. São Paulo: UNICAMP, 1996.

RIBEIRO, Gisele Aparecida. *O (des)velar do erotismo na Lira dos Vinte Anos de Álvares de Azevedo*. 94f. 2008 (Mestrado em Literatura) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2008.

RONCARI, Luiz. *Literatura brasileira: dos primeiros cronistas aos últimos românticos*. São Paulo: EDUSP, 1995.

ROSEN, Charles. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o ocidente*. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. Guanabara, 1988.

SADE, D. A. F. *A filosofia na alcova ou os preceptores imorais*. Tradução, posfácio e notas. Contador Borges. São Paulo: Iluminuras, 2003.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Rocco, 1993.

SANTINI, Gilmar Tenório. *Álvares de Azevedo: a busca de uma literatura consciente*. 225 f. 2007. (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista, 2007.

SCHILLER, Friedrich. Sobre a poesia ingênua e poesia sentimental (Excerto). In: LOBO, Luiza (Org.). *Teorias poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto; Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1987, p. 42-9.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas cidades/ Editora 34, 2000.

SEVCENKO, Nicolau. *Tensões sociais e criação cultural na primeira república*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SHAKESPEARE, Willian. *Romeu e Julieta*. Trad.: Maria José Martins. Santiago, Publicações Europa América, 1988.

SUSSEKIND, Flora. *O Brasil não é longe daqui: O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

SUZUKI, Marcio. *O gênio romântico*. São Paulo: Iluminuras, 1998.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TODOROV, Tzvetan. *Os gêneros do discurso*. São Paulo: Edições 70, 1981.

TREVISAN, Dalton. *O vampiro de Curitiba*. 1ª ed. São Paulo: Civilização brasileira, 1974.

TRINDADE, Alessandra Accorsi. *Representações do sujeito romântico: motivos de cisão e desejo na ficção de Álvares de Azevedo*. 96 f. 2002. (Mestrado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2002.

VAINFAS, Ronaldo. *Casamento, amor e desejo no ocidente cristão*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

VARELA, Fagundes. *A Guarida de Pedra*. In: CAVALHEIRO, Edgard. Fagundes Varela. 3. ed. São Paulo: Martins, s.d. p. 292-8.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*. São Paulo: Departamento Nacional do Livro, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. São Paulo, Editora Schwarcz, 1990.