

OS BASTARDOS DO MAL DE NOITE NA TAVERNA

THE EVIL BASTARDS IN THE TAVERN

Paulo Alex SOUZA¹

RESUMO: O artigo tem como objeto de estudo a obra *Noite na taverna*, do escritor romântico brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852). Produto da feição radical da escola romântica, *Noite na taverna* é constituída por sete narrativas que versam sobre sete personagens homens que bebem em uma taverna. O foco da análise recai em cinco protagonistas, apontando algumas características deles que são derivadas de “moldes” europeus. Por isso, além de conhecer tais “moldes”, apontamos também a influência de certa literatura romântica europeia nessa obra.

PALAVRAS-CHAVE: Álvares de Azevedo. Romantismo. Byronismo. Homem fatal. Transgressão.

ABSTRACT: The article aims to analyze the text *Noite na taverna*, by the Brazilian romantic writer Álvares de Azevedo (1831-1852). Product of the radical feature of the romantic school, *Noite na taverna* consists of seven narratives that deal with seven male characters who drink in a tavern. The focus of the analysis was on the five protagonists, pointing out some characteristics of them that are derived from european “molds”. For this reason, in addition to knowing such “molds”, we also point out the influence of a certain European romantic literature on this work.

KEYWORDS: Álvares de Azevedo. Romanticism. Byronism. Fatal man. Transgression.

Introdução

Noite na Taverna é constituída por sete narrativas que têm como personagens sete boêmios que bebem à farta, e entre uma bebida e outra, decidem contar uma história pessoal. Dos sete, cinco narram uma aventura marcada pela transgressão e pelo vício, levando cada uma das cinco narrativas o nome de seu narrador. Diferentes dessas, somente a primeira narrativa, intitulada “Uma Noite do Século”, que se assemelha a um introito, e a última, intitulada “Último Beijo de Amor”. A obra é dividida em dois planos: um plano de narração externo e um plano de narração interno. O primeiro plano apresenta os rapazes já bêbados na taverna e prestes a contar suas narrativas; esse plano é constituído pela primeira e a última narrativas citadas. O segundo plano se constitui das cinco narrativas dos personagens, e o conteúdo delas se situa no passado deles. Essas cinco histórias pessoais constroem as imagens de cinco indivíduos que apresentam profundas semelhanças entre si, variando, em verdade, pouca coisa. Começemos a conhecê-los:

1. Doutorando em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (Niterói, Rio de Janeiro, Brasil). Professor da rede pública. E-mail: pa.alexpaulo@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8731-2493>.

Esse homem tinha muita infâmia no passado: profanara sua mocidade, prostituíra-a como a borboleta de oiro a sua geração, lançando-a no lodo: frio, sem crenças, sem esperanças, abafara uma por uma suas ilusões, como a infanticida seus filhos. Deus o tinha amaldiçoado talvez! ou ele mesmo se amaldiçoara... (AZEVEDO, 2001, p. 103)².

As palavras acima pertencem a Claudius Hermann, e embora ditas em terceira pessoa, referem-se ao próprio Hermann, que juntamente com Solfieri, Bertram, Genaro e Johann, constitui o time de libertinos de *Noite na Taverna*. Citamos parte de uma fala do personagem por ela servir como um programa para as vidas dos demais, assinalando características recorrentes na composição desses personagens masculinos românticos, tais como a perdição, a rebeldia, o ceticismo e a queda para o mal. A elaboração não é fortuita, mas está em completa consonância com a moda da época, conforme assevera Mario Praz (1996) em *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*:

[...] na primeira parte do século, o amante fatal e cruel é, em regra, um homem; e, à parte razões tradicionais e de raça (o sexo forte permanece assim e não só de nome, até o decadentismo, quando, como se verá, invertem-se as partes), não há dúvidas de que o fascínio sinistro do herói byroniano influenciou nesse sentido (PRAZ, 1996, p. 90).

A citação faz referência ao autor que levou à perfeição o tipo do homem-fatal: George Gordon Noel Byron (1788-1824), conhecido posteriormente como Lord Byron. Foi esse autor também que maior influência exerceu em Álvares de Azevedo, como aponta Antonio Candido (1975, p. 187-188): “A influência de Byron é avassaladora nele, embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepção de vida”. Em virtude desses dois motivos, faz-se então necessário analisar brevemente a influência do autor inglês, para depois analisar o tipo do homem byroniano, e posteriormente passarmos em revista o caráter daqueles cinco citados acima.

Byronismo

Os críticos são unânimes em se referir à influência do escritor inglês, não só em nosso escritor, como na juventude de São Paulo da época, inclusive, tendo José de Alencar atestado esse fato em livro autobiográfico (cf. GOMES *apud* COUTINHO, 2004, p. 147). A moda na província era byronizar, ou seja, imitar o estilo de vida do Lorde, seu comportamento, modos e costumes. Falemos brevemente sobre ele.

2. Todas as citações de *Noite na taverna* serão dessa edição, e, para melhor fluidez da leitura, a partir desse ponto, nas citações, serão informadas apenas uma abreviação do nome da obra e a página (ex.: NT, p. 103).

Byron se esmerou em ser um transgressor; gostava, segundo Praz (1996, p. 84), de “ter a sensação de estar ferido por todas as forças da vingança celeste”. Praz (1996, p. 85) ainda afirma que a essência da índole do escritor era a necessidade de submeter-se a tumultuosas e violentas emoções com o intuito de sentir-se vivo. Assim, a paixão funciona como um combustível dentro de um motor, quer dizer, explode dentro de seu coração e faz o sangue de suas veias correr. Consoante a isso, aliou paixão e crueldade. Foi um sádico que se deliciava em torturar psicologicamente a própria esposa, Annabella, com sutis subentendidos como o de fazê-la suspeitar do incesto com sua irmã, Augusta; ou o de desejar que o próprio filho nascesse morto. Byron fez de seu matrimônio um jogo cruel e de sua esposa uma vítima impotente: “O senso moral de Byron vibra somente em condições excepcionais de crise e é somente na penosa vibração desse senso moral que Byron experimenta a euforia que é sua forma particular de volúpia: a felicidade no crime” (PRAZ, 1996, p. 86).

Mas poucos são os críticos que adentram no âmago mesmo de tal influência. Talvez Antonio Candido seja quem mais se aprofunda na análise das obras que mais forte levam o crivo do byronismo, separando primeiramente desse conjunto, as obras *O Poema do Frade*, *O Conde Lopo* e *O Livro de Fra Gondicário*, a respeito das quais, afirma:

Álvares de Azevedo [...] foi bastante pueril nas três obras acentuadamente byronianas, onde o tom coloquial, a *aisance* insinuante das digressões do modelo, a sua maestria no jogo de contrastes, se tornam incoerência palavrosa e sem nexos, com os seus condes e cavaleiros grotescos, as suas mulheres fatais, num artificialismo de adolescentes escandecido (CANDIDO, 1975, p. 189).

Já sobre o livro de contos, sustenta um juízo de outro valor:

O mesmo não se dirá das narrativas que integram *A Noite na Taverna*, onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, dissolvendo o ridículo e a *pose* do satanismo provinciano. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho mas fascinador, cujas regras aceitamos (CANDIDO, 1975, p. 189).

Embora breve, a crítica é acertada. Segundo Candido, nesse livro de contos, Álvares de Azevedo não se prendeu aos chavões românticos, mas aplicou uma dose certa de emoção que não deixou os personagens transformarem-se em marionetes das possíveis amarras do ultrarromantismo, como o satanismo apontado pelo crítico, que, exagerado, tende a fazer dos personagens meros robôs cruéis. Contrariamente a isso, eles são dotados de uma vivacidade humana autêntica, que a própria situação de conversa e bebedeira na taverna propicia, demonstrando assim emoções variadas, excitações, anseios, ou seja, uma flexibilidade totalmente humana.

Contemplamos isso lembrando o episódio no qual Claudius Hermann contava sua história de amor sádico, quando de repente para e começa a dormir; interpelado por um companheiro, ele brada: “— Deixai-me, amaldiçoados! Deixai-me pelo céu ou pelo inferno! não vedes que tenho sono... sono e muito sono?” (NT, p. 117). À primeira vista, esse episódio parece surgir completamente desprovido de significação, mais que isso, atrapalha de fato o desenrolar da narração. Mas, à luz das palavras de Candido, vemos esse fato ser revestido de conteúdo e relativizar (dissolver, segundo o crítico) naquele momento, a imagem cerrada do sádico inabalável: eis que a força do sono e do álcool vence o ímpeto de perversidade. Não se trata apenas de uma mera “brincadeira” do jovem autor, expressão do seu lado irônico e jocoso já apontado pela crítica, porém, de um recurso bem construído textualmente, com falas de outros personagens e do próprio Hermann em torno da interrupção, conferindo à cena maior verossimilhança.

Eugênio Gomes tem opinião semelhante à de Candido no tocante à influência do escritor inglês. Para ele, o byronismo do autor de *Noite na taverna* “não obedeceu absolutamente a um imperativo natural e isso pode ser visto através de suas narrativas dramáticas, em prosa ou verso, engendradas sob a ação desse poderoso cordial, servindo quase sempre pela mão de Musset” (GOMES *apud* COUTINHO, 2004, p. 148). Ou seja, segundo Gomes, faltaria em nosso escritor o tom convincente que Byron definitivamente possuía, tanto pela força expressiva de sua obra quanto por sua personalidade e história pessoal. Já o crítico Massaud Moisés (1985) sustenta um juízo oposto ao de Antonio Candido no tocante ao satanismo:

Definitivamente datadas, *Noite na Taverna* e *Macário* não dissimulam a cosmovisão ingênua do autor: espécie de histórias infantis às avessas, desfraldam o estandarte do sadomasoquismo em lugar de ocultá-lo no recesso dos símbolos e das alegorias. A rigor, encontra-se mais perversidade no *Chapeuzinho Vermelho*, pois no conto infantil os estereótipos do Bem e do Mal guardam carga semântica, que nos escritos de Álvares de Azevedo, onde as perversões quase chegam a deflagrar o sorriso, não pelo humor, e, sim, pelo exagero que beira o grotesco à *grand-guignol*, pela afetação e desprezo às realidades do mundo. Seu conteúdo nos parece, em suma, envelhecido para sempre (MOISÉS, 1985, p. 151).

Como já dissemos, Candido afirma que a obra em questão contém uma expressão e um brilho próprios, que atenuam o satanismo de importação. Opostamente, Moisés concebe que o mesmo satanismo não passa de uma afetação vazia, de feição exagerada que beira o grotesco, resultando em riso. Ou seja, considera que a perversidade existente nos atos dos personagens não foi bem concebida ou explorada, exatamente pela exposição, a um só tempo, exagerada e superficial, que faz deles seres mecanicamente sem nenhuma densidade psicológica. Como se vê, os dois críticos têm opiniões

completamente diferentes, mas julgamos que a crítica de Moisés não retira o valor literário de *Noite na Taverna*, somente que, como toda crítica, aponta para circunstâncias internas mal exploradas pelo autor, que por sua vez, mais ou menos consciente, deve optar por um ou outro caminho.

O homem fatal romântico

No segundo capítulo de *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, intitulado “As metamorfoses de Satanás”, Mario Praz vai traçar a origem e o perfil dos heróis cruéis das obras românticas. Tracemos rapidamente o caminho percorrido pelo crítico, visto ser de suma importância para o assunto desta parte. Como o nome do capítulo indica, a figura que serviu como polo irradiador de fascínio para os românticos foi Satanás. Praz foi buscar na *Gerusalemme liberata* de Torquato Tasso (1544-1595) uma descrição horripilante do maligno, que, posteriormente, serviu a Giambattista Marino (1569-1625) para compor ele também seu demônio, na *Strage degli innocenti*. Em ambos os casos, a imagem criada é de um monstro horrível e medonho. Contudo, o crítico assinala uma mudança de um autor para o outro: diferentemente de Tasso, que nos olhos de sua criatura colocou terror e morte, Marino acrescentou um elemento novo, pois nos olhos de seu Satanás, via ele morte e tédio. “O Satanás de Marino é depressivo porque, antes de tudo, sente ser um anjo caído”, diz-nos Praz (1996, p. 70). Veremos esse novo elemento também em um dos libertinos de *Noite na Taverna*.

A fonte principal de propagação da imagem do anjo decaído, tão cara aos românticos, foi John Milton (1608-1674) em seu *O paraíso perdido*. Com ele, “o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte; ele é ‘majestoso embora em decadência’. O Adversário torna-se estranhamente belo” (PRAZ, 1996, p. 73). De fato, esse autor foi importantíssimo em termos de influência, em *Noite na Taverna* há até uma referência ao autor inglês, da qual nos ocuparemos mais à frente. Praz vê sua influência em Friedrich von Schiller (1759-1805), que com sua obra *Os salteadores*, de 1781, também contribuiu para fixar o tipo:

No fim do século XVIII, o Satanás miltoniano transfigura seu sinistro fascínio no tipo tradicional do bandido generoso, do sublime delinqüente. O salteador Karl Moor de Schiller (1781) é um anjo bandido à maneira dos de Milton (...). Também Schiller, nas pegadas de Milton, fala da ‘majestade’ de seu salteador, do ‘honorável malfeitor, monstro majestoso’ (PRAZ, 1996, p. 74).

Das duas últimas décadas do século dezoito em diante, o tipo satânico faz-se personagem cada vez mais presente nos romances europeus:

Rebeldes em grande estilo, netos do Satanás de Milton e irmãos do Salteador de Schiller começam a povoar as perspectivas pitorescas e goticizantes dos romances de terror ingleses no final do século XVIII. As figurinhas de ‘bandidos’ que formavam um agradável motivo decorativo nas paisagens de Salvador Rosa, então em moda, animaram-se nas páginas de Mrs. Ann Radcliffe, “o Shakespeare dos romancistas”, tornaram proporções gigantescas e satânicas, encapuzados e tortos como espectros de Goya (PRAZ, 1996, p. 75).

Como aponta o crítico, a escritora inglesa Ann Ward Radcliffe (1764-1823) deu enorme contribuição para a construção e fixação da imagem do homem fatal, sua influência estendeu-se até Byron. “A obra-prima de Mrs. Radcliffe é a figura de Schedoni em *Italian, or the confessional of the black penitents* (1797)” (PRAZ, 1996, p. 75). Não convém aqui falar da obra, somente dizer que ela é de importância capital ao tema tratado, pois Praz, partindo do monge Schedoni, nota

certos elementos recorrentes nos homens fatais dos românticos: a origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis. Há decididamente algo do Satanás de Milton nesse monge (PRAZ, 1996, p. 76).

O receituário acima foi aplicado e desenvolvido à perfeição por Lord Byron, como podemos comprovar numa longa citação de Praz (pp. 78, 79 e 80) de três cantos de *Lara*, uma obra do poeta. Fazendo muito rapidamente um apanhado das traços encontrados na citação, dizemos que o herói byroniano é pálido, atraente, tímido, orgulhoso, misterioso, de índole contraditória e espírito errante, dono de um sorriso escarnekedor, de juventude desiludida e vida tempestuosa, é pervertido, ativo e inesquecível para aqueles que topam com ele. São estas as características fundamentais das quais devemos partir para conhecermos de perto os celerados de Álvares de Azevedo.

Contudo, uma observação a respeito do conteúdo analisado é igualmente fundamental. De modo diverso dos romances ou das grandiosas obras em verso de autores europeus – nas quais os personagens de modo geral, mas mais ainda o protagonista, podem ser trabalhados com mais apuro, aprofundando na caracterização externa e interna dos mesmos – em *Noite na Taverna*, pelos seus contos serem histórias curtas contadas oralmente pelos próprios personagens, estes não apresentam a mesma riqueza de detalhes, a mesma densidade psicológica, enfim, o mesmo acabamento requintado que seus modelos estrangeiros possuem. Esse fato nos força a trabalhar, muitas vezes, com poucas e fracas referências, indícios ou situações que comprovem o que falamos, mas que eles estão presentes nos textos não resta dúvida, basta equipar os olhos com o arsenal crítico para vê-los com precisão.

SOLFIERI

A começar por Solfieri, um profanador de túmulos e necrófilo. Sua personalidade não é aprofundada na narração, privilegiando-se a ações e situações pelas quais passa o personagem. Mas nele encontramos a característica existente em todos os outros: a transgressão, a predisposição do espírito para atrair e deixar-se atrair por tudo que implica violação da conduta aceitável. Assim, ao passar pela rua, vê uma sombra de mulher na janela de um palácio, imediatamente essa predisposição o impele a espreitá-la e segui-la até o cemitério. Em outro momento, carregando pela rua a mulher com que havia se relacionado sexualmente dentro de um templo, ele é parado por guardas noturnos que o interrogam a respeito da mulher – pensam se tratar de uma defunta; Solfieri chega seu rosto ao da moça, e convida um dos guardas que faça o mesmo a fim de sentir-lhes a vida nos lábios. O seu pensamento no exato momento da atitude do guarda reforça sobremaneira o que dissemos antes: “O guarda chegou-lhe os lábios: os beijos ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias...” (*NT*, p. 25). O frio das mãos não é decorrência da temperatura externa, antes, vem da frieza e crueldade que os heróis azevedianos, à semelhança dos byronianos, têm.

Solfieri sente-se ainda um vampiro a sugar a vida das mulheres que possui. É mais ou menos isso que deixa entrever a respeito da condessa Barbara, com quem passara a noite em orgias, e de quem afirma: “nos lábios daquela criatura eu beberei até a última gota o vinho do leite” (*NT*, p. 22). Em suma, Solfieri é um perfeito perverso como o são os verdadeiros homens fatais da literatura, e sua característica de necrófilo não deixa margem para dúvidas.

GENNARO

Em Gennaro, o ímpeto transgressor faz-se ainda mais visível. O enredo da história é simples, e de certo modo, previsível. Ele é um bonito moço de dezoito anos, aprendiz de pintura na casa de Godofredo Walsh, que por sua vez, é casado em segundas núpcias com a jovem Nauza, possuindo uma filha também jovem do primeiro casamento, Laura. Trata-se de uma situação que já aponta para os seus desdobramentos: o envolvimento do jovem com as mulheres da casa. Somente o fato de se envolver, primeiramente com a filha, depois com a esposa do mestre, não faz de Gennaro em definitivo um celerado ao molde byroniano. Temos que analisar a essência daquele ímpeto a que nos referimos, para podermos visualizar com mais segurança o caráter de homem fatal dele. Cabe então uma pergunta: o que impulsiona o narrador a se relacionar afetiva e sexualmente com as mulheres da narrativa? A resposta, cremos, está na própria situação em que se encontrava o narrador, acrescida de uma característica que quase todo jovem possui: o anseio por sexo.

Gennaro tinha dezoito anos, Laura, quinze e Nauza, vinte. Eram três formosos jovens convivendo num mesmo ambiente, eram duas tentações carnisais a um único moço; dessa situação, ao mesmo tempo propícia e sedutora, é que se dão os relacionamentos em questão, como comprova o episódio no qual Laura, aproveitando-se de que seu pai e sua madrasta estavam ausente, entra no quarto de Gennaro enquanto ele dormia, e se deita ao seu lado. Ele conta não haver resistido àquela beleza inocente: “O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: isso tudo, ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu...” (*NT*, p. 68). Concluímos que em Gennaro, a essência da transgressão obedece somente ao imperativo sexual.

Isso arranha sua postura de homem fatal porque reduz a um impulso sexual juvenil aquilo que nos verdadeiros celerados é pura volúpia da transgressão: viola-se por um prazer intrínseco ao ato de violar. Gennaro está muito aquém de tal intenção, e sua índole não tem qualquer semelhança com aquele apanhado de características que reunimos a partir do texto de Byron. Nosso protagonista não tem nada de temível, não é orgulhoso, misterioso ou rebelde; também não é pervertido, ativo e nem possui vida tempestuosa. Uma rápida autodefinição resume o caráter de Gennaro naquele tempo: “Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico” (*NT*, p. 66-67). Ele é puro como o amor que sente pela esposa de Godofredo, Nauza: “Amei-a, mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos” (*NT*, p. 67). Sem sombra de dúvida, Gennaro não é o amante fatal e cruel que alia, consciente e sadicamente, o amor pela amada ao sofrimento que causa a esta.

Outros dados comportamentais do narrador do conto também contribuem para minar sua imagem de herói fatal. No momento em que Godofredo surpreende a esposa com Gennaro no leito, vemos a postura submissa e fraca de um rapazola diante da fúria de um pai que não cessava de lamentar a filha morta: “tomou-me pelo braço com força, acordou-me, e levou-me de rasto ao quarto de Laura” (*NT*, p. 73). O velho atira Gennaro ao chão, forçando-o a ver uma tela cujos personagens eram o próprio Gennaro e Laura moribunda: “Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela: e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico... Um tremor, um calafrio se apoderou de mim” (*NT*, p. 73-74). Godofredo subjuga o jovem sem dificuldades, humilhando-o todas as noites e fazendo dele uma marionete. Isso fica ainda mais patente em outra situação, na qual Gennaro é conduzido por Godofredo até um despenhadeiro onde, mais uma vez, o velho manipula e humilha o narrador, obrigando-o a precipitar-se no abismo:

Eu estava ali pendente junto a morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu... eu era uma criança débil [...].

Eu tive medo (*NT*, p. 79).

Como vemos, fraqueza e medo, contrariamente aos grandes rebeldes românticos, são atributos de Gennaro. A discussão entre os dois – que não citamos para não alongar demais a análise – à beira do abismo, também mostra como Gennaro se deixa dominar e oprimir por mestre Walsh, que habilmente o persuade com um discurso acusador. Por fim, a pressão exercida por Godofredo é tal que o protagonista se lança no despenhadeiro, mas, naturalmente, não morre.

Em virtude do exposto acima, temos então que investigar o que há em Gennaro que o filie ao tipo satânico. Mario Praz nos dá a orientação adequada ao falar sobre o tipo de herói fatal: “Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita” (PRAZ, 1996, p. 87). A destruição que os atos de Gennaro acarretam para aquela família, cremos ser o único ponto de contato verídico entre ele e a imagem que estudamos: a morte trágica é o final das duas mulheres e de Godofredo. É evidente a não intencionalidade por parte de Gennaro, isto é, ele não provoca propositadamente a morte deles, ele sequer almejava esse objetivo; daí a palavra maldição se encaixar perfeitamente, pois como tal, não dá ao sujeito o direito de escolher se a quer ou não, se deseja transferi-la ou não. Laura, Nauza e Godofredo foram tocados pela fatalidade no instante em que se relacionaram com Gennaro, e o preço que pagaram por isso foi a morte.

CLAUDIUS HERMANN

A história desse também conjuga amor e fatalidade, só que de maneira conscientemente cruel. Em Claudius Hermann encontramos muitas daquelas características que agrupamos anteriormente, a começar pelo viver depravado. São dele as palavras da citação na introdução, com as quais ele declara a existência libertina que levava, bem ao modo dos celerados byronianos, como também o sentimento de haver sido amaldiçoado por Deus como o próprio Byron, que gostava de se sentir alvo da vingança celeste. O satanismo também é marca de sua personalidade, manifesto até em sua gargalhada “sombria como a insânia, fria como a espada do anjo das trevas” (*NT*, p. 119).

Mas é pelo seu envolvimento com a duquesa Eleonora que podemos contemplar inteiramente sua postura de homem fatal. Claudius se apaixona por ela, mais que isso,

tem verdadeira obsessão, e a quer a qualquer preço. Embora falando em terceira pessoa, assim ele define a índole do seu amor: “Amava e queria: a sua vontade era como a folha de um punhal – ferir ou estalar.” (NT, p. 92). De imediato pode-se reconhecer que para Claudius a morte caminha lado a lado com o amor. Sua obsessão é tamanha que decide raptar a duquesa a fim de convencê-la a deixar seu marido, o duque Maffio, e ficar com ele. Depois de um baile no palácio do duque, Claudius, valendo-se do artifício de dopar a mulher, finalmente a rapta, levando-a para uma estalagem.

Como dissemos acima, o protagonista deste conto tem plena consciência de que o amor que sente por Eleonora mantém íntima ligação com a fatalidade, e não poupa a amada de ouvir isto quando sente a resistência dela em concordar com o plano traçado por ele para os dois: “— Que te importam meus sonhos, que te importam meus amores? Sim, tens razão! Que importa à água do deserto, à gazela do areal que o árabe tenha sede ou que o leão tenha fome? Mas a sede e a fome são fatais. O amor é como eles: entendes-me agora?” (NT, p. 108).

Dentro do quarto da estalagem, Eleonora vive aquilo que Praz observa quanto aos heróis fatais da literatura romântica: “O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima” (PRAZ, 1996, p. 87). Friamente irresoluto, Claudius faz sua amada experimentar o medo e o desespero: “— Por compaixão então esclarecei-me nesta dúvida: por que tudo isso que eu vejo? Tudo o que penso, o que adivinho é muito horrível!” (NT, p. 102). Outra atitude, expressa verbamente pelo narrador, também atesta seu caráter cruel. Diante da firme resistência de Eleonora para que fosse viver com ele, Claudius ameaça matá-la: “Se quiseres... senão seria horrível... não sei o que aconteceria: mas quem entrasse neste quarto levaria os pés ensopados de sangue...” (NT, p. 111). Com essas palavras ele comprova aquilo que já havia dito, isto é, que para ele o amor e o ódio estão lado a lado, por isso, à recusa de sua oferta de uma vida de felicidade e dedicação, Claudius expõe a opção contrária: a morte.

A esse personagem pode-se aplicar as palavras de um personagem de Byron, Manfredo, à sua amada, as quais Praz considera como o ponto crucial dos heróis fatais: “Eu a amava e a destruí!” (BYRON *apud* PRAZ, 1996, p. 87). Quanto a isso, devemos somente anotar que não é Claudius quem a destrói efetivamente, mas sim o esposo dela, o duque Maffio, que volta posteriormente para se vingar e a mata. Porém, é incontestável que pela vontade e ação inconseqüente do narrador do conto, a vida de Eleonora foi completamente modificada; ela foi alvo da vingança do duque mesmo não tendo escolhido por livre e espontânea vontade viver com Claudius, que tinha por ela obsessão e destruiu a sua vida. Em virtude disso, aquelas palavras finais de Mario Praz utilizadas em relação a Gennaro, se ajustam melhor ainda à figura de Claudius Hermann. Eleonora caiu em desgraça ao se tornar objeto de desejo de Claudius, foi uma vítima impotente do sentimento fatal deste personagem.

JOHANN

Quanto a este, não há muito o que falar visto que ele não apresenta riqueza de caracteres do tipo aqui estudado. Mas certo é que ele encarna o tipo rebelde, e como este, a perdição também é marca de sua vida: “Quanto a amantes, meus amores eram como a sede dos cães das ruas, saciavam-se na água ou na lama... Eu só amara mulheres perdidas” (NT, p. 128). Como nos demais, em Johann o satanismo também se faz presente, ou seja, há nele aquela disposição para o mal impelindo-o ao assassinato e à corrupção. Três episódios decerto o ligam ao tipo satânico, ainda que tal ligação seja tênue. O primeiro é o assassinato que pensara ter cometido (isto porque o indivíduo sobreviveu). Jogando num bilhar, Johann agride um rapaz que revida a ofensa. Ambos decidem resolver o impasse por meio de um duelo com armas de fogo. Johann sai ileso enquanto o outro é alvejado. Não podemos somente acreditar que a participação do narrador num duelo se deva ao fato de ele ser um homem fatal, se assim fosse, o outro participante também seria. Além disso, como se sabe, o duelo foi uma prática secular reconhecida pelo Estado: com ele os homens “lavavam” a honra. Ou seja, podemos conceber que Johann duelou porque assim mandava a tradição.

O outro episódio é o assassinato de um homem que o seguira para lhe matar. Nesse caso, também há como que um véu sobre a intenção satânica, a revestir o episódio de uma significação natural: Johann agiu em legítima defesa como qualquer pessoa agiria se estivesse para ser assassinada. Mas é óbvio que a imagem de homem inatingível prevalece, pois ele escapou de duas situações mortais na mesma noite. O último episódio evidencia melhor o instinto perverso de Johann. Após deixar caído no chão aquele que duelara com ele, o narrador pega duas cartas que estavam com o rapaz: uma que ele escrevera para a mãe, e outra que a mulher amada do rapaz escrevera para ele. Esta segunda era um recado que marcava um encontro naquela noite. Como reflexo do desrespeito e perversidade dos homens fatais, Johann toma o anel do dedo do rapaz e vai em seu lugar se encontrar com a mulher, relacionando-se sexualmente com ela, que acreditava ser ele seu amado, sendo, na verdade, o seu irmão. Essa atitude do protagonista talvez seja o elo mais forte de ligação dele com o tipo rebelde, pois mostra o instinto de praticar o mal, que não hesita em abusar da ingenuidade alheia pela prática do incesto. A pobre moça, sua própria irmã, foi vítima do ímpeto maléfico existente em todo homem de traço byroniano.

BERTRAM

Depois de passarmos em revista quatro personagens que apresentam, uns mais outros menos como vimos, traços dos heróis byronianos, chega a vez de analisar aquele que é o ápice do tipo em *Noite na Taverna*: Bertram. Este é o representante

mais bem acabado do homem fatal e satânico no livro, não só pelo fato de possuir várias daquelas características reunidas a partir do modelo byroniano, mas também porque sua história é mais rica em peripécias e aventuras que as demais, e por elas o personagem demonstra a índole que detém. Até o conto em si parece possuir mais engenhosidade que os outros, abundando em metáforas e comparações que convençam por uma vitalidade própria.

Mas antes de entrarmos no mapeamento das características fatais de Bertram, conheçamos o paralelo destas. A história do personagem começa quando ele estava apenas enamorado de uma bela moça chamada Ângela. Seu amor é forte e sincero ao ponto de almejar casar-se com ela, mas os planos são drasticamente interrompidos pelo pai de Bertram, que o chamava à Dinamarca. A despedida dos amantes mostra a intensidade do relacionamento: “Foi uma noite de soluços e lágrimas, de choros e de esperanças, de beijos e promessas de amor, de voluptuosidade no presente e de sonhos no futuro...” (NT, p. 33). O amor verdadeiro envolvia os dois e uma vida conjugal ao molde burguês era o desejo de Bertram. Esses fatos mostram ainda a pureza e a boa intenção de ambos os personagens, que assim se colocam no lado da Virtude.

Não apenas distante mas de lado oposto, é a conduta dos dois após o regresso de Bertram. Passados dois anos, ele encontra Ângela casada e com um filho, apesar disso, reatam o relacionamento, que é logo descoberto pelo marido dela. Neste ponto, a vida dos personagens tem uma virada radical, pois em uma noite a mulher assassina o marido e o filho, e convida a Bertram para viver loucamente: “Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim” (NT, p. 37). Depois de um tempo Ângela o deixa, mas sua influência marca a vida de nosso narrador de maneira fatal: “deixou-me os lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio de gérmen de vícios que ela aí lançara” (NT, p. 38). A partir daí, Bertram se torna um completo homem fatal, devasso e cruel: “Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração” (NT, p. 38). E agora entramos de vez na análise das características do tipo satânico.

Como os heróis byronianos, Bertram também espalha a infelicidade àqueles que surgem em seu caminho. Isso, o sentiram muito bem uma moça de dezoito anos e seu velho pai viúvo, que, demonstrando misericórdia cristã, resolveram ajudar Bertram quando o encontraram ébrio, ferido e caído no chão, na frente do palácio deles:

Não era amor decerto o que eu sentia por ela – não sei o que foi – era uma fatalidade infernal. A pobre inocente amou-me; e eu recebido como o hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela. [...] 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 joias dela, vendia-a (NT, p. 38-39).

Como em outros personagens, a vida de Bertram leva a marca da fatalidade, cuja força destruidora também alcança àqueles a sua volta. Mas outro elemento que não podemos deixar de notar é o tédio, que vem estabelecer uma ligação direta entre nosso narrador e o Satanás d'*O Paraíso perdido* de Milton, de quem falamos anteriormente. Igualmente ao Satanás miltoniano, Bertram é melancólico certamente porque sente-se atingido pela fatalidade que desnorteou a vida planejada por ele, como também da insaciedade advinda depois de sua intensa relação com Ângela.

Bertram encarna tão profundamente o tipo rebelde que se assemelha ao Satanás do *Paraíso* também em outro aspecto, o orgulho. Sobre o personagem de Milton, Praz ressalta a sua rebeldia indômita, a sua postura majestosa em meio à decadência. Álvares de Azevedo atentou de fato para essas qualidades ao compor a índole de Bertram, como se pode comprovar no episódio em que o personagem encontra-se junto a outros tripulantes no meio do mar, numa simples jangada, atravessando uma terrível tempestade:

Uma noite, a tempestade veio... apenas houve tempo de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para saber o que é a borrasca!... fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, as blasfêmias dos que não creem e maldizem, as lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto. Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem – mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me. Era um Oceano como aquele de fogo onde caíram os anjos perdidos de Milton – o cego: quando eles passavam cortando-as a nado, as águas do pântano de lava se apertavam: a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal! (NT, p. 48-49).

A comparação com um bando de leões dá uma ideia da dimensão tenebrosa que a situação apresenta; a descrição das atitudes dos outros homens também reforça tal dimensão: uns, blasfemavam e maldiziam, outros, choravam, soluçavam e tremiam de medo, enfim, todos se desesperavam ante à morte que os rondava. Somente Bertram permanecia frio e inabalável, não temia nem tremia, pelo contrário, ria diante da desgraça iminente, ou seja, escarnecia de tudo aquilo que se passava com ele e com os demais. Como não fosse o bastante, lança uma suposição que o liga de vez à senda dos homens satânicos à maneira de Milton: afirma ele que cada onda que batia contra a jangada levava um homem, mas cada onda que se aproximava dele, o respeitava. Como o anjo decaído Lúcifer, Bertram conserva uma postura majestosa ainda que em face da decadência beirando a morte; é ativo, orgulhoso e destemido como um ser imortal que vê os homens comuns do alto de uma posição superior.

A comparação final coroa tudo o que dissemos até então, além de não deixar margem para dúvida quanto à influência de Milton, pois remete a uma cena da obra citada do escritor inglês. A imagem é forte e mostra a habilidade do jovem autor em

carregar seu texto com recursos que mexem com a imaginação do leitor: um rio ou pântano no qual os anjos caíram e punham-se a nadar, mas as águas se apertavam para os matar. Temos aqui um paralelo que convém explorar melhor: de um lado, estão os homens na jangada: estes são arrastados pelas ondas como aqueles anjos, são assim filhos de Deus e a morte os espera fatalmente; de outro lado coloca-se Bertram, a quem nem as ondas e nem a morte tocavam, e autointitulado o **bastardo do mal**.

Como já destacamos na análise acima, o narrador detém um riso que extrapola o limite da mera zombaria, à imitação dos heróis byronianos, ele chega ao nível da pura crueldade, pois somente manifesta-se em meio às dores dos outros. No episódio no qual Bertram é salvo de morrer afogado por um homem e, involuntariamente, mata afogado aquele que o socorria, de modo insano põe-se a ri: “Era uma sina, e negra; e por isso ri-me; ri-me, enquanto os filhos do mar choravam” (*NT*, p. 40). Em outro episódio mais dramático ainda vemos esse ato de escárnio se mostrar mais feroz. Estando apenas Bertram, o comandante da corveta (que o acolheu após o afogamento) e a mulher do comandante na jangada, sem água e sem comida há vários dias à deriva no mar, decidem os três sortear quem serviria de alimento para os outros dois. O comandante é o sorteado, e diante de seu desespero, a indiferença macabra de Bertram: “Eu ri-me do velho. Tinha as entranhas em fogo. Morrer hoje, amanhã, ou depois... tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome” (*NT*, p. 59).

Aqui podemos tocar em outra característica marcante de um verdadeiro homem fatal e cruel, a ironia. A teorização sobre este conceito é ampla e rica, e o responsável pela introdução dele na estética romântica é Friedrich von Schlegel (1772-1829). Mas antes, foi Johann Gottlieb Fichte (1762 –1814) com sua concepção do Eu, quem deu o passo primordial, pois, como assevera Vítor Manuel Aguiar e Silva (1968),

[...] a teoria fichtiana do Eu absoluto influenciou profundamente a concepção romântica do eu e do universo, pois os românticos, interpretando erroneamente o pensamento de Fichte, identificaram o Eu puro com o eu do indivíduo, com o gênio individual, e transferiram para este a dinâmica daquele. O espírito humano, para os românticos, constitui uma entidade dotada de uma atividade que tende para o infinito, que aspira a romper os limites que o constroem, numa busca incessante do absoluto (SILVA, 1968, p. 427).

Assim, o Eu fichtiano se transformará para os românticos no eu-sujeito, espécie de cifra da transcendência que singularizaria a existência humana por meio da imaginação e da autoplasmação. Ronald de Melo e Souza (2004), em conferência na Academia Brasileira de Letras sobre Poesia e filosofia no Romantismo, fala do intercâmbio entre o pensamento de Fichte e a concepção de ironia de Schlegel:

A concepção fichteana do sujeito como dobra que se desdobra em eu-sujeito e eu-objeto ou espectador e ator do mesmo drama gnosiológico perpassa a revolução fundamental a que Friedrich Schlegel submete o conceito de ironia. Schlegel se credencia como principal teórico da ironia romântica, sobretudo porque a define como princípio de construção da poesia moderna em verso ou em prosa. (...) Schlegel argumenta a tese de que a ironia poética constitui a forma de conhecimento em que a contradição é consentida (SOUZA, 2004, p. 305).

Tomando a contradição como primado, a ironia romântica comportaria duas posições antagônicas, porém, complementares, como duas faces de uma mesma moeda. Cremos ser possível vislumbrar no texto de Álvares de Azevedo um exemplo dessa postura irônica que vem contradizer, não apenas uma situação ou episódio específico, mas toda uma forma de sentir e agir.

O episódio que enseja as falas irônicas de Bertram é aquele descrito mais acima: o protagonista da narrativa, o comandante da embarcação e sua mulher, os três apenas, numa jangada no meio do mar, já sem comida e sem água, “e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome” (*NT*, p. 54). Os sobreviventes agora são levados a uma situação-limite na qual as regras de civilidade são deixadas de lado. A partir daí Bertram começa um pequeno discurso sobre o ser humano como obra perfeita do estatuário sublime, Deus. Tomando o episódio bíblico no qual Satanás conduz a Cristo até o alto de uma montanha para mostrar-lhe e oferecer-lhe a grandeza das coisas do mundo, o narrador argumenta ter Deus feito o mesmo com o Homem, e termina dizendo como se fosse o próprio Deus falando àquele: “vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai, e serás feliz!” (*NT*, p. 56). O discurso é somente o início de uma reflexão mais ampla, pois a fala que o segue vem exatamente contradizê-lo: “Tudo isso é belo, sim – mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede” (*NT*, p. 56). O crítico Ronaldo de Melo e Souza esclarece bem a coexistência de dois polos contrários, de duas atitudes antagônicas mas de mesma origem:

Na obra de arte regida pelo princípio da ironia, o que importa é a capacidade de um eu se desdobrar em eu-sujeito e eu-objeto. O eu verdadeiramente irônico ri de si mesmo, e não simplesmente dos outros. Neste sentido é que a ironia se denomina romântica. Define-se a ironia romântica como expressão dialética da síntese antitética peculiar ao consórcio da ciência da reflexão e da arte da imaginação. À nostalgia romântica do infinito ou absoluto se contrapõe a redução irônica ao finito ou relativo. O conceito de ironia romântica se impõe como princípio de construção da obra de arte que congrega em si mesma a linguagem do entusiasmo e a metalinguagem da reflexão crítica (SOUZA, 2004, p. 307).

Atentando-se para a relação de Bertram com a mulher do comandante, mais um caso de paixão ardente sem interditos, e, mais que isso, atentando-se para o espírito romântico em geral, alicerçado, entre outras coisas, no idealismo, na força da imaginação e do sonho, veremos que aquelas palavras de Bertram se opõem ao próprio romantismo, e não apenas ao seu sentimento pela mulher antes da desgraça em alto-mar. Das mais grandiosas quimeras já sonhadas pelos poetas, das mais altas torres de marfim já erguidas pela imaginação, despenca-se até às dores mais primitivas do ser humano: a fome e a sede. Sem sombra de dúvida, operou-se a redução irônica ao finito, ao concreto e ao horrível, naufragou o barco das ilusões metafísicas. Porém, como já afirmamos, os dois modos de agir fazem parte de uma mesma índole contraditória, a índole romântica.

Não à toa vemos que a contradição é também marca do temperamento dos heróis byronianos. Com Bertram, um completo cético, Álvares de Azevedo dá ao livro de contos a medida de reflexão crítica que faz parte da atitude irônica romântica, assim como outros episódios e personagens remetem ao lado idealista e nostálgico do romantismo. E enriquece imensamente a postura de homem fatal de Bertram, que expressando a ironia romântica, encarna como nenhum outro personagem a índole antitética do romantismo.

Considerações finais

Noite na taverna é um livro sem precedentes na literatura brasileira, e sua posição na história literária nacional é completamente marginal, pois a obra se distancia do restante da prosa romântica nacional pelo fato de esta ter retratado a realidade brasileira com relativa fidelidade. O motivo principal disso vem da completa influência estrangeira. A obra é toda voltada para a Europa: as motivações gerais, os nomes dos personagens e cenários das ações, tudo tem como pano de fundo o horizonte europeu. Além disso, a obra se filia integralmente ao chamado **mal do século**, e, espelhada nas obras “malditas” de autores europeus, não é somente constituída de histórias transgressoras da moral burguesa, mas também toca o terreno do macabro e do satânico. Sofrimento, incesto, adultérios, canibalismo, prostituição, necrofilia e muitas mortes compõem a matéria desse livro sem paralelos na literatura brasileira. Seus personagens são libertinos convictos e sempre dispostos a mancharem o *status quo*, são transgressores por excelência da normalidade banal da burguesia, e a todo momento não hesitam em declarar a vida devassa que levaram, repleta de bebedeiras e orgias.

Por esses motivos, *Noite na Taverna* se ergue como uma afronta ao etos burguês. Contra a estabilidade familiar do lar, pedra fundamental da sociedade, são postos em circulação adultérios, incesto, matricídio e fratricídio. Ao utilitarismo burguês que

trabalha durante o dia e dorme durante a noite, se contrapõe à vida desregrada que, acertadamente, faz da noite seu cenário ideal, como declara Bertram a respeito de si e de sua amada: “Nossos dias eram lançados ao sono como pérolas ao amor: nossas noites sim eram belas!” (NT, p. 37). Contra a conduta racional e o viver civilizado dessa sociedade da razão e do progresso, são acionadas forças instintivas de sexualidade atormentada e conduta animalesca.

Esse livro de contos deve ser visto como um elo de ligação de nossas letras com toda uma tendência que produziu excelentes obras na literatura europeia do mesmo período, não sendo, entretanto, popular em nosso país. O livro faz parte do “afortunadíssimo gênero literário que foi o ‘romance gótico’” (PRAZ, 1996, p. 116), cujo principal elemento identificador é a noturnidade: é no ambiente noturno que tudo acontece. Outros elementos também são recorrentes: lugares lúgubres e abandonados como cemitérios, templos antigos, florestas sinistras, despenhadeiros horrendos, castelos mal-assombrados, com personagens igualmente sinistros ou mesmo monstruosos; tudo isso sempre envolto numa atmosfera de mistério e terror. Enfim, Álvares de Azevedo fez soar em terras brasileiras um coro há muito ouvido na Europa.

Referências

- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 5ª ed. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia. São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1975. (2º volume: 1836-1880).
- COUTINHO, Afrânio (dir.). COUTINHO, Eduardo de Faria (codir.). *A Literatura no Brasil*. 7ª ed. rev. e atual. – São Paulo: Global, 2004. vol. III.
- MOISÉS, Massaud. *História da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Tradução: Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.
- SILVA, Vítor Manuel Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 2ª edição. Livraria Almedina. Coimbra, 1968.
- SOUZA, Ronaldo de Melo e. “Poesia e filosofia no Romantismo”. In.: ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Escolas literárias no Brasil / Coordenação de Ivan Junqueira*. – Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2004, pp. 301-41.