

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LITERATURA BRASILEIRA

*A Poética do Mal:
A Ficção de Álvares de Azevedo,
Uma Literatura Sob o Signo de Satã*

Claudia Labres

Dissertação apresentada como requisito
parcial à obtenção do grau de Mestre em
Letras, na área de Literatura Brasileira.

Orientadora: Prof^a Dr^a Gínia Maria de Oliveira Gomes

Porto Alegre
2002

*A meus pais,
com todo o amor,
por todo o amor!*

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! (...) à imortalidade da alma!

Manoel Antônio Álvares de Azevedo

AGRADECIMENTOS

Após muitas noites mal dormidas com um Diabo na cabeça, esse trabalho surge como resultado de um esforço não apenas de alguns meses, mas de um longo período de amadurecimento pessoal e intelectual. Ness'*A Poética do Mal*, então, encontram-se a Claudia de ontem e a de hoje, duas mentes que já não são mais as mesmas. Sendo fruto de uma tentação – meio profana meio sagrada – que por muito tempo me perseguiu nas constantes leituras de Álvares de Azevedo, essa dissertação mescla idéias novas e antigas, que se perderam no tempo, mas que, enfim, se condensaram e se cristalizaram nas palavras que aqui ficam impressas. Idéias que não são só minhas, posto que se unem às de pessoas que muito me ensinaram ao longo desta jornada. A essas pessoas só tenho a agradecer.

Sou muito grata ao Instituto de Letras e à Universidade Federal do Rio Grande do Sul que me acolheram desde meus tempos de graduação; ao pessoal do pós-graduação que muito me ajudou; à CAPES que investiu em mim ao longo desses meses de estudo e pesquisa; à Gínia Maria de Oliveira Gomes, querida e dedicada orientadora, cujo apoio, companheirismo, amizade, incentivo e ensinamentos foram de valiosa ajuda não apenas na realização desse trabalho, mas ao longo de minha formação; aos meus professores, sobretudo a Ana Maria Lisboa de Mello, a Gilda Neves da Silva Bittencourt, a Jane Fraga Tutikian, a Maria do Carmo Campos e a Sandra Sirangelo Maggio, que muito contribuíram e estimularam para que eu permanecesse nesse apaixonante caminho da literatura; aos meus colegas, principalmente à Ana, ao Anselmo, ao Caio, à Cristina, à Gleidys, ao João e à Rô cujas contribuições e trocas foram de grande proveito.

Agradeço às amigas Edna Quaresma Woll, Giseli Silva da Silva e Rosilane Mattos dos Santos (esta, que, por escolha do coração, tornou-se minha irmãzinha mesmo sem sê-lo) que, apesar da distância que se prolongou durante esse período, sempre tiveram uma palavra de apoio sobretudo nos momentos mais difíceis, me ensinando que não é preciso estar próximo para se fazer presente; às amigas Alessandra Azeredo Bizello, Alessandra Borges Martins, Andréia de Barros Aguirre, Milene Benachio e Renata Vaghetti Ocacia pelo tanto que as incomodei, no bar ou pelos corredores, com esboços de análise, em especial à Rê, cuja ajuda foi fundamental desde o princípio desta pesquisa, e à Deinha, que com carinho e atenção revisou este trabalho.

Agradeço a Anacleto de Souza Labres e a Matildes Luíza Labres, meus tão queridos pais, por terem caminhado lado a lado comigo desde o início; a toda minha família – tios, primos e, especialmente, aos meus padrinhos Jurandir Tiaraju Labres Delvalhas e Anna Maria da Silveira Delvalhas e Albertina Luíza Cândido – pelo carinho e pelo apoio incondicionais em todos os momentos; ao meu irmão, Marcelo, cujas críticas constantes só me fizeram crescer e tentar melhorar sempre e cada vez mais. Tenho que agradecer ainda a todos aqueles que de algum modo confiaram no resultado deste estudo e torceram para que ele se concretizasse.

Agradeço a Deus e a Satã, figuras fundamentais para esse trabalho. A Deus, que com sua onipotência nos legou a vida e o gênio, e ao opulento Lúcifer, que pela graça divina foi criado como o mensageiro da luz, agradeço por essa luz, pouco divina pouco demoníaca, que guiou essa pesquisa.

E, finalmente, não posso deixar de agradecer à principal pessoa que propiciou este estudo: meus mais sinceros e ardorosos agradecimentos a Manoel Antônio Álvares de Azevedo – o poeta que aos versos deu vida, o ficcionista que de cuja prosa fez poesia – sem o qual este trabalho jamais seria possível. Ao byroniano Maneco, que a mim transformou numa azevediana, meu muito obrigada simplesmente por ter ele existido.

A todos agradeço do fundo do meu coração. Esse mesmo coração que se encontra presente em cada uma das palavras deste trabalho, posto que – apropriando-me das palavras do jovem Werther – *o que eu sei todos podem saber; meu coração, porém, só eu e mais ninguém pode possuí-lo.*

SUMÁRIO

RESUMO	8
ABSTRACT	9
NOTA INTRODUTÓRIA	10
1 A TRADIÇÃO DEMONÍACA	15
1.1 O princípio do mal	15
1.2 O mito de Lúcifer	23
1.2.1 A personagem através dos tempos	28
1.2.2 O herói romântico	38
1.3 O pacto demoníaco	43
1.4 A configuração do mal	51
2 O DIABO AZEVEDIANO	56
2.1 O diálogo com a tradição	56
2.2 O pacto e o ritual de iniciação	63
2.3 O aprendizado infernal	69
2.4 O espaço infernal	74
3 A REPRESENTAÇÃO DO MAL	80
3.1 A ruptura com as regras	80
3.2 A herança satânica	87
3.2.1 A melancolia	89
3.2.2 A ironia	96
3.3 A imagem feminina	106
3.3.1 Angélica e demoníaca	107
3.3.2 Amor e erotismo	117
3.4 A morte	124
4 OS TEMAS DO FANTÁSTICO	131
4.1 A evocação de Hoffmann	131
4.2 Uma viagem fantástica	136
4.3 Uma região oculta além do horizonte	145
4.4 Devaneios e fantasias	149
4.5 O duplo: duas faces do mesmo eu	153

CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
BIBLIOGRAFIA	170

RESUMO

O presente estudo traz reflexões sobre *Noite na Taverna* e *Macário*, textos de Álvares de Azevedo, e a forma pela qual eles se inscrevem na literatura maldita. Para tanto, faz-se necessário um olhar mais detido para elementos fundadores do maldito: o erotismo como fonte do desejo; o sentimento de perda pelo desejo não realizado; a melancolia decorrente dessa desilusão; a rebeldia pela percepção do ideal frustrado e a morte como fim último da existência. Visa-se, portanto, abordar a questão do mal enquanto temática literária que passa a influenciar o pensamento e o modo de viver e agir das personagens azevedianas, tornando-se aspecto fundamental nos textos em questão.

ABSTRACT

The present study brings reflections on Álvares de Azevedo's Noite na Taverna and Macário and the way they are inserted in the accursed-literature. For this, it is necessary to focus in the former elements of the damned: the erotism as a source of desire, the feeling of losing as an unsatisfied-desire; the melancholy as a result from this disillusion, the rebellion resulted from the perception of the frustrated ideal and the death as the last ending of existence. The aim is, therefore, to broach the evil question while literature theme which starts to influence the Azevedo's character's thoughts-and ways of living and acting, as a primary aspect in the approached texts.

NOTA INTRODUTÓRIA

*Sonhar! sempre sonhar! arder no cérebro
Sempre uma idéia que jamais se alenta!...*

Álvares de Azevedo

Vasta foi a obra de Álvares de Azevedo, principalmente se considerarmos seu desaparecimento prematuro. Os críticos¹, em geral, chamam-no “Poeta”. Será então que sua prosa ou seu drama não merecem uma posição de destaque? De forma alguma. *Macário* e *Noite na Taverna* são, sim, textos significativos no conjunto de sua obra.

Macário, introduzindo o drama fâustico, conduz o leitor a uma realidade incerta e conturbada. Satã, personagem capaz de provocar fascínio e admiração, tenta seduzir Macário. O Satã azevediano, como os demais que surgiram durante o romantismo, é um ser com um quê de encanto, uma beleza interior, cujas palavras sublimes, quase divinas, tornam-se profundas e persuasivas. Sendo persuasivo, Satã passa a ser uma espécie de guia de Macário, mostrando a ele um caminho. Assim como o Satã mítico, o de Álvares de Azevedo é um rebelde.

Lúcifer, através de sua rebeldia, cai em desgraça transformando-se em Satã. Ao homem, seduzido pela serpente (ou será que pelo desejo de conhecimento?), é negado o Éden. Tendo ambos sido expulsos pelo Pai, assumem posições análogas. Satã torna-se a própria personificação do mal. O homem passa a ser conhecedor do bem e do mal e busca sua realização, não interessando em qual dos dois pólos desse dualismo ela se encontre. O Satã do romantismo, porém, não é nem bom nem mau, mas *maldito* e como tal torna-se símbolo de revolta e transgressão. Assim, o Satã

¹ Casos como os de Ronald Carvalho, Afrânio Coutinho e Massaud Moisés, entre outros.

azevediano encontra-se inscrito na tradição demoníaca. O Satã de Álvares de Azevedo mostra-se como um filho abandonado pelo Pai que vai em busca de alguém com quem se identifique.

Noite na Taverna, ao contrário de *Macário*, não apresenta um Satã personificado, mas personagens que agem de modo satânico, ou seja, elas assumem para si *os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis*² que, segundo Mario Praz, são as principais características da figura demoníaca. Ambiente caótico, a taverna, na qual os cinco rapazes se encontram, parece ser o local propício para que o *maldito* se instaure. Não há, portanto, um Satã junto à cena para guiar as personagens, não é preciso, elas já são suas seguidoras, mas é como se ele as espreitasse de algum lugar, da janela talvez.

Macário e *Noite na Taverna* são obras distintas, por certo. Entre elas, contudo, há uma certa continuidade. É como se uma fechasse aquilo que a outra deixou em aberto. Os dois textos se aproximam e se completam. Trata-se da hipótese de ler um como seqüência do outro. *Macário* termina, se é que isso realmente acontece, na janela de uma taverna. A fala inconclusa de Macário a Satã pressupõe uma continuidade que não se efetiva. *Cala-te. Ouçamos*³, diz Macário a Satã. Ouçamos o quê? Não se sabe, não há respostas; no livro não há mais páginas a serem lidas. Ouçamos as narrativas de “cinco homens ébrios” sentados à mesa de uma sala fumacenta, podemos deduzir. Mas onde estão essas narrativas? Em *Noite na Taverna*, talvez. Apesar da possível ligação entre os textos, nem é necessário lê-los para perceber a “quebra” existente entre eles. Os gêneros⁴ são diferentes, porém um inicia no cenário em que o outro acaba.

Para a construção dessas obras, Álvares de Azevedo recorre a grandes ícones da literatura universal. Macário mesmo se admite meio Fausto, e como ser Fausto sem Mefistófeles? A referência é claramente a Goethe. O Fausto de Goethe buscava o conhecimento e o “Fausto” de Álvares de Azevedo, procura o quê? Ao que

² PRAZ, 1996, p. 76.

³ AZEVEDO, 1998, p. 88.

⁴ Embora seja um tanto complicado se determinar o gênero de *Macário* ou *Noite na Taverna*, posto que não seguem as normas tradicionais, é notório que há entre os dois textos uma grande diferença. Ainda que de modo pouco convencional, o caráter teatral em *Macário* se sobressai, bem como o aspecto contístico em *Noite na Taverna*.

parece, nem o próprio Macário saberia responder. *Noite na Taverna* também apresenta relações intertextuais, sobretudo, com Hoffmann. A figura do escritor alemão é evocada como inspiração aos contos fantásticos que seriam narrados pelas personagens. Entretanto, serão realmente fantásticos esses contos? Talvez “Claudius Hermann” seja o único a seguir a proposta. Contudo, ainda assim, a intertextualidade se configura e torna-se perceptível no interior do texto, seja pela referência textual no ato da evocação, seja pela estrutura utilizada na obra. Fantástico ou não, *Noite na Taverna* traz Hoffmann para seu interior ao usar uma estrutura semelhante a de *O Vaso de Ouro* – um dos contos mais conhecidos de Hoffmann.

Macário e Noite na Taverna se passam em locais pouco definidos, num ritmo meio que alucinante. Acontecimentos se sucedem de forma confusa e angustiada. Em *Macário*, porém, esse ritmo sofre uma quebra. A personagem Penseroso, sempre que aparece, dá ao texto um ritmo lento, um conteúdo reflexivo. *Noite na Taverna* parece, então, ser uma obra mais bem acabada, ambas, porém, mesclam imagens vistas e imaginadas, apresentam uma visão cética do mundo.

O espaço ficcional dos dois textos se estabelece num mundo artificial, quase absurdo. Contudo, são sentimentos humanos que estão expostos e funcionam como guia das personagens. São sentimentos confusos que oscilam da revolta e violência ao amor sincero e sublime. Nesse mar de sentimentos que se confundem, a melancolia se torna um aspecto constante nas personagens azevedianas.

O tom melancólico que perpassa as obras é perceptível, sobretudo, na visão entediada, contestadora, violenta e transgressora das personagens, que, em geral, são pálidas, quase sem vida. A morte é pálida. A palidez mórbida da morte persegue as personagens que não fogem dela, ao contrário, a buscam de algum modo.

No interior dos textos, Céu ou Inferno é indiferente; Deus e Diabo se aproximam. O que realmente importa é procurar a realização dos desejos proibidos ou absurdos; é encontrar as respostas não dadas.

Macário e Noite na Taverna surgem com uma originalidade marcante, com sentimentos exacerbados e conflitantes e, por isso mesmo, humanos ao extremo. Por esses motivos, além, é claro, da qualidade estética dos textos, é que eles permanecem e permanecerão merecendo sempre ser estudados e sendo objetos de uma nova leitura.

A intenção desse estudo, portanto, é analisar a obra de ficção de Álvares de Azevedo, mais especificamente *Noite na Taverna* e *Macário*, levando em conta não sua importância histórica (único motivo pelo qual Brito Broca⁵, por exemplo, via sua permanência), mas por seu valor literário, por sua qualidade estética. Para tanto, esse trabalho será formado por quatro grandes capítulos:

Um primeiro capítulo abará questões mais amplas acerca do mal e do surgimento da figura demoníaca no imaginário. Desse modo, este será um capítulo em que se tratará do Satã enquanto figura mitológica que se tornou personagem e sofreu transformações ao longo de sua trajetória. Esse momento do trabalho, portanto, estará relacionado a aspectos da tradição demoníaca, sem se deter ainda nos textos de Álvares de Azevedo;

Nos capítulos seguintes concentrar-se-á nos textos a serem estudados. Assim, as questões tratadas no primeiro capítulo serão retomadas, posto que são aspectos recorrentes em *Macário* e *Noite na Taverna*. O segundo capítulo, então, tratará da presença de Satã no texto azevediano e como ele se relaciona com a tradição;

A seguir, no terceiro capítulo, se tratará da questão do mal como forma de libertação e revolta das personagens. Para tanto, haverá a abordagem de temas que motivam as ações das personagens de Álvares de Azevedo. Melancolia, ironia, erotismo e morte são elementos fundamentais no interior dos textos em análise e, como tal, merecem um olhar detido, posto que, em muitos momentos, são eles que motivam a insatisfação e a revolta dos homens que habitam o mundo azevediano;

O quarto capítulo apresentará reflexões acerca dos elementos fantásticos que tangenciam as narrativas. Embora passando em movimento tangente pela obra de Álvares de Azevedo, o fantástico é, ao menos, sugerido por alguns traços presentes nos textos em análise que se configuram como temas tradicionais da literatura fantástica. Em *Noite na Taverna*, ao evocar a figura de E. T. A. Hoffmann, aventa-se o fantástico. O clima mórbido e misterioso de *Macário* e *Noite na Taverna*

⁵ Em *Românticos, Pré-românticos e Ultra-românticos*, Brito Broca diz: os discursos de Álvares de Azevedo e seus esboços de estudos literários não passam de um cascatear insuportável de palavras. A *Noite na Taverna*, cujo terrorismo factício e ingênuo mereceu de Afrânio Peixoto a classificação de genial, apresenta; no entanto, interesse documentário [. . .]. O mesmo dizemos de *Macário*. (Broca, 1979, p. 320.)

criam uma atmosfera propícia para que o fantástico se instaure. Macário e Penseroso, duplos que se encontram, são personagens que refletem as contradições de um *eu* cindido. Por todos esses aspectos, então, embora não se concretizando, o fantástico torna-se presente na obra azevediana, posto que é, a todo instante, sugerido.

Para melhor organização do trabalho, foi necessário estabelecer algumas escolhas, então, optou-se aqui pelo termo *maldito* em detrimento de outro mais usado e em geral com o mesmo sentido – *satânico* – pelo fato de já estar este impregnado de conotações pejorativas, o que não é pertinente no momento. O termo *satânico*, com o passar do tempo, parece ter começado a ser associado à maldade propriamente dita, e não mais ao sentimento de rebeldia que é o que aqui nos interessa. Corrompido pelo uso indiscriminado, *satânico* passou a se referir, na maior parte das vezes, ao exercício de missas negras e rituais macabros. Ainda que estes sejam rituais malditos, o maldito ultrapassa essa significação.

Optou-se ainda por analisar os textos de ficção de Álvares de Azevedo, principalmente, pelo fato de que ao longo de nossa tradição crítica e historiográfica essa parte de sua obra esteve à margem de outra considerada central: a poesia; portanto, já bastante estudada e analisada, enquanto a ficção continua a receber apenas notas e comentários, em geral, superficiais.

Encantadora nos mais diversos aspectos – que vão da rebeldia ao caráter melancólico da personagem romântica –, a obra de Álvares de Azevedo transita por grande diversidade de gêneros e temas. Além da prosa de ficção, da poesia e do drama ele se aventura pela crítica, pensando sobre a literatura enquanto a produzia. Sua obra vai do amor singelo e não realizado ao desejo erótico e apaixonado; suas personagens contemplam o ser amado, bem como violam convenções na tentativa de concretizar seus desejos, sendo, simultaneamente inocentes e malditos. Em sua obra, ele criou um mundo cujas regras são subvertidas em nome dos ideais das suas personagens. Por esse mundo essas personagens passearam livremente em busca de uma realização. Por esse mesmo mundo é que agora se tem início uma viagem; viagem essa que, certamente, transcenderá esse trabalho e cuja verdade não será única, mas uma dentre as tantas possíveis... *A Poética do Mal* se inicia! O signo de Satã marcará essa trajetória...

1 A TRADIÇÃO DEMONÍACA

1. 1 O princípio do mal

No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e vaga, as trevas cobriam o abismo, e um vento de Deus pairava sobre as águas. Deus disse: “Haja luz” e houve luz.

Gênesis 1: 1-3

Assim Deus criou o mundo: do caos fez a ordem, das trevas extraiu a luz e separou a noite e o dia. Durante os dias da criação, Deus criou toda a vida que habitaria a terra e, por fim, descansou. No sexto dia criou Ele o homem que destinado fora a ser o superior dentre todos os viventes. Do pó ao sopro de vida, o homem existiu:

E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus ele o criou, homem e mulher ele os criou. Deus os abençoou e lhes disse: “Sede fecundos, multiplicai-vos, enchei a terra e submetei-a; dominai sobre os peixes do mar, as aves do céu e todos os animais que rastejam sobre a terra”¹.

Homem e mulher são criados simultaneamente por Deus, como todos os outros animais. Estranhamente, porém, a seguir Deus cria a mulher da costela de Adão². Haveria aí alguma contradição? Aparentemente, sim. Entretanto, é mais provável outra hipótese: Deus cria o homem e a mulher, que, por algum motivo, é

¹ Gênesis 1: 27-28.

² Uma hipótese acerca da criação do homem é que ele fora gerado numa forma andrógina, possuidor de uma unidade e plenitude originais, de uma harmonia densa de significações que faz do homem um ser absoluto. Cindido em dois, a harmonia é perdida e o homem passa a viver numa busca constante pela plenitude (Cf. Sicuteri, 1985).

suplantada do Paraíso e do próprio texto. Mas a necessidade de uma fêmea faz com que ela seja novamente criada. A primeira mulher desaparece, não tem voz nem história, mas deixa seu rastro.

Segundo a discussão de Sicuteri, em *A Lua Negra*, ainda que não apareça explicitamente no texto Bíblico, há nele indícios de que Eva não fora a primeira mulher, o que indicaria a possível existência de Lilith³, o protótipo feminino, que fora criada como o homem à imagem e semelhança do Criador: *Depois, da costela que tirara do homem, Iahweh Deus modelou uma mulher e a trouxe ao homem. Então o homem exclamou: “Esta, sim, é osso de meus ossos e carne de minha carne! Ela será chamada ‘mulher’, porque foi tirada do homem!”*⁴.

Pela fala de Adão é possível perceber que há o indício de uma mulher anterior a Eva, uma mulher que foi suplantada do paraíso, uma mulher sem história, posto que se “esta, sim, é osso de meus ossos”, houve outra que não o foi, que fora, provavelmente, criada tal qual Adão. Lilith, contudo, teria se tornado uma mulher impura, a cortesã sagrada, posto que *alguns dizem que a mulher da primeira vez* [isto é, a primeira mulher] *era aquela que Adão sonhou eroticamente*⁵, aquela que lhe inquietava e perturbava, diferentemente do que viria a ser Eva, a Mãe dos Homens, a mulher submissa e dotada de pureza, fruto daquilo que Adão sonhara como ideal feminino, não mais como ideal erótico⁶. Para Graves, a impureza de Lilith se deu pelo modo através do qual ela foi criada. *Deus criou Lilith, a primeira mulher, assim como havia criado Adão, mas usando fezes e imundície ao invés do pó puro*⁷, a mulher teria sido, então, predestinada a ser inferior ao homem, sendo que fora criada de matéria inferior.

³ Lilith já em torno do ano 2000 a. C. era representada pelos povos antigos, numa forma meio humana meio demônio. Lilith apresentava uma *energia agressiva concentrada e vibrante, na estaticidade verdadeiramente enregelante* (Sicuteri, 1985, p. 43) sem perder a *expressão da paixão turva de sexualidade desenfreada que pode insidiar e submeter o homem* (Sicuteri, 1985, p. 42), ou seja, ela mantém, através dos séculos, seus traços de sensualidade e erotismo, apesar de seus caracteres demoníacos, como os pés disformes e bestiais. Embora tenha sido criada à imagem e semelhança de Deus, ela passa a assumir traços demoníacos ao recusar-se à submissão.

⁴ Gênesis 2: 22-23

⁵ SICUTERI, 1985, p. 28.

⁶ Em se pensando em *Adão e Eva*, de Baldung, entretanto, é possível que se perceba que o olhar de Adão, marcado de sensualidade, é dirigido também a Eva, o que ocorre, possivelmente, após à transgressão do interdito.

⁷ GRAVES apud SICUTERI, 1985, p. 28.

Por ter sido criada de matéria original, porém, e não através de uma cisão de outro ser, se julgava ela em paridade ao homem. Lilith nasce impura, portanto, humana. Considera-se ela, um novo Adão, dona de si mesma. O domínio que Adão lhe impunha, contudo, a leva a combater a repressão do macho na tentativa de atingir a condição de igualdade ao homem. Por não aceitar as imposições de Adão, Lilith se rebela contra ele em nome da própria liberdade. O equilíbrio original, então, é abalado, uma nova ordem é almejada por Lilith, uma ordem não aceita por Deus.

Ao não aceitar o domínio de Adão, Lilith foi condenada a habitar o inferno, onde tornou-se esposa de Lúcifer⁸. Segundo Lewis & Oliver, Lilith torna-se a “cortesã sagrada” enviada às ruas para seduzir os homens⁹. Transmuta-se numa força hostil da natureza que usa sua sensualidade com fins destrutivos. Lilith é, em última análise, uma revoltada que busca a afirmação dos direitos de liberdade relativos tanto ao prazer quanto à igualdade em relação ao homem. Representação da revolta, ela tenta mostrar à mulher a existência de um mundo dominado pelos homens e a conseqüente necessidade de uma revolução. Lilith é, portanto, vista como um ser inferior, como ocorrerá também com Eva, na Bíblia.

Já nas Sagradas Escrituras a mulher assume uma posição de inferioridade em relação ao homem. Ainda que, a princípio, Eva tenha uma “falsa igualdade”¹⁰ em relação a Adão, essa igualdade se aniquila no momento de sua condenação.

Ao provarem do fruto, Adão e Eva são condenados a deixar o Paraíso e viver com dificuldade sobre a terra. A pena de Eva, entretanto, é ainda mais cruel. Ao saber que fora a mulher a primeira a provar do fruto, Deus diz à Eva:

⁸ Lilith torna-se a encarnação feminina do Diabo. Sua existência é, porém, uma forma de solucionar o problema do incesto entre Eva e seus filhos. Segundo Alberto Cousté, o possível adultério que se estabelece entre Eva/Lúcifer e Adão/Lilith elimina o incesto entre Eva e Caim, Abel e Set, mas provoca o adultério e a cópula com entidades demoníacas.

⁹ Cf. LEWIS & OLIVER, 1999: Lilith.

¹⁰ Uso a expressão “falsa igualdade” pensando na versão da criação em que a mulher é feita de uma das costelas de Adão que, segundo Howard Bloch, fez com que por muito tempo a mulher fosse vista como inferior por ser um complemento do homem, não existindo em sua totalidade sem a presença dele. Assim, a mulher não existe plenamente, é um complemento, um subproduto de um ser essencial, possuidor de Ser e Existência. Nas palavras de Bloch, *se Adão existe plenamente, e Eva apenas em parte, isto ocorre porque ele participa do que imagina-se ser uma unidade original do ser, enquanto ela é a ramificação da divisão e diferença* (Bloch, 1995, p. 35).

*Multiplicarei as dores de tuas gravidezes, na dor darás à luz filhos. Teu desejo te impelirá ao teu marido e ele te dominará*¹¹.

A mulher, então, é posta numa posição próxima à da serpente, posto que, se foi a serpente¹² quem a induziu ao pecado, foi ela quem levou Adão a provar do fruto. O pecado de Adão foi duplo: provou da árvore do conhecimento e deu ouvidos à sua mulher.

*A Bíblia ensina que a mulher trouxe o pecado e a morte*¹³ *para o mundo, que precipitou a queda da raça humana, que foi chamada a juízo no tribunal do céu, julgada, condenada e sentenciada. Para ela, o casamento estava destinado a ser um estado de escravidão, a maternidade um período de sofrimento e angústia e, em silêncio e sujeição, ela deveria desempenhar o papel de uma dependente da generosidade do homem para todas as suas necessidades materiais e, quanto a qualquer informação que desejasse sobre as questões vitais da atualidade, deveria pedir a seu marido em casa*¹⁴.

Desde o momento da criação, portanto, a mulher está condenada a subjugar-se ao homem. A busca de liberdade é, então, pecado, posto que foi o próprio Criador quem deu ao homem o domínio sobre a mulher. O homem torna-se, desse modo, o portador da voz e do juízo no lar, a mulher é apenas um ser de segunda ordem, relegado a um segundo plano. A palavra é divina, negar a palavra à mulher é uma forma de afastá-la ainda mais da presença de Deus.

A mulher está condenada e amaldiçoada. É ela a portadora do mal e a aliada do demônio. Está ela destinada a sempre ser comparada à Lilith, à “prostituta sagrada” que procura e provoca a própria queda ao negar o domínio de Adão, ao deixar o Paraíso Edênico em troca de uma liberdade impossível. Lilith, acima de tudo, representa uma heroína romântica que através da perversão encontra a ruína, a morte, o sofrimento, mas também, a revolta e a liberdade. Expulsa da presença de Deus, ela torna-se a representação feminina de tudo aquilo que Lúcifer parece significar para os românticos e para os cristãos: para uns, heroísmo; para outros,

¹¹ Gênesis 3:16.

¹² Segundo Alberto Cousté, a palavra *serpente* vem do hebreu *saraf* e significa “aquilo que queima” e aproxima-se a Serafim, a primeira das ordens angelicais. É interessante notar que o próprio Lúcifer, a mais alta criação divina, pertencia a essa ordem. Mas a serpente, ainda mais que isso, é um signo de sabedoria e conhecimento, representa a inteligência e, inclusive, a criação do mundo.

¹³ É possível perceber, ao se estudar obras literárias, que, em geral, a mulher é representada como uma mulher fatal, não apenas relacionada ao mal, mas quem realmente conduz o mal aos homens. A mulher seria, portanto, *a bela dama sem misericórdia* (Cf. Praz, 1996).

¹⁴ STANTON apud KIRSCH, 1998, p. 263.

perdição. O Diabo passa a personificar todo o mal. Por ousar desobedecer uma norma estabelecida, a mulher encontra-se próxima do mal e, conseqüentemente, do Diabo.

O mal não poderia originar-se de Deus, posto que Ele é a essência do bem¹⁵. A origem do mal, então, está na figura satânica. Mas *o diabo é mau, não por sua natureza, mas por escolha de sua vontade*¹⁶. É a presença do Diabo que faz com que o mal esteja presente. O Diabo rebela-se contra Deus para aproximar-se do homem na tentativa de libertá-lo da obediência divina:

A serpente era o mais astuto de todos os animais dos campos, que Iahweh Deus tinha feito. Ela disse à mulher: “Então Deus disse: vós não deveis comer de todas as árvores do jardim?” a mulher respondeu à serpente: “Nós podemos comer do fruto das árvores do jardim. Mas do fruto da árvore que está no meio do jardim, Deus disse: Dele não comereis, nele não tocareis, sob pena de morte”. A serpente disse então à mulher: “Não, não morrereis! Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no mal”¹⁷.

Se Deus diz ao homem que este morreria em comendo do fruto proibido, o Diabo, através da serpente¹⁸, lhe mostra que nada disso aconteceria, pelo

¹⁵ Embora, geralmente, o mal seja visto como algo que não tem sua origem em Deus, em Jó 2: 10, lemos: *Se recebemos de Deus os bens, não deveríamos receber também os males?* Para Jó, Deus é o senhor absoluto de todas as coisas, entre elas encontra-se o mal e por isso devemos temer a Deus. Essa posição, contudo, não é um consenso, mesmo no texto bíblico ou na tradição cristã. Se formos ao *Livro de J*, porém, veremos que Deus é um “tirano” que age de acordo com suas vontades, sejam elas boas ou más (Cf. Bloom, 1992).

¹⁶ CROUZEL, 1992, p. 38. No original: *le diable est mauvais, non par sa nature mais par le choix de sa volonté*. As traduções do Francês, presentes nesse trabalho, são de responsabilidade da autora.

¹⁷ Gênesis 3: 1-5.

¹⁸ Embora geralmente associada ao mal, Harold Bloom não vê a serpente como um ser mau, posto que *a serpente está no Éden porque a ele pertence; sua presença, sua fala e seu discernimento não assombram a mulher, e por isso não devemos pensar nela como algo mágico ou mitológico. Ela é uma criatura de Yahweh, a mais sutil; e talvez possamos agora dizer que é, de todas, a mais irônica criatura de Yahweh. [. . .] Não temos qualquer razão para acreditar que a serpente seja má* (Bloom, 1992, pp. 198-199). Harold Bloom, porém, como ele mesmo reconhece, faz sua análise com base no *Livro de J* que se perdeu na versão contemporânea tanto da Bíblia Católica quanto da Bíblia Hebráica. Um aspecto se mantém entre as mais diversas versões da criação do mundo: a serpente é o símbolo do conhecimento. A serpente, portanto, possui o conhecimento do bem e do mal, conhecimento este destinado apenas a deus e às criaturas celestiais. Encontra-se aí um indício da associação entre a serpente e os anjos de Deus. Ainda que Harold Bloom conteste a associação entre a serpente e o mal, essa relação é recorrente na história da humanidade, estando presente, inclusive, no *Livro dos Mortos* que acompanhava os egípcios ao túmulo como forma de auxiliá-los no julgamento do Tribunal de Osiris. Diversas são as passagens que associam a serpente seja ao mal seja ao inimigo dos homens, como se pode observar pelo trecho a seguir: *Salve, criatura de cera, que afastas [as vítimas] e as destróis, e vives dos fracos e inermes, que eu nunca me torne fraco e inerte [diante de] ti, e nunca sofra um colapso [diante de] ti. Teu veneno jamais entrará em meus membros, pois meus membros são como os membros do deus Tem; e visto que tu mesma não sofres colapso [eu não sofrerei*

menos não de imediato; perderiam eles a imortalidade, mas teriam muito tempo ainda para desfrutar de sua nova condição. O que Satã faz é abrir os olhos do homem ao conhecimento. O Diabo não engana o homem, mas assume uma posição análoga à dele¹⁹.

Desde sua saída do Éden, o homem encontra-se próximo ao Diabo, na medida que ambos são negados e expulsos pelo Pai. O homem deixa o paraíso para habitar a terra e Satã passa a tentar-lhe, cada um cumprindo o papel que lhe fora destinado. Afinal, para que Deus colocaria a árvore do conhecimento no Éden se não fosse justamente por esperar a desobediência humana? Instaura-se aí a herética polêmica: Deus ou o Diabo enganou o homem? Deus ou o Diabo o induziu ao pecado e à conseqüente queda? A origem do mal está, portanto, também no homem que, como o Diabo, é condenado à queda. Nesse sentido, o homem é um ser corrompido, seja pelo desejo de conhecimento²⁰, seja pelo fato de dar ouvidos à serpente. Ao dar ao homem um conhecimento proibido, a serpente pratica o mal. A maldade de Satã, entretanto, é uma maldade inocente e divina. É ele precipitado no abismo apenas como modo de cumprir seu papel na ordem do universo.

O universo criado por Deus era pleno, uno e harmonioso, tudo se fechando em sua sublime perfeição. Deus criava e conhecia o mundo, posto que

Para Deus, não havia nenhuma cisão entre criar e conhecer; foi com o humano que essa cisão se instaurou. De qualquer modo, nos primeiros tempos, o ser humano conhecia na mesma linguagem em que Deus criava. Dado o íntimo parentesco entre a linguagem divina e a linguagem humana, ficava claro que o homem estava

colapso]. Não deixes que as dores da morte que te salteiam penetrem meus membros. Sou o deus Tem, e estou na parte mais dianteira de Nu (isto é, do céu), e o poder que me protege é o que está com todos os deuses para sempre. Sou aquele cujo nome se esconde, e cuja habitação é sagrada por milhões de anos. Sou aquele que habita nela e saio com o deus Tem. Sou aquele que não será condenado; sou forte, sou forte (O Livro Egípcio dos Mortos, 1999, pp. 155-156). Esta passagem do Livro deveria ser recitada diante de uma imagem de cera do demônio, a figura que acompanha o trecho apresenta um homem que segura uma serpente em sua lança. Apesar de uma percepção bastante diferente em relação a Deus e ao demônio em comparação com a contemporânea, a salvação no julgamento depende da vitória contra a serpente.

¹⁹ Segundo Cousté, ao dizer a Eva que em comendo do fruto eles seriam como deuses, capazes de conhecerem o bem e mal, a serpente a leva a cair em seu mesmo pecado. O Diabo, metamorfoseado em serpente, caiu – conforme uma das versões, aliás a mais difundida dentre todas as que surgiram – por tentar imitar a Deus. Assim, homem e Diabo compartilham de castigos semelhantes por praticarem do mesmo delito.

²⁰ No Livro de J, lemos: *Então a mulher vê como a árvore parece boa de comer, aos olhos um bem imenso, à mente intenso* (Bloom, 1992, p. 81). Isto é, a mulher, ao olhar a árvore, entrevê a mudança que se processará em sua mente. Muito mais que induzida pela serpente ou por simples curiosidade, o que move a mulher é o desejo de alcançar esse bem imenso à sua mente.

incumbido de completar o processo de criação iniciado por Deus. Depois da expulsão de Adão e Eva do paraíso, porém, a linguagem humana passou a sofrer um processo de refinamento, que era, ao mesmo tempo, um processo de degradação²¹.

No momento do pecado original, a criação divina se completava, dessa vez, porém, pela mão do homem. O processo concluído indicava a passagem a uma nova fase. Aos poucos o homem sofreu um processo de degradação que cada vez mais o separaria de Deus. O pecado do homem foi imitar a Deus, tendo contrariado suas determinações ao comer do fruto proibido, adquirindo, assim, um conhecimento que antes não possuía, pelo fato de ser um saber divino, apenas a Deus consagrado. Ao concluir a obra de Deus, o homem a profana. O mundo perde, assim, sua perfeição inicial.

Expulso da presença de Deus, o homem é degradado por ter interferido em sua criação e Satã por ter motivado tal ação através do ato de seduzir Eva para que provasse do fruto. Não se pode desconsiderar, contudo, que Satã é o primeiro demiurgo, sem o qual o segundo, Cristo, estaria impossibilitado de cumprir sua missão. É necessário um tentador para que, enfim, chegue o salvador. O primeiro demiurgo é aquele cuja missão é instaurar as diferenças, no qual se encontra a essência do mal, mas também a essência do bem; o segundo, por sua vez, é o redentor, aquele que destinado fora a salvar a humanidade, que se entrega ao tormento e à morte em defesa do homem, do mesmo homem que o traíra provocando sua desgraça²².

Há na degradação de Adão uma particularidade. Deus criou o homem para que sempre permanecesse no Éden, num tempo eterno e espaço delimitado em que nada acontecesse, sem sentir dor, nem alegria. A queda de Adão faz do homem

²¹ KONDER, 1999, pp. 38-39.

²² Cristo se sacrifica em nome da humanidade que o condenara. Seu martírio se dá pela salvação dos mesmos que o condenaram. Como ocorre em relação à queda de Lúcifer, o sacrifício de Cristo já recebeu inúmeras representações. Entretanto, neste caso não se apresentam as mesmas dificuldades ilustrativas, posto que a história de Cristo acabou por se fixar através de uma linguagem canônica, a bíblica. Dentre os vários retratos que se produziu da figura de Cristo, alguns merecem um certo destaque, como *O Anticristo*, de Signorelli, em que se percebe que nem mesmo Cristo escapou da espreita do mal. Numa circunstância bastante distinta, se tem *A Deposição da Cruz*, de Bronzino, em que deposto da cruz Cristo é amparado por seus fiéis e pelos anjos celestes. Ao longo de sua existência humana Jesus foi tentado pelo mal, mas ele soube resistir a essa tentação, continuando em sua missão de salvar a humanidade, pagando pelos pecados que não são seus.

um ser sofrível, porém capaz de encontrar prazer, mas, ele caiu, sobretudo, para propiciar a existência de toda a humanidade:

Vede, portanto, que, se Adão não houvesse transgredido, não teria caído e teria permanecido no jardim do Éden. E todas as coisas que foram criadas deveriam ter permanecido no mesmo estado em que estavam depois de terem sido criadas; e assim deviam permanecer para sempre sem ter fim.

E não teriam tido filhos; portanto teriam permanecido num estado de inocência, não tendo alegria, por não terem conhecido a miséria não fazendo o bem por não conhecer o pecado.

Mas eis que todas as coisas foram feitas pela sabedoria daquele que tudo conhece.

Adão caiu, para que os homens existissem; e os homens existem, para que tenham alegria²³.

O homem torna-se um ser capaz de encontrar a alegria, mas passa também a conhecer a tristeza, é ele capaz de praticar o bem, mas também o mal. A humanidade assume, assim, um caráter ambíguo, tal qual o de Satã. As ações de Satã estão destinadas ao mal, bem intencionadas no princípio, seus resultados é que são dúbios. Como é dúbia sua própria personalidade.

Seu pecado foi gerado por submeter a razão ao coração. Destruído pelo amor, que se torna símbolo de perdição e ruína, Satã espera passivamente o perdão do Pai. Impossibilitado de amar está impedido de intentar ações que o redimam. O Diabo não ama, mas também não odeia, estando condenado à eterna solidão. Aprendida a lição, Satã percebe que a verdadeira sabedoria está em submeter o coração à razão e torna-se, com isso, um caminho para o conhecimento e o uso do intelecto.

O mal está ligado à sabedoria, posto que Satã ao mesmo tempo que é o senhor do inferno é ainda o mestre do conhecimento. Se Deus é amor, o Diabo é razão. Enquanto foi amor, Lúcifer se destruiu em nome desse mesmo amor, ao tornar-se razão, é ele visto como a fonte de todo o mal. A racionalidade, desse modo, é vista como uma das fontes do mal. É a razão que motiva no homem a busca do conhecimento e de liberdade, busca essa que precipitou sua queda do Éden.

Pelo pensamento cristão, o mal não poderia vir de Deus, o que faz com que se estabeleça uma problemática (quase) impossível de ser resolvida. De um

²³ Livro de Mórmon, 2 Nefi 2: 22-25.

lado Deus é bom, portanto, não pode estar nele a origem do mal; de outro, Deus é onipotente e todo poderoso, o criador do céu e da terra, tudo que no mundo existe é obra de Deus, inclusive o próprio Satanás, ainda que Suas criaturas sejam dotadas de livre arbítrio, as alternativas são por Ele impostas.

O Diabo é sempre visto como o princípio do mal, uma forma de evitar ver no Senhor algo além de Sua suprema bondade. O homem, por sua natureza dúbia, está a mercê deste mal. Mas, assim como se diz que Deus não criou o mal, Ele criou o Diabo e a questão persiste... Algo, contudo, é evidente, a origem do mal encontra-se na própria origem do mundo. Ainda que Satã seja a fonte de toda malícia, desde a criação o pecado e o vício habitam entre nós, nem mesmo o Éden dele ficou livre.

1. 2 O mito de Lúcifer

O mito de Satanás, Anjo da Liberdade – (...) “um mito dos mais poderosos [que] continua a me dominar”: o amor louco, “o amor que toma todo o poder” e no qual “reside todo o poder de regeneração do mundo”. (...) “a expressão suprema do pensamento romântico” e “o símbolo mais vivo que ele nos legou”: a estrela da manhã – “caída da frente do anjo Lúcifer” – enquanto alegoria da revolta. Esse símbolo significa que “é a própria revolta, unicamente a revolta, que é criadora de luz. E essa luz só pode ser conhecida por três vias: poesia, liberdade e amor...”

Breton²⁴

Embora muitas sejam as versões acerca da queda de Lúcifer, uma acabou por se difundir, tornando-se a mais conhecida e aceita pelos estudiosos. Essa versão é a que constitui o mais completo mito da existência de Lúcifer.

Em seu *O Diabo*, Giovanni Papini defende a criação de uma diabolologia, ou seja, uma ciência que estude Satã sem levar em consideração preconceitos e estereótipos que se tenham dele²⁵. Desse modo, a personagem poderia ser estudada em sua essência sem se considerar dogmas e ideologias, único caminho

²⁴ Adaptação de Löwy e Sayre em seu *Revolta e Melancolia*. p. 239.

para chegar à verdade de Lúcifer e do próprio mal. Nessa tentativa de Papini de “desistigmatizar” o Diabo, ele acaba por abrir um caminho para os estudiosos a ele posteriores. É por ele mostrado um ser que, acima de tudo, assume seu posto na ordem natural do universo, sem o qual não poderia existir a realidade terrena, ficando o mundo estagnado num tempo e espaço sem movimento algum. Muita fantasia cercou a história de Satã, mas, em se refletindo da forma proposta por Papini, será possível perceber que muitas características que lhe foram atribuídas não lhe são assim tão inerentes.

Há tanto se falando no Diabo, entretanto, cabe aqui uma questão: quem é o Diabo? A grosso modo pode-se dizer que ele é o adversário de Deus. Porém, seria ele realmente um adversário? Não estaria ele apenas cumprindo seu papel no curso da história? Através de seu dom criador, Deus cria o universo e tudo que nele habita. Dentre todas as criaturas divinas há uma sublime: Lúcifer, o mais belo e perfeito dos anjos. Portador de uma superioridade às demais criaturas, Lúcifer não encontrara em nenhum outro ser qualidades similares. Contudo, apesar de sentir-se afastado de todos por sua superioridade, estava distante de Deus por sua inferioridade. Desde o princípio, então, estava ele condenado à solidão.

E do caos o Senhor Deus separou terra e firmamento, colocando neste sua legião de anjos junto às estrelas que lá luziam. Dentre esses anjos encontrava-se sua mais perfeita criação: Lúcifer, Seu predileto. Dotado de beleza, força e inteligência inigualáveis, o primeiro dos anjos pertencia à mais alta hierarquia angelical. Sem qualquer outra criatura que se aproximasse de sua superioridade, o Mensageiro da Luz estava condenado à perpétua solidão. Por um amor absurdo ao Criador tenta ele imitar ao Pai para que recuperasse o posto de Seu predileto, perdido após a criação do homem.

Deus cria o homem. Satã na tentativa de imitar o Pai, busca “recriá-lo” através do ato de levar-lhe a ciência do bem e do mal. Com isso, Satã libera o homem da obediência divina, mas o preço é alto para ambos. Através da serpente, Lúcifer incita o homem a também imitar o criador: *Mas Deus sabe que, no dia em que dele comerdes, vossos olhos se abrirão e vós sereis como deuses, versados no bem e no*

²⁵ Cf. PAPINI, sd.

*mal*²⁶, diz a serpente para levar Eva a provar do fruto. Pelo mesmo pecado, o anjo e o homem são expulsos do paraíso, de onde por muito tempo serão mantidos afastados. O homem, em sua vida terrena, estará sempre ligado ao mal, posto que a árvore da vida tem raízes que partem do inferno, impossibilitando o retorno à sua pureza edênica²⁷.

Satã tenta imitar Deus não por invejar sua posição, mas desejar continuar como seu favorito. A causa da ruína de Lúcifer é, então, o próprio Deus²⁸. Por ter sido criado como o mais belo, sábio e poderoso, seu único superior era Deus. Nessa superioridade se dá sua ruína, pois não apresentava equivalente. Se ele era superior às outras criaturas, era inferior ao Criador, na necessidade de se aproximar de alguém deveria optar por tornar-se inferior ou por evoluir e aproximar-se daquele que mais amava. Em sua aguda consciência de si mesmo, tentou ele junto a Deus decidir sobre tudo. Seu pecado se deu por seu amor equivocado e insensato que acabou por fazer com que perdesse a razão. Nesse sentido,

O Diabo é a dor de Deus. Na medida em que amou Satã até o extremo de fazer dele a mais bela e luminosa de suas criaturas e na medida em que, apesar disso – ao haver-lhe dotado de livre arbítrio –, não pôde impedir sua queda, Deus passou a sofrer por seu anjo imediatamente depois de tê-lo condenado. Desterrado da relação de puro amor que havia presidido sua criação e sua vida na glória, o Diabo foi condenado precisamente ao mais atroz dos castigos: o da incapacidade de amar. Mas o próprio Deus que não pôde deixar de condenar Lúcifer, não pode nem poderá nunca odiá-lo: condenado por sua vez à tortura de amar sem ser correspondido, espera na eternidade a epifania de seu amor, o momento em que a criatura deporá as armas e regressará ao seio do Pai para restabelecer a harmonia do universo²⁹.

Na sua incapacidade de amar, Lúcifer não ama nem a si mesmo, vivendo numa eterna melancolia, além da nostalgia do amor que um dia experimentou e da dor de viver longe daquele amou. Na impossibilidade de redimir-

²⁶ Gênesis 3: 4-5.

²⁷ Cf. COUSTÉ, 1997.

²⁸ Freud apresenta o Demônio como estando mais próximo de Deus do que normalmente se tem considerado. Diz ele que *com respeito ao Demônio Maligno, sabemos que ele é considerado como a antítese de Deus, e, contudo, está muito próximo dele em sua natureza. [. . .] O demônio mau da fé cristã – o diabo da Idade Média – foi, de acordo com a mitologia cristã, ele próprio um anjo caído e de natureza semelhante a de Deus. Não é preciso muita perspicácia para adivinhar que Deus e o Demônio eram originalmente idênticos – uma figura única posteriormente cindida em duas figuras com atributos opostos* (Freud, 1996, v. 19, pp. 101-102).

se, Satã decide lutar em defesa do homem que como ele fora castigado. Para tanto, incita outros anjos que ao seu lado decidem lutar contra o domínio divino.

Com o pecado de Lúcifer e o castigo firmado, deveria ele ser expulso do céu, o que motiva a batalha entre os anjos de Deus e os anjos rebelados. Uma luta desde o início condenada a ser eterna, posto que dos dois lados eram anjos que lutavam. Lúcifer e seus anjos, porém, ao questionarem o Criador perderam a divindade (o que lhes fazia sentir dor e sofrer, mas eram ainda imortais). Deus, concluindo que a batalha seria eterna, pois os dois lados partilhavam do mesmo poder, envia seu filho mais novo³⁰, o que destinado fora a ser o Messias³¹, para lutar ao lado dos anjos celestes³². Lúcifer, vendo-se diante de seu irmão, resolve não o enfrentar por não aceitar ferir o Messias e, assim, é lançado ao Inferno, onde ele e os outros rebeldes formaram a Nobreza Infernal.

Como senhor do inferno, Lúcifer passa a cumprir seu papel de possuidor da essência do bem e do mal e é somente através dele que o homem pode chegar a essa consciência. Lúcifer, então, apresenta um caráter ainda angélico, uma inocente culpa.

Como os demais anjos, Satã não tem sexo, sendo um ser hermafrodita, pode manifestar-se sob formas masculinas ou femininas. Devido a seu hermafroditismo, o Diabo é auto-suficiente podendo, inclusive, se auto-fecundar e é através disso que ele cria os Guardiões do Inferno. Pecado, filha de Satã consigo mesmo, é posta às portas do inferno onde permanece pela eternidade (é representada

²⁹ COUSTÉ, 1997, p. 22.

³⁰ Deus teria tido dois filhos destinados, desde o início, a serem os dois demiurgos da raça humana. De um lado, o mais novo, Cristo, que seria o demiurgo redentor; de outro, o mais velho e a mais alta potência de Sua criação, Lúcifer, que se tornaria o primeiro demiurgo, possuidor dos segredos do universo e da essência do bem e do mal.

³¹ Messias, o filho do Senhor, *tão superior aos anjos quanto o nome que herdou excede o deles* (Epístola aos Hebreus 1:4), seria o único ser capaz de acabar com aquele que levantara a mão contra o Pai e desafiara o Criador.

³² Segundo outra versão, Lúcifer teria sido lançado ao Inferno por São Miguel Arcanjo [como aparece na *Divina Comédia: Cala, lobo maldito,/ e em ti mesmo consome o teu rancor;/ nossa descida aqui não é sem fito:/ assim se quer no alto onde Miguel/ opôs vingança ao soberbo delito* (Alighieri, 2000, p. 61 – Inferno, canto VII, versos 8-12).] que, aproveitando-se de um momento de dor e cansaço de Satã após muito esforço na luta, crava-lhe sua lança e o arremessa no abismo, para onde seus companheiros o seguem. Esta versão, de Miguel derrotando Lúcifer, é talvez a que mais inspirou os artistas e muitas foram as maneiras por que se retratou esse acontecimento, como se pode perceber pelas duas representações de Rafael – *São Miguel e o Dragão* e *São Miguel e o Diabo* – e pela representação de Lorenzo Lotto – *Miguel e Lúcifer*. Num primeiro momento, Satã é retratado em forma de dragão, destituído de toda sua beleza original. Num segundo retrato, Rafael o apresenta em sua forma alada e de aspecto quase humano quase angélico, restaurando a beleza perdida.

em forma de uma mulher nua até a cintura, desprovida de genitália, mas com uma serpente em seu lugar). Morte, filha de Satã com Pecado e fruto do pecado, passa a eternidade vagando pela terra apavorando a todos por sua imagem incerta e não delineada.

O inferno torna-se um negativo perfeito do paraíso, é seu duplo. O espaço infernal encontra-se no *centro do caos primordial, nas faldas da noite informe, no vertiginoso espaço do nada. Esfera de fogo frio, este planeta deslocado conta com cinco grandes rios*³³: o Estígio, por onde correm as águas do ódio; o Aqueronte, de onde partem as negras águas da dor; o Cócito, fonte dos lamentos; o Flegeton, de onde transbordam as águas da insatisfação que geram ira e desejo e, por fim, o Letes, rio de águas claras por onde passam a tristeza e a melancolia, mas que também leva ao esquecimento³⁴.

Desde que fora precipitado ao inferno, Satã, de criatura do amor, torna-se objeto de horror. Por cumprir seu castigo enquanto aguarda sua redenção que restaurará a harmonia do universo, sua pena é cíclica, recorrente e interminável, por isso, sua condenação mais parece ser um processo de purificação que o conduzirá novamente ao seio de Deus.

A personagem demoníaca é apresentada, em geral, como o grande adversário da própria humanidade – ainda que possa ter pecado na tentativa de abri-lhe os olhos. É como se o homem fosse um mero objeto que Satã manipulasse a todo instante: *o vendedor é o diabo, o comprador é Cristo, nós somos a mercadoria e o preço pago é a humanidade de Cristo*³⁵.

Se por um lado Cristo entregou-se em sacrifício para salvar a humanidade, por outro, Satã encontra-se num sacrifício perpétuo como forma de redimir o homem. Condenado e culpado pela eternidade por um crime de toda a humanidade permanecerá ele como o senhor do inferno, o sempre temido e odiado Satanás. Usado como forma de explicar o inexplicável, Satã cumpre passivamente seu papel de adversário. Mais que um traidor, foi ele o *escolhido* para ser este traidor.

³³ COUSTÉ, 1997, p. 61.

³⁴ Assim como o próprio Satã, o espaço infernal já apresentou as mais diversas características em suas representações, como a descrita por Dante, que Botticelli ilustraria com seus profundos fossos e pecadores em tormento e punição.

³⁵ CROUZEL, 1992, p. 45. No original : *Le vendeur est le diable, l'acheteur est le Christ, nous sommes la marchandise et le prix payé est l'humanité du Christ.*

Mito e história se confundem. De personagem mitológica, Satã torna-se objeto de horror, uma criatura que sempre é procurada e temida. Na batalha contra o mal, é ele o principal réu. Desde a Inquisição, com a alucinada busca àquele que um dia corrompera a humanidade, Lúcifer tornou-se cada vez mais popular. A Igreja, por sua vez, vem aos poucos perdendo seu poder. A luz de Lúcifer, pelo contrário, encontra-se cada vez mais acesa. Aquilo que a Igreja não mais é capaz de proporcionar e explicar, os homens vêm buscando no lado negro. Trata-se de uma busca do obscuro que é na verdade o luminoso que passa a iluminar a falsa luz. Os conceitos do bem e do mal foram criados pela mente humana e ela tem a capacidade de transformá-los. Essa transformação que se processa na mentalidade do homem é que faz com que Satã venha sendo visto de diferentes modos ao longo de sua trajetória, sem, porém, perder sua majestade.

Onde acaba o mito e inicia a história? É quase impossível definir. Isso porque o imaginário cristão assumiu o mito como verdade e continua ainda hoje debatendo a questão.

1. 2. 1 A personagem através dos tempos

O Diabo não existe, é uma invenção de nossa raça maligna. Os homens o inventaram para justificar suas torpezas. Acredite em mim. Como somos uns trapaceiros, tínhamos necessidade de simular e imaginar algo que fosse pior do que a gente, como o Diabo.

Máximo Górkí

Há muito se vem discutindo a existência ou não do Diabo. Em decorrência disso, ele se fixou no imaginário popular. A literatura tornou-se campo fértil para se pensar sua existência. A tradição cristã fez com que Satã se tornasse presente em nossa memória. A tristeza melancólica do Adversário fez com que ele penetrasse no coração de muitas pessoas. Coração e memória são os instrumentos

fundadores do literário, daí a identificação entre a figura demoníaca e a literatura que futuramente, com os românticos, a transformaria em herói.

Bastante reiterada na Literatura Universal, a figura de Satã vai da *Bíblia* (ou mesmo, de antes dela) às tendências contemporâneas. Apresentado sob diferentes perspectivas, é quase impossível afirmar com certeza como surgiu Satã. Certo, porém, é dizer que essa personagem sofreu modificações em sua trajetória. Contudo, dizem que o Diabo não muda, mas faz com que o homem mude, modificando também a imagem que o homem tem dele.

Diabo, Satã, Satanás, Demônio, Lúcifer? Afinal qual seria o verdadeiro nome dessa figura que tanto despertou o ódio de uns e a admiração de outros? Os diferentes nomes a ele atribuídos têm as mais diversas origens, contudo, é notória a relação existente entre eles. Etimologicamente, Satã é uma palavra proveniente do hebraico e significa “o adversário”, nada além disso. Satã, portanto, não é nem bom nem mau, não é um nome e sim um posto³⁶. Tal denominação passou a se associar ao Diabo por ser este o adversário de Deus. O nome Satanás, usado no Novo Testamento para se referir ao oponente do Senhor, é mais uma denominação usada para Satã. Demônio, por sua vez, é a única que faz referência a algo sobrenatural, sendo Demônio um espírito mediador entre os deuses e os homens. É a única, também, que indica algo “mau”, pois este espírito é, em geral, perverso. A relação entre os nomes mais complicada de se estabelecer é entre Lúcifer e Satã. Assim como nos outros casos, Lúcifer não é um nome, significa, apenas, “o que conduz a luz”. A primeira vez que se fez a identificação de Satã com Lúcifer, ao que parece, foi em Isaías 14: 12-14:

*Como caíste do céu, ó Lúcifer,
ó astro brilhante, que, ao nascer do dia, brilhavas.
E contudo levado serás ao inferno,
ao mais profundo do abismo.
E, no entanto, dizias no teu coração: “Hei de subir até o céu,
acima das estrelas de Deus colocarei o meu trono,
estabelecer-me-ei na montanha da Assembléia,
nos confins do norte.
Subirei acima das nuvens,
tornar-me-ei semelhante ao altíssimo”.*

³⁶ Cf. LINK, 1998.

Sendo a *Bíblia* de difícil interpretação, essa passagem pode tanto ser atribuída à queda da estrela da manhã do Planeta Vênus, Lúcifer; quanto à queda do rei da Babilônia e conseqüente libertação de Israel; ou à Lúcifer, o anjo rebelde que se torna Satã. Para a literatura, porém, é essa última que tem sido considerada. Em Ezequiel 28:12-17 se tem uma passagem bastante semelhante à de Isaías:

*“Tu eras um modelo de perfeição,
cheio de sabedoria,
de uma beleza perfeita.
Estavas no Éden, jardim de Deus.
Engalanavas-te com toda sorte de pedras preciosas:
rubi, topázio, diamante, crisólito, cornalina,
jaspe, lazulita, turquesa, berilo;
de ouro eram feitos os teus pingentes e as tuas lantejoulas.
Todas essas coisas foram preparadas nos dias em que foste criado.
Fiz de ti o serafim protetor de asas abertas;
estavas no monte santo de Deus
e movias-te por entre pedras de fogo.
Desde o dia da tua criação foste íntegro em todos os teus caminhos
até o dia em que se achou maldade em ti.
Em virtude do teu comércio intenso
te encheste de violência e caíste em pecado.
Então te lancei do monte de Deus como um profano
e te exterminei, ó serafim protetor dentre as pedras de fogo.
O teu coração se exaltou com tua beleza.
Perverteste a tua sabedoria por causa do teu esplendor”.*

Através dessas duas passagens é possível que se veja o orgulho como o pecado de Lúcifer, contudo, essa visão não é um consenso na totalidade do texto bíblico.

Lúcifer, o anjo rebelde expulso pelo Pai, caindo em desgraça, passa a ser chamado de Satã. Ele que até então era o primeiro dos anjos de Deus, o “mensageiro da luz” e o mais belo dos anjos, tornou-se um ser horrendo, visto como a própria personificação do mal. Além da queda, Lúcifer sofreu um forte processo de degradação. As mais diversas formas de expressão artística usaram essa personagem, que viveu transformações que vão de seu caráter à sua aparência³⁷.

³⁷ O mito da queda se tornou elemento constantemente reiterado em nosso imaginário, apresentando significativas representações, como a de Limbourg, em *A Queda de Lúcifer e dos Anjos Rebeldes*. Limbourg retrata Deus, em seu trono celeste, a observar seus anjos que caem, deixando ainda mais evidente todo seu poder. No retrato de Limbourg há um ponto essencial a ser observado: a presença da figura onipotente de Deus. Satã cai sob o olhar triunfante do Senhor, que não vacila ao ver a desgraça

Apesar da condenação de Lúcifer, o motivo da queda é algo muito controverso. Qual teria sido, então, o pecado de Lúcifer?

Na *Bíblia* não se encontra claramente o motivo, Tertuliano³⁸ e Clemente³⁹, entretanto, interpretam como sendo a luxúria o pecado do Diabo, isso porque em Gênesis 6: 1-4 diz-se que: *Quando os homens começaram a ser numerosos sobre a face da terra, e lhes nasceram filhas, os filhos de Deus viram que as filhas dos homens eram belas e tomaram como mulheres as que lhes agradaram*

⁴⁰

Tertuliano interpreta os filhos de Deus como sendo os anjos celestes que teriam vindo à Terra em busca de prazer sexual. Da união de anjos e mortais teria se dado o início da perversão moral da humanidade. O Senhor, tomando consciência dos acontecimentos, ordena a Noé a construção de uma arca onde deveria colocar sua família e apenas um par, uma fêmea e um macho, de cada espécie que habitava a terra. Assim, Deus provoca o dilúvio para libertar o mundo da perversão causada pelos anjos. Filhos e mulheres dos anjos pecadores são mortos e eles lançados no Inferno, onde teriam vida eterna, devido à impossibilidade de sua morte: perderam a divindade, podendo sofrer e sentir dor, mas não deixaram de ser imortais.

Existem ainda outras duas versões bastante conhecidas de qual teria sido o pecado de Satã. Uma versão diz que Lúcifer, assim como o homem, tentou

de sua criatura. Se, em geral, Lúcifer é representado caindo após uma batalha, neste caso ele mergulha ao inferno diretamente de seu trono celestial.

³⁸ *Quintus Septimius Florens Tertullianus* (155-222) foi padre da Igreja do ocidente e primeiro escritor cristão de língua latina. Com suas obras teológicas, contribuiu para a fixação do latim enquanto língua cristã e teológica (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, 1999: Tertuliano).

³⁹ *Titos Flavius Clemens*, ou Clemente de Alexandria (150-213), foi doutor da Igreja grega tendo estudado as relações entre o cristianismo e a filosofia grega sob a influência do platonismo. Apesar do grande prestígio, enquanto teólogo, de que desfrutou em sua época, no século IX foi condenado como herege e eliminado do quadro dos mártires da Igreja Católica, o que se deve à sua aplicação da filosofia grega na doutrina cristã (Cf. Link, 1998).

⁴⁰ A que se segue: *Ora, naquele tempo (e também depois), quando os filhos de Deus se uniam às filhas dos homens e estas lhes davam filhos, os Nefilim habitavam sobre a terra; estes homens famosos foram os heróis dos tempos antigos*. Desse modo, é possível perceber uma relação com a mitologia. Trata-se de uma possível referência a uma lenda popular, de tradição javista, em que a união entre os homens e seres celestes teria gerado os gigantes (titãs orientais), aqueles que se tornariam os heróis da antiguidade. A tradição judaica, a partir do século IV, devido a uma visão mais espiritualizada dos anjos, passou a interpretar os filhos de Deus como sendo a descendência de Set e os filhos dos homens como pertencendo à linhagem de Caim; esta passa, então, a ser a interpretação oficial do Concílio do Vaticano. Há na versão assumida pelo Vaticano uma relação entre o homem e o mal, os filhos dos homens encontram-se na descendência do primeiro grande assassino da tradição cristã. Cf. *Bíblia de Jerusalém*, p. 39, nota 1.

imitar a Deus. Outra versão é que Deus, sentindo-se agredido e ofendido por Satã ter questionado suas decisões, assim como o fizera Adão e Eva ao provarem do fruto proibido, decide castigá-lo.

Em qualquer uma das versões algo ocorre em comum, homem e Satã se aproximam e se identificam, pois, são

vencidos e expulsos ambos da presença de Deus por terem praticado do mesmo delito [. . .], a suspeita de que o próprio delito lhe tenha sido induzido⁴¹ por Aquele que os julgou e expulsou cria entre o Diabo e o homem algo mais do que uma relação de analogia: com o devir histórico, acabou por se tornar uma condenação e uma cumplicidade⁴².

Homem e Diabo assumem, assim, uma posição de equivalência, pois ambos foram expulsos e negados pelo Pai: Satã por um motivo incerto, o homem por ter provado do fruto proibido, o fruto da sabedoria. Apesar do sofrimento pela expulsão do paraíso, a luz se fez para o homem através de seu pecado e para as trevas foi condenado Lúcifer, o que traz a luz em seu nome.

Desde o pecado original foi aberta, para o homem, a porta do conhecimento, surgiu a consciência do bem e do mal. O homem abandonou sua pureza e incorporou os “vícios mundanos”, mudou sua essência, tornando-se um ser ambíguo, trazendo em si o bem e o mal. Ambigüidade essa que está presente também em Satã: a criatura de luz que se torna o caminho das trevas. Assim, ainda que em um dado momento o pecado de Lúcifer possa ser visto como consequência de sua ingenuidade, ele torna-se objeto de repulsa, considerado como o senhor das trevas e a fonte de todo o mal.

É possível, portanto, perceber em sua trajetória altos e baixos. Se em sua origem Satã não era nem bom nem mau, mas um ser corrompido por sua própria

⁴¹ Os pecados induzidos são bastante recorrentes na história bíblica. O homem prova do fruto por Deus tê-lo induzido ao colocá-lo ao seu alcance. Lúcifer se vê condenado à queda ao ser o escolhido de Deus para assumir o posto de primeiro demiurgo. A esses se acresce Judas Iscariotis – talvez o mais fiel e apaixonado dos apóstolos – que traiu Cristo sendo induzido pelo próprio traído. Ao escolher Judas como apóstolo, Cristo o escolheu também para ser seu traidor. A condenação de Cristo era necessária, era parte de sua missão, como foram a de Satã e a do homem. Foi a relação de puro amor e fidelidade que ligava Judas a Jesus – tanto que Judas não suportou a dor de saber da morte de Jesus e suicidou-se – que faz com que seja ele o escolhido para a traição, assim como é o amor que liga Deus a Lúcifer que faz com que este seja o seu escolhido. Em todos esses episódios um aspecto é mantido: o amor que liga o traído ao traidor e vice-versa. Estranhamente, é em nome deste amor e somente do amor que a traição se efetiva, posto que este amor vai além do amor humano, é um amor divino cujo objeto é, ao mesmo tempo, o outro e o próprio ideal deste outro.

ingenuidade, a Idade Média deu ao Diabo uma face e alma horrendas, deformadas e dignas de temor e ódio⁴³. A aversão que lhe atribuíram os medievais serviu apenas para aumentar sua popularidade, tornando-se um período de buscas desesperadas por aquele que seria a essência do mal.

Sua natureza incerta, entre divina e demoníaca, fez com que fosse incorporado pela literatura. Muitos escritores de todos os tempos apropriaram-se de Lúcifer como personagem. Poetas como Dante, criaram sua própria imagem de Lúcifer, transformando a personagem mitológica numa personagem literária que não está de todo dissociada do mito que lhe deu origem. O pecado de Lúcifer, por exemplo, continua sendo algo incerto. O motivo de sua queda, portanto, continua obscuro, como a imagem que se tem dele. Para Dante, Lúcifer, o mais belo dos anjos, ergue a mão contra o Criador, tornando-se a fonte de todo o mal:

*Se belo foi quão feio ora é seu modo,
e contra seu feitor ergueu a frente,
só dele proceder deve o mal todo*⁴⁴.

Nota-se que para Dante a beleza do anjo rebelde não sobrevive à sua maldade, o Lúcifer belo se “desfaz”, dando espaço ao Satã, símbolo do horror e do mal que se torna o senhor de um inferno *infundo e de ar tenebroso*⁴⁵. A feiúra de que fala Dante, é ilustrada por Botticelli, que seguindo a descrição que se encontra em *A Divina Comédia*, apresenta um *Lúcifer* de aparência horrenda, enquanto devora Judas, Bruto e Cássio. Na concepção de Dante, porém, Lúcifer não se tornou apenas um símbolo do mal e da feiúra, mas uma criatura perdida que, de pernas para o ar no gelo do inferno, mantém-se na posição em que fora lançado do céu.

O inferno dantesco é representado como um espaço de gelo e fogo em que Lúcifer e os condenados sofrem suas punições. Embora em um primeiro momento Dante mostre uma certa piedade em relação ao sofrimento dos condenados, em seguida ele percebe que eles estão cumprindo uma pena pelos crimes que praticaram em vida, por desrespeitarem a Deus. A inscrição sobre o portal do inferno

⁴² COUSTÉ, 1997, p. 103.

⁴³ Visão essa que é contestada, inclusive por membros da Igreja, como é o caso do Cardeal Ildefonso Schuster, antigo arcebispo de Milão, que afirma que Satã não perde sua nobre natureza, caindo do céu como um raio de luz, conforme se observa em Lucas 10: 17-18: *Os setenta e dois voltaram alegres, dizendo: Senhor, até os demônios se nos submetem em virtude de teu nome. Ele disse-lhes: Eu via Satanás cair do céu como um raio de luz* (Cf. Cousté, 1997).

⁴⁴ ALIGHIERI, 2000, p. 226 (Inferno, canto XXXIV, versos 34-36).

o assusta. Desde o princípio ele sabe que irá descobrir um mundo tenebroso e repleto de dor e sofrimento:

*VAI-SE POR MIM À CIDADE DOLENTE,
VAI-SE POR MIM À SEMPITERNA DOR,
VAI-SE POR MIM ENTRE A PERDIDA GENTE.*

*MOVEU JUSTIÇA O MEU ALTO FEITOR,
FEZ-ME A DIVINA POTESTADE, MAIS
O SUPREMO SABER E O PRIMO AMOR.*

*ANTES DE MIM NÃO FOI CRIADO MAIS
NADA SENÃO ETERNO, E ETERNA EU DURO.
DEIXAI TODA ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS⁴⁶.*

O mundo que vai adentrar é misterioso e obscuro. Dante inicia uma viagem em que conhecerá não apenas um novo mundo, mas sentimentos de agonia e sofrimento. O percurso trilhado pelo mundo das almas se constitui numa seqüência de *visões*, visões essas que provocam conflitos, posto que embora saiba que a punição por que passam os condenados é conseqüência de suas ações, nem sempre ele pode deixar de se apiedar com o que vê:

*Gritos, suspiros, prantos lá encontrei
que ecoam no espaço sem estrelas,
pelo que no começo até chorei⁴⁷.*

Dante, em sua viagem pelo inferno, procura desvendar os mistérios do outro mundo. Observa atentamente os cenários por onde passa e os recria através de imagens que funcionam quase como uma seqüência de visões. A questão fundamental em *A Divina Comédia*, porém, não está na visão do inferno ou no contemplar a figura de Lúcifer, mas na figura de Deus. Para Dante, um homem sem Deus é um homem perdido em si mesmo, sendo que jamais poderá se conhecer por completo, pois todo conhecimento vem de Deus. O inferno de Dante, portanto, é um espaço marcado por loucura e desrazão. Trata-se de *um mundo ao contrário, do avesso*⁴⁸. Ao erguer a mão contra o Criador, Lúcifer renega Deus e, ao assim agir, torna-se um perdido.

⁴⁵ ALIGHIERI, 2000, p. 228 (Inferno, canto XXXIV, verso 99).

⁴⁶ ALIGHIERI, 2000, P. 37 (Inferno, canto III, versos 1-9).

⁴⁷ ALIGHIERI, 2000, p. 38 (Inferno, canto III, versos 22-24).

⁴⁸ AGUIAR, 1989, p. 321.

Como Dante, John Milton fez de Lúcifer uma das figuras centrais de sua obra. Para Milton, em *Paraíso Perdido*, o pecado de Satã foi o orgulho. Orgulho esse que o levará à condição de “líder”, fazendo com que lute por um reino igualitário, chamando os anjos, seus aliados, ao combate:

*Nós somos pois do Céu etéreos filhos,
Em nós mesmos reside a força nossa:
A nossa própria destra vai ditar-nos
As mais altas ações e pôr patentes
Quem de ser nosso igual mereça a fama*⁴⁹.

Ao chamamento de Satã se segue a “profecia” dos anjos celestes:

*Inimigo de Deus, anjo maldito,
Desamparado das virtudes todas,
Já decidida vejo a queda tua
E em tua fraude pérfida envolvidos
Teus inúmeros sócios desgraçados,
Lavrando como por contágio neles
Teu crime atroz, teu hórrido castigo*⁵⁰.

John Milton foi quem redimiu Satanás. Milton recupera as características angelicais de Lúcifer, atribui-lhe uma beleza que para muitos nunca deixou de existir. Por ser digno, Lúcifer não admite sua derrota; por ver-se derrotado, não pode impedir a melancolia; por tornar-se melancólico e apático, mergulha no infinito vazio de sua solidão. Enquanto seu Lúcifer é digno e magnífico, *tudo que se pode dizer com precisão sobre o Deus de Milton é que é um pomposo, defensivo e hipócrita*⁵¹. Na obra de Milton, Satã acaba por se tornar uma figura mais interessante que o próprio Deus, o que faz com que Baudelaire diga que *o tipo mais perfeito de beleza viril é o de Satã - à maneira de Milton*⁵². Ao se ver lançado ao Inferno Satã não demonstra nenhum arrependimento por seus atos. Tudo que fizera foi em nome de algo em que acreditava:

*Que importa onde eu esteja, se eu mesmo
Sempre serei, - e quanto posso, tudo?...
Tudo... menos o que é esse que os raios
Mais poderoso do que nós fizeram
Nós ao menos aqui seremos livres,
Deus o Inferno não fez para invejá-lo;*

⁴⁹ MILTON, 1964, p. 165.

⁵⁰ MILTON, 1964, p. 165.

⁵¹ BLOOM, 1995, pp. 168-169.

⁵² VILLENEUVE, 1998, P. 817.

*Não quererá daqui lançar-nos fora:
 Poderemos aqui reinar seguros.
 Reinara é o alvo da ambição mais nobre,
 Inda que seja no profundo Inferno:
 Reinara no Inferno preferir nos cumprir
 À vileza de ser no Céu escravos*⁵³.

A visão desse Lúcifer belo e nobre que se tem em Milton esteve presente em muitos outros autores. Baudelaire, por exemplo, chegou a escrever-lhe uma “oração” em “As litânias de Satã”:

*Glória e louvor a ti, Satã, lá nas alturas
 Do Céu, onde reinaste, e nas furnas escuras
 Do Inferno, onde, vencido, sonhas silencioso!*⁵⁴

Baudelaire, um dos escritores que mais poetizou Satã, chocou o público de sua época com suas *Flores do Mal*. William Blake, contudo, parece ter sido o primeiro a pintar (e escrever sobre) um Satã que mereça ser admirado⁵⁵, chegando a dizer que *o Bem é o passivo que obedece à Razão. O Mal, o ativo emanando da Energia*⁵⁶. Dentre os grandes nomes que exaltaram Satã é impossível deixar de lado George Gordon Byron, o Lord Byron, que se tornou um mito na literatura romântica não só por sua obra como por sua vida:

*Ó, Céu! Salvo aquele que o criara
 Que beleza e que força foi alguma vez
 Comparável à de Satã?*⁵⁷

A partir dos versos de Byron pode-se perceber que Lúcifer é posto numa condição semelhante a de Deus. O único ser com o qual pode ser comparado é com seu Criador. Lúcifer, portanto, assume uma qualidade de um quase Deus. Mantém-se como um ser divino, embora caído.

⁵³ MILTON, 1964, p. 14

⁵⁴ BAUDELAIRE, 1985, p. 427

⁵⁵ Em *Satã Incitando os Anjos Rebeldes*, Blake apresenta uma rara representação de Satã, em que ele se encontra, não apenas dotado de beleza, mas, sobretudo, de virilidade, diferentemente do que faz Wiertz, em *O Anjo do Mal*, em que, embora ainda que extremamente belo, apresenta-se de modo andrógino, quase feminino. Wiertz, portanto, segue a tradição angelical, em que, dotado de extrema beleza, sua imagem possui traços suaves, ao contrário da ilustração de Blake, que subverte esse tipo de representação. Outra particularidade d’*O Anjo do Mal*: seu olhar melancólico, semelhante ao que observamos em *Melancolia I*, de Dürer. O olhar do Satã de Wiertz perde-se em direção ao nada, bem como ocorre em *Melancolia I*, em que em meio a um cenário caótico a personagem perde seu olhar em um ponto incerto. O Satã de Wiertz recupera os traços de melancolia tão comuns a Satã em suas mais diversas representações.

⁵⁶ BLAKE, 2000, p. 17.

⁵⁷ BYRON apud VILLENEUVE, 1998, p. 817.

Como e porque Satã desafiou o Senhor não importa, o que realmente interessa é a força com que ele se manteve presente no imaginário (ou na vida)⁵⁸ de cada um, sobrevivendo através dos tempos, chegando aos dias de hoje. Seu paraíso perdido fez com que Satã perdesse muitos de seus aspectos angelicais, outros, entretanto, foram mantidos, bem como o desejo de retornar ao seio do Pai.

Adão, Eva e Satã são expulsos do Paraíso no mesmo tempo, como réus confessos do mesmo delito e condenados a uma pena parecida: habitar esse mundo, onde o casal primordial passará fome, terá filhos com dor e trabalhará arduamente, enquanto o Anjo Decaído conservará parte de seus poderes – o dom da metamorfose, o duplo estado angélico e humano, a deslumbrante inteligência e beleza, como pálida indenização pelo seu paraíso perdido, e a sua, desde então, imperiosa nostalgia do Céu⁵⁹.

O inferno, ao contrário de como geralmente é representado, parece ser para Satã um espaço em que nada acontece, marcado por uma frieza dolorida. Condenado a viver numa eternidade que não avança nem retrocede, Lúcifer estaria pagando por um pecado que não é só seu, mas da humanidade.

Desse modo, homem e Diabo encontram-se tão próximos quanto distantes. De um lado, a cumplicidade na culpa de seus pecados; de outro a aversão que o homem passa a nutrir por Satã, por ver nele a corrupção de uma pureza original somente existente no Éden.

O Diabo nos seduz, não porque possui um poder contrário ao de Deus, não porque se propõe a perder-nos, nem porque Deus lhe deu poder de tentar-nos, mas pela semelhança que temos com ele, nos arrasta e nos leva consigo, porque é concupiscente como nosso apetite, ávido como nossa ambição, vã como nossa soberba, grosseiro como nosso desenfreado deleite físico, lamentável como nosso desespero. Nós vamos com ele, não porque somos arrastados, senão por ele estar em nós mesmos⁶⁰.

⁵⁸ Para alguns, Satã não é apenas uma personagem do imaginário, mas uma figura histórica a quem se tem criado Igrejas e seitas. O que se tem conhecimento acerca desses rituais satânicos são Missas Negras que mais parecem uma Missa Católica às avessas e o Sabá (do hebraico SABBATH) que tem como ideal a busca de um conhecimento comunitário. As cerimônias de adoração a Satã têm em comum a exaltação sexual através de orgias e perversões condenadas pelo cristianismo. Esses rituais seguem a tradição das religiões iniciáticas, ou seja, prevêm a purificação através de ritos e a exaltação através de festas. Apresentam ainda a cerimônia da consagração em que uma mulher nua sobre o altar representa o cálice sagrado, a hóstia é introduzida em sua vagina para a consagração. A cruz católica é utilizada de cabeça para baixo como modo de continuar o martírio de Cristo (Cf. Cousté, 1997).

⁵⁹ COUSTÉ, 1997, p. 42.

⁶⁰ VASCONCELOS apud CAVALCANTE, 1989, p.12.

A relação entre o homem e Satã se torna ambígua, posto que, se por um lado, ele torna-se um ser detestado por ser visto como o símbolo da maldade, por outro, ele é um ser semelhante ao homem, não apenas pela condenação e expulsão do paraíso, mas, sobretudo, por seu caráter. O bem e o mal surgem juntamente com a humanidade, humanidade esta que é passível de erros dado seu livre arbítrio e a ambigüidade que reside em seu ser, tal qual Satã. Por seu caráter passional, quase humano, Satã torna-se um aliado do homem, mesmo que estejam eles em constante conflito.

Ainda que anterior⁶¹, Satã se fixou a partir do cristianismo. Em sua passagem pela história foi posto à margem como um ser maligno e pervertido. Mas, entre altos e baixos, Satã veio para ficar em nosso imaginário.

1. 2. 2 O herói romântico

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

Degradado ao longo da história, renegado, posto à margem, Satã recebe a culpa de todo o mal, é condenado como um monstro horrendo. *A principal atividade dos demônios é de incitar os homens aos pecados e aos vícios*⁶², o que faz com que sua existência seja um modo de culpar alguém pelos erros cometidos por toda a humanidade. Se os erros são dos homens o mal vem de Satã. No Romantismo, contudo, sua imagem é novamente transformada. Do ódio que lhe era atribuído, Satã

⁶¹ Os primeiros indícios concretos acerca da existência de Satã (ainda que essa existência se dê apenas no imaginário desses povos) surgem em torno de 2350 a.C. com o povo mesopotâmico, se mantendo nos povos babilônicos e persas, passando pelos egípcios, hindus e gregos. Esses povos, entretanto, mantinham uma visão bastante diferente de Satã. Viam nele não alguém a ser temido e odiado, mas um ser adorado e marcado por sua perfeição. Era ele quem conduzia a morte aos homens, entretanto, era ele também quem lhes dava a vida (Cf. Link, 1998).

passa a ser merecedor de admiração por seu caráter utópico e revoltado e por sua beleza sublime. A beleza de Lúcifer que, para muitos, nunca se perdeu retorna com toda sua força. Lúcifer volta a ser a luz e não mais as trevas.

*Todos os poetas da escola romântica são considerados companheiros da desgraça de Satã, pois nosso orgulho e nosso espírito rebelde se apresentaria bem a Satã, eles se identificam com os anjos decaídos e desterrados de sua terra*⁶³. O indivíduo romântico é um insatisfeito com sua condição humana, portanto, falível, insatisfeito com sua natureza imperfeita, limitada e finita, insatisfeito ainda com um destino incerto que, certamente, ficará aquém de seu desejo. É ele um ser que vaga por um mundo que sabe que não lhe pertence e que não pode compreender em sua totalidade.

Dessa insatisfação do indivíduo romântico nasce uma força interior que pretende ser absoluta e capaz de revelar um novo mundo, uma força latente de rebeldia que lhe dá o desejo absurdo de tornar-se Deus. Desse desejo, rebeldia e insatisfação é gerado o destino trágico do indivíduo que profana o sagrado na tentativa de sacralizar-se. Ao contestar sua condição de indivíduo finito, limitado e passível de erro, resulta a contestação da própria figura de Deus e passa a transformar o bem em mal e vice-versa, dando a Satã o posto de herói.

Os românticos vêem em Satã um herói por ter desafiado a todos em nome daquilo em que acreditava. Satã é o primeiro romântico e o mais rebelde. Ele iniciou a busca de liberdade e realização que os românticos continuaram. Satã tornou-se um modelo que os malditos seguiram. Como “mensageiro da luz”, ele levou a luz aos corações românticos que viram nele uma face bela e não a imagem horrenda que até então lhe era atribuída.

Mesmo o orgulho de Satanás é visto como uma qualidade pelos românticos. Só um herói poderia se orgulhar de seus atos. O orgulho seria, portanto, o verdadeiro legado de Satã. Lúcifer teria ensinado que não se deve baixar a cabeça, mas mantê-la erguida, cada um orgulhando-se de ser o que é. Satã é um ser cuja

⁶² CROUZEL, 1992, p. 53. No original: *L'activité principale des démons est d'inciter les hommes aux péchés et aux vices.*

⁶³ RUDWIN apud CAVALCANTE, 1989, p. 5.

vocação de liberdade guia seus atos, daí ser um representante do caráter revolucionário do Romantismo⁶⁴.

Nesse ato de retomar o mito de Lúcifer como forma de reencantamento do mundo por parte do indivíduo romântico, já desiludido com a perda de algo que nem ele mesmo sabe o que é, há uma tentativa profana de retornar ao tempo sagrado do Paraíso Edênico. A utopia de sonhos e desejos impossíveis faz com que o indivíduo romântico busque na revolta um meio de libertação. O maldito no Romantismo, então, é uma forma de estar constantemente em oposição; em oposição às regras, em oposição às atitudes, a um mundo comum, sem fascínio ou sedução. Ser romântico é estar na contramão, em busca de um mundo melhor para que se concretizem os desejos, o que se configura na tentativa de uma liberdade plena, de uma liberdade utópica que, ainda que impossível de se concretizar, jamais poderá deixar de ser sonhada. Nessa impossibilidade de se realizar pelas vias ditas normais pela sociedade, é no outro eixo, no eixo da anormalidade, da irracionalidade, da oposição, da revolta e do mal que se busca consolidar esse ideal libertário. É no mal que o romântico revoltado passa a buscar sua energia vital. Nas palavras de Bataille, *somos deixados à contradição insolúvel. O sentido do Mal é a afirmação da liberdade, mas a liberdade do Mal é também a negação da liberdade*⁶⁵.

Satã é, ao mesmo tempo, o agente da revolta e o seu objeto. E é nessa revolta que o homem busca sua própria libertação, seu caminho para o prazer, para o amor, para uma sociedade igualitária baseada no ideal de uma liberdade mútua. Liberdade pela qual o homem poderá encontrar-se num mundo apaixonante em que seus atos não são crimes, sua revolta não é pecado e seus desejos não são proibidos. Desde o momento da criação, Satã apresenta ao homem esse caminho, um caminho maldito que conduz à realização e à perdição simultaneamente. Trilhar o caminho de Deus implica respeitar determinadas regras; trilhar o caminho de Satã implica um libertar-se das amarras.

Os românticos vêem no mito de Lúcifer a essência da vida de um rebelde inconformado que somente na revolta encontra abrigo para seus

⁶⁴Entretanto, não se pode esquecer que *não há um romantismo por excelência, mas variáveis possibilidades de romantismo* (Volobuef, 1999, p. 16), posto que é um movimento vasto e multifacetado que, entre outras coisas, é crítico, rebelde, revelador, libertário e renovador. O Romantismo maldito é originário da revolta que advém de uma desilusão que a precede.

questionamentos. Num mundo confuso, de injustiças sociais a atitude satânica passa a ser vista como o único modo de alcançar a liberdade.

A personalidade do indivíduo romântico é plural e encontra-se em constante mutação. A rebeldia, entretanto, parece ser-lhe inerente. Independente do foco de análise, o romântico é sempre um inconformado, afinal, mais que um movimento estético, o Romantismo é um modo de vida⁶⁶ através do qual o indivíduo escolhe a melhor forma para viver. Nessa revolta os românticos intentam um modo de reconhecer um universo que não lhes seja hostil. A personagem demoníaca além de um motor para essa revolta, é um herói para os românticos. Aos olhos do romântico, Satã não é uma entidade maligna, mas

Uma oposição fundamental, dialeticamente relacionada com o ethos dominante, ao qual se opõe virtualmente, freqüentemente como força de rebeldia. Assim – o Diabo – para aqueles que se opõem ou são reprimidos pela ortodoxia dominante – representa a possibilidade de oposição – a contestação, sublimada à esfera do imaginário.

A entidade maligna – como determinada pela ideologia dominante – perde, dentro dessa perspectiva, seu caráter de ameaça, tornando-se o produto de uma consciência possível embrionária e reflexo de uma crise existencial que invade o universo imaginário, onde o “Mal” nem sempre põe em perigo a sobrevivência individual, mas surge como saída possível⁶⁷.

Maldito, mas de modo algum maligno, o Satã do Romantismo não apenas invade um universo imaginário, mas o transforma. Sujeitos reprimidos encontram em seu legado um meio de renúncia ao convencional. O romântico constantemente se opõe às convenções. Nesse processo, contudo, não deixa de haver uma crise de valores. Deus e Diabo são exaltados pelos seguidores do Romantismo. É como se Lúcifer se configurasse como um segundo Deus, mais próximo e receptivo⁶⁸.

No indivíduo romântico parece haver uma impossibilidade de dissociação entre bem e mal, luz e trevas, Deus e Diabo como se formassem uma esfera única na qual se encontrasse todo o segredo do universo. Um universo

⁶⁵ BATAILLE, 1989, p. 85.

⁶⁶ Cf. LÖWY & SAYRE, 1995.

⁶⁷ NOGUEIRA, 1984, pp. 87-88.

⁶⁸ Pode-se pensar aqui no Satã, irônico e fascinante, do filme *Advogado do Diabo*, em que Satã se diz um fã do homem, apesar de todas as suas imperfeições, enquanto Deus apenas ri ao observá-lo do céu.

estranho que necessita ainda ser desvendado. Onde estaria também o segredo da alma humana, do absoluto. Bem/mal, luz/trevas, Deus/Diabo formam pólos impossíveis de existirem isoladamente. Como primeiro demiurgo, Satã é o conhecedor dos segredos que regem o universo e a vida, portanto, a fonte para descobri-los. Fonte jamais alcançada, mas nunca extinta que faz com que se mantenha a ilusão perdida e a revolta infundável.

A nostalgia do paraíso perdido⁶⁹ deixa o homem numa condição melancólica e descrente. Uma descrença que o impede de crer ao mesmo tempo que não consegue impedi-lo de desejar; uma melancolia que lhe retira o horizonte numa total falta de perspectiva, num vislumbrar de um sonho não realizável, numa tentativa frustrada de comungar com a natureza que o leva a perceber sua própria finitude, mas que não evita uma constante busca do absoluto através do qual se intenta uma união com Deus (ou mesmo com o Diabo).

A impossibilidade de qualquer fruição gera o desengano; restam ainda os desejos, mas só se têm desilusões. A imaginação é rica, abundante e maravilhosa; a existência, pobre, árida e desolada. Habita-se com o coração pleno, um mundo vazio e, sem se ter usufruído nada, está-se desenganado de tudo⁷⁰.

Essa melancolia romântica que faz com que o tudo mais pareça o nada, conduz o homem para mais próximo de Satã que, eternamente triste e melancólico, habita o inferno como conseqüência de sua revolta. Como revoltado, o indivíduo romântico deveria compartilhar dessa melancolia que tudo que faz é impulsioná-lo ainda mais para a revolta.

Mais que uma personagem romântica, Lúcifer é um símbolo do Romantismo. Belo e pálido, demoníaco e divino, grotesco e sublime, horrendo e magnífico, maligno e sagrado, melancólico e irônico é ele quem arrebatava o imaginário humano de uma existência pacífica e resignada, mostrando um mundo de paixão e rebeldia.

⁶⁹ Idéia tão reiterada por Löwy & Sayre em seu *Revolta e Melancolia*

1. 3 O pacto demoníaco

MEFISTÓFELES

*Não sou lá gente da mais alta
Mas, se te apraz, a mim unido,
Tomar os passos pela vida,
Pronto estou, sem medida,
A ser-te, neste instante,
Companheiro constante,
E se assim for do teu agrado,
Sou teu laçao, teu criado!*

Johann Wolfgang Goethe

Diversos são os tipos de pacto demoníaco. Entretanto, dentre todos, o mais conhecido é aquele em que a alma é trocada pelo conhecimento. Este é o que se chama de *pacto supremo*. O mesmo pacto que Eva fizera com a serpente. A queda seria pouco diante dos olhos que se abririam para o conhecimento.

Desde o momento da queda e da cumplicidade que se trava entre Eva e serpente, o homem passa a estar constantemente a mercê das tentações do Diabo. Por não encontrar na fé de Deus a realização plena, o homem tenta encontrá-la em Satã. Desse modo, o caminho fica aberto àquele que queira firmar o pacto. Afinal, conforme Vergote, o Diabo torna-se um comparsa do homem, passando a influenciá-lo em suas ações⁷¹.

Satã só aparece a quem o chama, porém, ele tem a possibilidade de escolher se vai ou não se mostrar àquele que deseja o encontro. O pacto, tradicionalmente, implica a venda da alma, a simples troca de favores entre o Diabo e o pactuário é apenas um pacto parcial. Assim, o Demônio apodera-se do verdadeiro *eu* do indivíduo, ou seja, de sua essência. Há aí uma invasão do sobrenatural que busca um novo entendimento em que o realmente importante é a elevação do espírito a um mundo sensível em que o conhecimento se desvela diante dos olhos do pactuário. Este, entretanto, é um processo imaginário, posto que a própria vontade de

⁷⁰ CHATEAUBRIAND, 1992, p. 67.

⁷¹ Cf. VERGOTE, 1992.

pactuar com Satã já é um processo de aliar-se a ele. Trata-se de uma tentação voluntária, uma crença interior que passa a simbolizar a vida e a glória.

Através do pacto se observa uma nova apreensão da realidade, um novo modo de perceber o mundo e de agir sobre ele e, conseqüentemente, uma nova forma de interpretar o real, em que parece se criar uma realidade paralela que povoa a imaginação criando outras novas realidades. Deste modo, os limites entre realidade e fantasia se tornam voláteis, pouco nítidos; as fronteiras entre o bem e o mal, por sua vez, se apagam numa tentativa de libertação da mente para um mundo de conhecimento e sabedoria. O pacto é, portanto, uma atitude consciente e intelectual e, sobretudo, voluntária.

Dentre os pactos que já se teriam travado, o mais conhecido é o de Fausto, que, em busca de sabedoria, evoca Satã. Figura pouco louvável, Johann Fausten, astrólogo e mago alemão, foi quem deu origem ao mito fáustico. O Fausto mítico travou seu pacto com o Diabo levado pelo orgulho, tendo por fim uma morte trágica e abominável⁷². Ao fixar o pacto, ele abre caminho à sua perdição trilhando o caminho de uma liberdade ilusória através da qual o homem se depara com um duplo sofrimento: por um lado, sofre por temer ao Diabo, seu novo Senhor; por outro, por já saber-se condenado no julgamento divino no juízo final.

Fausto perde sua alma devido à destruidora sede de conhecimento que o guiava. Há aqui algo que pode ser encarado como um desdobramento do mito de Lúcifer. Entre Satã e Fausto o que há em comum? O conhecimento, a luz do saber que cega aqueles que a conduzem ou a perseguem levando-os à ruína. A principal diferença entre os mitos é o individualismo de Fausto. Se Satã encontra a perdição na tentativa de levar a luz à mente humana, Fausto se perde buscando essa mesma luz apenas para si próprio. Enquanto Satã foi movido por um ideal coletivo, Fausto foi

⁷² Segundo Alberto Cousté, Fausto, personagem histórica que deu origem ao mito, teria morrido numa estalagem a caminho de sua casa. Ciente de que chegara o momento de cumprir sua parte no contrato, Fausto, já atormentado sabendo o que lhe esperava, previne os vizinhos de que estava aguardando uma visita e que não se preocupassem em caso de muito barulho. No dia seguinte, *o quarto de Fausto apresentava um aspecto atroz: todos os móveis tinham sido destruídos, gotas de sangue salpicavam as paredes, e o cadáver mutilado do mago foi encontrado no jardim, a vários metros da casa, com o rosto voltado para as costas* (Cousté, 1997, p. 226). Em 1540, enfim, a dívida era paga. É impossível dizer até onde vai a realidade, entretanto, parece provável que os verdadeiros assassinos de Fausto o tenham feito em nome de Deus e não do Diabo, ou seja, a Inquisição, da qual vinha fugindo e sabia estar chegando perto.

movido por uma vontade individual. Embora conhecido através do mito, a história de Fausto tem origem na personagem histórica.

Em inícios do século XVI, Fausto, amigo de Lutero, participa ativamente da Reforma, o que apenas serviu para aumentar nos dois a obsessão pela busca ao Diabo. Se por um lado, Lutero acaba por tornar-se famoso por sua fervorosa luta contra o adversário de Deus, por outro, Fausto torna-se seu mais conhecido aliado. Tanto Lutero quanto Fausto desejavam conhecer a natureza diabólica. Por não combater nem temer o Diabo, Fausto acaba por romper relações com o antigo amigo.

Para que pudesse conhecer o mundo em sua totalidade, Fausto sabia que era necessário conhecer os dois lados da força que governa o universo: o bem e o mal. Por buscar a essência do mal é que surge o mito de Fausto. O pacto, então, é travado como forma de atingir uma sabedoria absoluta, um conhecimento inigualável. A sabedoria buscada não é apenas relativa aos conhecimentos possíveis de serem atingidos por um intelecto normal, mas algo que vai muito além disso. Busca-se um conhecimento absoluto de uma existência absoluta, transcendente e plena, possível apenas por duas fontes: Deus, que a nega desde o momento da criação, e Satã.

Fausto não foi um adorador de Satã, em momento algum o cultuou, seu interesse era puramente intelectual. Para Cousté, ele *não deseja granjear a amizade do Diabo; quer ser o Diabo*⁷³. O Diabo fáustico mantém algumas de suas características míticas, entre elas o fato de não ser ele um símbolo de maldade. Mal algum se encontra presente no pacto, pelo contrário, a função de Satã é a de um guia. Ele é um ser que guarda todos os segredos do universo, posto que é o portador do saber, o Lúcifer, mensageiro da luz. Por ser o portador do conhecimento, Satã guarda os segredos do mal, mas também os do bem, sabe o caminho do Inferno, mas também o do Paraíso. O Satã fáustico parece possuir uma maldade inocente, sendo muitas vezes mais divino que demoníaco. Esse caráter nobre de Satã se efetiva devido ao fato de ser nobre o motivo do pacto: o exercício da razão.

Por longo período, Fausto foi objeto de horror, posto que, ao pactuar com Satã, estava ele no caminho do mal. No Romantismo, porém, Fausto torna-se

⁷³ COUSTÉ, 1997, p. 227.

“herói”, imortalizado pelas mãos de Goethe. O Satã de Goethe é um ser persuasivo que conduz Fausto, mostrando-lhe o que fazer:

MEFISTÓFELES

(a Fausto)

*Vem, vem depressa, eu te conduzo;
Terás de transpirar do modo mais profuso,
Para que dentro e fora a força vá atuando.
Da nobre ociosidade o apreço, após, te ensino,
Em breve sentirás, com gozo mais genuíno,
Cupido estrebuchar-se em lépido desmando*⁷⁴.

O Satã de Goethe conduz e ensina um Fausto que, através do pacto com Mefistófeles⁷⁵, representa a tragédia humana. Embora recupere o mito fáustico, seu texto apresenta algumas diferenças em relação à tradição. Se todo pacto demoníaco conduz à danação eterna, o Fausto goetheano é salvo.

*Na primeira parte do Fausto, publicada em 1808, o nó da trama é o pacto de Fausto com Mefistófeles, pelo desejo de saber e pela sede de gozar. [. . .] Na segunda parte, cuja redação efetiva deve estar entre 1826 e 1832, o nó da ação é a aposta entre o Senhor, que afirma que Fausto se salvará, e Mefistófeles, que espera degradar Fausto à condição de uma besta. Fausto é nela o símbolo da humanidade, que erra enquanto age, mas que deve agir para atingir o ideal que ela mesma entreviu. Fausto é salvo porque jamais cessou de tender para um ideal*⁷⁶.

O Fausto de Goethe inspirou os românticos ingleses que viram nele um “herói do saber”, saber este apenas conquistado pela proximidade com o Diabo. O pacto diabólico assume um valor simbólico de liberdade e subversão, é uma garantia de dominar-se a si e ao mundo. Trata-se de uma forma de instaurar uma nova realidade em que aspirar ao amor e ao conhecimento conduzirá a uma nova ordem. O homem supera os limites do humano, torna-se um ser “superior” capaz de governar sua própria existência. A transgressão do real, a nova ordem imposta leva a uma seqüência de etapas em que degradação e fracasso se seguem. Este, porém, seria o modelo, o ideal de humanidade dos românticos.

⁷⁴ GOETHE, 1997, p. 123.

⁷⁵ Mefistófeles, apesar de um dos nomes atribuídos a Lúcifer, apresenta uma significação que lhe é contrária, enquanto Lúcifer quer dizer “o que conduz a luz”, Mefistófeles significa “aquele que odeia a luz” (Cf. Chevalier & Gheerbrant, 1998: Mefistófeles.). Essa contradição se deve ao fato de que Mefistófeles, assim como Mohr e Belzebu, foi um aliado de Lúcifer e não o próprio, como se começou a considerar.

⁷⁶ HOUAISS, 1997, p. 18.

O conhecimento levado ao homem através de Satã, entretanto, é um conhecimento profano, não apenas por estar ele vinculado ao Adversário e sim porque *o Senhor ensinou que este conhecimento que nos torna felizes tem por objeto duas coisas: a divindade da Santíssima Trindade e a humanidade de Jesus Cristo*⁷⁷. O conhecimento que conduzirá o homem à verdadeira felicidade se gera num misto de divindade e humanidade que somente se pode atingir através da fé em Deus e em Cristo. Renegar a essa fé é renegar a um saber sagrado em nome de outro herético.

Mas, o pacto supremo não é o único tipo de pacto possível. Em *Uma Neurose Demoniaca do Século XVII*, Freud analisa o caso de um pintor, Christoph Haizmann, que teria feito um pacto com o Diabo em que lhe entregaria a alma em troca de tê-lo como pai por algum tempo. Para Freud, porém, o Diabo não apresenta existência física, sendo apenas *desejos maus e repreensíveis, derivados de impulsos que foram repudiados e reprimidos*⁷⁸. Nota-se que se retorna àquela idéia de que Satã é um ser que conduz à revolta e à possível transgressão.

No caso específico de Christoph Haizmann o pacto tem ainda outro significado: evocar o Diabo como substituto do pai é um modo de dupla negação do Pai superior. Junta-se, assim, uma tendência emotiva gerada pela perda do pai e outra rebelde de negar o Criador como o natural substituto paterno. Há no pacto de Haizmann ainda outro elemento significativo: o simbólico. O nome Christoph é simbólico, remete a Cristo. Satã é o oposto perfeito de Deus, Cristo é o filho de Deus e encontra-se sentado ao lado direito de seu Pai, o todo poderoso. Se negar o Pai supremo é um modo de negar a Deus, ter um Christoph como filho é um modo de aproximar-se dele.

Por maior que seja a diversidade de formas pactuais, um aspecto é, em geral, mantido: o contrato⁷⁹. Contrato este que apresenta também suas diversidades.

⁷⁷ AQUINO, 2000, p. 153.

⁷⁸ FREUD, 1996, v. 19, p. 87.

⁷⁹ Em seu *Bibliografia do Diabo*, Cousté apresenta o modelo mais completo de pacto que se tem conhecimento, tendo como fonte o *Compendium Maleficarum*, de Francisco Maria Gauzzo. Farei aqui a transcrição do contrato, não apenas pela curiosidade de suas cláusulas, mas devido ao fato de mais parecer ele uma forma de ridicularizar a figura de Deus e, sobretudo, de negar a Cristo. O contrato: *Primeira. Os noviços devem firmar com o demônio, ou com algum feiticeiro ou mago que o substitua, um contrato formal pelo qual, na presença de testemunhas, são incorporados ao serviço de Satã, que em troca dá-lhes sua promessa de que gozarão das honras, riquezas e prazeres da carne. Segunda. Devem renegar a fé católica, denunciar sua obediência a Deus e renunciar a Cristo e à proteção da Santa Virgem Maria, assim como a todos os sacramentos da Igreja. Terceira. Devem deitar fora o rosário, a correia de São Francisco ou de Santo Agostinho ou o escapulário dos carmelitas, se*

Um aperto de mão, um batismo de sangue, ou um ritual de iniciação podem firmar a pacto, contudo, o tradicional – usado tanto por Fausto como por Christoph Haizmann – é o contrato escrito, redigido de próprio punho, marcado de sangue, em que ficam expostas as obrigações das duas partes interessadas.

A preferência pelo contrato escrito parece ser, mais que uma garantia concreta do compromisso, uma forma de aproximação do sagrado. O sangue é sagrado. A escritura é sagrada. Cristo é o verbo. O sangue aproxima o homem de Cristo. O Diabo usa o verbo e o sangue para estar mais próximo do homem, mas, de modo sutil, aproxima-se também de Deus. O pacto é um gesto verbal e psíquico. Verbal na medida que reconstrói uma linguagem canônica – a linguagem religiosa – na tentativa de retornar a uma condição divina, próxima do Verbo sagrado; psíquico na medida que não necessita da existência física de Satã para que o homem se entregue ao mal que é já inerente ao ser humano dada sua natureza ambígua.

pertencem a alguma dessas ordens; a cruz, as medalhas, o Agnus Dei e qualquer outro objeto sagrado ou santo que estejam usando, e pisoteá-los. Quarta. Devem jurar obediência e submissão ao Demônio; devem render-lhe homenagem e servidão, pondo os dedos sobre algum “livro negro” imundo. Devem além disso comprometer-se a não voltar mais à fé de Cristo, a não observar os preceitos divinos, a não fazer boas obras, mas sim obedecer unicamente ao Demônio e assistir diligentemente a todas as reuniões noturnas. Quinta. Devem prometer dedicar-se, com todo o seu poder e zelo, à tarefa de trazer outras pessoas para o serviço do Demônio. Sexta. Devem receber determinado batismo sacrílego. E, depois de terem abjurado os padrinhos e madrinhas cristãos, ganharão novos padrinhos e madrinhas, os quais devem proporcionar-lhes a instrução necessária na arte da feitiçaria; hão de renunciar ao próprio nome e tomar outro, na maior parte das vezes absurdo e indecente. Sétima. Devem cortar um pedaço de suas vestimentas e oferecê-las como sinal de sua homenagem ao Demônio que o pega e o guarda. Oitava. Devem manter-se de pé num círculo traçado pelo Demônio no chão, com outros feitiçeiros e feitiçeras, e ali confirmar, mediante um juramento terrível, tudo o que haviam prometido anteriormente. Nona. Devem solicitar ao Demônio que apague seus nomes no livro de Cristo e torne a escrevê-los em seu próprio livro. Então, o livro negro e imundo em que haviam colocado os dedos, rendendo homenagem ao Demônio, é aberto, e seus nomes são ali inscritos pelo Demônio com seu ganho. Décima. Devem prometer ao Diabo fazer-lhe sacrifícios periódicos: uma vez em cada quinze dias ou, no máximo, uma vez por mês imolar alguma criança ou pôr em execução algum feitiço mortal. E, semanalmente, levar a cabo outros crimes que causem danos aos outros como provocar chuvas de granizo, tempestades, incêndios, epidemias no gado e coisas parecidas. Décima Primeira. O Demônio imprime nos noviços alguma marca, sobretudo naqueles de cuja perseverança duvide. Essa marca nem sempre tem a mesma forma ou figura: às vezes tem a forma de uma lebre, outras vezes parece um pé de sapo, ou uma aranha, um cãozinho miúdo ou ainda um arganaz. A marca é impressa nas partes mais escondidas do corpo – no homem, embaixo das pálpebras ou das axilas, nos lábios, no ombro, no ânus ou em qualquer outro lugar; nas mulheres, em geral, sobre os seios ou nas partes genitais. E o sinete que faz essas marcas não é outro senão o ganho do Diabo. O Demônio, em troca, compromete-se a dar-lhes sempre rápida assistência, satisfazer seus desejos neste mundo e fazê-los felizes depois da morte. Uma vez realizada essa solene profissão de fé, cada um dos noviços se retira com um demônio chamado Magistellus (mestrinho) para a satisfação carnal, tomando dito demônio a forma de uma mulher, se a pessoa que deve ser iniciada é um homem, ou a forma de homem, sátiro ou bode, se a aspirante é uma mulher (Cousté, 1997, pp. 77-78).

Ainda que a presença física do Diabo não se configure, sua presença no imaginário é já capaz de transformar o possível pactuário. Movimentos de subida ou descida – o próprio Macário encontra Satã na subida de uma serra – representam não uma ascendência a uma existência superior, mas a busca do *centro cósmico do mundo*, que segundo Eliade, torna *possível a passagem de uma região cósmica a outra (do céu à Terra e vice-versa; da Terra para o mundo inferior)*⁸⁰. Esse centro cósmico seria, portanto, um ponto de interseção entre as três zonas cósmicas, podendo conduzir ao Céu ou ao Inferno. A mesma subida que pode levar ao céu, tem sua base fixada no mundo inferior. Céu e inferno, portanto, estão ligados, tal qual o bem e o mal.

Giovanni Papini tem uma visão bastante cética em relação ao pacto. Para ele o pacto é algo fantasioso que nunca foi travado:

*Estou certo, a despeito dos fantásticos testemunhos e das lendas, que não foram nunca firmados contratos de qualquer espécie entre os homens e Satã. Teria sido uma prova mais da loucura humana e da imbecilidade diabólica. Se Mefistófeles não é um idiota e se o Dr. Fausto não é um insensato, não se vê nem se compreende a razão por que aceitariam tais acordos*⁸¹.

Papini considera que o Diabo teria poder para arrecadar almas sem a necessidade de firmar o pacto, assim como não há vantagem para o homem em receber alguns anos de prazer e realização e como pagamento ser condenado à danação eterna. Entretanto, parece haver no pacto um significado simbólico que vai muito além de um jogo cujo prêmio é a alma. O pacto estabelece um vínculo entre Satã e a humanidade, uma forma de ele mostrar que está presente; para o homem não é a danação que o aguarda, mas a libertação dos dogmas que o prendem.

A realização do pacto simboliza a transgressão do interdito. O pactuário abandona sua condição meramente humana e assume a posição do próprio Satã, ambicionada desde o momento que vislumbra a possibilidade do contrato. Desse modo, o indivíduo foge de uma vida desgraçada através da mesma desgraça. Uma desgraça, porém, que não se conforma com a passividade de apenas receber aquilo que lhe é destinado.

⁸⁰ ELIADE, 1992, p. 38.

⁸¹ PAPINI, s.d., pp. 101-102.

Para firmar o contrato há a necessidade de que se acredite nele. Temer a possibilidade da existência do Diabo é ainda uma maneira de aceitar essa possibilidade mesmo que de modo inconsciente. Tudo oscila entre duas possibilidades: a crença e a descrença. O pacto é, portanto, um ato, acima de tudo, consciente e racional. É a razão, aliás, que marca a proximidade entre homem e Satã. A emoção e a irracionalidade, por sua vez, costumam estar presente na busca alucinada que algumas correntes, sobretudo, religiosas travam em busca do Diabo no intuito de combatê-lo. Como já se disse, o pacto é um ato intelectual que não visa apenas a benefícios, mas a uma busca de transcendência, revolta e libertação, como o próprio Diabo.

O pacto firmado não mais pode ser desfeito. A relação que se estabelece entre homem e Diabo desde o Paraíso Edênico, a cumplicidade gerada entre Eva e a Serpente no episódio da queda é constantemente reiterada pelos novos pactuários. E o ciclo da vida permanecerá até o momento em que retornando ao seio do Criador, Satã deixe de representar a revolta. Com a união primordial entre Deus e Lúcifer restabelecida o mundo livrar-se-á de todo o mal. Livrar-se do mal, no entanto, implicará extinção da humanidade que somente surgiu por essa união contraditória: bem e mal que habitam um mesmo ser que se debate entre os dois pólos, de onde é gerado o movimento e a energia de viver.

1.4 A configuração do mal

Não me sentia mais desgraçado. Havia afastado todos os meus sentimentos, sepultado toda a angústia, no túmulo do excesso do meu desespero. Daí por diante, o mal tornou-se o meu bem.

Mary Shelley

O maldito, segundo a filosofia cristã, está ligado ao mal, àquilo que vem de Satã. Se observado etimologicamente, percebe-se que maldito é proveniente do substantivo latino *Malus*, que designa mal, vida penosa, flagelo, castigo, punição⁸². Assim, o indivíduo maldito seria aquele que deve pagar por algo. Religiosamente, ele é um termo muito marcado, estando ligado também ao pecado. Em literatura, contudo, o maldito parece estar vinculado às paixões humanas. O maldito está ligado a Satã. O próprio Diabo era um maldito.

Satã tornou-se um maldito por ter contestado as leis divinas. Sendo um maldito, passou a ser associado ao mal. Por representar o mal, Satã merece passar por castigo e punição, assim como os seres malditos que o seguiram. A personagem maldita deve pagar por algo, por um pecado, um crime. Crime esse geralmente ligado às paixões. O indivíduo maldito age apaixonadamente. Razão e emoção para ele estão interligados, assim como para Lúcifer um dia esteve sendo o que provocou sua queda e maldição. Conforme Bataille,

Uma ação criminosa “infame” se opõe à “passional”. A lei rejeita ambas, mas a literatura, mais humana é o lugar privilegiado da paixão. Do mesmo modo, a paixão não escapa à maldição: só uma “parte maldita” está destinada àquilo que, numa vida humana, tem o sentido mais carregado. A maldição é o caminho da bênção menos ilusória⁸³.

O mal torna-se algo assumido gloriosamente, sendo através dele que pode haver a libertação do ser humano para a realização de todos os desejos. Para o romântico, o maldito não é o mal, mas a revolta e a contestação, enquanto *o lado do Bem é o da submissão, da obediência. A liberdade é sempre uma abertura à revolta,*

⁸² Cf. FIRMINO, sd: *Malus*.

⁸³ BATAILLE, 1989, pp. 27-28.

*e o Bem está ligado ao caráter fechado da regra*⁸⁴. Assim, o fator passional e a revolta estão interligados, pois a paixão, e, sobretudo, a paixão não realizada é que conduz à revolta e, conseqüentemente, ao ato de contestar a realidade. Ninguém se revolta por algo que lhe é indiferente, são as paixões que conduzem os atos.

Ao seguir o caminho do mal, o homem busca para si um bem maior, um significado para a existência. Existir e viver não são sinônimos. A vida necessita de realização interior, prazer de estar vivo; ao não se encontrar isso no “caminho do bem” torna-se evidente que se deve continuar a procura. A personagem maldita busca no mal aquilo que não encontrou em Deus. Desse modo, surge a necessidade de negar aquilo que vem d'Ele e negar a vida é uma forma de negar a Deus, pois é ele que consagra o dom da vida. A morte liberta, assim como o mal. No mal é que se encontra a liberdade e a inexistência de regras que modelam o homem. A ação maldita é a transgressão de um interdito na tentativa de libertar-se de uma normalidade cruel, injusta e hipócrita. Talvez o maldito seja o inverter dos papéis, ou seja, para a maioria Deus é o bem e Satã o mal, enquanto no maldito é o contrário. Se por um lado Deus pune o pecado, por outro, o rebelde vê o Diabo como seu cúmplice e protetor.

Mais perverso que perverso, mais maldito que malvado, Satã é aquele que possui toda a essência do mal. Um mal que nunca se configura como maldade, mas que ainda assim leva à desgraça. Desgraça essa que se efetiva por estar ligada a Satã, ainda que seus atos levem ao bem⁸⁵, são mal já pelo simples fato de partirem dele.

Praticante de uma maldade que é, em si mesma, dúbia, ao mesmo tempo que é mau para alguns, Satã é bom para outros. Sua forma de praticar o bem é que se dá por vias malditas e daí encontrar a desgraça ao final. Esse mal que se apresenta por intermédio de Lúcifer é provocado mais pela ignorância humana que se habituou a considerar o mal como sendo tudo aquilo que desconhece e que surge por outra fonte que não a luz primordial estabelecida por Deus no momento da criação.

O dilema romântico da revolta funda-se numa necessidade de Deus e impossibilidade de aceitá-lo como é: onipotente, injusto, desumano, cruel e que

⁸⁴ BATAILLE, 1989, p. 176.

⁸⁵ Mesmo que a atitude satânica seja vista como boa – ainda que pelos olhos do indivíduo maldito – por partir ela de Satã, já está impregnada com o mal em sua origem.

condena eternamente. A única possibilidade de renegar essa sujeição perpétua ao Todo Poderoso é revoltar-se contra Ele. Revoltar-se é ser maldito. O maldito é a própria revolta. A revolta é um modo de fugir do vazio, do vazio de si mesmo. A tristeza e a melancolia são inerentes às almas revoltadas e tirando isso o que resta? A morte, apenas a morte como modo de fuga e realização. *No vazio de si, suprimindo as tortuosidades, restam os borrões, tarjas de luto, a depressão e a morte*⁸⁶. A morte que surge como fuga, mas também como caminho alternativo para maiores realizações.

Os desejos proibidos, as perspectivas frustradas, os sonhos não realizados, levam o homem a um estado de desilusão. O mal é o caminho para contestar. O mal apresenta um movimento cíclico que passa pelo desejo, pelo sentimento de perda, pela desilusão, pelo desespero, pela melancolia e pela ruína. Sentimentos esses que nunca cessam, sendo sempre reiterados. E o mal permeia a todos eles, posto que não se sabe se são eles consequência do mal ou vice-versa. A revolta é gerada pela perda, mas acaba por gerar ainda mais perda, num movimento contínuo e interminável. A personagem maldita tem consciência de ser maldita e ela mesma se condena por isso, renuncia a Deus porque almeja à liberdade, mas nem ele mesmo admite essa renúncia. Negar a Deus é um modo de negar a toda a sociedade, condenando-se assim à solidão. Não o negar, é abrir mão de sua condição humana.

No lado do bem tudo que se encontra é o reprimir dos desejos e, conseqüentemente, a própria humanidade é oprimida. *Aconteça o que acontecer de contrário, hoje sabemos melhor que o homem é uma idéia nova – e que seu desejo é sua única realidade*⁸⁷. Reprimir os desejos, portanto, é uma forma de destituir o homem de sua mesma condição de homem.

O desejo romântico, contudo, desde o início está fadado à frustração. É um desejo utópico de plenitude, de absoluto, de união entre espírito e matéria, bem e mal, Deus e homem. Um desejo de um *eu* pleno, perfeito; um *eu absoluto*, um *eu Deus*. Frustrado o desejo, o indivíduo romântico se depara com a melancolia⁸⁸ de não

⁸⁶ ROSA, 1998, p. 21.

⁸⁷ BOUNOURE et al. apud LÖWY & SAYRE, 1995, p. 242.

⁸⁸ Em seu *Retrato do Brasil*, Paulo Prado apresenta a melancolia brasileira como decorrente da luxúria e cobiça dos colonizadores, ou seja, como uma consequência da rebeldia do jovem colono europeu aqui chegado. E é essa mesma melancolia que dá ao brasileiro seu caráter romântico que sobrevive mesmo após o Romantismo. *O romântico adora a própria dor. É a fonte mais abundante de sua*

estar completo, de não ser pleno, de estar consciente de sua imperfeição. A melancolia, como o mal, é fruto da revolta. Revolta, melancolia e instinto de morte estão relacionados ao maldito e ao próprio indivíduo romântico.

Desse modo, pode-se pensar em uma série de textos românticos que tiveram no mal uma conseqüência da revolta das personagens em relação a algum descontentamento que as persegue. Em *Frankenstein*, por exemplo, é a revolta do monstro, por ver-se abandonado por seu criador – Victor Frankenstein – que o leva a praticar o mal. Abandonado e odiado por todos, inclusive por aquele que o criou e por isso deveria amá-lo, o monstro passa a ver o mal como uma fonte de um bem maior. Único modo de ser visto e não mais ignorado por todos aqueles que lhe viravam a face apenas por sua aparência disforme, sem considerar seu coração bondoso. É a mesma revolta que leva Rimbaud a dizer que *o sangue pagão retorna! Se o espírito está próximo, por que Cristo não o ajuda, dando à minha alma nobreza e liberdade? Ai, o Evangelho caducou!*⁸⁹ Não é a liberdade que provoca a desgraça, mas a falta dela. Uma falta que faz com que o homem a busque além de todos os limites do corpo, mas, sobretudo, da alma.

O indivíduo maldito supera os limites do humano, da dor, da paixão, da violência através da revolta. Uma dor que é ainda mais dor se não doer; uma paixão que supera a própria paixão, o corpo e o espírito numa tentativa de uma unidade extremada e impossível dos seres apaixonados; uma violência que só seria realmente violência se não estivesse lá; e a revolta, a revolta que supera tudo, que vai além de tudo ao mesmo tempo que em tudo se encontra. Uma dor poetizada, uma violência sublimada, uma paixão que é muito mais que carne e uma revolta capaz de erguer-se contra si mesma é que caracteriza o indivíduo maldito.

Uma revolta que toma conta do indivíduo em busca de uma liberdade absoluta. Uma revolta que é capaz de mudar a ordem das coisas; que inverte a ordem das coisas, do bem e do mal. Uma revolta que é um ideal; que foge de todo poder ao

inspiração. [. . .] O romantismo foi de fato um criador de tristeza pela preocupação absorvente da miséria humana, da incontinência das coisas, e sobretudo pelo que Joubert chamava o insuportável desejo de procurar a felicidade num mundo imaginário. Entre nós o círculo vicioso se fechou numa mútua correspondência de influências: versos tristes, homens tristes; melancolia do povo, melancolia dos poetas (Prado, 1931, p. 181. Corrigido ortograficamente).

⁸⁹ RIMBAUD, 1997, p. 22.

mesmo tempo que é todo o poder por si mesma. Uma revolta que, embora maldita, é o único caminho para a realização e para a liberdade...

2 O DIABO AZEVEDIANO

2.1 O diálogo com a tradição

Onde Deus está mais presente, lá também se encontra o seu Inimigo; e, ao invés, no lugar de onde o inimigo está ausente, desesperamos por vezes de encontrar Deus. Seríamos tentados a crer que o Mal não é senão a sombra projetada do Bem, na sua perfeição, e que nós conseguiremos um dia compreender a própria sombra.

Grahan Green

Através do que até o momento se tem dito, é possível perceber que a figura demoníaca acabou por se consolidar na tradição, sobretudo, na tradição cristã. Satã se firmou como um adversário não só do Senhor como de toda a humanidade. Uma atitude romântica, contudo, o redimiu, transformando-o em herói admirável e dotado de extrema beleza. Torna-se ele uma personagem ambígua, um misto de angélico e demoníaco.

Muitos traços característicos de Satã sofreram transformações através dos tempos, outros continuam como seus atributos. Traços esses que se tornaram marcantes nos mais diversos “Satãs” que passaram pela literatura. A literatura aprendeu a conhecer um Satã rebelde, revoltado, transgressor, irônico, irreverente, símbolo do conhecimento, ainda que passional, um Satã que aparenta um cavalheiro de aspecto agradável e bem vestido, mas que apresenta sempre alguma deformação que o denuncia, como um pé de cabra, por exemplo, como se convencionou após a tradição do Sabá. O Diabo, assim, é capaz de assumir as mais diversas formas, inclusive a humana, entretanto, segundo uma tradição germânica, o Diabo não tem consciência de seu aspecto e, por isso, o vai corrigindo de acordo com os

acontecimentos¹. Mesmo que ele assuma uma forma humana, sempre poderá ser identificado por alguma imperfeição, em geral, relacionada aos pés, podendo ser manco ou apresentar pés bestiais. Conforme se observa em *A Tentação de Santa Justina*, o demônio podia assumir disfarces engenhosos [mas, como ocorre no caso] *as garras de ave de rapina sob o vestido o traem*².

Se a literatura e as artes em geral firmaram um Satã aparentemente humano, mas com alguma deformação, com Álvares de Azevedo não poderia ser diferente. Em *Macário* é dada a voz a um Satã dotado de beleza física e interior. Apresentando um aspecto humano, o Desconhecido se mostra a Macário sem que este perceba quem ele realmente é, algumas características, contudo, fazem com que se descubra sua verdadeira identidade:

MACÁRIO (comendo) – Parece-me que não é a primeira vez que vos encontro. Quando a noite caía, ao subir³ a garganta da serra...

O DESCONHECIDO – Um vulto com um ponche vermelho e preto roçou a bota por vossa perna...

MACÁRIO – Tal e qual – por sinal que era fria como o focinho de um cão.

O DESCONHECIDO – Era eu⁴.

Nota-se que o Satã azevediano segue a tradição que o identifica com o cão. As cores de que se veste são o preto e o vermelho, cores estas que estão relacionadas ao absoluto, posto que retomam a simbologia do caos primordial⁵. Ainda que sejam cores aparentemente negativas, simbolizam o início da vida, a separação das trevas no início da criação: o negro absoluto cortado por um raio de luz, uma luz primeira e original, o primeiro raio do sol, ainda vermelho que corta o horizonte infinito e de puro preto.

O primeiro (ou melhor, o quarto) contato entre Macário e o desconhecido é cordial. Macário é o escolhido de Satã, que o espreita desde o momento de sua viagem. O caminho é aberto, então, para que se estabeleça um pacto

¹ Cf. COUSTÉ, 1997.

² WARNER, 1999, p. 152.

³ O primeiro contato entre Macário e Satã se dá durante uma subida, subida essa que não levará à ascensão ao céu, mas à ascensão a um mundo espiritual, um mundo cósmico através do qual a totalidade do universo estará num mesmo ponto, um ponto de interseção dos três mundos, em que tanto se pode atingir o céu quanto o inferno.

⁴ AZEVEDO, 1998, p. 11.

⁵ Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998: Preto; Vermelho.

entre eles⁶. O contato entre o Diabo e o estudante os leva a um conhecimento mútuo, um tentando mostrar ao outro o porquê de suas escolhas e opiniões. O Desconhecido, entretanto, logo revela-se um “mestre” que passará a guiar Macário a um novo modo de vida. Satã procura mostrar a seu discípulo que sua revolta não deve ser estéril, que sua melancolia não pode ser fruto de sua descrença, que sua ironia deve ir muito além do riso e que sua irreverência não pode vacilar no primeiro obstáculo.

Satã busca sondar Macário, ainda que já conheça seu caráter. Uma espécie de tentativa de encontrar o melhor modo de adentrar o espírito de seu escolhido. E descobre: o ceticismo. Qual o melhor modo de conquistar um cético se não colocando em xeque sua descrença?

O DESCONHECIDO – Eu sou o diabo. Boa noite, Macário.

MACÁRIO – Boa noite, Satã. (Deita-se. O desconhecido sai) O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!⁷

Dito de surpresa, Satã aguarda a reação de Macário que, com ironia, faz referência ao drama fáustico. A ironia de Macário, contudo, deixa uma dúvida: ri por não crer ou ri da própria desgraça? Ao que parece, a primeira hipótese é a mais provável, na medida que, mais tarde, perguntará:

MACÁRIO – E tu és mesmo Satã?

SATÃ – É nisso que pensavas? És uma criança. Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Caliban, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que jure pela Virgem Maria?⁸

Ainda que Satã lhe confirme sua verdadeira identidade, Macário persiste na dúvida até que as marcas que se vêm impressas no chão ao fim do primeiro episódio dissipam todas as dúvidas relativas à sua presença. Satã busca

⁶ No filme *O Último Portal*, por exemplo, a personagem central, contratada para encontrar um livro antigo cujas figuras haviam sido desenhadas pelo próprio punho de Satã – livro este em que se encontrariam os segredos de como evocar do Diabo para travar o pacto –, passa a ser acompanhada por uma mulher misteriosa, com dons sobrenaturais, que a defende dos perigos que se lhe apresentam e a ajuda na procura do livro. Ao final da história a mulher se revela como a encarnação do mal; e ela já havia feito sua escolha sobre quem seria o pactuário. É possível perceber, então, que o pacto, tradicionalmente, só se efetiva se for da vontade de Satã e isso se mantém nas mais diversas formas de representação.

⁷ AZEVEDO, 1998, p. 24.

convencer Macário e, para tanto brinca com seu próprio aspecto, mantendo o diálogo do texto azevediano com a tradição. Refere-se às tradicionais características satânicas (especialmente de Mefistófeles, entidade demoníaca considerada um dos anjos seguidores de Lúcifer, mas que só se fixou realmente a partir da Idade Média⁹) de andar nu sob um cheiro de enxofre ao mesmo tempo que descreve sua vestimenta. O Satã de Álvares de Azevedo veste-se como um cavalheiro, o que mantém uma representação tradicional da figura demoníaca visto que, segundo a tradição alemã, é assim que o Diabo se veste.

O Diabo azevediano é uma figura de certo modo comum, senão bela como o Lúcifer de Blake, Byron ou Baudelaire. Satã assume um lado maravilhoso e encantador ao mesmo tempo que apresenta uma face bizarra, com pés de cabra que queimam o chão onde pisam. A marca do Diabo de Álvares de Azevedo é *um pé de cabra... um trilho queimado*¹⁰.

Talvez o Satã azevediano seja ainda mais encantador, pois é capaz de provocar admiração ainda que possua alguns traços bizarros e deformados. Não é sua beleza que atrai, não é seu físico, mas sua alma, uma alma romântica e humana que pode falhar, mas isso mesmo pode ser visto como uma qualidade. Trata-se de um Diabo que mesmo vítima de seu orgulho, luxúria, inveja ou malícia mantém o espírito nobre, dotado, de certo modo, de uma eminente perfeição. Perfeição essa que não depende de suas características físicas. Sua alma é quase divina, ele é quem conduz, quem mostra o caminho a seu seguidor, que, ainda que o negue, busca por ele. Macário mesmo se diz meio Fausto, deixando claro que Satã lhe guiará pelo conhecimento. O que o Diabo mostra, contudo, é o romantismo que Macário, anti-romântico, rejeita a princípio, mas aos poucos vai incorporando. Satã sabe que seu ensinamento continua, que seu discípulo ainda tem muito a aprender, por isso, o conduz a um local onde poderá ver, ele mesmo, outros que já se deixaram contagiar por seus ensinamentos.

O Satã de *Macário*, peca pelo orgulho; admite ter posto o orgulho no homem, o que seria a maior das virtudes humanas. Somente alguém cuja bondade seja evidente, somente um verdadeiro herói pode orgulhar-se de seus atos.

⁸ AZEVEDO, 1998, p. 31.

⁹ Cf. LURKER, 1993: Mefistófeles.

¹⁰ AZEVEDO, 1998, p. 46.

Na *Bíblia* é Satanás, através da serpente, que leva o homem ao conhecimento do bem e do mal e de tudo o que no mundo possa existir. Ao abandonar o Éden o homem está exposto a tudo de que antes estava protegido, inclusive às paixões. Assim como na realidade bíblica, Satã surge em *Macário* como um ser capaz de quebrar a ordem de uma realidade bem resolvida. É como se um mundo fantástico fosse criado para que nele se desenvolva a narrativa.

O Satã azevediano revela-se profundo conhecedor do cristianismo. Entretanto, ele usa as passagens referentes ao cristianismo com tom irônico e debochado:

MACÁRIO – Fiat voluntas tua.
*SATÃ – Amém!*¹¹

Diversas são as passagens que fazem referência ao cristianismo. A passagem acima, porém, tem um significado bastante especial, posto que usa a língua canônica do catolicismo e de quem será feita a vontade? De Satã, é claro, que assume uma condição divina, de um quase Deus. O Satã azevediano torna-se uma espécie de substituto paterno de Macário, sendo, além de seu guia, aquele que o leva nos braços nos momentos de dificuldade.

Macário assume também um papel importante nessa relação com a tradição cristã. O nome Macário é proveniente do grego e pode significar “o que alcançou a felicidade”¹². Felicidade essa cuja possibilidade é vislumbrada por Macário apenas após a chegada de Satã, mesmo sem ter ainda consciência disso. O nome da personagem pode, ainda, fazer referência a Macaire, um malandro que se torna cúmplice de Bertrand em crimes sinistros, no melodrama *l'Alberge des Adrets*¹³. Dentre todas as possíveis relações, a mais importante é a que se estabelece com São Macário do Egito. Eremita que vagava pelo deserto pregando para novos seguidores, São Macário viveu entre os anos 300 e 391 e acreditava que existem tantos demônios quanto existem abelhas¹⁴. Mas, como nem mesmo os santos escapam às tentações demoníacas, São Macário admitia ser perseguido por demônios

¹¹ AZEVEDO, 1998, p. 30-31.

¹² Cf. COSTA, 1988: Macário.

¹³ Cf. LAFFONT-BOMPIANI, 1960: Macaire.

¹⁴ Cf. COUSTÉ, 1997.

com os quais conversava na tentativa de apreender a essência do mal. Bastante popular em sua época, não se sabe porque está ele hoje esquecido.

Assim como o Macário do quadro dos santos da Igreja Católica, o Macário de Álvares de Azevedo mantém-se próximo de Satã, sem buscar a essência do mal porém, ele busca a própria essência da vida. Ainda que vacilante em seus propósitos, Macário segue os ensinamentos de Satã, os quais ainda não sabe onde o levarão.

O próprio Macário aos poucos se torna cada vez mais demoníaco, apesar de sempre ter sido ele um indivíduo irônico, irreverente, melancólico e rebelde, esses traços se acentuam após sua proximidade com Satã. O contato com o Adversário, que logo se torna aliado, o leva a um maior entendimento da vida e conseqüentemente de si mesmo. Satã é, afinal, o possuidor dos enigmas do universo, é ele o conhecedor dos segredos da existência. Mais que um tentador, é ele um rebelde, um romântico, a própria personificação do romantismo, o Lúcifer luminoso que nos legou o mito:

SATÃ – Que loucura! Esse desmaio veio a tempo: seria capaz de lançar-se à torrente. Porque amou, e uma bela mulher o embriagou no seu seio, querer morrer!

(Carregando-o nos braços)

Vamos... E como é belo descorado assim! com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo...¹⁵

No Satã de Álvares de Azevedo é possível se redescobrir o Lúcifer que, incapaz de amar, é incapaz de se redimir de seus pecados. Sua incapacidade de amar, porém, não implica um não desejar amar, como se percebe no trecho transcrito acima. Contrariamente ao seu castigo, contudo, o simples desejo de amar já demonstra que há ainda uma certa pureza em seu coração, como se o desejar o amor fosse já uma forma de amar. Ainda que Satã se torne um símbolo do conhecimento, é possível perceber que ele não perde seus traços passionais que o marcavam enquanto anjo de luz.

¹⁵ AZEVEDO, 1998, p. 53.

Macário, portanto, dialoga com a tradição nos mais diversos aspectos. Seu Satã e seu Macário remetem à tradição cristã, bem como ao mito da criação. As referências literárias que surgem ao longo do texto e que se apresentam também em *Noite na Taverna* fazem com que se mantenha uma relação com a tradição literária ocidental:

*SATÃ (desaparecendo) – É por pouco tempo. Amanhã me chamarás. Quando me quiseres é fácil chamar-me. Deita-te no chão com as costas para o céu, põe a mão esquerda no coração; com a direita bate cinco vezes no chão, e murmura – Satã!*¹⁶

Dar as costas ao céu é dar as costas a Deus. Tradicionalmente, o pactuário deita com a face virada para o chão, uma forma de voltar os olhos e, também o desejo, para o Inferno, espaço a que pertence desde o momento do pacto firmado¹⁷.

Muitas referências literárias e religiosas povoam tanto *Macário* quanto *Noite na Taverna*. Embora em *Noite na Taverna* não se tenha Satã em cena, ele está presente através das características das personagens que vão da ironia à melancolia, da degradação dos valores estabelecidos à degradação deles próprios.

A obra de Álvares de Azevedo dialoga constantemente com a tradição, povoando seus textos de referenciais canônicos. De Shakespeare a Poe, muitos foram os escritores referidos em sua obra, dentre os quais o mais significativo, especialmente no caso de *Macário*, é Goethe, o romântico alemão que perpetuaria a história de Fausto.

¹⁶ AZEVEDO, 1998, pp. 43-44.

2. 2 O pacto e o ritual de iniciação

A iniciação equivale ao amadurecimento espiritual, e em toda a história religiosa da humanidade reencontramos sempre este tema: o iniciado, aquele que conheceu os mistérios, é aquele que sabe.

Mircea Eliade

Dentre os tipos de pacto demoníaco, o que se firma em *Macário* é um tipo bastante incomum e por isso mesmo especial, é o que se chama de *pacto supremo*, o mesmo pacto travado entre Fausto e Mefistófeles.

No Brasil, foi no Romantismo que surgiu o drama fáustico, introduzido por Álvares de Azevedo. Macário, rapaz sem grandes aspirações, tem por objetivo uma vida de prazeres superficiais, encontra Satã em sua trajetória, e a partir daí, abre-se para ele o caminho da paixão e do conhecimento. O conhecimento de uma nova forma de vida, uma forma romântica, transgressora e, conseqüentemente, mais humana. Dotado de uma consciência metafísica, Satã procura mostrar a Macário uma visão do absoluto, a transcendência do ser humano. Sua humanidade torna-se latente e seduz Macário que, como Fausto, ainda não encontrara a verdadeira razão da existência. É através de seu encontro com Satã que passa a conhecer melhor a si mesmo e tudo em sua volta. Satã procura mostrar-lhe que o infinito e o absoluto estão nele mesmo. O próprio ser humano deve ser objeto de sua fé e não um Deus distante e desconhecido. Assim, o homem necessita encontrar um “deus” do qual se sinta mais próximo; Satã, então, mostra-se um ser capaz de conduzir Macário e logo o pacto é firmado:

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

MACÁRIO - Juro-te que não, ainda que fosses...

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

MACÁRIO - Até sempre, na vida e na morte!

O DESCONHECIDO - E o teu nome?

¹⁷ Mais tarde, ver-se-ia, em *Doutor Fausto*, de Thomas Mann, a personagem Leverkühn que, após sua morte, tem seu cadáver que insiste em permanecer de bruços no caixão.

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

O DESCONHECIDO - Eu sou o Diabo. Boa noite, Macário.

MACÁRIO - Boa noite, Satã. (Deita-se. O desconhecido sai.) O Diabo! Uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles...¹⁸

Já na primeira conversa, ainda que inconscientemente, Macário trava o pacto ao apertar a mão do Diabo. “Na vida e na morte” eles estariam juntos. Outro detalhe que os aproxima: Satã fora expulso pelo Senhor, o estudante enfeitado pelos pais. Estabelece-se, então, entre eles uma analogia¹⁹, ambos encontram-se no mesmo patamar, ninguém é superior a ninguém. Satã só aparece porque Macário o procurou, a busca do mal representa a busca pela mudança. A personagem, entretanto, o procura justamente por não acreditar em sua existência. Satã passa a dispor da vida de seu discípulo e em troca mostra-lhe um caminho. Após o pacto firmado, Macário torna-se um seguidor de Satã, o acompanha em suas “caminhadas”, vivendo novas experiências.

Ao se referir a Fausto, Macário admite sua condição de discípulo de Satã. É possível perceber que ele mantém uma certa consciência da realidade que a cerca, apesar de sua visão dos acontecimentos oscilar entre o real e o sonho. Em momentos de tensão da personagem é possível perceber uma quebra no ritmo, seja pela presença de Penseroso ou pelo desaparecimento de Satã da cena. Macário passa, então a viver uma realidade incerta, em que real e fantasia se confundem, até que, por fim, ele se convence da presença e existência de Satã.

Meio Fausto, Macário apresenta o desejo metafísico por algo maior que a própria vida. Satã, com isso, vê aberto o caminho para conduzi-lo a uma revelação quase transcendente da realidade:

Satã, com a mão sobre o estômago de Macário, que está deitado sobre um túmulo.

¹⁸ AZEVEDO, 1998, pp. 23-24.

¹⁹ Satã e Macário se assemelham, ambos estão sujeitos ao pecado, aos vícios; discorda-se, então, de Maria Imaculada Cavalcanti que vê Satã como uma figura “ridicularizada” e “impotente”. A tentativa de Satã em induzir Macário não é inútil pelo fato de eles compartilharem de experiências mundanas, ao contrário, é eficaz pelo fato de Satã e Macário tornarem-se cúmplices e aliados no confronto com um mundo conturbado e contraditório. Satã é uma figura romântica, quase humana, quase divina que ao mesmo tempo induz Macário ao pecado e lhe mostra o caminho da realização dos desejos.

SATÃ - Acorda!

MACÁRIO (estremece) - Ah! pensei nunca mais acordar! Que sono profundo!

SATÃ - Divertiste muito à noite, não?

*MACÁRIO - É horrível! horrível!*²⁰

Após uma noite de “visões”, Macário acorda com uma forte sensação de horror. É como se aquilo que estava escondido em sua mente despertasse de modo que a personagem passa a assumir uma atitude romântica. A partir daquilo que sonhou durante a noite, Macário passa a dar importância ao amor, ele que até então era completamente cético e descrente, percebe que diante de seus olhos um novo mundo se abre, o mundo dos românticos:

MACÁRIO - Oh! Sim! Se na vida há uma coisa real e divina é a arte - e na arte se há um raio do céu é na música. Na música que nos vibra as cordas da alma, que nos acorda da modorra da existência a alma embotada. Oh! é tão doce sentir a voz vaporosa que trina, que nos enleva - e que parece que nos faz desfalecer, amar e morrer!

[...]

*MACÁRIO - Oh! o amor! e por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor de rosa, por que a vida não desmaia e morre num beijo de mulher? Seria tão doce inaniir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!*²¹

Macário vê desvelar-se a estética do Romantismo²² apenas após o acordo firmado, e aos poucos começará a incorporar o ideário do romantismo. Como Fausto, a personagem azevediana percebe em Satã um meio de fugir de um mundo malfeito e injusto. O pacto com o Diabo representa um caminho para a revolta²³. Sendo Lúcifer um romântico em sua essência, devido ao seu caráter rebelde, nada melhor que seja no Romantismo que se encontre a “saída” para os problemas da sociedade.

²⁰ AZEVEDO, 1998, p. 39.

²¹ AZEVEDO, 1998, p. 51.

²² Ao guiar Macário ao caminho dos românticos, Satã produz uma espécie de “Manifesto Romântico”, que, aos poucos, seu discípulo vai divulgando.

²³ No Romantismo, a personagem fáustica assume-se como *um titã em revolta contra este mundo malfeito, um individualista suficientemente audacioso para desafiar a moralidade, a sociedade, a religião, e para concluir uma aliança com o Demônio* (Dabezies, 1998, p. 336).

Através da aliança com Satã, a personagem, até então sem grandes esperanças na vida, sofre; sofre pelo que deixou de viver, pelas mulheres que não amou. Romântico, Macário busca na morte a solução para sua melancolia. Ele resolve, então, desistir de tudo: da vida, de seus desejos, da transgressão. Tenta abandonar Satã que lhe garante a impossibilidade da separação. *Até sempre, na vida e na morte*, disse Satã a Macário ao firmar o pacto. Estarão eles, portanto, sempre juntos, como diz o Diabo:

*SATÃ (afastando-se) – Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na frente com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos*²⁴.

O desespero da personagem fáustica a levará a uma destruição causada pela incerteza de um futuro maldito. Sua única saída é manter o pacto e seguir Satã. A partir do pacto, Macário poderá ter tudo o que deseja, mas para tanto deverá passar por um doloroso aprendizado e o preço é a própria alma que, desde o início, não mais lhe pertence. Para começar esse aprendizado sofrível, essa viagem que o transformará, Macário deve passar por um ritual de iniciação que de forma alguma lhe será menos doloroso.

O ritual de iniciação se dá num local ermo e num horário *amaldiçoado*²⁵.

MACÁRIO – Sim. É meia-noite. A hora amaldiçoada, a hora que faz medo às bestas, e que acorda o ceticismo. Dizem que a essa hora vagam espíritos, que os cadáveres abrem os lábios inchados e murmuram mistérios... É verdade, Satã?

²⁴ AZEVEDO, 1998, p. 87.

²⁵ Tradicionalmente a meia-noite é vista como um horário amaldiçoado, o horário em que os monstros abandonam seus esconderijos para vagar. O espaço noturno torna-se, assim, algo a ser temido, posto que, *entrar na noite é voltar ao indeterminado, onde se misturam pesadelos e monstros, as idéias negras. Ela é a imagem do inconsciente e, no sono da noite, o inconsciente se libera. Como todo símbolo, a noite apresenta um duplo aspecto, o das trevas onde fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida* (Chevalier & Gheerbrant, 1998, p. 640: Noite). À noite o conhecimento analítico assume um segundo plano, cedendo espaço aos mistérios produzidos pela consciência de que existe o sonho e a morte, segredos que devem ser desvendados. Nessa perspectiva, a noite é vista como algo encoberto por um véu sombrio. A noite, contudo, não apresenta apenas aspectos negativos, pode-se, então, pensar nos regimes noturno e diurno do imaginário, classificados por Gilbert Durand, em que no regime diurno a noite é vista como um espaço de terror, aberto ao sobrenatural, sendo que no regime noturno, ela é apresentada como a face que o dia vela, ou seja, trata-se de um período marcado por descoberta e transcendência. O regime noturno tem a noite como período propício para os rituais iniciáticos e orgíacos (Cf. Durand, 1997). Em *Macário e Noite na Taverna*, o regime noturno se sobressai, embora seja ainda um turno de terror em que o mistério está presente, é, sobretudo, o momento de transcendência e aprendizado.

SATÃ – Se não tivesses tanto frio, eu te levaria comigo ao campo. Eu te adormeceria no cemitério e havias ter sonhos como ninguém os tem, é como os que os têm não querem crê-los²⁶.

Satã deixa claro a Macário o teor horrível daquilo que conhecerá. Sabe que seu discípulo entreverá um mundo de terror e mistério. A iniciação é isso: ter diante dos olhos um saber escondido, começar a decifrar os segredos do universo, morrer para uma vida ao passo que nasce para outra. O *sonho-visão* de Macário durante a iniciação é o sonho do morto, um modo de matar o Macário que existia antes do ritual para que o novo Macário possa seguir seu caminho.

Deitado sobre um túmulo, Macário vislumbra um mundo que desconhece, mas que o marca profundamente. Como os demais rituais de iniciação, o de Macário é um acontecimento solitário em que se deve conhecer o inferno para atingir uma nova condição. Acima de tudo, porém, o ritual de iniciação é um acontecimento sagrado, quase divino, um modo de aproximar-se de Deus. Conforme Eliade, *a iniciação, como a morte, o êxtase místico, o conhecimento absoluto, a fé (no judaísmo-cristianismo), equivale a uma passagem de um modo de ser a outro e opera uma verdadeira mutação ontológica²⁷.*

Antes de estar apto para atingir um conhecimento superior, Macário necessita conhecer a totalidade do universo. Sua iniciação se dá por uma passagem pelo mundo infernal que o conduzirá a um saber misterioso e até então impossível de ser atingido. O ritual de iniciação simboliza um novo nascimento em que se morre para a vida profana e se nasce para a sagrada.

Através de sua iniciação, Macário morre para sua existência profana e nasce para outra, sagrada²⁸, em que seu ceticismo será substituído por uma crença

²⁶ AZEVEDO, 1998, pp. 37-38.

²⁷ ELIADE, 1992, p. 148.

²⁸ O sagrado não está apenas ligado a Deus. O sagrado está relacionado àquilo que é transcendente, àquilo em que acreditamos; Deus é sagrado por acreditarmos nisso. Para o maldito, Satã é tão sagrado quanto Cristo para os cristãos. *Manifestado o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. [. . .] o sagrado equivale ao poder e, em última análise, à realidade por excelência* (Eliade, 1992, p. 18). Ascender ao céu ou descer ao inferno são momentos sagrados posto que somente se sucedem devido a uma hierofania que efetua *a rotura dos níveis [operando] ao mesmo tempo uma “abertura” em cima (o mundo divino) ou embaixo (as regiões inferiores, o mundo dos mortos)* (Eliade, 1992, p. 38). É sagrado, portanto, o contato entre Macário e Satã posto que é a efetivação de uma ligação sobrenatural entre os dois mundos.

inquietante. A crença na finitude, nos limites, nas barreiras impostas, a crença em um guia maldito que o fará se encontrar e pelo qual se perderá.

A partir desse acontecimento, desse batismo sobre um leito de morte, ele não mais será o mesmo. Macário *descobre o sentimento de pavor diante do sagrado*²⁹, devido ao mistério do universo que acabou de vislumbrar, ao poder que acabou de ver revelado, um poder divino, complexo e sobrenatural, mas que não lhe é dado pela mão de Deus, e sim do Diabo, seu novo Deus. A viagem interior que iniciará assumirá um papel fundamental em sua vida. Tentativas frustradas de se conhecer o conduzirão a uma revolta profunda e a um latente desejo de morte. Satã, como seu guia, não o abandonará. Assumindo o papel do Pai o carrega nos braços no momento de maior dificuldade.

Satã conduz Macário a uma nova vida, inclusive, evitando a morte que seu discípulo desesperadamente procurava. Como qualquer ritual de iniciação, o de Macário é marcado pelo tormento de uma mente que começa a sofrer transformações. Ao mesmo tempo que a personagem faz descobertas que contradizem suas antigas convicções, falta a ela conhecer o segredo do universo e de si mesma.

A angústia e a revolta da personagem continuarão, a viagem também. Na janela da taverna, Macário prosseguirá seu aprendizado. O livro acaba, mas a viagem não, posto que esta é interminável...

²⁹ ELIADE, 1992, p. 16.

2.3 O aprendizado infernal

É só quando esquecemos todos os nossos conhecimentos é que começamos a saber.

Clarice Lispector

Iniciado para uma nova forma de vida, Macário está apto para um novo conhecimento. Para tanto, o estudante necessita esquecer tudo aquilo que conhece para que possa apoderar-se de um novo tipo de saber. Satã o guiará nesse aprendizado, fazendo-o ver a realidade em sua plenitude e a verdadeira essência da vida. Processa-se, então, uma “educação pela noite”, conforme as palavras de Antonio Candido³⁰, através da qual a real significação da existência se fará ver a Macário.

Após três encontros com Satã (o primeiro na subida da serra, o segundo em um vale e o terceiro já no alto da serra), finalmente Macário entra em diálogo com aquele que já o espreitava desde o início da viagem. Durante o primeiro episódio o diálogo entre Satã e Macário é marcado por um detalhe importante: ninguém divide a cena com eles. Apenas uma e outra voz se fazem ouvir, mas do lado de fora do quarto, no qual outra pessoa adentra somente após a saída de Satã. O rito de iniciação por que passará Macário é solitário e, desde o momento de sua preparação, seu aprendizado também o será.

A conversa que antecede o pacto é uma forma de Satã descobrir em Macário o melhor caminho para sua abordagem. Procurando revelar o lado romântico de Macário, já no início o desconhecido diz:

O DESCONHECIDO – [. . .] vossos olhares se recolham aos arvoredos que vos rodeavam, ao precipício cheio das flores azuladas e vermelhas das trepadeiras, às torrentes que mugiam no fundo do abismo, e defronte vieis aquela cachoeira imensa que espedaça suas águas amareladas, numa chuva de escuma, nos rochedos negros do seu leito. E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta?³¹

³⁰ Cf. CANDIDO, 1987.

³¹ AZEVEDO, 1998, p. 13.

Após descrever de modo acentuadamente romântico a natureza, Satã sugere que há em Macário um certo romantismo e indaga-lhe se é poeta. O estudante, com tom de desprezo, nega a observação do outro, fazendo questão de banalizar o momento lembrado pelo desconhecido dizendo que sua *mula estava cansada*³² e instantes mais tarde completará: *amo as mulheres e odeio o romantismo*³³, como se o amor físico fosse o único real, em oposição ao amor romântico que, fruto de uma idealização, jamais se configura como realidade³⁴. Desse modo, tem início o aprendizado que terá como ponto de partida a poesia e culminará com o romantismo.

O ensinamento terá início com a poesia pela qual Macário demonstra tanto desprezo. Nessa relação entre poesia e romantismo, há uma particularidade: a poesia que Macário rejeita é a romântica: *Enquanto era moeda de ouro que corria só pela mão do rico, ia muito bem, hoje trocou-se em moeda de cobre; não há mendigo nem caixeiro de taverna que não tenha esse vintém azinhavrado*³⁵.

Com essa democratização³⁶, a poesia tornou-se um produto vulgar que qualquer um poderia fazer. Em outros tempos, a poesia era uma criação elevada de mentes nobres, agora é tão vulgar que a cada passo se depara com um poeta, um poeta que não mais tem para quem escrever... A poesia não é mais a mesma, o gênio não mais existe, afinal, *o gênio suicidou-se [e] a poesia morre, [então deixem-na cantar] seu adeus de moribunda*³⁷, conforme as palavras do próprio Macário.

Se para Macário a poesia morre, outras coisas sobrevivem: fumo, vinho, *spleen* e amor. Entretanto, o amor que o estudante aprecia não é o mesmo amor que levou Werther a dizer: *Ela é sagrada para mim. Todos os meus desejos*

³² AZEVEDO, 1998, p. 13.

³³ AZEVEDO, 1998, p. 16.

³⁴ O amor romântico é concebido como um paradoxo de conhecimento e ignorância (Bloch, 1995, p. 182), posto que ao mesmo tempo que ama, o sujeito desconhece o amor. O amor romântico elimina o desejo e o próprio objeto do amor, como se o outro fosse apenas um motivo para que se ame, devendo permanecer indiferente a esse amor, posto que é inatingível, intocável, imaculado. Segundo Bloch, *o pré-requisito para [a mulher] ser desejada é que seja perfeita, ideal, completa em si mesma, sem falta ou imperfeição e, portanto, sem desejo; portanto, o sine qua non de amar é que não se seja amado em troca* (Bloch, 1995, p. 187). Esse ideal de amor surge com a Idade Média, com o amor cortês, entretanto, tal idealização será ainda forte característica do romantismo que terá no amor carnal um modo de transgredir o interdito.

³⁵ AZEVEDO, 1998, p. 17.

³⁶ A pequena São Paulo do século XIX via multiplicarem-se os poetas que ocupavam os salões da sociedade a declamarem aquilo que produziam. O próprio Álvares de Azevedo deixou de mostrar ao público da época aquilo que escrevia para que não fosse visto como os tantos outros que produziam suas “moedas de cobre”.

³⁷ AZEVEDO, 1998, pp. 67-68.

*emudecem em sua presença*³⁸ e pelo qual a jovem personagem alemã morreu. O amor que ele procura é o amor erótico, tanto que afirma que pode vir a amar (o amor casto e romântico) quando já estiver impotente. Enquanto Macário faz suas considerações sobre a mulher, Satã apenas o observa e o aborda ironicamente para ver até que ponto irá a descrença do outro.

Após muito falarem sobre os prazeres do estudante, finalmente Satã revela quem é e o faz no exato momento em que o pacto é travado. Macário, portanto, aceita Satã antes mesmo de sabê-lo Satã. Tendo o jovem como discípulo, Satã inicia seu processo de formação. Juntos saem pela madrugada, uma experiência que certamente modificará o estudante.

Satã conduz Macário a um espaço de trevas, sombrio, uma espécie de inferno terreno, em que a paisagem é encoberta por uma atmosfera ao mesmo tempo mórbida e melancólica:

SATÃ – [. . .] Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada mas sombria como uma essa de enterro.

MACÁRIO – Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

*SATÃ (boceja) – Ah! é divertida*³⁹.

O cenário sombrio dá aos acontecimentos um tom de mistério. É também o cenário propício à iniciação por que Macário passará. Após a noite de angústia, o estudante tenta negar Satã, mas já é tarde demais para isso: o pacto já foi firmado e ele já é um iniciado.

Aos poucos uma mudança se processará na alma do mancebo. O tom de desprezo com que se refere à mãe quando conhece Satã lhe dizendo que *era decerto alguma libertina*⁴⁰, torna-se desespero, quando, em prantos, só consegue pronunciar as palavras: *Minha mãe!*⁴¹

Satã desaparece, mas o ensinamento terá continuidade no segundo episódio. Episódio esse em que se tem um salto nos acontecimentos. Macário encontra-se na Itália. Não se sabe, porém, quanto tempo depois do episódio da estalagem, como se as barreiras de tempo e espaço não mais fossem capazes de

³⁸ GOETHE, 1999, p. 44.

³⁹ AZEVEDO, 1998, p. 25.

⁴⁰ AZEVEDO, 1998, p. 24.

impedir seu aprendizado. Com a entrada de Penseroso à cena, diminui o ritmo dos acontecimentos. Se para Antonio Candido, em “A educação pela noite”, o segundo episódio é inferior ao primeiro devido à sua composição desarticulada⁴², aqui se considera esse como sendo um aspecto essencial ao aprendizado. Macário já está em seu processo de formação, já teve ele o primeiro e sofrido contato com o novo universo que se lhe apresenta. Deve ele agora desdobrar mentalmente os fatos e apreender em sua profundidade os acontecimentos.

Já na primeira cena do segundo episódio se percebe a transformação da personagem que, ao percebê-la, tenta combatê-la. Se num primeiro momento o real desejo do estudante era viver, ainda que uma vida sem grandes ideais, cujos únicos prazeres se reduziam ao fumo, ao vinho e à mulher, tudo que deseja agora é a morte. Ao ver que sonhar leva ao desejo e o desejo à ilusão e a ilusão à frustração, Macário desiste de tudo. A velha insana que embala o filho morto lhe faz ver os dois únicos caminhos de ventura: a morte e a loucura. Ambos – loucura e morte – funcionam como um modo de fugir de uma realidade que o desagrada, de um mundo que o desconforta.

Segue ele ainda seu caminho. Encontra Penseroso que cisma com suas idéias românticas. Entre Macário e Penseroso se estabelece um choque: em um a melancolia sombria, no outro, uma melancolia angélica. Eles são opostos que se completam e o diálogo entre eles será mais um passo no aprendizado. Macário deve aprender com Penseroso aquilo que, em conflito com suas novas descobertas, ele ainda não assimilou. Nesse momento do aprendizado,

*predominam dois temas, ambos tratados de maneira antinômica: o amor sentimental e puro, encarnado em Penseroso, que acaba se matando, depois de muito debater com um Macário antagônico mas amistoso, entre cínico e lírico; e uma discussão sobre literatura [...]*⁴³.

Macário descobre o amor e amar lhe faz desejar morrer. Seu mestre o salvará da morte, posto que seu ensinamento é de vida e terá que aprender com a vida, ainda que em *uma página da vida cheia de sangue e de vinho*⁴⁴.

⁴¹ AZEVEDO, 1998, p. 43.

⁴² Cf. CANDIDO, 1987.

⁴³ CANDIDO, 1989, p. 13.

⁴⁴ AZEVEDO, 1998, p. 88.

Macário, embriagado e cambaleando, é conduzido por Satã a uma janela cuja vista dá para uma sala fumacenta em que se encontram cinco homens ébrios - talvez Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann -, sentados a uma mesa. Macário pede a Satã que se cale para melhor ouvir o que lá dentro se passa. Satã que lhe prometera mostrar a vida, lhe dar amores e prazeres sexuais, realizando *os sonhos de seu histerismo*⁴⁵, cala-se permitindo que ouça as experiências de vida dos homens da taverna.

O destino de Macário é incerto, dado o final em aberto que a obra apresenta. Não se sabe se seu fim é trágico como o do Fausto mítico ou não. Satã, porém, mostra a Macário um modo de esquecer aquilo que lhe faz mal:

MACÁRIO – eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

*SATÃ – Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como o ópio, é o Letes do esquecimento... A embriaguez é como a morte...*⁴⁶

Na impossibilidade de passar pelas águas do Letes, é na bebida que se encontra o caminho do esquecimento das coisas que fazem sofrer. O fim do maldito pode ser sofrido, porém, é no caminho do mal que encontra suas realizações.

Macário, então, acaba dando voz aos homens da taverna, nada mais é enunciado. Talvez Álvares de Azevedo sequer tenha pensado nisso - coisa que jamais se poderá ter certeza -, mas o final de *Macário* mais parece uma introdução à *Noite na Taverna*. O cenário em que um termina é o mesmo em que o outro se inicia, o clima é o mesmo. A trajetória de Macário é bastante semelhante à das personagens da taverna, sua história bem que poderia ser mais um conto no corpo da obra.

*Vais ler uma página cheia de sangue e de vinho*⁴⁷, profetiza Satã. Aquilo que será presenciado por seu discípulo servirá como uma experiência, será a visão de uma vida que ele não conhece, mas que, como o próprio Satã diz, talvez seja mais fácil de ser vivida.

⁴⁵ AZEVEDO, 1998, p. 87.

⁴⁶ AZEVEDO, 1998, p. 88.

⁴⁷ AZEVEDO, 1998, p. 88.

Assim como *Macário* poderia ser mais uma das narrativas de *Noite na Taverna*, este poderia ser uma extensão daquele, seu final é dramático. Após a morte de Artur e Giórgia, a lâmpada se apaga, assim como, no teatro, após o quadro final ser exposto, a cortina é cerrada.

O Diabo conduz Macário a uma janela, a um final aberto, incerto... Da janela se pode, contudo, visualizar os cinco malditos que entre taças de vinho e tragadas de fumo narram suas histórias...

2. 4 O espaço infernal

Há na terra uma única idéia superior: a imortalidade da alma.

Dostoievski

Num misto de caos e espaço de orgia, a taverna é descrita, ao final de *Macário*, como uma sala fumacenta e habitada por homens ébrios. A mesma descrição, o mesmo ambiente se sustenta como espaço ficcional de *Noite na Taverna*. Sua localidade é indeterminada e o tempo em que se passam os acontecimentos é indefinido.

A taverna funciona como um espaço em que não apenas Satã, mas os malditos, em geral, têm livre acesso, como um mundo paralelo, um inferno terreno, em que os fatos inusitados e sórdidos se sucedem naturalmente. Trata-se de um mundo artificial que passa a ser aceito com naturalidade. O mal está presente na taverna, fazendo parte de sua realidade, sendo essencial para que ela se constitua da forma que se apresenta nas obras.

A continuidade que se pode observar entre os dois textos se fundamenta, sobretudo, pela presença da taverna à cena final de *Macário*. A taverna assume, então, um papel fundamental. Se em *Macário*, a taverna surge como uma

forma prática do aprendizado da personagem homônima, em *Noite na Taverna* ela surge como um ponto de encontro entre as personagens, um motivo para que estejam todos no mesmo quadro para que possam narrar suas histórias.

O clima fantasmagórico que a envolve acaba por representar duas funções: 1) manter a atmosfera fantasmagórica que perpassa *Macário*; 2) indiciar o tipo de narrativas que se seguirão em *Noite na Taverna*.

Como espaço infernal, a taverna torna-se um local íntimo de Satã, tanto que antes mesmo de lá chegar ele profetiza a Macário o tipo de acontecimento que presenciarão. Se *Macário* termina com o mancebo pedindo silêncio a Satã para que possam ouvir o que se passa, *Noite na Taverna* tem início com o mesmo pedido por parte de Johann. Em ambos os textos, dois aspectos da taverna atraem a atenção: a embriaguez das personagens que lá se encontram e a fumaça que toma conta do espaço.

O que é o vinho que tanto apreciam os homens da taverna? Dentre muitas significações, o vinho é o símbolo da imortalidade da alma, que, imortal, se liberta das sensações físicas devido ao domínio de outras, superiores: as sensações do espírito. Embora remeta à imortalidade da alma, a embriaguez que se atinge através do vinho reflete, ainda, um estado alucinógeno pelo qual o homem sai de seu estado normal, tornando-se também símbolo da loucura⁴⁸. Loucura esta que pode ser a *que Deus provocou nos homens e nas nações infiéis e rebeldes para melhor castigá-los*⁴⁹:

*Porque assim me disse Iahweh, Deus de Israel: Toma da minha mão esta taça do vinho da cólera, e faze beber dela todas as nações, às quais eu te enviar; elas beberão, cambalearão e enlouquecerão diante da espada que vou mandar para o meio delas*⁵⁰.

Há na embriaguez uma dupla significação. De um lado a embriaguez é o castigo que Deus leva aos rebeldes; de outro, é a libertação de um mundo cujas regras os sufocam, uma forma de não ter *mais sensação de frio nem de calor*⁵¹, de fazer as paixões se dissiparem. Qualquer uma dessas significações está presente na embriaguez dos freqüentadores da taverna. Sua bebedeira é ao mesmo tempo o

⁴⁸ Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998: Embriaguez; Vinho.

⁴⁹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 957: Vinho.

⁵⁰ Jeremias 25: 15-16.

⁵¹ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 364: Embriaguez.

castigo e a libertação. O castigo por seus pecados e, também, uma forma de esquecê-los e, portanto, libertar-se deles. O vinho é o Letes do esquecimento, um modo de abandonar uma realidade e criar outra, menos sofrida.

A fumaça, por sua vez, simboliza a relação entre a terra e o céu, do mesmo modo que remete ao fogo das regiões inferiores. A cortina de fumaça cobre o espaço de transcendência entre os três mundos, mantendo-o oculto aos olhos daqueles que ainda não foram iniciados. Após a iniciação, esse espaço é aberto àqueles que procuram transcender seja ao céu, seja ao inferno⁵².

A negra nuvem de fumaça ondula livremente no espaço e toma conta dos seres que, ao mesmo tempo que a liberam através do fumo, são envoltos por ela. Trata-se, mais uma vez, da representação da imortalidade da alma que vaga livre envolvendo a totalidade do universo após deixar o corpo. O corpo é o limite para as realizações. A tentativa de superar esses limites apenas dá ao homem a certeza de sua própria limitação e de que as barreiras encontram-se em seu próprio corpo.

O que os homens da taverna realmente desejam, portanto, é a imortalidade da alma que, impossibilitados de atingi-la naquele momento, constróem um universo que os lembrem dessa possibilidade. Cria-se um mundo sombrio, escuro, envolto em trevas. Imagens mortuárias passam a caracterizar ambientes de vida. Desse modo, a taverna assume um aspecto infernal que será o ideal para as histórias que lá serão narradas.

Em uma atmosfera maldita, *Noite na Taverna* se constrói como uma série de contos narrados pelas personagens que se encontram na taverna. Ou seja, forma-se um quadro geral, a taverna em que os cinco rapazes lançam-se ao desafio de narrarem histórias sanguinolentas, e os contos apresentam-se como narrativas (até certo ponto) independentes, que seguem a proposta inicial. Desse modo, a taverna não é o ambiente em que os acontecimentos – pelo menos não todos – se sucedem, mas o espaço em que eles serão recordados e trazidos ao presente como fantasmas do passado para continuarem aquilo que ficou inconcluso:

- *Uma história medonha, não, Archibald?* – *falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. – Pois bem, dir-vos-ei uma história. Mas quanto a esta, podeis tremer a gosto,*

⁵² Cf. CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998: Fumaça.

*podeis suar a frio da frente grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado*⁵³.

Solfieri anuncia que tudo que seria posteriormente contado é realidade, uma realidade passada, mas que a lembrança revisitava. O desdobramento dessas recordações se dá em um espaço cujo clima dominante aproxima-se ao de uma orgia.

A orgia apresenta inúmeras significações que oscilam entre o sagrado e o profano, com aspectos bestiais e outros que remetem ao divino, conforme o quadro a seguir:

<i>Representações</i>	<i>Orgíacas</i> ⁵⁴
<i>Aspectos Bestiais</i>	<i>Aspectos Divinais</i>
1- retorno ao caos original;	1- regresso a um estado de pureza original;
2- devassidão da embriaguez;	2- renovação das forças elementares da vida;
3- perda do controle racional;	3- orgia mística;
4- aflorar da luxúria;	4- princípio da vida;
5- lançamento do homem num estado banal;	5- renovação da existência;
6- vida instintiva;	6- sublimação do desejo;
7- degradação ⇒ destruição;	7- simulacro da vida divina ⇒ sem limites nem leis;
8- ritual sagrado apenas aos iniciados nas adorações demoníacas, profano ao restante das pessoas.	8- ritual sagrado, embora pagão.
⇓	⇓
RITUAL SATÂNICO	EXPERIÊNCIA DIONISÍACA

Noite na Taverna é um misto de ritual satânico e experiência dionisíaca. Ao mesmo tempo que suas personagens se encontram num estado de degradação que, gradativamente, as levará à destruição, há um simulacro da divindade, através do qual o homem ambiciona uma existência sem leis nem limites.

Aspectos bestiais e divinais se misturam no texto como forma de instaurar um novo cosmos, através do qual o homem poderá atingir uma existência quase divina. O rebelde mescla esses elementos, buscando um meio termo que represente a melhor forma de vida possível. O que o rebelde realmente deseja é

⁵³ AZEVEDO, 1995, p. 21.

⁵⁴ Quadro formulado com base na simbologia das orgias que se encontra em Chevalier & Gheerbrant, 1998: Orgia.

tornar-se um quase-deus e por isso torna-se um herói maldito. São, portanto, heróis malditos que habitam o espaço ficcional da taverna:

*Bem! muito bem! é um toast de respeito!
Quero que todos se levantem, e com a cabeça descoberta clamem:
ao deus Pã da natureza, àquele que a antigüidade chamou Baco –
o filho das coxas de um deus e do amor de uma mulher! e que nós
chamamos melhor pelo seu nome – o vinho!...
Ao vinho! ao vinho!*⁵⁵

A importância assumida pelo vinho é visível pelo brinde dos homens da taverna. A embriaguez é, portanto, elemento fundamental à orgia. Nota-se que as orgias que serviam como rituais de adoração a Baco – as bacanais⁵⁶ – encerravam muito mais que embriaguez e excessos sexuais, havendo ainda, toda espécie de crimes e perversões.

Durante as bacanais, incestos, necrofilias, assassinatos e canibalismos tornam-se práticas comuns, posto que são sacrifícios aos deuses, cultos sagrados. A transgressão do interdito, que a orgia promove, é uma forma de incitar ao desejo, do mesmo modo que se configura como uma ação libertadora, levando à identificação com a divindade⁵⁷.

A evocação de Baco e Pã faz apenas corroborar com os elementos orgíacos que se configuram no interior da taverna. Embora Pã seja o deus da natureza, sua aparência demoníaca, provido de chifres e pernas de cabra, fez com que *em especulações medievais tardias, ele [fosse] visto simplesmente como uma manifestação do Diabo*⁵⁸. Em paridade a Pã, há a evocação de Baco, conhecido deus romano do vinho e da embriaguez.

A embriaguez é um modo de demonstrar a insatisfação do homem com sua vida, ao mesmo tempo que é um castigo que Deus envia ao homem por seus pecados. A fumaça que o fumo exala é a representação do fogo que no inferno

⁵⁵ AZEVEDO, 1995, p. 21.

⁵⁶ As bacanais são rituais sagrados em adoração ao deus latino Baco. Tratam-se de rituais secretos que levam o homem a uma comunhão com a natureza, daí seus traços de selvageria. As bacanais correspondem aos rituais dionisiacos, estes em adoração ao deus grego Dioniso. Tanto o culto a Baco quanto o culto a Dioniso eram cerimônias extasiantes e orgíacas, posto que visavam a integrar as pessoas ao seu ambiente natural como modo de aproximá-las da divindade. Segundo Vernant, *no transe e na possessão, haveria continuidade entre o delírio coletivo da mania, a fuga para fora do mundo para atingir a plenitude de si, a condenação da existência mundana, as práticas da ascese, a crença na imortalidade da alma.* (Vernant, 1991, pp. 249-250)

⁵⁷ Cf. BARROS, 2001.

⁵⁸ LURKER, 1993, p. 160: Pã.

queima, contudo, representa ainda a alma que se torna capaz de vagar em liberdade. A orgia é um modo de romper com uma dada ordem e instaurar outra. A taverna, desta forma, torna-se o espaço da embriaguez, do fumo e da orgia.

A taverna passa a funcionar como um espaço infernal em que os crimes cometidos e recordados pela orgia daquela “noite do século” serão expostos pelas próprias personagens. Ao serem lembrados, esses fatos levarão para o interior desse inferno terreno a morte e a perversão. Entretanto, do mesmo modo que a embriaguez é o castigo, o fumo é o fogo do inferno e a orgia é um ritual macabro, são estes também elementos constitutivos do sagrado. Ainda que em um espaço infernal, é na imortalidade da alma que os freqüentadores da taverna depositam suas esperanças.

3 A REPRESENTAÇÃO DO MAL

3.1 A ruptura com as regras

O universo é um dos pensamentos de Deus.

Friedrich von Schiller

A ruptura com as regras é fruto da revolta do indivíduo romântico. Romper com as regras, transgredir os interditos sociais são atitudes de rebeldia que expressam o descontentamento com a realidade. Por considerar-se uma experiência que Deus abandonou, o indivíduo rebelde passa a lutar por uma realização que seja independente d'Ele. Assume para si um ideal de cunho utópico, sendo que essa utopia dignifica o homem que não espera passivamente pelo paraíso após a morte, procurando construí-lo na terra, ainda que para isso tenha que destruir as regras impostas pela sociedade.

Essa negação às normas constituídas é uma forma de contestar a figura onipotente de Deus. Transgredir o interdito é transgredir as leis divinas. Não crer nos valores sociais é descrer do próprio Deus:

- Deus! crer em Deus!?... sim! como o grito íntimo o revela nas horas frias do medo, nas horas em que se tiritam de susto e que a morte parece roçar úmida por nós! Na jangada do naufrago, no cadafalso, no deserto, sempre banhado do suor frio do terror é que vem a crença em Deus! Crer nele como a utopia do bem absoluto, o sol da luz e do amor, muito bem! Mas, se entendeis por ele os ídolos que os homens ergueram banhados de sangue, e o fanatismo

*beija em sua inanimação de mármore de há cinco mil anos... não creio nele!*¹

O Deus no qual Johann diz acreditar é o Deus que existe em cada um. Seu Deus é o que se pode atingir através de uma união entre o homem e o universo que o cerca, uma forma de união essencial, o Absoluto. Em se considerando o universo como uma idéia que Deus concretizou, contestar esse universo é contestar seu Criador.

O rebelde tem ciência de estar contestando uma “verdade absoluta” e por isso se sabe maldito. Contudo, como pode ele acreditar num Deus infinito, eterno, perfeito, onipotente, onisciente, seu criador, mas que o abandonou nas dificuldades, o fez cair no primeiro erro? O indivíduo maldito se recusa a acreditar num Deus inatingível e distante.

O Deus em que Johann acredita não é um ídolo e sim uma utopia, um Deus que é experiência, integralidade, elemento de unidade entre homem e universo. Como se não houvesse um Deus exterior que observa o homem de seu trono celeste, mas um Deus interno, um Deus que está no homem e no universo e se torna um elo entre eles, um elo incapaz de ser rompido. Uma utopia, posto que é a única forma de atingir o Absoluto.

*MACÁRIO – Crer! e no quê? No Deus desses sacerdotes devassos? desses homens que saem do lupanar quentes dos seios da concubina, com sua sotaina preta ainda alvejante do cotão do leito dela para ir ajoelhar-se nos degraus do templo! Crer no Deus em que eles não crêem, que esses ébrios profanam até o alto da tribuna sagrada?*²

A impossibilidade de crer nesse Deus ídolo está no fato de que os próprios representantes de Deus o profanam. Ao descrer desse Deus o indivíduo expressa sua rebeldia perante as instituições que regem a moral e a sociedade. Esse patente sentimento de rebeldia torna-se traço marcante do maldito que, acima de tudo, será transgressor e revolucionário.

A transgressão surge em consequência do caráter revolucionário. Há um desejo de revolucionar a ordem das coisas, de reconstruir o universo, o formulando de um modo perfeito, igualitário, um retorno ao paraíso perdido e, por

¹ AZEVEDO, 1995, p. 20-21.

² AZEVEDO, 1998, p. 71.

isso, utópico. Há uma tentativa de instaurar um novo cosmos impossível de ser estabelecido. Ao perceber essa impossibilidade, o sujeito rebela-se contra as regras que regem o universo em que habita; ao assim agir, ele rompe com os paradigmas, transgride os interditos. *A única atitude válida é o engajamento em uma luta absurda, e perdida antecipadamente, para restaurar o paraíso perdido*³.

O motor para toda essa revolta é um desejo violento de liberdade. Liberdade de qualquer que sejam as amarras: sejam morais, sejam sociais, sejam religiosas, sejam as impostas por si mesmo. O indivíduo maldito busca transcender a si próprio em nome de algo maior, de uma existência fundamental, que ninguém poderá deter.

É a rebeldia e o desejo irrealizado que conduz o indivíduo a agir de forma diferente da (dita) normal e buscar novas maneiras de viver, maneiras próprias que sigam apenas o que as idéias e sentimentos determinarem. A busca por uma nova consciência faz com que haja a transgressão da anterior. Não se pode revolucionar idéias e pensamentos sem contestá-los e mostrar outros caminhos.

Ao transgredir uma norma pratica-se uma violência. Violência essa originada na paixão, na essência vital do próprio homem. Apenas temperamentos apaixonados agem violentamente. A paixão, assim, pode produzir a destruição do próprio ser apaixonado, pode, sobretudo, levar o outro à ruína. A violência é motivada pela paixão, uma paixão à qual não se pode resistir.

Em *Noite na Taverna*, apresentam-se rebeldia e transgressão e as personagens têm consciência dessa violência e não a evitam. O que realmente move suas ações é o desejo, jamais reprimido ou mascarado o qual elas tentam, a todo custo, saciar. Como ocorre com todas as demais personagens-narradoras de *Noite na Taverna*, Solfieri passa por sobre regras e tabus em nome de sua realização pessoal:

*Era o anjo do cemitério! Cerrei as portas da igreja que, ignoro por quê, eu achara abertas. Tomei o cadáver em meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo... [. . .] Foi uma idéia singular a que eu tive. Tomei-a assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo despe à noiva*⁴.

O desejo da personagem a leva a profanar o espaço sagrado que é a igreja, bem como a tomar por amante o que acreditava ser um cadáver. Seu desejo

³ LÖWY & SAYRE, 1995, p. 98.

por aquela forma feminina que vira anteriormente deveria ser saciado não interessando por quais meios. Vendo-a morta, sequer pensou que seu desejo era uma infâmia e que saciá-lo seria uma ruptura com as regras.

O maldito, então, torna-se um dos elementos organizadores de *Noite na Taverna*. É através dele que se estabelece o clima em que o texto é narrado, tornando-se ainda elemento indispensável à narrativa posto que é o fio condutor das ações das personagens. Ao romper com as regras da sociedade, entretanto, as personagens mostram-se fiéis com suas próprias crenças e sentimentos. Fugir da revolta seria como fugirem de si mesmas.

Após concluir sua narrativa, Solfieri abre espaço para que Bertram narre sua história sanguinolenta. Já no início da narração, Bertram avisa: *uma mulher levou-me à perdição*⁵. Bertram, portanto, tem ciência de sua condição de perdido e atribui a essa mulher a culpa por isso. Entretanto, ele admite que sua motivação para viver é o desejo, que saciado extingue a vida; desejoso de algo, tudo é feito para sua realização. Seu desejo por Ângela não está saciado, mas ela o abandonara, e o único caminho para esquecê-la é a bebida e a paixão. A bebida que leva à embriaguez, a um estado de imortalidade, de libertação. E a paixão que é a própria vida, embora esteja nela contida a ruína e a perdição.

Na orgia e na paixão foi que Bertram pode superar o abandono de seu amor. Nas mulheres encontrou o prazer, mas não a realização. *Depois enjoei-me dessa mulher – A saciedade é um tédio terrível*⁶, diz Bertram para justificar o fato de ter abandonado a mulher que havia fugido com ele e o amava.

Embora se saiba maldito, Bertram apresenta uma série de razões para seus atos, não se abstém da culpa, mas mostra que a própria sociedade o impeliu à transgressão, explicitando que rompe com as regras da sociedade motivado por ela própria. Ainda que maldito, Bertram busca um meio de remissão de uma culpa absoluta, como se o rumo que os acontecimentos tomaram fosse o suficiente para justificar os seus atos: *Isso tudo, senhores, para dizer-vos uma coisa muito simples...*

⁴ AZEVEDO, 1995, p. 23.

⁵ AZEVEDO, 1995, p. 25.

⁶ AZEVEDO, 1995, p. 28.

*um fato velho e batido – uma prática do mar, uma lei do naufrágio – a antropofagia*⁷.

Até chegar ao ápice de sua narrativa – o canibalismo –, se vão algumas páginas de preparação para enfim atingir o cume de sua transgressão: *a morte de um para a vida de todos*⁸, ou seria melhor dizer a morte de um para a sobrevivência dele apenas? Embora procure meios que expliquem suas transgressões, Bertram não deixa de ser um maldito; sua rebeldia o faz passar por sobre as regras, buscando uma existência sem as barreiras que o possam controlar.

Será essa mesma transgressão, a mesma ruptura com as regras que levará Gennaro à desgraça. Não satisfeito com a comodidade que lhe oferecia seu professor de pintura, Gennaro desonra e engravida a filha do mestre. Sem assumir a responsabilidade pelos seus atos, ele, mesmo involuntariamente, leva Laura à morte. Enlouquecido com a morte de Laura, Godofredo Walsh passa as noites pranteando o leito de sua filha morta. Noites essas que seu discípulo aproveita no leito de sua esposa. Descoberto por Walsh, Gennaro vê-se perdido, pede perdão, mas ainda assim é lançado do alto de um despenhadeiro. Salvo de uma morte certa, sua primeira reação é tentar obter o perdão do 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*⁹.

Do remorso e desejo de perdão à vontade de vingança são apenas alguns instantes; Gennaro reconhece seu crime, mas o desejo de vingar-se do mestre é maior que o de ser perdoado. Gennaro quer o perdão de Walsh, contudo ele mesmo não o conseguiu perdoar por tentar matá-lo. Ao deparar-se com Nausa e o velho mortos, não expressa sentimento algum, nem pelo homem que desonrou, nem pela mulher que dizia amar. Novamente os interditos são transgredidos e a perversão e o desejo falam mais alto.

Dentre todas as histórias de *Noite na Taverna*, porém, “Claudius Hermann” é, talvez, a mais estranha das narrativas. De modo confuso e fragmentado,

⁷ AZEVEDO, 1995, p. 34.

⁸ AZEVEDO, 1995, p. 34.

⁹ AZEVEDO, 1995, p. 41.

Claudius narra uma história marcada por poesia e paixão. Profana Eleonora em nome de um amor que vai muito além dos limites racionais. A sabia casada, mas nem por isso respeitou sua condição. A história surge já de modo confuso e desconexo. As interrupções que se seguem ao longo da narrativa acentuam esse caráter. As considerações sobre poesia que a cortam refletem um quê romântico da personagem, dando-lhe um traço meio puro meio infame que nada mais é que o resultado do amor sincero de um libertino, do amor que não se mantém puro por partir ele de um maldito.

O nível de distanciamento do narrador em relação ao narrado oscila: em alguns trechos a primeira pessoa, em outros a terceira é quem narra, mas ambas são Claudius Hermann. Seria essa uma estratégia para fugir das lembranças que lhe fazem mal? Também! O mais importante, contudo, é que o *eu* e o *ele* do narrador parecem funcionar como se fossem dois Claudius que se intercalassem: um para os momentos do puro amor, outro para os momentos de violência e profanação. Há, ao lado dos dois narradores um terceiro, Arnold, que conclui a história quando Claudius a abandona. É em “Claudius Hermann”, portanto, que mais facilmente se percebe a oposição fundamental entre o bem e o mal, o sagrado e o profano, o puro e o infame em *Noite na Taverna*.

Todos esses aspectos se unem para a construção de uma atmosfera confusa, perpassada pela incerteza e pela sensação de que um tênue véu de loucura cobre a face do narrador. Sua reação ao interromper a narrativa antes mesmo de concluí-la expressa uma certa insanidade que já se apresenta na epígrafe do texto:

... *Ecstasy!*
My pulse, as yours, doth temperately keep time,
And makes as healthful music. It is not madness
*That I have utter'd*¹⁰.

Portanto, por mais que pareça, a história de Claudius não é loucura, mas uma lembrança. Uma lembrança marcada por transgressões por parte das personagens e da própria ordem normal das coisas. A ruptura com as regras se estabelece, assim, no plano temático e no nível estrutural. A estrutura da narrativa tradicional é subvertida em nome de outra que melhor possa captar a totalidade

daquilo que se passa na mente do narrador. Há ainda uma terceira forma de ruptura: a ruptura com a realidade, através de uma narrativa que se encontra no limite entre o inusitado e o fantástico.

Revivendo os tormentos do passado, Johann será o último a lançar-se ao desafio de narrar algo fantástico e sanguinolento, depositando, enfim, sua moeda de cobre azinhavrado na urna dos homens da taverna. Após bater-se em duelo, deixando o outro por morto, Johann abandona o local tendo em mãos o anel e os dois bilhetes que se encontravam em seu bolso. Antes de decidir-se por cumprir o que prometera ao seu oponente, Johann tem uma idéia que sabe ser uma infâmia. Confere que há uma carta para a mãe do outro, mas se detém no segundo bilhete:

*À uma hora da noite na rua de...
n.º 60, 1.º andar: acharás a porta aberta.
Tua G.*

*Não tinha outra assinatura.
Eu não soube o que pensar. Tive uma idéia: era uma infâmia.
Fui à entrevista¹¹.*

Sabia ser uma infâmia ir ao encontro com a amante do outro, mas isso não conseguiu impedir sua ida. Após uma “noite deliciosa”, ele deixa o local, mas na saída ouve uma voz conhecida e decide não parar para ver o que era. Luta com o homem que o abordara até que ele esteja morto, apenas aí é que irá conferir quem era. Ao ver seu irmão, sente uma idéia que passa ante seus *olhos como um anátema*¹². Johann, de imediato, percebe-se maldito. O resultado trágico é indiciado. Volta ao local do encontro e reconhece sua irmã. A transgressão de Johann acarreta numa segunda transgressão: ao desonrar sua irmã não apenas ele será maldito, ela também o será.

A narrativa de Johann tem ainda uma particularidade: será ela a única a ser confirmada. Enquanto que a veracidade das outras histórias se dá apenas pela palavra de seus narradores, Johann, junto com sua lembrança do passado, trará um fantasma que promoverá o epílogo sangrento e inesperado.

¹⁰ *Delírio! O meu pulso, como o seu, marca o tempo calmamente, E soa música saudável. Não é loucura/ O que eu proferi* (Shakespeare, 1995, p. 164). Conforme tradução de *Hamlet* por Millôr Fernandes.

¹¹ AZEVEDO, 1995, p. 57.

¹² AZEVEDO, 1995, p. 57.

Encerrada a orgia, o sono não leva às personagens a tranquilidade e o descanso, mas a morte. A transgressão que praticaram será sempre uma lembrança que não lhes dará descanso. As personagens se sabem malditas e sabem que não há o que possam fazer para se livrarem disso. Elas rompem com as regras da sociedade em nome de um desejo maior que as guia, um desejo de liberdade e realização. Mas, esse desejo não poderá se concretizar em sua plenitude. Livres de normas e regras, eles não estão livres de sua consciência e remorso. O mal que fazem para os outros é uma forma de bem que realizam para si próprios, não realizá-lo seria negar a si mesmo e recair ainda no mal.

O sujeito maldito, de certo modo, está desde o início, condenado a ser maldito. É um ser que, mesmo involuntariamente, recairá na desgraça, posto que é já um desgraçado. É desgraçado por viver num mundo miserável, o qual, por mais tentativas que possa empreender, não consegue melhorar, contudo, também não consegue esperar passivamente que ele mude. O maldito reconhece seu destino funesto desde o momento que deseja o retorno ao paraíso perdido, a uma existência original, sem dor, sem sofrimento, nem cisão, em que tudo é harmonia, plenitude e unidade. Trata-se do desejo de uma unidade absoluta, há muito perdida, mas que nunca deixou de ser buscada.

3. 2 A herança satânica

*Gargalha, ri, num riso de tormenta,
Como um palhaço, que desengonçado,
Nervoso, ri, num riso absurdo, inflado
De uma ironia e de uma dor violenta.*

Cruz e Souza

A tristeza melancólica e o riso irônico são características que Satã legou à humanidade. Uma tristeza constante e infinita que acaba por refletir um

mórbido prazer pelo sofrimento¹³. Tristeza através da qual o sujeito *melancólico agride o próprio ego, e encontra satisfação em expor sua própria precariedade*¹⁴ que passa a dominar o indivíduo. O riso que se apresenta como forma de fuga da existência através de uma auto-crítica e auto-destruição. O indivíduo ri da realidade e de si mesmo para camuflar o próprio sofrimento. Um riso irônico que desconstrói a realidade como modo de melhor reconstruí-la.

Ironia e melancolia são experiências que se aproximam. Ambas refletem a insatisfação perante a realidade, bem como *remontam a uma mesma origem: o reconhecimento da finitude*¹⁵. Depara-se aí com a já tão falada nostalgia de um paraíso perdido e desejo irrealizado de encontrar o absoluto. Desse modo, ironia e melancolia têm seu início em uma frustração e seu fim no desejo utópico de construir um mundo perdido e quase impossível de ser recuperado.

Mais que elementos que se aproximam, melancolia e ironia são aspectos bastante recorrentes no indivíduo rebelde. A revolta que marca o sujeito maldito o conduz ao hábito melancólico e à tendência irônica, posto que o desejo que o guia é de comandar um mundo que, está ciente, de estar fora de seu domínio.

¹³ O prazer pelo sofrimento há muito que é objeto de representação e não apenas na literatura. Como se pode observar em *Os Condenados* há um misto de dor e excitação que marcam os que estão sendo torturados por uma legião de demônios. Há, portanto, uma tendência masoquista através da qual os condenados tiram prazer do próprio sofrimento.

¹⁴ GINZBURG, 1997, p. 52.

¹⁵ GINZBURG, 1997, p. 82.

3. 2. 1 A melancolia

*Sim, no interior do próprio templo da alegria
está o altar soberano da melancolia, coberta de véus,
apenas visível para aquele que consegue provar
as uvas da alegria, com um impetuoso e puro desejo;
mas o seu espírito depois há-de sentir amargamente
o poder que ela tem ao ficar entre os seus troféus nebulosos...*

Keats

O hábito melancólico é a principal herança satânica. A melancolia resulta de uma profunda solidão devido à nostalgia de um tempo perdido, seja ele futuro ou passado, que é, sem dúvida paradisíaco, harmonioso e, sobretudo, Absoluto. A melancolia reflete uma culpa, um sentimento de impotência perante a realidade que gera no homem tristeza e sofrimento. Causada pela perda de algo impossível de ser recuperado, pela percepção da impossibilidade de experimentar o Absoluto e pela consciência da precariedade do *eu*, a melancolia faz com que o sujeito tenda ao excesso, excesso que o leva à transcendência das limitações, à ruptura das regras.

Embora hoje se fale em melancolia apenas como uma disposição de espírito, etimologicamente ela é mais que isso:

a palavra vem do grego, melankholia, a combinação de melanos (negro) e kholé (bílis). Designava um estado patológico do fígado, que produzia bÍlis escura e acarretava depressão, mal-estar, irritação. Podia, mesmo, levar à morte: segundo Luciano Samosata, o filósofo Empédocles, na Grécia antiga, teria cometido suicídio, lançando-se na cratera de um vulcão, por causa de uma crise de bÍlis negra. Etimologicamente, o melancólico é o atrabiliário, palavra de origem latina que significa exatamente aquele cujo organismo está tomado pela bÍlis negra (atra quer dizer “preto” em latim)¹⁶.

Originalmente, portanto, a melancolia era encarada como uma patologia que desencadeava desvios comportamentais. Esse conceito, contudo, sofreu transformações ao longo da história. O aspecto triste do melancólico, porém, continuou. O melancólico permaneceu sendo visto como o possuidor de uma tristeza

¹⁶ KONDER, 1999, p. 117.

inexplicável e duradoura, vaga, posto que nem mesmo o sujeito melancólico consegue explicá-la. No Romantismo, porém, o sujeito melancólico deixou de ser um indivíduo resignado com sua condição para tornar-se alguém que não consegue apartar-se totalmente do mundo para viver seu estado sombrio. A melancolia romântica apresenta ainda o estado taciturno, o prazer mórbido de viver a própria dor, mas, ao invés de subtrair-se do mundo, o indivíduo romântico sente-se oprimido por ele, dominado por uma sensação de impotência, tédio e finitude. No sujeito romântico, contudo, esse sentimento de insatisfação em vez de resignar-se assume um caráter libertário e libertador. Embora pareça contraditório, a melancolia romântica acaba por aliar-se à revolta, ao desejo de instaurar um novo cosmos, de alçar vôo rumo ao infinito, ao Absoluto.

Após inúmeras mudanças, o Romantismo atribuiu um novo caráter ao indivíduo melancólico: o “heroizou”. *A melancolia passou a ser assumida como o coroamento da orgulhosa independência de um espírito capaz de reconhecer sua solidão*¹⁷. A melancolia do sujeito romântico está intimamente relacionada ao seu desejo do Absoluto. Um desejo igualmente vago que ao mesmo tempo que demonstra um sentimento de impotência intenta um resgate da liberdade perdida.

Para Freud, a melancolia tem relação com algo mal resolvido que ficou no passado. O sujeito é incapaz de se libertar desse passado, sentindo-se culpado por algum acontecimento traumático que não soube resolver¹⁸. A visão de Freud está bastante ligada à melancolia romântica na medida que a tristeza do indivíduo se explica por um problema passado que atormenta o presente. Paulo Prado encontra, também, a justificativa para tal estado no passado. Por possuir um passado histórico miserável e imoral, em que os colonos perderam-se na luxúria e na cobiça, o brasileiro já teria uma origem melancólica. O romantismo, por promover um resgate dessa história e desse passado, passa a exaltar sua própria dor e tristeza¹⁹.

A melancolia, então, torna-se traço marcante na literatura romântica. Trata-se da nostalgia de um tempo harmônico aliada à percepção de que o homem pode apenas conhecer o universo parcialmente, e nunca experimentá-lo em sua totalidade. A melancolia romântica, portanto, está relacionada à frustração dos

¹⁷ KONDER, 1999, p. 117.

¹⁸ Cf. FREUD, 1996, v. 14.

¹⁹ Cf. PRADO, 1931.

desejos e à incapacidade de fruição e harmonia. O que se passa na mente do sujeito melancólico é uma percepção da grandiosidade da alma e da limitação do mundo, um *contraste entre o vasto mundo dos sonhos e a trivialidade da existência*²⁰.

Celebrada sob o nome *spleen*, a melancolia que tanto perseguiu os românticos era também por eles desejada, funcionando como um meio de fuga, um caminho alternativo através do qual uma nova realidade poderia ser vislumbrada. Sem mais alternativa de realização, sem mais caminhos para fugir, o que resta é o *spleen*, uma espécie de canto lúgubre, uma *nênia* que embala a alma: *Hei de fazer-te uma nênia. E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há o amor, nem o vinho, nem o fumo, há o spleen*²¹.

Quando não se tem mais opções, o que resta é a melancolia. Para Macário, o amor é o único meio de fuga, uma fuga que se disfarça em realização. O amor realizado se corrói e se perde, o que não se realiza continua como sonho, ideal, ilusão, como um sentimento que se perde em si mesmo, posto que não apresenta um final concreto. Essa ilusão do amor é uma forma de fugir da realidade, sendo que o amor torna-se o refúgio, uma forma de fortaleza através da qual o homem procura uma razão para a existência. No amor, portanto, há uma ambivalência: de um lado há o amor concreto, carnal, mas que conduz à ruína do ser e do próprio amor; de outro, o amor sentimento ideal, contudo, estéril, mas que se torna um ponto de amparo e proteção.

Na impossibilidade desse amor, há o vinho, o vinho que é o símbolo da imortalidade da alma, ao mesmo tempo que se configura como um caminho para o esquecimento, uma maneira de fugir do mundo real através da construção de outro, gerado pelos delírios da embriaguez. Nesse sentido, a embriaguez se aproxima do fumo que também simboliza a imortalidade da alma. O fumo libera a fumaça que vaga livre até que se dissolve no ar. O fumo representa a tão desejada liberdade, ao mesmo tempo que mostra a existência dos limites. A barreira para que a fumaça continue a vagar é o ar que a dissolve deixando apenas um tênue rastro de seu odor. Os limites para a existência são impostos pela própria vida. É a vida que constrói as barreiras e cria os interditos. Enquanto se está fumando, entretanto, se continua a

²⁰ GOMES & VECHI, 1992, p. 62.

vislumbrar um mundo sem limites, posto que nem bem uma nuvem de fumaça se dissolve, outra se forma e continua a vagar. Desse modo, pode-se dizer que, como o amor e a embriaguez, o fumo é uma maneira de fuga através da qual se constrói uma ilusão do real.

Em não havendo amor, vinho, ou fumo o que resta é a frustração de não estar plenamente realizado, de não estar completo, de não possuir seu mundo ideal. Mas há ainda um caminho: o *spleen*! Paradoxalmente, a melancolia é um sentimento que faz mal ao sujeito devido ao sofrimento constante que provoca, mas é procurada, como se fosse a única forma de fugir de um sofrimento ainda maior. Embora a melancolia seja a expressão de uma tristeza constante, ela apresenta caracteres de uma percepção reforçada que acentua a sensibilidade permitindo pensar, sentir e contemplar de um modo que não seria possível em condições normais, trata-se de uma transcendência das limitações da normalidade²².

Esse sentimento melancólico é traço comum à maioria das personagens de Álvares de Azevedo²³, não apenas de Macário. Em *Macário*, se tem três formas de melancolia que se apresentam em suas três personagens verdadeiramente importantes: Macário, Satã e Penseroso²⁴. Em Macário há uma

²¹ AZEVEDO, 1998, p. 10.

²² Cf. GINZBURG, 1997.

²³ Embora a melancolia seja utilizada por diversos escritores como forma de caracterizar suas personagens, na obra de Álvares de Azevedo, a melancolia, bem como outros aspectos, é, muitas vezes, vista como uma “interferência” da personalidade do autor em sua obra. Sílvio Romero, por exemplo, apesar de dizer que lhe repugna o *ofício de anatomista da alma* (Romero, 2000, p. 29), atribui a melancolia que se apresenta na obra de Álvares de Azevedo ao homem e não a um recurso utilizado pelo escritor: *o poeta quase só produziu queixumes; porque era desequilibrado* (Romero, 2000, p. 36). Sílvio Romero, portanto, é mais um entre tantos que buscaram justificar elementos da obra através da biografia do autor, o que se tornou bastante comum no caso de Álvares de Azevedo, não estando livre sequer Mário de Andrade, que viu alguns elementos de sua obra seja como fruto de uma suposta homossexualidade, seja por seu possível Complexo de Édipo em relação à mãe e à irmã. As inúmeras notas bibliográficas, muitas delas errôneas, como a morte por tuberculose (atribuída por autores como José Veríssimo, Manuel Bandeira, José Guilherme Merquior, Alfredo Bosi, entre tantos outros), as noites perdidas em orgias e os hábitos satanistas transformaram a vida de Álvares de Azevedo em lenda. É certo que alguns aspectos de sua vida propiciaram as fantasias que mais tarde se criou a seu respeito. A Sociedade Epicuréia, por exemplo, de que Álvares de Azevedo foi membro fundador, tinha como princípio que se seguisse a filosofia byroniana. Contudo, *tais fatos evidenciam uma exagerada e, portanto, suspeita preocupação dos poetas da época em idealizar situações de boemia, o que denuncia mais um interesse em forjar uma vida desregrada do que o de vivê-la concretamente* (Alves, 1998, p. 104).

²⁴ Segundo Klibansky, a melancolia é uma disposição puramente subjetiva. A melancolia, portanto, é guiada por fatores que determinarão as características do indivíduo e o comportamento humano. O indivíduo pode assumir quatro diferentes tipos de humores que correspondem aos elementos cósmicos, dentre os quais se encontra o estado melancólico. *Il y a, en affect, quatre humeurs en l'homme, qui imitent les divers éléments; elles augmentent en des saisons diverses, règnent sur de*

melancolia que aos poucos vai sendo consolidada. Num estágio inicial, a personagem apresenta-se de modo cínico, marcada por um sarcasmo fingido em que a melancolia se apresenta mais como uma máscara pela qual se optou que um sentimento inerente a ela. Seu contato com Satã o conduzirá, aos poucos, à descoberta da verdadeira melancolia e do verdadeiro cinismo, que se fixará na alma do estudante, posto que em Satã estes são aspectos autênticos, características que estão em seu caráter desde sua origem, desde que a nostalgia do céu e o anátema da queda tornaram-se uma realidade. Em Penseroso há uma melancolia que, embora autêntica como a de Satã, se apresenta de modo bastante diferente. Se no Diabo o hábito melancólico conduz ao aflorar das paixões, ao cinismo e à ironia, em Penseroso ela causa uma certa apatia em que a morte é vislumbrada como a única saída possível. Pode-se aqui, então, retornar à questão da *bile negra* que

associada à melancolia, quando encontrada em excesso, poderia provocar reações mentais muito variadas, desde a indolência e a apatia, quando mais fria, até estados agitados e eróticos, quando mais quente. Sua ação está ligada a um desvio da norma regular, rumo a extremos²⁵.

Em se considerando o efeito da bile negra entre os melancólicos, pode-se dizer que em Penseroso ela se apresenta mais fria que em Satã, o que ocorrerá também com Macário que, ao se despojar da máscara para assumir a verdadeira melancolia, perde seus traços de paixão que lhe serão restituídos através dos ensinamentos de Satã.

A melancolia que afeta Satã parece ser a mesma que se observa nas personagens de *Noite na Taverna*. Nos homens da taverna é possível perceber marcas

âges divers. Le sang imite l'air, augmente au printemps, règne dans l'enfance. La bile [jaule] imite le feu, augmente en été, règne dans l'adolescence. La mélancolie [ou bile noire] imite la terre, augmente en automne, règne dans la maturité. Le flegme imite l'eau, augmente en hiver règne dans la vieillesse. Quand elles n'abondent ni plus ni moins que la juste mesure, l'homme est en pleine vigueur (Anônimo apud Klibansky, 1994, p. 32). Para Klibansky a melancolia surge em uma tentativa de união entre fatores físicos e mentais. Klibansky elabora o seguinte quadro:

HUMORES	ESTAÇÕES	QUALIDADES
Sangue	Primavera	Quente e úmido
Bile amarela	Verão	Quente e seco
Bile negra	Outono	Frio e seco
Fleuma	Inverno	Frio e úmido

Desse modo, há uma união entre o homem e tudo aquilo que o cerca, desde o espaço cósmico às estações do ano. É a união de todos esses fatores que determina as condições e disposições de cada um, fazendo com que indivíduos melancólicos assumam as mais variadas formas de melancolia.

²⁵ GINZBURG, 1997, p. 50.

de uma paixão patente que os conduz à perdição. Essa melancolia que se apodera das personagens se dá em nome de *todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram*²⁶, trata-se do desejo por algo que se perdeu no passado e que há ciência de que não será possível recuperar. Algo que está nos sonhos mentidos, nas esperanças desbotadas, algo que pode ser a ingenuidade perdida ou um tempo mitológico, edênico, do qual o indivíduo está para sempre apartado.

O melancólico encontra-se num desvio da norma, desvio esse que o dirige aos extremos. Desse modo, ele está próximo aos limites, seja entre a vida e a morte, entre o real e a imaginação, entre o humano e o animal. Entretanto, *é difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto – onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, a violência da dor no crânio*²⁷.

Em *Noite na Taverna*, a volubilidade entre esses limites aparece de modo evidente. A tensão que move as personagens as leva a uma condição “a-humana”, não são humanos, mas também não o deixam de ser. O desejo de prazer e fruição acaba por gerar nas personagens da taverna um estado instintivo, próximo do animal, em que o homem é dominado por um impulso natural e involuntário que o estimula a agir de determinado modo. Os homens da taverna deixam de raciocinar sobre como agir no mundo e passam simplesmente a agir sem parar para pensar nesses atos. A antropofagia praticada por Bertram, por exemplo, é uma ação instintiva, um limite entre a condição humana e a animal, a reação de um ser que, ao entrever a possibilidade da morte, lembra que deve haver *a morte de um para a vida de todos*²⁸.

O sentimento melancólico, o desconcerto perante o real, leva o indivíduo a um estado de inconstância em que um mundo inusitado é vislumbrado, em que fantasia e realidade passam a ocupar um mesmo plano. Desse modo, o fantástico passa em movimento tangencial pelas narrativas de *Noite na Taverna*, bem como por *Macário*. Os limites entre a realidade e a fantasia se tornam voláteis, os elementos do mundo ilusório afloram e se fundem ao real, fazendo das narrativas

²⁶ AZEVEDO, 1995, pp. 19-20.

²⁷ AZEVEDO, 2000, p. 508.

²⁸ AZEVEDO, 1995, p. 35.

algo em que o inusitado, o estranho, o fantasmagórico, o sobrenatural possam habitar naturalmente. As ações instintivas das personagens, assim como sua existência que se concentra entre o real e a fantasia, estão na fronteira entre a condição humana e outra, talvez animal, mas, certamente, estranha à humanidade. Essa mesma analogia, entre real e irreal, se observa com relação à morte, que para uns é mais vida que a própria vida. Desse modo, um pressentimento de morte marca as personagens azevedianas que não se sentem ameaçadas por isso. A fatalidade da existência é já uma parte da vida e como tal está presente em cada uma das personagens criadas por Álvares de Azevedo.

A fatalidade que acompanha as personagens de *Noite na Taverna* está presente tanto em seus atos quanto em seu interior. Cada uma delas parece pressentir a morte que se aproxima, o que provoca uma reação paradoxal: ao mesmo tempo que dela fogem, por ela procuram como se já fizesse parte de suas vidas. Esse sentimento de fatalidade que se encontra a todo instante se configura como um ponto entre o sofrimento e a liberdade em relação a esse mesmo sofrimento. Jaime Ginzburg afirma que *o melancólico estaria numa espécie de ponto-chave tenso, a partir do qual vê com sofrimento o passado, em razão das perdas; e se perturba com o futuro, pelo medo de um possível dano*²⁹. Essa tensão que está presente no indivíduo melancólico pode ser observada já na epígrafe de “Johann”:

*Pourquoi? c'est que mon coeur au milieu des délices,
D'un souvenir jaloux constamment oppressé,
Froid au bonheur présent, va chercher ses supplices
Dans l'avenir et le passé*³⁰.

As personagens de *Noite na Taverna* buscam seus tormentos seja nas perdas do passado, seja na perspectiva de danos futuros. Acabam, assim, não vivendo plenamente o presente, posto que seus olhos estão voltados para um tempo perdido, seja por já ter passado, seja por ainda estar por vir. O passado, constantemente lembrado, é uma forma de gerar um tormento contínuo e a certeza de que o futuro não será mais aprazível.

O sentimento de perda e abandono é que leva as personagens azevedianas à melancolia. Melancolia essa que acentua os traços de paixão que

²⁹ GINZBURG, 1997, p. 46.

³⁰ AZEVEDO, 1995, p. 54.

caracterizam as personagens. A paixão extremada, capaz de levar à toda ordem de crimes e perversões, faz deles indivíduos malditos, em que melancolia e revolta formam uma unidade; revolta e melancolia, sentimentos aparentemente contraditórios, se unem formando um todo em que o mal não fica de fora. A impossibilidade de um tempo absoluto, sem antes nem depois, faz com que haja a negação do passado e a falta de perspectiva no futuro, gerando a revolta por essa sensação de finitude e impotência e a melancolia como tentativa de instaurar uma nova ordem. Ordem essa que se construirá apenas através da destruição de outra, pré-existente, o que levará a uma reação em que a ruptura e a corrosão da realidade dada também estará presente: a ironia.

3. 2. 2 A ironia

Não quero melancolias, que são as rosas pálidas da lua e suas congêneres; - ironia, sim, uma dura boca, gelada e sardônica.

Machado de Assis

A ironia reflete um estado corrosivo, posto que destrói um objeto dado de modo a construí-lo novamente. A ironia é uma forma paradoxal de representação (sendo um estado de espírito do indivíduo, o sujeito não assume a ironia enquanto recurso, pois ela faz parte de sua natureza), através da qual se procura mostrar outra realidade por trás da realidade aparente, refletindo, assim, um contraste entre a expectativa e a realização, entre o superficial e o profundo, entre a finitude e o Absoluto. Como a melancolia, a ironia tem origem no desejo de atingir o absoluto e na conseqüente percepção da impossibilidade de realizar tal desejo devido à descoberta da finitude. Desse modo, a atitude irônica acumula imagens positivas e negativas, estando ligada à dissolução de padrões. Por ser uma criatura divina que ambiciona a condição humana³¹, Satã apresenta desde o princípio uma existência

³¹ Cf. COUSTÉ, 1997.

irônica que o leva à destruição de si mesmo para a descoberta de uma alternativa que somente pode tomar corpo através de uma ação corrosiva. Trata-se, enfim, de uma autocrítica através da qual se vislumbra algo que se mantinha encoberto. A ironia surge como consequência da compreensão do mundo como paradoxo, como algo controverso e incoerente em que se observa uma justaposição de contrários. Há, portanto, um conflito de idéias que oscila da crença ao ceticismo, do sublime ao trivial, da aprovação à negação fazendo com que o autor esteja duplamente presente em sua obra. Essa dupla presença se efetiva por haver um autor criador e um autor comentador cínico que se expressam através das diversas personagens³². A reflexão que se apresenta no texto de Álvares de Azevedo provoca uma suspensão do ato criador destruindo a ilusão de que há uma única realidade, fazendo com que as máscaras tombem e suas personagens mostrem sua verdadeira face. A ironia romântica, então, leva à interação das mais diversas esferas da realidade na tentativa de definir psicologicamente as diferentes forças do espírito humano e suas características como emoções singulares, seus sentimentos indefinidos e seu aspecto nostálgico³³.

A ironia que se apresenta na literatura é uma forma de intervenção crítica no interior do texto. Uma forma através da qual o real invade a fantasia da arte provocando uma interrupção do fluxo narrativo, destruindo a ilusão de realidade e desnudando o caráter ficcional da narrativa, chamando a atenção do leitor para como o texto foi construído. Como uma forma de distanciamento crítico perante o próprio texto, a ironia apresenta um caráter reflexivo. *O conceito de “ironia romântica” baseia-se essencialmente na compreensão intuitiva de que a arte nada mais é que auto-sugestão e ilusão, e de que estamos sempre cômicos da natureza fictícia de suas representações*³⁴.

Se em um dado momento a literatura procura refletir fielmente a realidade, o romantismo, através da ironia que adentra o texto, destrói a sensação de realidade usando o espaço narrativo como auto-reflexivo. A temática que, em geral, invade o espaço ficcional é o próprio fazer literário. Essa percepção crítica perante a arte apresenta-se também em relação à própria existência. A ironia, sobretudo no

³² Cf. BEHLER, 1997.

³³ Cf. BEHLER, 1997.

³⁴ HAUSER, 1998, p. 674.

indivíduo melancólico, está relacionada à compreensão de uma realidade desconfortável e sofrida. O sofrimento, então, se mistura com o riso, uma forma de percepção sádica diante do mundo e masoquista em relação a si próprio. Um sarcasmo patente e um riso sardônico são formas encontradas para refletir sobre o próprio *eu*. Nesse sentido, o riso, provocado pela atitude irônica, torna-se um instrumento através do qual a dor é camuflada. A ironia torna-se, assim, uma máscara sob a qual a dor se mantém oculta, sem, contudo, cobrir a melancolia que toma conta do sujeito. O riso irônico provoca uma *gargalhada atroz, sanguinolenta*³⁵.

A atitude irônica é, acima de tudo, uma forma de construção da realidade. Embora apresente aspectos negativos, a ironia é uma atitude positiva, posto que é uma forma de melhor conhecer a realidade. A ironia leva o indivíduo, simultaneamente, a encontrar-se mais próximo do divino e do demoníaco: por um lado o homem se aproxima do divino na medida que cria uma nova realidade, um novo mundo, sendo possuidor de um conhecimento primordial; por outro, a destruição de uma realidade pré-existente o conduz para perto do satânico.

Divina ou demoníaca, por um momento a ironia transforma o sujeito em senhor de tudo, conhecedor da plenitude do universo. A desconstrução que a ironia motiva não se dá de modo gratuito, mas é um meio eficaz para que um novo mundo seja consolidado.

Tudo o que é, é pelo eu, e tudo quanto existe mediante o eu pode também pelo eu ser destruído.

*[. . .] o eu é o soberano senhor de tudo, e nada existe, na moral ou no direito, no humano ou no divino, no profano ou no sagrado, que não deva começar por ser posto pelo eu e que pelo eu não possa igualmente ser suprimido*³⁶.

Desse modo, o *eu* irônico é um construtor de mundos, sua compreensão crítica da realidade o faz mostrar os paradoxos e contradições que nela se efetivam. Ao fazer uso da ironia, o sujeito desvela a fragilidade de algumas verdades absolutas através do processo de destruição por ele mesmo realizado. Sendo assim, a ironia é uma atitude libertária em que o próprio *eu* é quem constrói as regras que deverão ser seguidas.

³⁵ CRUZ E SOUZA, s.d., p. 30.

³⁶ HEGEL, 2000, pp. 89-90.

Esse processo de destruição e construção de mundos encontra-se presente ao longo da obra de Álvares de Azevedo. A ironia que é traço característico de Satã – tanto o mítico quanto o azevediano – não é um atributo exclusivo dele, estando presente em grande parte das personagens azevedianas. Mesmo sua poesia não escapou à ironia:

A Lagartixa

*A lagartixa ao sol ardente vive
E fazendo verão o corpo espicha:
O clarão de teus olhos me dá vida,
Tu és o sol e eu sou a lagartixa.*

*Amo-te como o vinho e como o sono,
Tu és meu copo e amoroso leito...
Mas teu néctar de amor jamais se esgota,
Travesseiro não há como teu peito.*

*Posso agora viver: para coroas
Não preciso no prado colher flores;
Engrinaldo melhor a minha fronte
Nas rosas mais gentis de teus amores*

*Vale todo um harém a minha bela,
Em fazer-me ditoso ela capricha...
Vivo ao sol de seus olhos namorados,
Como ao sol de verão a lagartixa³⁷.*

Nota-se no poema acima, desde o título, algo de inusitado. A lagartixa torna-se objeto a ser poetizado, o eu lírico coloca-se em posição de igualdade ao réptil ao dizer *eu sou a lagartixa*. A ironia que se expressa ao longo do poema é gerada pelo rompimento com alguns paradigmas. Num primeiro momento, o objeto do amor do eu lírico parece ser a lagartixa, em vez de uma virgem pálida, como as que tanto seduziram os românticos. Na segunda estrofe, um tom erótico se instaura, a lagartixa confunde-se com uma imagem de mulher, dando um certo caráter grotesco ao poema. O objeto do amor é como a embriaguez do vinho e os sonhos a que o sono conduz, o peito visto como travesseiro dá ao poema um caráter de concretude. Ao fim do poema, na última estrofe, torna-se clara a condição da lagartixa. Não é ela o objeto do amor do eu lírico, mas uma transposição dele próprio. Seu amor, capaz de

³⁷ AZEVEDO, 1996, pp. 58-59.

reduzi-lo à condição de réptil, se satisfaz com o olhar do ser amado, tão radiante quanto o brilho do sol.

A ironia que se observa em “A lagartixa” não chega a levar ao efeito cômico. A desconstrução que se estabelece ao longo do texto é um modo de afastá-lo do padrão da poesia romântica em que a mulher é exaltada apenas sob adjetivos belos e sublimes. Esse é um dos traços fundamentais da ironia romântica: criar e destruir padrões. O mesmo romantismo que estabelece o padrão da exaltação do belo, mostra que a beleza está presente mesmo na feiura, o sublime no grotesco e vice-versa, *concebendo o grotesco como maneira inesperada do sublime*³⁸. Em poemas como “A lagartixa”, “É ela! É ela! É ela! É ela!”, entre tantos outros, a ironia alia-se a uma nova concepção do belo postulada pelo romantismo que, anos mais tarde, seria (re)apropriada por Charles Baudelaire:

*A nova concepção de beleza faz-se então extravagante, visto que põe em tensão o horrível e o fascinante, o terror e o mistério. Daí resultando retratos deformados e sofridos, que já não se destinavam, como em produções anteriores, numa postura intelectualizada apenas a chocar os fruidores, mas que afirmavam uma atitude de sensibilidade concorde a tendência da época para o incontrolável, o macabro, o terrível, o estranho e o grotesco*³⁹.

A arte assume, assim, uma posição ambígua em que elementos aparentemente distintos passam a conviver, daí apreender-se de uma nova realidade atingida apenas por via irônica, pelo ato de desconstruir o objeto de modo a alcançar a significação que não se apresenta na superfície. A ironia é, portanto, crítica, reflexiva e, como tal, geradora de significado. Traço marcante na obra de Álvares de Azevedo, a ironia apresenta-se em grande parte de seus textos, propiciando que ele pensasse sobre sua época, sobre a literatura, sobre sua própria literatura, fazendo com que sua produção se tornasse auto-reflexiva.

Em *Macário*, o espaço ficcional é perpassado de elementos que destróem a sensação de realismo que, em geral, a literatura procura gerar. A ilusão é desfeita mostrando que a sensação de realidade expressa no texto é algo apenas aparente e que a arte pode gerar beleza e fascínio mesmo mostrando-se simplesmente como produto artístico desvinculado do mundo concreto. Paradoxalmente, contudo,

³⁸ HANSEN, 1998, p. 17

³⁹ SOARES, 1989, p. 35.

ao desconstruir a realidade dada, o sujeito irônico mostra que o próprio mundo não é bem do modo como é ele visto, tendo muitos elementos velados que apenas a atitude irônica é capaz de revelar.

A ironia cria *um distanciamento crítico que permite ao poeta questionar sua própria obra*⁴⁰, provocando, assim, a discussão e reflexão sobre a própria literatura. É esse distanciamento crítico que propicia os inúmeros debates acerca da literatura que se encontram em *Macário*. A ironia é, portanto, mais que um recurso crítico-estilístico, um traço da personalidade romântica que *permitirá ao poeta romântico tornar-se o próprio crítico de sua obra*⁴¹ e à personagem tornar-se crítica de seu mundo. Macário, em seus diálogos seja com Satã seja com Penseroso, desconstrói a realidade através de sua percepção crítica do mundo, questiona desde regras da sociedade, como as referentes ao hábito religioso, à poesia e à arte.

Nesse sentido, Macário e Penseroso representam o choque entre duas visões de mundo. A estrutura em forma de diálogo da obra permite que melhor se exponham as idéias de cada personagem. A oposição de idéias que marca os diálogos entre Macário e Penseroso acaba por refletir dois lados da mesma realidade. As duas personagens apresentam pensamentos simetricamente inversos, antagônicos o que leva à possibilidade de serem eles uma mesma alma cindida em duas (como veremos mais adiante). Tal cisão dá a cada personagem uma consciência oposta à da outra que a complementa.

A consciência crítica está presente nas três personagens realmente ativas no texto, que buscam refletir sobre o universo circundante. Se entre Macário e Penseroso o diálogo leva a diferentes modos de ver o mundo; entre o estudante e Satã, embora aparentemente haja uma concordância entre os pontos de vista, o que se estabelece é um processo de aprendizado em que o guia, através de perguntas e estímulos para que Macário continue a falar, procura introduzir certos princípios que o discípulo acreditará terem sido descobertos por ele mesmo⁴², mas que o levarão, aos poucos, a um conhecimento vindo do próprio Satã.

Se em *Macário* o efeito crítico sobre o mundo se dá através de discussões poéticas e filosóficas, em *Noite na Taverna* a crítica se estabelece através

⁴⁰ VOLOBUEF, 1999, p. 93.

⁴¹ ALVES, 1998, p. 90.

⁴² Cf. ALVES, 1998.

da rejeição às normas que regem a sociedade. Desse modo, pode-se dizer que a atitude irônica é, de certa maneira, uma atitude de rebeldia e violência; de rebeldia na medida que não aceita o que está exposto, de violência no sentido de violar os dogmas para encontrar a realidade por eles encoberta. Toda realidade encobre outra que por algum motivo deve permanecer escondida: revelá-la é uma forma de violência contra a necessidade do velamento.

Desse modo, a ironia é capaz de criar no herói romântico uma personalidade excêntrica, seja por sua renúncia aos padrões seja por rir da própria desgraça. A ironia das personagens de Álvares de Azevedo está presente por sua morbidez, por seu descontentamento e, sobretudo, por eles, a todo instante, vangloriarem-se de sua desgraça. Nessa perspectiva, as personagens azevedianas caracterizam-se como heróis à moda de Byron: fascinantes e repulsivos, em suma, malditos. O indivíduo romântico vislumbra uma realidade passível de transformação, que não está pronta, que não é inequívoca e, sobretudo, que não está evidente. Essa nova relação e percepção do mundo faz com que o herói romântico se torne um herói descentrado, posto que ou falha sempre que busca adaptar-se às normas da sociedade ou as rejeita de antemão e torna-se, assim, um maldito.

Em *Noite na Taverna* o que se tem é uma série de heróis malditos que por não se adaptarem à realidade dada acabam por destruí-la. As personagens azevedianas tornam-se heróis como os criados por Byron que confere

*um encanto sedutor à maldição de sua geração e converte seus heróis em exibicionistas que expõem ostensivamente suas feridas, em masoquistas que publicamente se carregam de culpa e vergonha, flagelantes que se atormentam com auto-acusações e inquietações de consciência, e confessam suas boas e más ações com o mesmo orgulho intelectual de posse*⁴³.

Tal reação é consequência da percepção dúbia que a personagem romântica tem da realidade. Por mais que tenha ciência de sua transgressão, o herói byroniano não se arrepende de tê-la cometido, tão pouco a evita. A transgressão é a melhor maneira de repúdio à sociedade, um meio de desconstruir o instituído, de mostrar que as verdades são frágeis, que não são absolutas, que encobrem algo fundamental. O herói romântico é um ser que carrega consigo algum mistério, cujo

⁴³ HAUSER, 1998, p. 712.

passado esconde um segredo tenebroso. Demoníaco e fatal, sob a face pálida e bela ele camufla paixões violentas, sentimentos pouco definidos, sendo orgulhoso, arrogante, rebelde, irônico, melancólico, indomável e, em geral, de linhagem nobre. Ele

move-se de um lado para o outro no segredo de seu passado como se envergasse um manto real: solitário, silencioso e inacessível. Exala perdição e destruição. Não se poupa a si mesmo e é implacável com os outros. Não sabe o que é perdão e não pede clemência a Deus ou aos homens. Nada lamenta e, apesar de sua vida desastrosa, não desejaria que as coisas tivessem sido diferentes do que foram, fazer algo de um modo diferente do que fez ou que algo acontecesse de maneira diferente da que aconteceu. [. . .] É o homem perseguido pelo destino e que se torna o destino de outros homens [. . .]⁴⁴

O que caracteriza o herói byroniano é a recuperação do mito do anjo caído, tornando-se ele um ser bastante próximo a Lúcifer, posto que admira sua condição de rebelde.

Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann se orgulham de seu passado sinistro. Os crimes passados tornam-se acontecimentos por eles elevados ao *status* de grande feito merecedor de louvação. A proposta para que se contem “histórias medonhas” encerra uma vaidade em relação aos atos praticados por cada um de seus narradores. Ao praticarem os atos narrados – necrofilia, homicídio, antropofagia, incesto – as personagens agem no universo constituído, mostrando que suas regras e interditos são passíveis de transgressão. São malditos por desejo de sua própria vontade e por desejo do destino que os coloca a todo instante em posição de enfretamento, diante de um acontecimento atroz, num ponto limite que sua condição libertária apontará para o desafio àquilo que é tido como norma.

Ao mesmo tempo que são movidas pelo destino, essas personagens são o destino dos homens que surgem em seu caminho. Ninguém passa ileso pelo indivíduo maldito, ao contrário, tem sua vida transformada pelo contato com ele, tornando-se uma vítima ou um aliado. O certo é que o herói byroniano acaba por afetar, de algum modo, as pessoas que o cercam.

⁴⁴ HAUSER, 1998, p. 713.

Os heróis malditos, que habitam o espaço ficcional de *Noite na Taverna*, apesar de, em alguns momentos, expressarem remorso, orgulham-se de seus atos:

- *Solfieri, não é um conto isso tudo?*
- *Pelo inferno que não! por meu pai que era conde 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 vo-lo juro! – guardei como amuleto a capela de defunta. Ei-la.*
- Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.*
- *Vede-la? murcha e seca como o crânio dela!*⁴⁵

A menção da possibilidade de que o fato narrado seja um conto faz com que a personagem se irrite. O orgulho pelo feito é tanto que ele guarda uma prova, um *amuleto* que pertenceu à vítima. A lembrança dos acontecimentos do passado faz dessas personagens constantemente transgressoras na medida que a lembrança é um modo de perpetuar a ação. Eles evocam os tormentos como modo de se auto-recriminarem, assumindo uma condição masoquista em que são, simultaneamente, criminosos e acusadores. Em maior ou menor grau, o remorso pelos acontecimentos passa pelos homens da taverna. Johann chega a dizer:

- Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, dá-me um outro copo, enche-o de conhaque, enche-o até à borda! Vede!... sinto frio... tremo de calafrios e o suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! a ardência do cérebro ao vapor que tonteia... quero esquecer!*
- *Que tens, Johann? tiritas como um velho centenário!*
- *O que tenho? o que tenho? Não o vedes pois? Era minha irmã!*⁴⁶.

A interrupção de Johann em sua narrativa demonstra que sente remorso por seu ato, chega mesmo a dizer que deseja esquecê-lo, entretanto, se assim o quisesse não o revitalizaria através de sua lembrança, expondo seu crime a todos os outros. Do mesmo modo, Claudius Hermann sequer consegue concluir sua narração, necessitando que Arnold o faça.

Embora o orgulho leve os narradores a recuperem suas histórias, elas surgem marcadas de remorso – não de arrependimento – mostrando que estão eles cientes de que cometeram violências. Esse remorso é, ainda, uma forma de auto

⁴⁵ AZEVEDO, 1995, p. 25.

atormentarem-se com acontecimentos que os incomoda, uma forma de manter o crime e a punição presentes em suas vidas.

A ironia, então, desconstrói uma dada realidade demonstrando que em toda a verdade há outra encoberta. Quando convertida em ação, a atitude irônica conduz à destruição dos paradigmas fixados pela sociedade seja como modo de desnudar sua fragilidade seja como forma de revelar o que está escondido. Byron criou um modelo de herói maldito, marcado por traços irônicos e melancólicos que Álvares de Azevedo introduziu na literatura brasileira. A ironia romântica reflete-se no mundo dessas personagens que transgridem interditos como modo de interferirem na realidade.

Embora não seja uma atitude negativa, a ironia pode levar a realizações em que seja marcada por crimes de toda a ordem, o que se dá pelo fato de ser ela um modo de subverter uma determinada realidade. A ironia, afinal, não está presente apenas em experiências cômicas, apresentando-se também em situações mórbidas. A ironia romântica é uma forma de rir de uma dor por ela encoberta. Desse modo, ela desvela um aspecto da realidade para velar outro. Nessa atitude de encobrir um lado para revelar outro, a ironia assume um caráter paradoxal englobando uma realidade que nunca se deixa mostrar completamente, o que torna possível a convivência entre o *eu* e o mundo, posto que o que separa os dois são as regras da sociedade e a necessidade pessoal de cada um.

⁴⁶ AZEVEDO, 1995, p. 58.

3.3 A imagem feminina

*Mulher do meu amor! Quando aos meus beijos
Treme tua alma, como a lira ao vento,
Das teclas de teu seio que harmonias,
Que escalas de suspiros, belo atento!*

Cruz e Souza

Muitos foram os modos de interpretar o feminino nos mais diversos períodos pelos quais a arte e a própria história já passaram. Fascinante num dado momento, objeto de repulsa em outro, a mulher, indubitavelmente, foi objeto de sedução nos mais diversos tempos. Mãe dos homens, bruxa ou demoníaca foi ela cantada ao longo das produções literárias.

Desde o primeiro momento, a transgressão é assumida pela mulher, seja pelo abandono de Adão por parte de Lilith seja por Eva ao provar do fruto proibido. Desde o princípio, portanto, a mulher está ligada à idéia de perdição, isso porque, *o homem é forma ou mente, e a mulher, imagem degradada de sua segunda natureza, é relegada à esfera da matéria*⁴⁷. Nesse sentido, a mulher é vista como um ser inferior ao homem, contudo, é ela criada de modo mais elevado, posto que é produto de uma segunda experiência da criação, bem como é moldada de modo e com material mais elaborado⁴⁸.

Num primeiro momento, a mulher era objeto de idolatria por encontrar-se nela o dom da vida. Ao perceberem que a mulher não se auto-reproduzia, mas necessitava do homem para isso, é ela posta em segundo plano, posto que a vida se daria por fecundação masculina. Essa descoberta, porém, não conseguiu eliminar o culto às divindades femininas da fecundação, o que fez com que a mulher passasse a ser vista de modo paradoxal: *como doadora da vida e condutora da morte*⁴⁹.

⁴⁷ BLOCH, 1995, p. 36.

⁴⁸ Cf. BLOOM, 1992.

⁴⁹ BARROS, 2001, p. 22.

Essa concepção da mulher fez com que ela passasse a ser representada de modo ambíguo, entre divina e demoníaca, sagrada e profana⁵⁰. O Romantismo acabou por colocar a mulher numa posição de santa ou de demônio, sendo, de qualquer forma, inatingível, posto que às santas se idolatra, mas não se ama e aos demônios se teme. Seja por ser supervalorizada ou desprezada, a mulher torna-se cada vez mais distante. Desse modo, através da exaltação, o homem a transforma em santa ou sagrada; do desprezo, em ser irrelevante; do desejo, em demoníaca ou profana. Trata-se de uma *nova concepção de arte construída pelo romantismo que, tomando a mulher como um ser que encarna uma forma ideal de beleza artística, explora o clichê da mulher fatal*⁵¹. Sendo santa, ela conduz o homem ao desejo de morte, pois seu amor é impossível; sendo demoníaca, ela encarna vícios e perversões, deixando o homem a todo o instante em posição de enfrentamento com a morte.

3. 3. 1 Angélica e demoníaca

*Teu amor traz-me apenas dor
Abri meus olhos
E vi em ti, bela dama,
O demônio disfarçado.*

Anônimo

Álvares de Azevedo, através do dualismo de sua obra, poetizou tanto a mulher profana quanto a sagrada. As feições angélicas que deu à grande parte das suas representações femininas as coloca numa posição de distanciamento; seu olhar para a mulher é um olhar rumo ao inatingível, a um ideal impossível de ser alcançado, posto que essa mulher não existe de fato, é apenas um símbolo. O que o

⁵⁰ A fronteira entre o sagrado e o profano, contudo, não é algo tão bem delineado. O sagrado está relacionado a uma determinada crença e visão de mundo. Desse modo, muitas foram as formas de representar o sagrado e o profano na arte, em geral. O quadro de Ticiano sugere que o sagrado é aquilo que é naturalmente belo, desprovido de qualquer adorno, enquanto o profano remete àquilo cuja natureza fora corrompida pela matéria, que sabe, antecipadamente, estar afastada de um paraíso divino, devendo, portanto, cobrir-se. O sagrado é inocente, posto que não necessita esconder, sob vestes, as marcas de seu pecado, bem como não necessita de enfeite algum para ser belo.

indivíduo romântico realmente ama é o próprio amor, a simples idéia de amar. Essa quase eliminação do objeto de amor se torna possível pelo fato do amor romântico se concretizar numa instância espiritual. Desse modo, pode-se identificar duas formas de amor romântico: 1) o amor que leva a uma elevação do espírito através do qual se pode atingir um estágio superior, transcendente, mais próximo do absoluto; 2) o amor carnal que representa a busca da totalidade, da unidade mesmo no meio material.

Em qualquer um dos dois casos de realização amorosa, o erotismo se faz presente na obra azevediana. No primeiro caso, contudo, há um erotismo velado, um olhar contemplativo sobre a amada que, em geral dormindo, não percebe a presença do amante. Nesse sentido, o sono da amada é uma forma de manter sua integridade, permitindo que ela não se entregue nem se recuse ao amante. Por esse estado da amada, o outro pode entregar-se a uma condição comumente experimentada pelo amante: o velar do sono da amada:

Soneto

*Pálida, à luz da lâmpada sombria,
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!*

*Era a virgem do mar! na espuma fria
Pela maré das águas embalada!
Era um anjo entre nuvens d'alvorada
Que em sonhos se banhava e se esquecia!*

*Era mais bela! o seio palpitando...
Negros olhos as pálpebras abrindo...
Formas nuas no leito resvalando...*

*Não te rias de mim, meu anjo lindo!
Por ti – as noites eu velei chorando,
Por ti – nos sonhos morrerei sorrindo!*⁵²

A dolorosa vigília do amante permite que, numa condição de sujeição perante o ser amado, continue a contemplar, sobretudo, seu caráter angélico e virginal. Embora a representação da mulher-anjo seja uma forma de irrealização do

⁵¹ ALVES, 1998, p. 49.

⁵² AZEVEDO, 1996, p. 22.

ato sexual, é ela ainda uma forma de fazer do amor e do desejo pela mulher algo infinito e eterno, por sua perpetuação através do sonho, da imaginação ou da morte⁵³.

No poema acima citado, Cilaine Alves identifica três diferentes formas de apreensão do feminino: 1) a figura feminina encontra-se cercada por uma atmosfera vaga e indefinida que acaba por impedir sua corporificação no interior do poema, posto que se encontra a par de elementos etéreos; 2) a seguir a mulher é representada num plano espiritual, como sendo um objeto sobrenatural, um anjo, conforme é denominada pelo eu lírico que se expressa no poema; 3) aos poucos a mulher vai tomando forma material e corpórea.

Entretanto, ao sustentar a sua predileção pela imagem corpórea da mulher, já que esta é “mais bela”, o “eu”, ao mesmo tempo, recua nessa afirmação, fazendo dela tão-somente um produto da memória. Ou seja, precisamente no momento em que ganha forma e corpo, a figura feminina torna-se paradoxalmente ainda mais distante, já que se trata somente de uma reminiscência, de algo perdido no tempo e retido na memória⁵⁴.

Desse modo, é possível que se perceba, em muitos momentos da obra de Álvares de Azevedo, que a verdadeira realização do amor se dá num nível transcendente. Independente de se dar num nível carnal ou espiritual, o verdadeiro amor é aquele que leva à transcendência da alma transformando os dois seres em apenas um.

Se por um lado a espiritualização do amor permite sua eternidade, por outro, é ele mais frágil na medida que necessita do distancimento para que não sofra um efeito corrosivo. Para tanto a mulher deve-se manter numa condição em que seja inalcançável, posto que o caráter transcendente do amor deve ser atingido através da perfeição de seu objeto.

Ao amar, deve-se amar a perfeição, ou uma virgem; amar uma virgem é amar uma abstração; ao se amar uma abstração, ama-se o que é por definição descorporificado; e, finalmente, ao se dar expressão ao objeto de amor, está-se destruindo-o. Deseje-se a dama inatingível ou a Santa Virgem, o objeto do desejo está sempre ausente para que o desejo se fixe nele⁵⁵.

⁵³ Cf. ALVES, 1998.

⁵⁴ ALVES, 1998, p. 80.

⁵⁵ BLOCH, 1995, p. 189.

De qualquer forma, as mulheres que se apresentam na obra de Álvares de Azevedo são seres inatingíveis, seja por sua condição próxima à divindade seja por seu caráter prostituído, perverso ou demoníaco. Em se considerando a lírica de Álvares de Azevedo, em geral, encontram-se mulheres representadas como anjos intocados, diferentemente de sua ficção em que elas são cobertas por um erotismo explícito, não mais velado como na maior parte de seus poemas; são mulheres mais “reais”, com as quais os desejos são satisfeitos, contudo, nem sempre são elas objeto de amor. São mulheres também profanas que buscam saciar seus anseios, são sedutoras e de tudo são capazes para chegar ao fim desejado.

Tomando como ponto de partida a narrativa de Bertram, pode-se perceber nitidamente o contraste entre *angélico* e *demoníaco*, *sagrado* e *profano*. Sendo Ângela⁵⁶ um nome que remete a figuras angelicais, muitas vezes associado à mulher anjo⁵⁷, Álvares de Azevedo mostra uma figura feminina que, apesar de seu nome, revela-se sedutora, irresistível, de quem Bertram não pode escapar.

Bertram inicia sua narrativa dizendo: *uma mulher levou-me à perdição*⁵⁸. Contraditoriamente, porém, Bertram leva essa mulher à perdição ao deixá-la por dois anos e só depois retornar. Ao encontrá-la casada, não controla o desejo, a seduz e tornam-se amantes. Como nas demais narrativas de *Noite na Taverna* a transgressão das personagens é justificada pela beleza das personagens femininas. Antes de iniciar sua história, Bertram exalta a beleza de sua amada.

As mulheres são, geralmente, associadas à beleza, beleza esta que se torna objeto de desejo. Desde a Idade Média, o *belo* é visto como um elemento

⁵⁶ Ângela é uma palavra derivada da palavra grega *Angelo* que designa “pessoa bondosa, virtuosa”. Em se observando o léxico latino, é possível perceber que “Ângela” é um derivado do substantivo masculino *Angelus*, que designa “anjo, mensageiro”, assim, numa tradução mais literal se poderia ter “Ângela” como sendo “anja”, ou talvez, “mulher anjo” (Cf. Firmino, sd.: *Angelus*).

⁵⁷ Uma das associações mais conhecidas, na literatura brasileira, entre mulher e anjo é a feita por Gregório de Matos em seu poema “À Mesma Dona Ângela”: *Anjo no nome, Angélica na cara! / Isso é ser flor, e Anjo juntamente: / Ser Angélica flor e Anjo florente, / Em quem, senão em vós, se uniformara: / Quem vira uma tal flor, que a não cortara, / Do verde pé, da rama florescente; / E quem um Anjo vira tão luzente; / Que por seu Deus o não idolatrara? / Se pois como Anjo sois dos meus altares, / Fôreis o meu custódio, e a minha guarda, / Livrara eu de diabólicos azares. / Mas vejo, que por bela, e por galharda, / Posto que os Anjos nunca dão pesares, / Sois Anjo que me tenta, e não me guarda* (Matos, 1992, p. 406). Como é possível perceber, Gregório de Matos já estabelece a relação entre mulher e anjo, assim como o caráter dessa mulher já apresenta uma certa ambigüidade, pois apesar de anjo ela é uma figura sedutora capaz de tentá-lo. Ao relacionar a mulher ao anjo, a questão mais importante que se deve observar é a outra face – não angélica – que não está implicada no seu nome. Apesar de receber nome e traços angélicos, a mulher apresenta outros aspectos que se encontram velados sob essas características.

ambíguo, situando-se entre o Bem e o Mal: o *belo* é feito por Deus, mas tocado pela mão do Demônio. O *belo* tem o poder de seduzir o homem, despertando-lhe instintos eróticos⁵⁹.

Um mundo confuso, cheio de perturbações é estabelecido como fonte de revolta. Desse modo, criam-se personagens que anseiam pela concretização de seus desejos, que são, geralmente, proibidos ou não realizados. Na busca de tal realização acaba-se na fusão da libido e do instinto de morte, este em consequência daquele; na não realização do primeiro, incide-se no segundo.

O angélico se apresenta em momentos de forte tensão romântica, mas cede espaço ao maldito sempre que o homem pensa mais concretamente em seu objeto de adoração. Bertram ama Ângela, mas não se satisfaz em tê-la apenas como objeto de um amor platônico; sua ambição em possuí-la faz com que o mal assuma o papel centralizador. Nota-se, então, que a personagem cujo nome nos dá uma idéia de bondade e pureza, age de forma totalmente contrária. Ângela necessitava mudar sua vida para recomeçá-la ao lado de Bertram. O que poderia fazer para isso? Algo que naquele momento seria a reação mais viável: o crime:

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, fujamos. A nós o futuro!*⁶⁰

O mais surpreendente na narrativa não é apenas o ato praticado, mas a naturalidade com que é visto. No ponto de vista da assassina, o crime não foi por maldade, era necessário para realizar suas aspirações. Visava a uma vida nova, esta só poderia acontecer caso eliminasse completamente o passado. Somente assim, o

⁵⁸ AZEVEDO, 1995, p. 25.

⁵⁹ Na época medieval, tudo era fundamentado em bases religiosas e explicado teologicamente: tudo na terra teria sido feito por Deus e somente corrompido quando tocado pela mão do Demônio. As mulheres, deveriam manter-se sempre de forma a esconder aquilo que tivessem de belo, pois sua beleza era a tentação do homem e cair em tentação é pecar. Mulheres não submissas eram consideradas como estando sob a influência do Diabo; as mulheres “de família” deveriam manter-se recatadas e submissas (Cf. Rossiaud, 1991). Sendo assim, a beleza vem do Demônio, pois desperta os desejos mundanos, terrenos. Nota-se ainda que Lúcifer, hoje Satã, foi a mais bela e perfeita criação de Deus.

⁶⁰ AZEVEDO, 1995, p. 27.

futuro lhe abriria as portas para reorganizar sua vida. Só se pode mudar o futuro rompendo com as regras do passado. O que vai ao encontro da idéia de Mircea Eliade ao dizer que o “*traslado*” da alma só é possível mediante um sacrifício sangrento⁶¹, trata-se de um sacrifício que se dá em prol de uma construção, no caso de Ângela, da construção de uma nova vida, de um novo futuro. Se apreendido nesse sentido, o crime cometido por Ângela assume uma conotação sagrada, posto que não é destrutivo. Estranhamente, porém, após tudo ter feito para ficar ao lado de Bertram, Ângela o abandona, o que irá motivar sua existência maldita, seus crimes e perversões.

Álvares de Azevedo segue jogando com esses elementos, ora angelicais, mostrando o lado puro do ser humano, ora malditos, mostrando seu lado obscuro. Trata-se da maneira com a qual pode captar do homem seus instintos, desejos e fantasias.

Algo é notório, tanto em *Noite na Taverna* quanto em *Macário*, a mulher não chega a exercer um papel significativo no interior dos textos. Em *Macário*, sua existência é praticamente nula e quase que completamente irrelevante. Em *Noite na Taverna*, embora seja o motor para que as ações e crimes se configurem, apenas na narrativa de Bertram e no retorno ao espaço da taverna, em “Último beijo de amor”, é que a mulher apresenta uma participação ativa, sendo, simultaneamente, vítima e criminosa.

Em “Último beijo de amor”, o contraste entre maldito e angélico está ainda mais evidente. Nesse conto, se retorna à realidade da taverna, não é mais uma estória a ser contada. Passa-se, como sempre em lugar sombrio, de trevas, em que um ser (uma mulher? ou a própria morte?) adentra de forma fantasmagórica:

Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e dava-lhe um brilho singular aos olhos. [. . .] 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 loucura⁶².

⁶¹ ELIADE, 1992, p. 53.

⁶² AZEVEDO, 1995, p. 58.

Essa descrição bem que poderia ser a da própria morte⁶³, é como se a personagem a representasse, o que pode ser, de certa maneira, confirmado por suas ações. Parecendo um fantasma do passado de Johann, Giórgia se aproxima com a finalidade única de executar sua vingança. É após sua chegada que a morte se instaura:

O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espalhava sombra sobre Johann. A fronte da mulher pendeu e sua mão pousou na garganta dele. Um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A desconhecida levantou-se. Tremia; e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... era um punhal... Atirou-o no chão. Viu que tinha as mãos vermelhas, enxugou-as nos longos cabelos de Johann⁶⁴.

É ela quem traz a morte à taverna. “Sombra” é mais uma imagem representativa da morte. Quem faz a sombra sobre a vítima? Ela, Giórgia que é a “condutora” da morte. Fortemente, nessa passagem, revela-se o maldito, através não apenas da figura feminina, mas da própria vingança da personagem, descoberta que se dá através do seguinte diálogo:

*- Johann! Morto! Sangue de Deus! Quem o matou?
- Giórgia! Era ele um infame. Foi ele quem deixara por morto um mancebo a quem esbofeteara numa casa de jogo. Giórgia - a prostituta! Vingou nele Geórgia - a virgem! Este homem foi quem a desonrou! Desonrou-a... a ela que era sua irmã!⁶⁵*

Tendo praticado incesto, à Giórgia não resta outra alternativa que não a prostituição. Tem-se aí a distinção feita pela própria personagem entre “a virgem” e “a prostituta”. A prostituição aparece como algo tão condenável que não permite que a pessoa seja vista como antes.

Como conseqüência do fato de ser maldito surge o sofrimento. O sofrimento parece ser a punição mais comum para os pecados cometidos, para os atos profanos e infames e, sobretudo, para a porção de maldito que existe em cada ser humano. Assim sendo, o sofrimento é visto como um elemento de purificação, pois é

⁶³ Tradicionalmente, a morte é descrita como um ser vestido de negro cuja face pálida concentra todo o brilho da figura, conforme o exemplo da Morte que joga xadrez com o cavaleiro medieval em *O Sétimo Selo*.

⁶⁴ AZEVEDO, 1995, p. 58.

⁶⁵ AZEVEDO, 1995, p. 60.

o reconhecimento da culpa, é a consequência dos atos errôneos. Note-se como o narrador⁶⁶ mostra isso:

*Vem! E dir-te-ei toda a minha história! Minhas ilusões de amante e as noites malditas de crápula e o tédio que me inspiravam aqueles beijos frios das vendidas que me beijavam! Vem! Contar-te-ei tudo isso, dir-te-ei como profanei minha alma e meu passado... e choraremos juntos... as nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas do lodo*⁶⁷.

Arthur não apenas tem consciência de seus erros do passado, como maldiz os momentos que teve com outras mulheres, isso porque dessa forma estava profanando o seu amor e, conseqüentemente, sua alma. Nota-se que o sofrimento purifica; entretanto, para Giórgia isso não basta, é necessário que deixe por completo aquele corpo profanado pelas impurezas e pecados do mundo. Para uma prostituta somente a morte pode ser elemento de salvação, e ela quer ser salva, mesmo que pela morte, pois deseja reencontrar o seu amado e com ele desfrutar daquilo que não foi possível durante a vida. A morte é a salvação do corpo e da alma, é a total libertação do ser.

Das personagens femininas presentes em *Noite na Taverna*, Giórgia é a que mais se mostra integrada ao maldito, abandona completamente o caráter angélico das mulheres azevedianas para alcançar aquilo que realmente deseja: sua vingança. As demais personagens femininas de *Noite na Taverna* não chegam a ter outra importância senão de elemento que motivará a ação, sendo sempre mulheres fatais, sedutoras e pelas quais os homens (dizem que) se perdem. Contudo, é o amor por Bertram que leva Ângela a matar sua família; é a transgressão de Johann que faz de Giórgia uma prostituta, ela que sequer imaginava que o homem que fora a seu encontro pudesse não ser Arthur.

Desse modo, a mulher ao mesmo tempo que simboliza a pureza é símbolo da perdição, encontra-se no meio caminho entre divina e demoníaca; é o início e a fatalidade da vida. Assim, a mulher sofre um processo de estereotipação sendo, simultaneamente, profana e sagrada.

⁶⁶ Ao retornar à realidade da taverna, retorna-se ao narrador inicial, Job Sterne. Para Cilaine Alves Cunha o nome é o resultado da combinação de Job, personagem bíblica, e do escritor inglês, Lawrence Sterne.

⁶⁷ AZEVEDO, 1995, p. 59.

Em Álvares de Azevedo ela não se constitui realmente, pois permanece inatingível por ser anjo ou prostituta. A condição de anjo lhe dá um caráter sobrenatural, colocando-a quase como uma entidade, uma aparição, não como uma mulher; a identificação com a prostituta a rebaixa de tal forma que não é mais possível enxergá-la como um ser humano, apenas como um “lodo” em que além de perdida e corrompida ela contamina toda e qualquer pessoa que dela se aproxima. Tanto em *Macário* quanto em *Noite na Taverna* há a referência à prostituição como lodo. Após longas considerações acerca do amor, Macário diz a Satã o que espera de uma mulher, a que se segue a pergunta de Satã:

O DESCONHECIDO – E é no lodo da prostituição que há-de encontrá-la?

*MACÁRIO – Talvez! É no lodo do oceano que se encontram as pérolas...*⁶⁸

Após reencontrar Arthur, Giórgia explica a seu amado sua nova condição de prostituta:

*- Sim, já não sou bela como há cinco anos! É verdade, meu louro amante! É que a flor da beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza, e serão belas... Revolvi-as no lodo... e, como os frutos que caem e mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobre! Outrora era Giórgia – a virgem –, mas hoje é Giórgia – prostituta!*⁶⁹

Nos dois casos a prostituição é vista como uma forma de corrupção em que, após revolver-se no lodo, a mulher perde sua pureza, uma forma de anjo que cai e perde suas qualidades. Em *Macário*, contudo, a personagem homônima entrevê a possibilidade de que, apesar da corrupção física, possa haver ainda a pureza de alma, posto que a própria virgindade, como o amor e a glória, é uma ilusão, afinal *qual é mais virgem, aquela que é deflorada dormindo, ou a freira que, ardente de lágrimas e desejos, se revolve no seu catre, rompendo com as mãos sua roupa de morte, lendo algum romance impuro?*⁷⁰

Embora Giórgia tenha sido uma vítima, mais do destino do que do próprio Johann, não lhe é dado o direito de remissão, em vida, de sua condição

⁶⁸ AZEVEDO, 1998, p. 21.

⁶⁹ AZEVEDO, 1995, p. 59.

⁷⁰ AZEVEDO, 1998, p. 22.

degradada – e degradante àquele que a possa amar –, até o amor que sente por Arthur é fonte de degradação. Consciente disso, ela diz: *o amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós*⁷¹. A pureza de cinco anos antes, que garantia o amor entre as personagens, se tinha transformado em perdição. Embora malditos, Arthur e Giórgia aguardam a purificação, sobretudo, de seu amor, motivo de suas vidas, que se tornará motivo para a morte.

Embora degradadas, em *Noite na Taverna* é possível que se destaque duas personagens femininas que agem de acordo com suas vontades, Ângela e Giórgia. Em *Macário*, são três as mulheres que adentram a cena: a mulher da estalagem, a mulher que embala seu filho morto e a italiana amada de Penseroso. Nenhuma delas, porém, apresenta importância no interior do texto. A mulher da estalagem é um ser insignificante na narrativa, a única consideração que as personagens centrais fazem sobre ela é chamá-la de dragão. Apenas em um breve momento ela se faz importante: quando traz Macário de volta à realidade e identifica o sinal que confirma a presença de Satã.

A italiana, por sua vez, é só um motivo para o amor de Penseroso, um amor frágil, que para existir necessita do distanciamento e da não realização. Quando a italiana diz que lhe dará o corpo como já lhe dera a alma, cria um empecilho para que seu amor sobreviva. O único modo de sobrevivência desse amor seria a morte (contudo, a morte de Penseroso apresenta ainda outra motivação, como se verá mais tarde).

A outra mulher que se apresenta à cena é a que, sentada no chão em algum lugar da Itália, acalenta seu filho morto. Embora possa parecer uma cena casual esta é a mulher mais importante no interior do texto, posto que ela fará parte do aprendizado de Macário, motivando sua viagem interior. Ao esbarrar na mulher que se encontra no meio do caminho, Macário interrompe seu fluxo de pensamento. Uma reflexão sobre a loucura se instaura, é breve, mas importante na medida que revelará a transformação que já se processa na personagem. Antes de encontrar a mulher em seu caminho a personagem cismava sobre a necessidade de morrer, porém, a mulher lhe faz ver que há uma possibilidade de realização: a loucura.

⁷¹ AZEVEDO, 1995, p. 59.

A loucura leva o indivíduo a uma ilusão constante, a um estado em que tudo parece ser possível, posto que o louco está além dos limites da razão e das regras da sociedade. A loucura é, assim, temida e desejada, posto que o louco é, simultaneamente, prisioneiro de sua loucura, estando próximo a uma condição bestial de perda da razão e um ser livre que se encontra além dos limites. Desse modo, a loucura torna-se a única fonte de ventura. Macário percebe essa fonte, mas não a possui, o que revitaliza seu desejo de morte. Ainda que a italiana insana tenha alguma importância no aprendizado de Macário, a verdadeira importância da mulher no texto se dá no plano reflexivo.

Ao deixar a mulher nessa constante posição de distanciamento, seja pela irrelevância, pela idealização ou pela degradação, Álvares de Azevedo mantém-se em sintonia com o ideal romântico da mulher inatingível. Muito mais que uma personagem, propriamente dita, as mulheres azevedianas são motivadoras para que as ações se sucedam.

3. 3. 2 Amor e erotismo

A chama é “a parte mais sutil do fogo, e se eleva em figura piramidal”. O fogo original e primordial, a sexualidade, levanta a chama vermelha do erotismo e esta, por sua vez, sustenta outra chama, azul e trêmula: a do amor. Erotismo e amor: a dupla chama da vida.

Octavio Paz

Constando no dicionário como sendo a *indução ou tentativa de indução de desejos sexuais*⁷², o erotismo é muito mais que isso. O erotismo, é, na verdade, a busca de uma unidade perdida, que Georges Bataille explica através da oposição *continuidade/descontinuidade*⁷³. Dominado pela nostalgia da continuidade perdida, o indivíduo passa a expressar, através do erotismo, seu desejo de unidade.

⁷² Michaelis, 1998, p. 486: Erotismo.

Apenas através do erotismo ou da morte é que o indivíduo volta a aproximar-se da tão almejada continuidade:

*O espermatozóide e o óvulo estão no estado elementar dos seres descontínuos, mas se unem e, em consequência disso, uma continuidade se estabelece entre eles para formar um novo ser, a partir da morte, do desaparecimento dos seres separados. O novo ser é, ele mesmo, descontínuo, mas traz em si a passagem à continuidade, a fusão, mortal para cada um deles, dos dois seres distintos*⁷⁴.

A continuidade, portanto, somente é possível através da fusão dos seres. O encontro sexual da reprodução gera a continuidade em um ser através da morte de outros dois, as células que o geraram, sendo que este novo ser, embora tenha passado por um momento de continuidade, será ele mesmo descontínuo.

Desse modo, a essência do erotismo é ser ele a própria transgressão, posto que sua finalidade é encontrar a continuidade ou a unidade perdidas. Nesse sentido, o erotismo e a morte assumem posições análogas, pois ambos são a procura de uma transcendência a um momento em que, em vez de um ser cindido, terão recuperada a unidade original, perdida após a saída do paraíso edênico. Nessa concepção, o Éden não é um local, mas um tempo para sempre abandonado devido à nova consciência que se passou a ter do mundo e do próprio homem. Para Harold Bloom, *o Paraíso está sempre “lá” e nosso conhecimento, “aqui”, mas nosso ser é apartado de nosso conhecimento e, assim, é possível que ainda habitemos o Éden*⁷⁵, o que motivará uma constante busca desse espaço/tempo paradisíaco, ideal; uma busca constante posto que este paraíso encontra-se numa região oculta além do horizonte ou além do próprio homem.

Essa cisão motiva no indivíduo a busca da unidade, uma busca sempre frustrada, sendo que essa unidade somente é possível nos poucos instantes em que o erotismo faz com que o humano ultrapasse a si próprio, ou na morte, condição em que os limites e interditos são dissolvidos. Nessa perspectiva, o desejo de unidade conduz a duas reações, até certo ponto, distintas: erotismo e morte. Em Álvares de Azevedo é possível se observar esses dois elementos como pontos fundamentais ao fluxo narrativo. A falta de plena realização através do erotismo conduz a um latente

⁷³ Cf. BATAILLE, 1987.

⁷⁴ BATAILLE, 1987, p. 14.

desejo de morte. O erotismo é visto como a verdadeira forma de fusão de dois seres, enquanto que o amor casto estará desde o início condenado à não realização:

*MACÁRIO – [. . .] Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de **duas vidas que se fundem...**⁷⁶ tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que advinha o perfume dela na brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz, e ao seu coração, que formosura há mais divina que a dela – eu nunca amei⁷⁷.*

A erotização do amor lhe dá um caráter de busca da unidade, enquanto sua pureza faz com que o amante perceba a finitude desse mesmo amor posto que sabe ele sua própria finitude. Nesse sentido, a morte é, ao mesmo tempo, o único modo de conservar o amor e o caminho para se atingir a unidade perdida. O próprio Macário, ao descobrir o amor casto, perceberá que a morte será o único modo para escapar da cisão imposta pela vida. Morte e erotismo encontram-se justapostos também em *Noite na Taverna*, em que o impulso erótico passa a mover as personagens de modo a agirem de acordo com os seus desejos. Nesse sentido, amor e erotismo apresentam características distintas, contudo, ambos tornam-se caminhos para a morte: o amor por ser um sentimento irrealizado e irrealizável e o erotismo por ser transgressão e violência.

O erotismo é gerado por uma forma de sexualidade “envergonhada”, em oposição à sexualidade livre, respeitando regras impostas pela própria sociedade sendo que ele é simultaneamente a transgressão dessas mesmas regras, mas uma transgressão que não suprime o interdito. Desse modo, o erotismo é a transgressão e a lembrança da proibição, posto que

sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustenta o interdito, sustentando-o para dele tirar prazer⁷⁸.

⁷⁵ BLOOM, 1992, p. 194.

⁷⁶ Grifo meu.

⁷⁷ AZEVEDO, 1998, pp. 19-20.

⁷⁸ BATAILLE, 1987, pp. 35-36.

Embora sendo uma sexualidade “envergonhada”, é através do erotismo que o indivíduo atinge seu momento de libertação e violência. A consciência do interdito, porém, o inquieta com a certeza do pecado realizado. É essa certeza que passa a atormentar as personagens azevedianas que, conscientes de sua transgressão, não conseguem se arrepender por seus atos. Solfieri, Bertram, Gennaro, Hermann e Johann cometeram seus crimes motivados pelo impulso erótico, posto que é através da realização erótica que eles acabaram por se perder.

Não se pode esquecer, contudo, que há, pelo menos, duas diferentes formas de erotismo: o erotismo enquanto expressão corporal e o erotismo sagrado. O erotismo sagrado aproxima-se da orgia ritual, sendo que é uma forma de atingir uma existência superior, mais próxima ao divino; trata-se de uma forma de transgressão através da qual se atinge a transcendência. O erotismo corporal é aquele cuja finalidade última é apenas o prazer, sem mais motivações. Qualquer um dos dois casos, porém, aceita toda espécie de perversão: o erotismo sagrado, por ser um ritual em que há o sacrifício para atingir uma realização superior; o erotismo como expressão corporal, por ser uma fonte transgressora e ilimitada de prazer. Esses dois tipos de erotismo não se encontram de todo apartados; mesmo no erotismo corporal pode haver a intuição de uma realização transcendente através da união carnal de dois seres. Embora sem buscar, conscientemente, a transcendência através do ato sexual, os homens da taverna a intuem na medida que atribuem tal realização a uma força maior à qual eles não conseguem (e não querem) resistir. Desse modo, transgressões como o incesto e a necrofilia são aceitas, tanto no erotismo sagrado quanto no corporal, não sem reservas posto que continuam marcadas pelo anátema do pecado e da proibição.

O incesto

A prática do incesto é a expressão máxima da transgressão. O erotismo que aflora do indivíduo não é reprimido, o interdito da sexualidade é violado, assim como os interditos da moral, da sociedade, da religião e da família. Contudo, mais que isso, o incesto encerra um desejo narcísico por si próprio. Trata-se de uma tentativa de unir o múltiplo num mesmo ser, ao mesmo tempo que é uma forma de trazer para mais perto de si uma parte de si mesmo que se encontra distante

devido a uma cisão primordial. Na impossibilidade de possuir a si próprio, o indivíduo narcisista tenta possuir aquele de quem mais se aproxima, aquele com quem mais se parece, movido por uma espécie de princípio de poder narcisista: amar a si próprio, copular consigo mesmo. Nessa perspectiva, o incesto é o eterno anseio de totalidade⁷⁹.

*O incesto simboliza a tendência à união dos semelhantes, a exaltação da própria essência da descoberta e preservação do eu mais profundo*⁸⁰. Como forma de exaltação do próprio *eu* através do ser do qual mais se aproxima, o indivíduo acaba por viver uma relação masoquista consigo mesmo devido à percepção de finitude que o atormenta e impede a plena realização e sublimação de tal união. Para Freud, o narcisismo é *um estado no qual o próprio corpo, ou ego, como um todo, é “catexiado”, ou tomado como objeto de desejo*⁸¹. Relacionado ao narcisismo, o incesto é *um processo auto destrutivo [em que o] incesto seria o amor de um indivíduo por si mesmo*⁸².

Embora tanto Johann como Giórgia não tivessem consciência da prática incestuosa no momento em que era praticada, essa realização acabou por marcar com um traço destrutivo e degradante a vida de ambos. Mesmo sem saber, os dois irmãos atingiram em sua essência a unidade perdida. Se o erotismo é um momento de união de dois seres distintos e o incesto a união de um ser consigo mesmo, através do ato sexual Johann e Giórgia vislumbram um *eu* profundo, uma possibilidade de totalidade que apenas na morte poderiam encontrar novamente. Por ser um processo auto-destrutivo, o incesto praticado os leva a um desejo de morte que passa a ser, simultaneamente, o fim de uma existência degradada pelo pecado cometido e a única forma possível de voltar a tocar a totalidade do *eu*.

A necrofilia

A necrofilia é uma forma de controle absoluto do outro, o modo encontrado para se levar o impulso erótico à última instância na tentativa de atingir a unidade perdida. O outro já atingiu sua unidade através da morte, o praticante da

⁷⁹ Cf. STEIN, 1999.

⁸⁰ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 504: Incesto.

⁸¹ EAGLETON, 2001, p. 213.

⁸² VOLOBUEF, 1999, p. 89.

necrofilia procura duplamente a sua, através do erotismo e da tentativa de dominar a morte⁸³.

Na convenção romântica do ideal de mulher pura e casta, a necrofilia permite uma entrega ao ato sexual sem reservas. O fato de a mulher estar morta permite que ela permaneça pura mesmo após o contato erótico. Contudo, ao mesmo tempo que a necrofilia permite o ato sexual sem que haja a corrupção da mulher, é este um ato gerado num estado mórbido, consequência de um sadismo latente daquele que deseja a total sujeição do outro em nome unicamente de seu próprio prazer.

Do mesmo modo, a necrofilia é um modo de eliminar toda e qualquer alteridade. Embora o outro esteja presente, sua identidade e individuação é completamente destruída. A oposição entre o *eu* e o *não eu* é suprimida. Elimina-se, assim, qualquer estranhamento na medida que não há trocas entre dois seres distintos, não há o processo de compreensão entre um e outro, mas uma ação que parte em via única, não dando ao outro a possibilidade de agir, de compreender ou de desejar, posto que o outro já está antecipadamente eliminado. O não domínio do desejo faz com que a prática da necrofilia se realize. Em “Solfieri”, ainda que visse a mulher morta, a personagem procura concretizar o desejo. Embora já a tivesse visto viva tempos atrás, sua imagem já se apresentava de modo fantasmagórico e mortuário:

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 uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrima.

Eu me encostei à aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia; aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios, cantando a nênia das flores murchas da morte⁸⁴.

A imagem feminina é uma “visão” envolta numa atmosfera ilusória. Signos de morte se espalham pela narrativa e, como se não bastasse, ao reencontrar

⁸³ Cf. BATAILLE, 1987.

⁸⁴ AZEVEDO, 1995, p. 22.

essa mulher, ainda na mesma noite, a segue até um campo onde dormiria e descobriria um cemitério. Será pela mulher o seu desejo? Ou será pela morte que nela entrevira? Desde um primeiro momento, portanto, essa mulher apresentava traços mortuários. O contato erótico, nesse caso, é uma forma de uma realização por via única, posto que ela não chega a se caracterizar como um outro realmente. Ainda que se descubra mais tarde que essa mulher estava viva, ao imaginá-la morta a personagem não deixa de praticar necrofilia e ao enterrá-la embaixo de sua cama ele acaba por perpetuar esse ato, afinal ela estará, para sempre, jazendo sob seu leito.

A sexualidade, portanto, apresenta implicações relativas à relações sociais, as quais serão transgredidas quando o indivíduo entregar-se ao impulso erótico. Embora, muitas vezes, sendo praticado em nome de uma existência superior – caso dos rituais sagrados –, o erotismo está sempre ligado à transgressão, seja pelo simples contato sexual seja por suas mais diversas formas de perversões, como o incesto, a necrofilia, a sodomia, a orgia, etc.

No meio da natureza o homem criou um mundo à parte, composto por esse conjunto de práticas, instituições, ritos e idéias que chamamos cultura. Em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza; por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é cultura. Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade, pois não há procriação; mas o sexo também ameaça a sociedade. Como o deus Pã, é criação e destruição. É instinto: tremor, pânico, explosão vital. É um vulcão, e cada um de seus estalos pode cobrir a sociedade com uma erupção de sangue e sêmen⁸⁵.

A natureza social do erotismo, contudo, não elimina seu caráter de transgressão. Sua explosão de vida, não impede sua proximidade com a morte. O retorno à unidade perdida a que intenta o coloca próximo ao fim. Embora não seja o erotismo em si que conduza à morte, ela está constantemente presente na vida do amante. O amor pode motivar o desejo de matar o amado, seja pela não realização desse amor, pela possibilidade de perda, para livrar-se de um sentimento tão grande que passa a tomar conta do ser, o impedindo de agir ou pensar racionalmente, como fazia antes de encontrar o amor. Nesse sentido, o amor é uma forma de perdição e ruína, um caminho certo rumo à morte.

Como o erotismo e o amor, a morte apresenta um caráter vertiginoso, um caminho do qual não se pode retornar após ter sido ele iniciado. Os três elementos, ainda que possa parecer contraditório, são modos de expressão e afirmação da vida. O erotismo é a vida que transborda, o amor a vida sublimada, e a morte a maior certeza da vida.

Nesse sentido, o erotismo associa-se ao mal na medida que ambos têm origem num sentimento de finitude e no desejo não reprimido de recuperar a unidade perdida. Transgredir o interdito está desde o princípio ligado a uma atitude erótica, posto que é um ato de tocar um objeto proibido, de atingir um conhecimento velado, de almejar uma ordem impossível. Com isso, toda atitude erótica remonta ao mito da criação, seja pelo mito de Lilith que se constrói na revolta seja pelo de Eva que troca o paraíso por um conhecimento proibido.

3. 4 A morte

*Quem to disse – que a vida não é uma mentira – que a morte
não é o leito das trêmulas venturas?*

Álvares de Azevedo

A morte apresenta inúmeras implicações, contudo, sua realidade mais imediata é que ela mesma é parte da vida e sua mais alta afirmação. Do mesmo modo que se diz que para morrer basta estar vivo, para viver basta vislumbrar a possibilidade da morte. Nesse sentido, a morte é vista como uma forma de passagem, um ritual que todos devem experimentar. Como ritual de passagem, a morte aproxima-se do sagrado, posto que representa o desejo de atingir uma condição superior em que a matéria e a essência estarão indissolavelmente ligadas numa unidade que, há muito perdida, somente se encontrava próxima através do erotismo. Desse modo, *é possível dizer que ele [o erotismo] é a aprovação da vida até na*

⁸⁵ PAZ, 1984, p. 17.

*morte*⁸⁶, posto que é através da morte que se atinge a unidade original que se procura na atitude erótica.

Se por um lado a morte é uma atitude sagrada de afirmação da vida, por outro ela é um modo de negar à vida e ao próprio Deus. A morte é vista como acontecimento sagrado apenas por aqueles cuja fé permite a crença em uma forma de existência absoluta; para o descrente, a morte é apenas um caminho para fugir de uma realidade desagradável.

Embora possua diversas implicações, a morte, de modo clássico, é vista como algo negativo, como um abandono total da vida, de tudo aquilo que é positivo. Vista sob esta perspectiva, a morte é destruição; o aspecto perecível da existência, estando, então, relacionada ao mito de Lúcifer, sendo sua filha e fruto do pecado. Nesse sentido, a morte é como um castigo, um castigo pelos pecados cometidos, um fim absoluto de tudo, inclusive do sofrimento, portanto, um constante vazio, um vazio através do qual se procura fugir de uma existência frustrada e frustrante. Ao mesmo tempo que a morte é um elemento de destruição, é ela um modo de rebeldia, podendo ser vista como a ruptura com determinadas normas. Através do enfrentamento da morte, o homem destrói parâmetros já fixados e cria novos, sendo ela mesma um elemento de contestação, posto que a vida faz parte do homem e *na raiz de todos os desejos do homem está sua indigência essencial e sua necessidade fundamental de possuir a vida na plenitude e na eclosão do seu ser. Este dado natural pertence à ordem das coisas. Deus o consagra*⁸⁷.

Negar a vida é, portanto, negar a Deus; distanciar-se d'Ele é assumir a verdadeira condição de maldito. Nega-se a vida através do suicídio, através da morte em vida ou através do enfrentamento com a morte. Em *Noite na Taverna*, a morte física parece ser a mais superficial, a mais importante é a morte em vida. Observando por esse ângulo, pode-se perceber que em *Noite na Taverna* é criado um espaço obscuro, habitado por um grupo de rapazes tristes e sem viço, que recordam (ou imaginam?) crimes do passado, todos marcados por amor e morte. É na morte que eles vêm a saída definitiva para as crises e sofrimentos. A morte passa a ser vista como um objeto de desejo, as personagens almejam por ela de algum modo, consciente ou inconscientemente.

⁸⁶ BATAILLE, 1987, p. 11.

Noite na Taverna apresenta uma discussão, relativamente longa, sobre a imortalidade da alma. É nesse ponto que se encontra os mistérios da morte: a alma imortal. Crer na alma imortal é crer que a morte não é o fim, mas uma transcendência. Nesse sentido, a morte continua sendo uma forma de destruição, mas uma destruição necessária para que haja uma reconstrução; é tida como um fim, mas um fim que motiva um novo começo. Trata-se, portanto, de um estágio fundamental à evolução, como é o caso, por exemplo, da morte de Penseroso, em *Macário*. Penseroso e Macário apresentam uma consciência cindida que se completa na unidade de ambos. As duas personagens expressam pontos de vista distintos em relação a um mesmo tema, trata-se de um embate entre dois ideais que, mais que opostos, são complementares. Esse debate e contraponto de idéias acaba *redundando na morte do primeiro [Penseroso] e na confirmação das idéias do segundo*⁸⁸ [Macário], deixando claro que a revolta de Macário será mais frutífera que a apatia de Penseroso. Essa relação encerra ainda outro aspecto. Por serem complementares, os pontos de vista de Macário e Penseroso revelam uma mesma consciência que se divide, são duplos. Por ser o duplo de Macário, a morte de Penseroso é necessária para que o estudante prossiga em seu aprendizado. Sua morte é, portanto, um estágio para a evolução de Macário ao mesmo tempo que é um meio de perpetuar seu amor pela italiana. Penseroso é crente, sua morte não será o fim, mas a transcendência. A mesma transcendência que Giórgia buscará, posto que *a morte que vem! é a vida que crepuscula em minha frente*⁸⁹. A morte dessas personagens apresenta ainda outra particularidade: o suicídio. É através do suicídio que morrem Penseroso, Giórgia e Arthur. Arthur, contudo, não busca transcender, não procura viver através de sua alma imortal, apenas quer esquecer aquilo que lhe daria um porvir terrível. É através da morte que ele foge de um futuro tenebroso, afinal *à cabeça apodrecida do cadáver não ressoam lembranças*⁹⁰.

Na epígrafe à *Reflexões em Torno do Suicídio*, tem-se que *com a morte, a pessoa deixa de se envolver num relacionamento interpessoal e torna-se uma coisa que os contemporâneos sepultam debaixo da terra. O ato pelo qual a*

⁸⁷ LÉON-DUFOUR, 1992, p. 213.

⁸⁸ ALVES, 1998, pp. 178-179.

⁸⁹ AZEVEDO, 1995, p. 60.

⁹⁰ AZEVEDO, 1995, p. 60.

*pessoa se transforma a si mesma numa coisa chama-se suicídio*⁹¹. Essa perspectiva, bastante materialista, é a que melhor explica o suicídio de Arthur. Sua morte o transformará numa coisa, numa coisa que se acabou, da qual se tem apenas um vestígio que também se acabará. Noutra perspectiva – a de Penseroso e Giórgia – a morte torna-se um meio de revelação, purificação e permanência. Se o corpo é perecível, a alma é imortal. Assim, a morte é uma forma de introduzir o sobrenatural, trata-se de uma porta de entrada para mundos desconhecidos. Nesse sentido, o suicídio é assumido como um ritual através do qual se efetiva a passagem entre mundos propiciando uma ascensão do espírito para que mudanças sejam possíveis. Assim, a morte é vista como a verdadeira forma de vida, *mors janua vitae*⁹², podendo ser ainda uma forma de busca de um conhecimento escondido, pois é ela um grande mistério.

O suicida não mata a si somente, mas a todo o mundo que o cerca, o seu intuito não é acabar consigo próprio, mas com tudo que há de desagradável em sua volta. Trata-se de uma maneira de enfrentamento a Deus, senhor da vida e da morte. Ao tirar sua própria vida, o homem desafia Deus, aquele que a consagrou e aquele que tem o direito de tirá-la. Através de sua morte apenas, Arthur mata tudo aquilo que lhe desagrada no mundo, todas as pessoas que lhe fizeram mal, para ele a morte é o fim, o fim dele mesmo, e também de todo o resto em relação a ele. Essa reflexão não cabe nos casos de Penseroso e Giórgia. Para eles a morte não será o fim, mas um novo início, uma nova forma de existência. Embora já tivesse conhecido o amor, Macário continua sendo um descrente e o sua descrença fará com que deseje a morte apenas para acabar com seus tormentos, posto que sua alma também quer morrer:

PENSEROSO – Que tens? Cambaleias. Estás ébrio?

*MACÁRIO – Ébrio sim – ébrio de amor – de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer!*⁹³.

O suicídio, para Macário, não é uma forma de passagem, de transcendência, mas o final. Ao cogitar a possibilidade de matar-se, Macário quer dar

⁹¹ CHAPMAN apud FAIRBAIRN, 1999, p. 5.

⁹² CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 623: Morte.

⁹³ AZEVEDO, 1998, p. 50.

fim ao seu aprendizado, que desde o início o atormenta de tal modo que o faz desistir de tudo. Seu aprendizado é sofrido e, por seu sofrimento, Macário deseja abandonar tanto Satã quanto a vida. Ao encontrar Penseroso e expressar seu desejo de morrer, este tenta dissuadi-lo da idéia, contudo, é ele próprio que acabará por matar-se. De algum modo, o desejo de morte de Macário acabou por contagiar Penseroso que de melancólico tornou-se sombrio, acabando sua vida falando a si mesmo de seu amor e de seu sofrimento.

Em *Noite na Taverna*, a morte se apresenta do início ao fim da narrativa. Ainda que em “Uma noite do século” não haja efetivamente a morte, sua presença é insinuada através de sua atmosfera sombria e mórbida. As histórias a serem narradas serão, todas elas marcadas por morte, desde Solfieri, que apresentará a morte como fonte de desejo, desejo que se concretiza através da necrofilia, a Johann, que matará seu irmão e um companheiro de bilhar, provocando o final sangrento da obra. Todas essas mortes serão indiciadas seja pela atmosfera sombria da taverna seja pelo tom mórbido das histórias que vão sendo narradas. Há em *Noite na Taverna* um instinto de morte que fará com que ela seja desejada e prevista. A morte como que se anuncia ao longo do texto, é assumida como um fenômeno absolutamente natural na obra de Álvares de Azevedo, bem como ao longo de todo o romantismo⁹⁴.

Noite na Taverna cria uma espécie de banalização da morte, tudo é motivo para matar ou morrer. Bem como, aquele que mata, não se arrepende por seu ato, embora possa sentir remorso por isso. O sentimento de solidão que se apodera do indivíduo, devido à perda de algo o faz tornar-se um maldito e o sentimento de isolamento transforma-se num culto ressentido da solidão, a perda da fé nos antigos ideais redundando num individualismo anárquico e o tédio converte-se num flerte com a vida e a morte⁹⁵. Embora não haja uma personagem no qual a morte se apresente corporificada, ela é como que personificada ao longo do texto através de alguns elementos: em “Solfieri”, através de sua amante morta e em “Último beijo de amor”, através de Giórgia, por exemplo. Nessa perspectiva é como se, mais uma vez, o fantástico tangenciasse a obra pela presença dessas personagens que representam a morte e o enfrentamento com ela.

⁹⁴ Cf. ARIÈS, 1989.

Tanto *Noite na Taverna* quanto *Macário* transitam por diversas formas de representação da morte⁹⁶, seja como forma de destruição, como forma de fuga, como modo de libertação e transcendência. O clima lúgubre e mórbido que a anuncia perpassa os textos indiciando um final trágico, que em *Macário* não chega a acontecer devido ao seu final em aberto, mas que, em *Noite na Taverna*, se atinge com a concretização da vingança de Giórgia. A morte de Johann, contudo, guarda uma ambigüidade: por um lado é ela uma forma de vingança que introduz um epílogo sangrento e fúnebre; por outro, a morte de Johann garante o final feliz que o romantismo cultivou. Após vingar-se por sua perdição e reencontrar seu amado, Giórgia é livre para realizar seu amor e encontrar sua felicidade, ainda que para isso dependa de sua morte. O suicídio dos amantes permite sua união definitiva. A morte irá purificá-los e a pureza de seu amor irá durar pela eternidade. A morte, então, expressa um caráter de redenção e purificação através da qual os pecados serão perdoados, abrindo caminho para uma nova forma de existência.

A possibilidade de morte reflete ainda uma consciência da finitude, motivo que se torna o motor para as ações do indivíduo romântico. A morte, assim, é uma confirmação do caráter efêmero e transitório da vida.

Na arte romântica, [. . .] a morte é apenas um perecer da alma natural e da subjetividade finita, um perecer que somente procede negativamente contra o negativo em si mesmo, que preserva o verdadeiro e, por isso, proporciona ao espírito a libertação de sua finitude e ruptura, bem como a reconciliação espiritual do sujeito com o Absoluto. [. . .] na concepção de mundo romântica, a morte tem o significado da negatividade, isto é, da negação da negação, e por isso, transforma-se tanto numa afirmativa, como num ressurgimento do espírito a partir da sua mera naturalidade e finitude inadequada⁹⁷.

⁹⁵ HAUSER, 1998, p. 712.

⁹⁶ Em *Principes d'une Esthétique de La Mort*, Michel Guiomar classifica a morte em diferentes categorias: *Catégories immédiates ou naturelles: Le Crépusculaire, Le Funèbre, Le Lugubre, La Insolite. Catégories fantastiques: Le Macabre, Le Diabolique, Le Fantastique généralisé. Catégories métaphysiques: Le Démonique, L'Infernal, L'Apocalyptique. Enfin une catégorie rituelle: Le Funéraire* (Guiomar, 1988, pp. 99-100). Categorias estas que também são possíveis identificar nas obras de Álvares de Azevedo, umas em maior, outras em menor grau. Embora não se vá aqui fazer uma análise detida de cada uma dessas categorias e do modo como elas se apresentam nos textos de Álvares de Azevedo, é interessante para que se observe a riqueza de formas pelas quais a morte se apresenta especialmente em *Noite na Taverna* e *Macário*. Ainda que em muitos momentos a morte permaneça como uma categoria natural, ao encontrar-se, geralmente, associada ao mal na obra azevediana, ela acaba por assumir um aspecto macabro fazendo com que o fantástico passe tangencialmente pela obra.

⁹⁷ HEGEL, 1992, p. 138.

Nesse sentido, a morte não é negativa. Mesmo para aquele que morre para livrar-se de um mundo desagradável, sem a perspectiva de viver através de uma alma imortal, ou seja, mesmo para aquele que vê a morte como um fim absoluto, a morte é positiva, posto que, de qualquer modo, será ela uma fonte de libertação, de abandono da finitude que lhe frustra a existência. Ao sujeito que crê na imortalidade da alma, a morte é vista como um libertação através da qual poderá viver em sua plenitude, afastado de um mundo que mutila os seus desejos podendo, enfim encontrar os verdadeiros valores espirituais, a unidade perdida e o Absoluto. Através da morte, então, o homem se afasta de uma realidade adversa que aos poucos o vai aniquilando. Assim, pode-se pensar nas palavras de Novalis, para quem *a morte é o princípio romantizador da vida. A morte é, a vida é. A vida é revigorada pela morte*⁹⁸. Nota-se, assim, que na concepção romântica, a morte é uma forma de negação, de rejeição a uma negatividade atrofiante, a negatividade da existência. A morte, portanto, é uma realização positiva que dá ao sujeito a possibilidade de encontrar-se com a verdadeira forma de vida, com sua verdadeira possibilidade de realização pessoal.

⁹⁸ NOVALIS, 1992, p. 55.

4 OS TEMAS DO FANTÁSTICO

4.1 A evocação de Hoffmann

O momento em que tomba o homem é o primeiro em que se ergue seu verdadeiro eu.

E. T. A. Hoffmann

Movido por um desejo nostálgico por algo que se perdeu, Hoffmann cria personagens que buscam um *eu* verdadeiro, que devido ao horror em relação a uma possível mecanização e falta de humanidade do homem, podem acabar por se perder. Essa constante busca do *eu* e profunda rejeição àquilo que é artificial gera no indivíduo um desejo de harmonia que se manifesta através de um culto místico que acaba por se refletir em melancolia, ironia e desilusão. O que Hoffmann almeja é uma reconciliação entre espírito e realidade que se perdeu devido à vida em sociedade. Como forma de agir contra essa realidade desagradável, Hoffmann cria personagens artificiais que simulam um retorno a uma realidade natural, em que o homem obedece a seus desejos e não à sociedade. A artificialidade dessas personagens está no fato de que não conseguem se desligar de todo da realidade; o meio social a que pertencem as oprime. A todo momento, portanto, Hoffmann deixa evidente a impossibilidade de conciliação entre o mundo ficcional e o mundo real. Ele estabelece em sua obra uma relação fundamental entre o homem e a máquina. Através dessa relação é possível desvelar a fantástica humanidade da máquina e a aterrorizante desumanidade do humano.

Em um comentário sobre Hoffmann, Walter Benjamin observava que seus contos estão baseados na identidade entre automático e

satânico, sendo a vida do homem moderno “o produto infame de um infame mecanismo artificial, regido no interior por Satanás”¹.

Em *Os Autômatos*, Hoffmann cria uma narrativa em que a relação entre homem e máquina vai muito além daquela que seria normal. O homem age de forma quase que automática, as máquinas são quase humanas, mas *não são propriamente constituídas à imagem do homem, [...] macaqueiam o comportamento humano, verdadeiras estátuas de uma morte viva ou de uma vida morta*². Através de traços que caracterizam a desumanização do humano, Hoffmann desvela um espaço soturno e sombrio, espaço este que não é o ambiente circundante, mas encontra-se no interior do próprio homem, levando-o, aos poucos, à solidão, ao medo e à loucura.

A ironia que se apresenta na obra de Hoffmann funciona como uma crítica à insensibilidade da sociedade burguesa e se expressa através da construção de um mundo que explora os sonhos e pesadelos do homem em relação a um tempo para sempre perdido, mas para sempre desejado. Como forma de restaurar esse tempo perdido, Hoffmann retoma crenças populares que habitam o imaginário. Sua obra, assim, assume um cunho mágico, em que os elementos fantásticos são vistos como naturais em um mundo que se encontra deslocado, posto que está distante no tempo e no espaço, sendo facilmente transformado por intermédio da magia. Essas características da obra de Hoffmann fazem dela contos de fadas que se distinguem dos tradicionais por apresentarem personagens psicologicamente complexas, por explorarem elementos macabros e quebra da ilusão de realidade. Assim é possível que se perceba uma simbiose entre magia e realidade, entre o prodigioso e o cotidiano,

*personagens socialmente delineados (estudante, funcionários públicos, advogados) transitam por um mundo indefinido, perdido no “além-horizonte”, mas em cidades alemãs do início do século XIX nominalmente identificadas, com suas ruas, lojas e monumentos conhecidos do leitor*³.

A obra de Hoffmann é ambientada num mundo mágico ou demoníaco, em que as personagens são vítimas de alucinações, terror, perda de identidade e acessos de loucura. Nesse caso, o sinistro se instaura e elementos macabros e

¹ LÖWY & SAYRE, 1995, p. 63.

² HOFFMANN, 1993, p. 87.

³ VOLOBUEF, 1999, p. 63.

fantásticos transitam pela obra, como ocorre em *O Homem da Areia*, talvez a mais conhecida obra do escritor alemão, em que a personagem sente-se atormentada por uma inquietante sensação de familiaridade em relação a um acontecimento cuja origem lhe escapa à memória, mas que o persegue por toda sua vida acabando por levá-lo à total ruína e degradação. Um terceiro exemplo da obra de Hoffmann é *O Vaso de Ouro*, um conto de fadas em que elementos mágicos habitam a cena fazendo com que fantasia e realidade se conjuguem criando uma realidade paralela. A realidade do estudante Anselmo mostra-se mais complexa e dinâmica do que se pode crer à primeira vista: seres mágicos dividem o espaço com ele, sua vida se passa num mundo que transcende as barreiras e vai do mundo real ao país encantado, culminando no rompimento total que se efetiva ao final da narrativa, quando, ao casar-se com Serpentina, Anselmo passa a fazer parte do país encantado a que ela pertence. Desse modo, o estudante se integra à natureza de modo fundamental, o que lhe permite essa passagem de mundos. Ao mesmo tempo que um conto de fadas, *O Vaso de Ouro* é uma narrativa metafórica acerca da poesia, em que se desnuda a oposição entre o lirismo (representado por Serpentina) e o ideal burguês (encarnado em Veronika). Ao optar por casar-se com Serpentina e não com Veronika, Anselmo efetiva uma união com a natureza e com a própria poesia. O estudante, em última análise, torna-se poeta: *Será a bem-aventurança de Anselmo outra coisa senão a vida na poesia, que se revela harmoniosamente entre todos os seres, como o mais profundo mistério da natureza?*⁴. Uma particularidade marca os contos de Hoffmann: uma estrutura que se divide em segmentos, ou seja, são contos que apresentam divisões.

Ao evocar Hoffmann no início de *Noite na Taverna*, Álvares de Azevedo introduz em sua obra os elementos que caracterizam a obra do escritor alemão. Embora *Noite na Taverna* não se apresente como um texto fantástico, sua estrutura é semelhante à de *O Vaso de Ouro*, sua atmosfera é marcada por elementos macabros, sua narrativa demonstra um descontentamento com a realidade dada, as ações de suas personagens revelam uma desumanização do humano que age mais por seus instintos que por sua capacidade racional. Em comum entre os textos de Álvares de Azevedo e Hoffmann, tem-se ainda uma realidade incerta, que mescla imagens

⁴ HOFFMANN, 1993, p. 82.

vistas, sonhadas e imaginadas, tudo isso cercado de uma visão cética e angustiada do mundo. Álvares de Azevedo expõe os sonhos e pesadelos do homem, desnudando seu caráter interior e sua realidade mais profunda. Para tanto, faz largo uso da ironia, elemento usado como forma de desconstruir a realidade aparente. Como Hoffmann, Azevedo destrói a ilusão de realidade ao criar um espaço ficcional artificial e marcado por uma crítica em relação à realidade exterior e ao fazer poético e literário.

É na ruína e perdição que Álvares de Azevedo põe suas personagens, posto que é através da degradação que o homem começa a mostrar-se realmente. É ao sentir-se perdido que o verdadeiro *eu* depõe as máscaras, revelando seus verdadeiros desejos e sentimentos, que, até então, estavam escondidos sob a hipocrisia imposta pela sociedade. Como as de Hoffmann, as personagens azevedianas tornam-se malditas por não esconderem aquilo que realmente desejam, o que as levará à toda sorte de declínio: terror inexplicado, solidão, loucura, morte.

Mesmo não sendo contos fantásticos os que são narrados em *Noite na Taverna*, a proposta não é de todo rejeitada, pois a ambientação dos acontecimentos é feita à moda de Hoffmann. O espaço em que se passam os fatos é incerto, um “além horizonte” cuja indeterminação permite a continuidade de um desejo pelo espaço paradisíaco, bem como corrobora com o inusitado dos acontecimentos. A atmosfera fantasmagórica, a imprecisão dos detalhes faz com que os acontecimentos de *Noite na Taverna* passem de maneira tangente pelo fantástico o que se torna objeto de estranhamento. Os traços inusitados da obra fazem dela o reflexo da perda das ilusões das personagens que têm seus sonhos transformados em pesadelos, sua pureza em pecado devido aos desejos proibidos e não reprimidos. É como se o clima de ilusão fosse necessário para expressar a desilusão do indivíduo. A fantasmagoria da taverna, portanto, faz dela uma espécie de réquiem por uma vida não vivida, mas habitada pela morte a todo instante.

Noite na Taverna apresenta uma proposta bem definida: contar *uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos como Hoffmann os delirava ao clarão dourado do Johannisberg!*⁵. Embora não se efetive a concretização do fantástico, a proposta é cumprida na medida que muitos outros aspectos da obra do escritor alemão encontram-se presentes ao longo do texto. Os contos dos homens da

⁵ AZEVEDO, 1995, p. 21.

taverna não são fantásticos, mas não deixam de ser delírios banhados a vinho, como um

*desses contos de Hoffmann, o Alemão, concebidos no acesso de seu fantasiar estranho, ao luzir doirado do Johannisberg nos cristais verdes – numa dessas criações, que são como sombras doiradas pelos manchados escuros dos clarões de um palácio encantado*⁶.

Contos esses que serviram de inspiração às personagens da taverna, motivando que se recupere, através da memória, acontecimentos passados. Acontecimentos esses que, embora não sendo fantásticos como os narrados pelo escritor alemão, aproximam-se da literatura fantástica, apresentando elementos macabros e inusitados. Deve-se considerar, contudo, que aqui se está tendo em vista a concepção de fantástico após Todorov. Portanto, para se compreender melhor a proposta inicial de *Noite na Taverna*, deve-se levar em conta dois aspectos fundamentais: 1) a concepção de literatura fantástica vigente em meados do século XIX certamente não é a mesma que se tem hoje; 2) Álvares de Azevedo segue temas que remetem a idéia do “estranho”, desenvolvida por Freud. Freud diz que *Hoffmann é o mestre incomparável do estranho na literatura*⁷ e Álvares de Azevedo segue a linha de Hoffmann ao criar histórias que se relacionam àquilo que há de assustador no ser humano, sendo elas fantásticas ou não.

⁶ AZEVEDO, 2000, p. 620 (*O Livro de Fra. Gondicário*).

4. 2 Uma viagem fantástica

*Ao fim preferimos viajar à noite,
Dormindo entre uma e outra vigília,
Com vozes que cantavam em nosso ouvido, dizendo
Que tudo aquilo era loucura.*

T. S. Eliot

Viagem: *caminho que se percorre para chegar a outro lugar afastado. Navegação. Percurso extenso. Relação escrita dos acontecimentos ocorridos num passeio, numa jornada etc.*⁸. Este, entretanto, não é o único tipo de viagem possível. Uma viagem pode representar a *busca da verdade, da paz, da imortalidade, da procura e da descoberta de um centro espiritual*⁹, ou ainda, *um desejo profundo de mudança interior, uma necessidade de experiências novas, mais do que um deslocamento físico*¹⁰. Independente de qual o tipo de viagem a que se refere, algo é mantido: a viagem está sempre relacionada à descoberta, seja de novos mundos, seja de si mesmo.

Em se considerando a viagem apenas como modo de deslocamento no espaço, é possível vê-la configurada em *Macário*, de Álvares de Azevedo. A obra tem início quando Macário chega a uma estalagem na estrada. A simples presença da estrada já remete a uma possível viagem, pois ela leva a algum lugar, é o caminho para chegar a algum destino. Mas, ainda mais importante que esse indício inicial são as palavras da própria personagem:

*MACÁRIO – Eis aí o resultado das viagens. Um burro frouxo, uma garrafa vazia. (Tira uma garrafa do bolso) Conhaque! És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que enleva!*¹¹

A viagem de Macário está realmente configurada. Entretanto, ela não se dá de forma objetiva, ou seja, o motivo não está explicitado. A personagem anda como que à procura do nada. Sua viagem parece mais com uma forma de romper

⁷ FREUD, 1996, v. 17, p. 251.

⁸ *Michaelis*, 1998, p. 1302: Viagem.

⁹ CHEVALIER & GUEERBRANT, 1998, p. 951: Viagem.

¹⁰ CHEVALIER & GUEERBRANT, 1998, p. 952: Viagem.

com o cotidiano e conhecer novos mundos, o que ocorre, talvez, pela angústia que sente em relação a seu próprio mundo. Angústia esta que o leva a refletir:

*MACÁRIO – E eis-te aí vazia, minha garrafa! vazia como uma mulher bela que morreu! Hei de fazer-te uma nênia. E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o spleen*¹².

Conturbado em seu próprio mundo, a saída para Macário parece ser a busca do novo. Há, então, uma fuga de si mesmo paralela a uma tentativa de se encontrar. É como se a personagem se colocasse em viagem sem um motivo evidente nem um destino certo. Entretanto, Macário mesmo mostra que há sim uma procura específica em suas andanças:

*MACÁRIO – Boa noite, Satã. (Deita-se. O desconhecido sai) O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles...*¹³

Ao mesmo tempo que a personagem explicita a busca por Satã, ela deixa também clara a idéia de que, de certo modo, essa é uma busca do conhecimento. O que não se sabe é de que tipo de conhecimento se trata. Ao se “auto-associar” a Fausto, Macário deixa implícito um desejo pelo saber, além de que entre ele e Satã se firmará o pacto demoníaco.

Após este momento – o do pacto –, as personagens saem a andar por uma estrada, a seguir encontram-se na cidade de São Paulo, não referida nominalmente, mas aludida por sua descrição¹⁴: ruas habitadas por mulheres, soldados, padres, estudantes, calçadas intransitáveis, repletas de beatas e cônegos. Mas, a principal alusão à São Paulo se dá pelo fato de levar o nome de um santo:

*MACÁRIO – Esta cidade deveria ter o teu nome.
SATÃ – Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade,*

¹¹ AZEVEDO, 1998, pp. 9-10.

¹² AZEVEDO, 1998, p. 10.

¹³ AZEVEDO, 1998, p. 24.

¹⁴ A descrição da cidade é uma “reconstrução” da São Paulo de sua época. Satã diz: *Tenho uma casa aqui na entrada da cidade. Entrando à direita, defronte ao cemitério* (Azevedo, 1998, p. 29). Nota-se aí a alusão à moradia do próprio Álvares de Azevedo, a Chácara da Glória. Desde as ruas calçadas ao cemitério, tudo realmente existiu (Cf. Azevedo (V.), 1977). Antonio Candido observa ainda que a descrição da cidade de São Paulo se dá de *maneira admirável, cheia de sarcasmo, desencanto e poesia* (Candido. 1987. p. 12).

*insípida como uma vila e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de spleen, ou a alumiar-te de rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio*¹⁵.

De volta à estalagem, Macário tem a sensação de que tudo não passou de um sonho. Essa impressão, porém, é desfeita tão logo ele percebe a marca do pé do Diabo impressa no chão. De repente, um salto no espaço e no tempo. Não se sabe quanto tempo se passou e Macário já se encontra na Itália. Num virar de página, Macário deixa a cidade, provavelmente nos arredores de São Paulo, para se encontrar numa cidade italiana incerta. Essa viagem tão repentina pode indicar a busca da liberdade e do infinito que marca a personagem desde o início. A busca do nada pode ser, paradoxalmente, a busca do tudo, do infinito, do Absoluto. Algo Macário já descobriu: o amor. Ainda sob efeito dessa descoberta, encontra Penseroso, com o qual estabelece um diálogo bastante fragmentado, cada um fala de algo aparentemente distinto mas que se complementa (ao menos na alma romântica): amor e morte. A presença de Penseroso causa uma parada na ação, não há andanças nos momentos em que está em cena, ocorrendo, isso sim, situações reflexivas. A volta da figura de Satã devolve a ação ao texto. Macário e Satã retornam à estrada e seguem viagem. Até que a obra acaba sem que se encerre a história, gerando, assim, um final ilusório¹⁶.

Embora Macário pegue a estrada para pôr-se numa viagem que se realiza enquanto deslocamento físico no espaço, há ainda outra forma de viagem, mais importante na trajetória da personagem, a viagem fantástica. O fantástico é referente àquilo que não se configura na realidade, necessitando, portanto da presença da imaginação e da fantasia para ocorrer. Em se tratando de literatura, o *fantástico* é ainda mais que isso; na literatura fantástica,

*O texto oferece um diálogo entre razão e desrazão, mostra o homem circunscrito à sua própria racionalidade, admitindo o mistério, entretanto, e com ele se debatendo. Essa hesitação*¹⁷ que

¹⁵ AZEVEDO, 1998, p. 26.

¹⁶ A idéia de final ilusório é desenvolvida por Chklovski em “A Construção da Novela e do Romance”. Apesar de *Macário* não ser nem novela nem romance, esse termo parece pertinente ao texto, até porque, segundo Karin Volobuef, *Macário* é uma mescla de gêneros, transitando entre teatro e prosa.

¹⁷ Idéia essa que já fora desenvolvida por Todorov em sua *Introdução a Literatura Fantástica*. Por não se tratar de um estudo aprofundado acerca da natureza da narrativa fantástica, privilegiou-se aqui a visão de Todorov – sem buscar outros referenciais teóricos acerca do assunto –, que, embora se saiba estar passando por uma revisão, é um dos mais tradicionais estudiosos da literatura fantástica.

*está no discurso narrativo contamina o leitor, que permanecerá, entretanto, com a sensação do fantástico predominante sobre as explicações objetivas. A literatura, nesse caso, se nutre desse frágil equilíbrio que balança em favor do inverossímil e acentua-lhe a ambigüidade*¹⁸.

O mundo fantástico está, por assim dizer, no meio caminho entre o real e o irreal, gerando, então, uma oscilação. A barreira imaginária que limita os dois mundos é volátil e passível de ser transposta. No fantástico, fantasia e realidade se fundem e se confundem de modo que uma incerteza toma conta tanto da personagem quanto do leitor. Razão e fantasia se aproximam fazendo com que se estabeleça uma luta racional em busca de uma explicação. Trata-se de uma busca entre aquilo que o lado racional sabe existir e aquilo que os olhos querem ver, havendo dois meios distintos, real e irreal, que necessitam ser explicados. Para que o fantástico se instaure, entretanto, é necessário que essa explicação não venha. A hesitação é imprescindível ao fantástico, sem ela, ele se aniquila. A certeza faz com que o fantástico não se configure, abrindo espaço para situações inusitadas ou sobrenaturais.

O inusitado se apresenta quando situações, ainda que estranhas, são explicadas racionalmente, através de elementos naturais. O sobrenatural, por sua vez, apesar de ser também explicado, não o é através de um elemento natural, do mundo real, mas por algo externo a ele. Em ambos os casos, inusitado e sobrenatural, há, portanto, uma transgressão do dito convencional, um rompimento com a normalidade.

Há em *Macário* uma situação sobrenatural, posto que ainda que num primeiro momento haja a hesitação, a dúvida relativa à natureza dos acontecimentos é desfeita. Tudo é explicado de modo sobrenatural, mas acaba por suspender o fantástico que até o momento parecia caracterizar a obra:

Seus estudos foram o ponto de partida para os críticos e teóricos desse tipo de literatura, sendo, portanto, um autor fundamental sobre o assunto. Ainda que autores mais recentes, como é o caso de Irène Bessière, venham mostrando possíveis falhas na obra de Todorov, ela permanece como um clássico no estudo dessa temática. Desse modo, a análise do fantástico, no presente estudo, estará calcada nas categorias de Todorov e em suas considerações acerca do fantástico, tendo na hesitação seu ponto chave. Hesitação essa que para Bessière é uma idéia frágil na medida que o fantástico seria não a hesitação entre duas ordens (real e irreal), mas a contradição desses planos, a recusa a eles, formando uma nova ordem marcada pela dualidade (Cf. Bessière, 1974).

¹⁸ RODRIGUES, 1988, p. 11.

A MULHER – Nem ceou – aposto: nem ceou. A vela ardeu toda. Ora vejam como podia pegar fogo na casa! Pegou no sono, comendo decerto!

MACÁRIO – Esta é a melhor! Pois aqui não teve ninguém ontem comigo?

A MULHER – Pela fé de Cristo! ninguém.

*MACÁRIO – Pois eu não saí daqui ontem na garupa de um homem de ponche vermelho e preto, porque meu burro tinha fugido para o sítio do Nhô Quito?*¹⁹

Após a noite que Macário conheceu o Diabo e andara em sua garupa, ele acorda com a certeza de ter realmente vivido tudo aquilo. Com as palavras da mulher, entretanto, ele vai aos poucos se convencendo do contrário, seu lado descrente e racional, traços fortes de sua personalidade, não lhe permitem crer em algo externo ao seu mundo, algo não explicado naturalmente. Macário não QUER crer na existência de Satã.

Satã é um elemento sobrenatural; trata-se de um elemento fantástico por excelência. Satã, portanto, transpõe a barreira que separa os dois mundos. *Macário* é, então, um texto em que a personagem demoníaca surge como algo externo à realidade cotidiana, passando a nela intervir. Macário hesita em acreditar na presença de Satã, chegando a crer que tudo não passou de um sonho, mas, quando a presença desse ser sobrenatural se confirma, a hesitação acaba e o fantástico também. Ainda que Satã seja um elemento fantástico, *Macário* não é um texto fantástico. A solução à hesitação é dada. Aos olhos do leitor e da personagem a dúvida é desfeita. Não apenas Macário, mas também a mulher da estalagem, vêm as marcas da presença do Diabo:

MACÁRIO – [. . .] Mas que vejo! (olhando para o chão) Não vês?

A MULHER – O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado pelo chão! Cruz! Cruz! minha nossa Senhora de S. Bernardo! É um trilho de um pé...

MACÁRIO – Tal e qual um pé!...

*A MULHER – Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo! o diabo andou por aqui!*²⁰

Assim termina o primeiro episódio de *Macário*. A marca de queimado no chão é um fato concreto, a mulher que também vê as marcas é uma testemunha. Desse modo, o Diabo é “naturalizado” no interior do texto, sua presença física é

¹⁹ AZEVEDO, 1998, pp. 44-45.

confirmada, ele realmente está lá. Ao mesmo tempo que o elemento sobrenatural é naturalizado, o elemento natural é “sobrenaturalizado”. Trocas entre os dois mundos se efetivam. As voláteis fronteiras que limitam os dois espaços, são transpostas.

Na medida que o Diabo deixa sua marca impressa no chão para que Macário a veja, há indícios concretos de sua presença. O testemunho da mulher é vital para que a hesitação seja extinta, posto que se apenas Macário a visse tudo poderia não passar de fruto da imaginação da personagem.

As marcas impressas por Satã no chão da estalagem eliminam a possibilidade da concretização do fantástico. A presença do Diabo, porém, continua sendo estranha à realidade de Macário. É por ser um texto repleto de elementos sobrenaturais que *Macário* aceita a existência de um elemento vindo de outro mundo. Contudo, não é apenas Satã que transpõe as barreiras do real e do irreal, o próprio Macário passeia pelo outro mundo. Após um sono profundo, Macário acorda com uma sensação de horror e vacila um pouco antes de dizer o que viu, mas por fim descreve um espaço desconhecido:

MACÁRIO – Que sonho! Era um ar abafado – sem nuvens e sem estrelas! – Que escuridão! Ouvia-se apenas de espaço a espaço um baque como o de um peso que cai no mar e afunda-se... Às vezes vinha uma luz, como uma estrela ardente, cair e apagar-se naquela lagoa negra... Depois eu vi uma forma de mulher pensativa. Era nua e seu corpo era perfeito como o de um anjo – mas era lívido como o mármore. Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos, e as unhas roxeadas. Seu cabelo era loiro, mas tinha uns reflexos de branco. – Que dor desconhecida a gelara assim e lhe embranquecera os cabelos? Não sei. Ela se erguia às vezes, cambaleando, estremecendo suas pernas indecisas, como uma criança que tiritava; – e se perdia nas trevas. Eu a segui. Caminhamos longo tempo num chão pantanoso...

[...]

MACÁRIO – Vi muita coisa... Eram mil vozes que rebentavam do abismo, ardentes de blasfêmia! Das montanhas e dos vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: - Cristo, sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal! – E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo... E uma figura amarelenta beijava a criação na fronte – e esse beijo deixava uma nódoa eterna...²¹

²⁰ AZEVEDO, 1998, p. 45.

²¹ AZEVEDO, 1998, pp. 40-41.

Macário descreve o estranho local com que sonhou (se é que tudo foi realmente um sonho!). Local este que parece ser o próprio Inferno, não apenas pelo pavor que provoca no personagem, mas, sobretudo pela descrição²² que é feita deste espaço. Sendo assim, é possível dizer que há um passeio entre os dois níveis – o do real e o do irreal. Há aí duas viagens: uma por um mundo fantástico e sobrenatural, ou seja, pelo próprio inferno, outra por um mundo material, passível de descrição, entretanto, imaginário²³, o mundo dos sonhos. Essas duas viagens acabam por se misturar, pois, neste caso, uma não existe sem a outra. Macário somente vislumbra o mundo sobrenatural devido a sua existência material, ainda que fora do mundo físico e concreto.

Natural e sobrenatural se misturam, parecem estar, na verdade, no mesmo nível, a diferença estaria, portanto, no modo que se olha para ele. Num mundo infernal, por exemplo, a presença de Satã seria natural, só é sobrenatural em *Macário* por ocorrer num espaço em que o Diabo é visto como ilusão. Contudo, até certo momento, é gerada uma incerteza, pois não se sabe se tudo não passou de uma fantasia da personagem. Momentos de afirmação e negação relativas a veracidade dos acontecimentos se intercalam. Segundo Todorov, *o fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural*²⁴. E isso é o que parece ocorrer com Macário que experimenta dessa hesitação ao deparar-se com algo que desconhece e não é possível chegar a algo conclusivo acerca dos fatos que o rodeiam, pois caso isso ocorresse, a sensação do fantástico estaria desfeita. Porém, essa sensação se sustenta apenas até determinado momento da obra. A presença do Diabo é confirmada, o fantástico é suspenso e o sobrenatural toma conta do texto. Macário é obrigado a aceitar a presença do anjo das trevas.

²² Podemos considerar ainda o diálogo que se segue, entre Macário e Satã:

MACÁRIO – [. . .] *Que estrela é aquela que caiu do céu, que ai é esse que gemeu nas brisas?*

SATÃ – *É um filho que o pai enjeitou. É um anjo que desliza na terra* (Azevedo, 1998, p. 41).

Tal descrição sugere uma viagem pelo mundo infernal. O mundo visitado por Macário é de trevas, marcado por traços de escuridão e agonia. A maldição a Cristo e a glorificação ao anjo do mal revelam que o lugar em questão é espaço de exaltação de Satã. Além disso, qual é a “estrela” que enjeitada por seu pai caiu do céu? Ninguém menos que o próprio Lúcifer, que ao cair transmuda-se em Satã. Feito Satã, passa a ser o anjo caído e a habitar o inferno, mas por vezes tem a possibilidade de passar pela terra.

²³ O termo imaginário é aqui empregado apenas como modo de indicar que Macário faz essa viagem em sonho, não trata-se portanto, de uma viagem marcada por um deslocamento físico.

²⁴ TODOROV, 1992, p. 31.

O trânsito que se estabelece entre os dois mundos se dá à noite. Raras são as passagens que se passam durante o dia e nessas o Diabo não se encontra, isso parece ocorrer pelo fato do espaço noturno, em geral, ser associado a acontecimentos sobrenaturais. O primeiro episódio se passa, quase que integralmente, à noite. *O estudante entrou na noite paulistana, passou pela da Itália e acabou nesse espaço igualmente noturno, indeterminado, sangrento, onde o demônio sugere a violação dos parâmetros [. . .]*²⁵. Macário chega à estalagem durante a noite e ainda à noite sai com Satã para conhecer a cidade. Essa viagem no período noturno está envolta numa atmosfera sombria, em que tudo lembra o tédio:

SATÃ – [. . .] Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Há de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia, iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.

MACÁRIO – Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

*SATÃ (boceja) – Ah! É divertida*²⁶.

A cidade é descrita tendo por característica sua escuridão que lembra uma noite contínua... e a afirmação de Satã feita junto a um *bocejo* são elementos que demonstram que os caracteres noturnos estão presentes nos aspectos próprios da cidade. A viagem vivida por Macário é tão noturna na forma que as coisas tomam quanto no período em que ela ocorre. O sonho de Macário revela as trevas de um outro mundo, mas ocorre nas trevas deste. Além da escuridão da noite e de Satã, não há outra testemunha para suas aventuras.

A noite acaba, o primeiro episódio termina e Satã desaparece. Ao acordar, já dia claro, as aventuras de Macário têm fim e o Diabo não está mais presente. Neste ponto há uma oscilação: realidade ou sonho? Nem a própria personagem sabe, mas *um pé de cabra... um trilho queimado...*²⁷ deixa tudo mais claro, a viagem nas trevas realmente aconteceu.

Vira-se a página: segundo episódio. A noite volta a ser o período de trânsito de Macário, agora já na Itália. A noite, mais do que um período de viagem, é o tempo das reflexões, é o momento em que o inconsciente aflora e se libera. Trata-se, então, de outra viagem, esta, porém, mais profunda, em que é o *eu* que se

²⁵ CANDIDO, 1987, p. 16.

²⁶ AZEVEDO, 1998, p. 25.

²⁷ AZEVEDO, 1998, p. 45.

aventura pelo mundo do mistério e do indeterminado; *em que a alma se traduz na articulação do espaço material com os movimentos interiores*²⁸ e é nesse mesmo período que essa articulação se dá de modo mais efetivo. É a noite o momento mais propício para as reflexões sobre si mesmo, para as viagens em torno de seu próprio ser:

*PENSEROSO – É alta noite. Disseram-me ainda agora que eram duas horas. É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. Tudo dorme*²⁹.

Daí por diante, tudo se passa no ambiente noturno, coincidência (ou não) o que se sucede são reflexões de Macário e Penseroso sobre sentimentos diversos que tomam conta das personagens. Visões antagônicas e ao mesmo tempo complementares marcam o diálogo entre as duas personagens: Penseroso, romântico e sonhador; Macário, cético e realista. Ambos, porém, são revoltados (contudo, em intensidades diferentes) e melancólicos. Ao morrer, Penseroso deixa o caminho livre para que Satã retome a outra viagem, e juntos, Satã e Macário, voltam a vagar pela noite. A viagem interior, no entanto, não acaba por aí, ela não tem fim, assim como o texto não tem.

Ao se colocar diante da janela da taverna para espiar o que lá dentro se passa, Macário inicia uma outra viagem. Regada pela bebida, a personagem percorre um mundo, que ainda não conhece, apenas através do ato de ouvir as orgias que são narradas na taverna. Não é possível saber o que se passará depois, mas sabe-se que o aprendizado continua e a descoberta é infinita.

²⁸ CANDIDO, 1997, p. 192.

4.3 Uma região oculta além do horizonte

*Por mim amo os montes... Do lado de cá de todos os montes
é que a vida é sempre feia...*

Fernando Pessoa

Há em todo viajante um anseio por tudo aquilo que lhe é desconhecido. No Romantismo essa busca se acentua, não é apenas o desconhecido que se torna objeto de desejo, mas o inalcançável. Macário não é propriamente um viajante, mas vive uma espécie de errância, isto porque Macário não tem um destino, vai para onde os caminhos o levam, é cidadão de lugar nenhum, rumo a nenhum lugar. A existência desse espaço indeterminado faz com que suas andanças pelo mundo continuem; enquanto houver um horizonte a ser vislumbrado, haverá um caminho a ser percorrido. É preciso lembrar que o indivíduo romântico é por essência um errante, posto que há nele uma tendência natural ao escapismo. Uma tendência a tempos e espaços nostálgicos³⁰.

Essa busca constante da região que está oculta pelo horizonte simboliza aquilo que é, ao mesmo tempo, fascinante e perigoso, mas é, acima de tudo, uma forma de escapar do tédio. Além do horizonte tudo pode acontecer... É como se os versos do filme *O Mágico de Oz* pudessem se tornar reais:

*Em algum lugar além do arco-íris
os céus são mais azuis.
E os sonhos que você ousa sonhar
realmente acontecerão³¹.*

O lugar para onde se viaja é, em geral, um lugar de sonhos, pois quase sempre não existe além da mente de quem o sonha. As terras a serem conquistadas encantam, mas tão logo fazem parte da realidade perdem seu poder de sedução,

*as terras longínquas só mantêm seu encanto e poder de atração
enquanto estiverem distantes. Uma vez alcançadas e conhecidas,
tornam-se igualmente monótonas, previsíveis e comuns, ou seja,
igualam-se ao cotidiano burguês que o viajante deixou atrás de si
na pátria (que agora existindo apenas na imaginação, torna-se,
por sua vez, a inalcançável terra dos sonhos)³².*

²⁹ AZEVEDO, 1998, p. 48.

³⁰ Cf. LÖWY & SAYRE, 1995.

³¹ *O Mágico de Oz*. 1939

³² VOLOBUEF, 1999, p. 115.

Macário não consegue chegar a um lugar que o satisfaça. Do Brasil à Itália tudo se mantém igualmente tedioso em sua mente. Lá ou aqui, não faz diferença, Macário permanece em um mundo que lhe é, até mesmo, hostil. Seus desejos não se realizam, seus sonhos não se concretizam, sua busca continua sendo uma busca. O trajeto em que Macário se encontra é sem fim, como se o infinito o sugasse para um lugar cada vez mais distante. Essa busca interminável de algo inatingível é o que Löwy e Sayre chamam de *nostalgia de um paraíso perdido*. O interessante é que nem o próprio indivíduo parece saber exatamente o que procura, o que dá ao romantismo um traço nostálgico e melancólico. Esse espaço que se perdeu é o único em que o homem poderia encontrar-se em sua plenitude, num misto de humano e natural. Distante desse espaço utópico o homem está sofrendo uma cisão que o separa de si mesmo. Enquanto não encontrar esse “paraíso perdido”, a busca permanecerá. O horizonte continuará sendo perseguido, mas nunca será atingido.

Essa viagem ao além horizonte é, por assim dizer, um caminho para se chegar ao *nirvana*, é no nirvana que se encontra a paz suprema e divina. É através dele que se chega a verdadeira libertação e realização. Viagem exterior e interior, deste modo, se conjugam, estão lado a lado e não podem ser separadas.

A busca do nirvana representa uma busca interior. Há, então, uma viagem figurada, não é mais a viagem exterior que se apresenta, mas uma viagem interior. Nessa nova viagem o que tem que ser descoberto é o próprio *eu*, um *eu absoluto* que traz em si o tudo e o nada, o finito e o infinito, que é, em última análise, a força universal.

A viagem interior para os românticos era a forma mais verdadeira de conhecer o espaço exterior. Para conhecer o *outro* deve-se antes conhecer o *eu*. Essa tentativa de auto-conhecimento faz com que o homem romântico faça uma aventura tão perigosa e sedutora quanto qualquer outra. Conhecer-se implica descobrir o lado negro que normalmente se procura esconder. Ao explorar a interioridade – como se exploram novas terras – o homem desvela ainda suas características que fogem da (dita) normalidade.

Loucura, revolta e transgressão são modos de fugir de tudo aquilo que mantém o homem preso. Rompendo com tudo que o prende, ele pode alçar seu vôo interior e viajar por suas profundezas. Nessa viagem o mais importante não é o *ver*,

mas o *sentir*. É através dos sentimentos e sensações que é possível voltar-se para si mesmo e descobrir-se em sua totalidade:

*MACÁRIO – São sonhos! sonhos, Penseroso! É loucura abrir tanto os véus do coração e essas brisas enlevadas que vêm tão sussurrantes de enleio, tão repassadas de aromas e beijos! É loucura talvez! E contudo, quando o homem só vive deles, quando todas as portas se fecharam ao enfeitado – por que não ir bater na noite de febre no palácio da fada das imaginações? Põe a mão no meu coração. Tuas falas m'o fizeram bater. Havia uma voz dentro dele que eu pensava morta, mas que só estava emudecida*³³.

Macário ao voltar-se para seu interior, inicia a trajetória do auto-conhecimento. Macário redescobre seus sentimentos e com isso revitaliza sua dor. À personagem não resta sequer a oportunidade de viajar por um mundo de ilusões, pois ela não as tem. Macário é cético, não crê em mundos fantasiosos, para ele a realidade é uma só: a do mundo real. Por alguns momentos ele oscila entre o ceticismo e a crença, mas seu caráter descrente, muitas vezes, se sobressai:

MACÁRIO – Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado.

*Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que esqueceu-se talvez de contar que nos mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e sezões do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos, que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores*³⁴ – *que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade!*³⁵

Para Macário, um mundo de plenas maravilhas inexistente, atrás da beleza da floresta escondem-se muitas coisas que geram desconforto. O mundo, para ele, deve ser visto como realmente é, em sua totalidade, e não suprimindo os elementos desagradáveis que mesmo que não sejam mencionados não deixam de

³³ AZEVEDO, 1998, pp. 75-76.

³⁴ Nota-se que o olhar de Macário para a natureza é de um realismo tal que chega a destoar das demais personagens do Romantismo. Não há aqui a exaltação maravilhada dos elementos naturais. Parece, então, nesse ponto, assumir a visão de um verdadeiro viajante: a natureza é vista em sua totalidade, com qualidades e defeitos, Macário não se perde em elogios para sua beleza e com isso mostra que nem tudo na natureza é belo.

³⁵ AZEVEDO, 1998, p. 69.

existir. Macário vê as ilusões como coisas que não se configuram. Sua viagem interior, portanto, não se perde em fantasias, mas alude a sentimentos realmente vividos (ou não vividos, mas que gostaria de viver).

A viagem por um mundo ilusório não é possível, mas a viagem por seu próprio *eu* permanece e Macário começa a mostrar-se contraditório: ao mesmo tempo que nega Satã, o busca; assim como considera o amor ilusório, admite já ter amado. Suas aspirações não se realizam talvez por que nem ele mesmo sabe o que deseja. Macário parece perceber que qualquer que seja o caminho a ser trilhado não conseguirá satisfazer suas vontades. Cada nova descoberta gera uma nova desilusão o que faz com que ele vislumbre apenas um caminho a ser seguido: o da morte. Macário diz a Penseroso: *Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento – morrer*³⁶. A partir de então, a viagem da personagem é em busca da morte, ela passa a espreitá-la (e não ao contrário como seria de se esperar), mas Satã volta a ser seu guia: *És uma criança. Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte*³⁷. Ao que parece Satã o encaminhará para a vida, mas uma vida que realmente mereça ser vivida. Aqui as duas viagens – interior e exterior – se misturam, se é que em algum momento estiveram completamente separadas.

É a busca interior que o conduz à morte, é essa mesma procura que o devolve à vida e a Satã. Explorar o mundo e explorar-se a si se configuram, enfim, como complementos. É no *outro* que o *eu* se descobre; só se conhece o *outro* porque se tem noção do *eu*. Do mesmo modo, mundo interior e mundo exterior se complementam: um só existe por existir o outro.

³⁶ AZEVEDO, 1998, p. 50.

4. 4 Devaneios e fantasias

*Em teu asilo
Eu sonho-me poeta, e sou ditoso,
E a mente errante devaneia em mundos
Que esmalta a fantasia!*

Álvares de Azevedo

Em *Noite na Taverna*, Álvares de Azevedo cria uma narrativa sob um clima ilusório, quase que a confundindo com sonhos e delírios. São estórias passadas, geralmente, em locais distantes, em ambientes sombrios e sem pessoas para comprovar a veracidade, o que colabora para se construir essa sensação de sonho. Predominam imagens como nuvens, luz do luar (pouco nítida) que aumenta a incerteza, além do fato de os narradores serem libertinos, embriagados que procuram, cada qual, contar uma estória mais sanguinolenta que a outra.

Invocam o deus Baco³⁸ como fonte de inspiração para suas estórias; após algumas taças de vinho e sob o efeito da embriaguez é que as estórias são narradas. O subconsciente é que passa a revelar os acontecimentos, que não se sabe se são reais ou fantasiosos. As estórias são narradas como se não passassem de sonhos das personagens. Não são apenas fenômenos psíquicos involuntários decorrentes do sono, mas também os sonhos que se tem acordado, em estado de vigília. Nesse último caso é que entra a questão do delírio, do devaneio. É delirando que se revelam as idéias mais íntimas, as quais não se tem coragem de revelar em condições normais, mas que sempre estiveram presentes no subconsciente. Em sua *Poética do Devaneio*, Gaston Bachelard mostra que sonho e devaneio são coisas distintas, é através do devaneio que o consciente e o inconsciente se misturam. Nesse sentido, o devaneio é um ato criador em que a criação é capaz de unir o sonhador e seu sonho³⁹. Desse modo, o devaneio passa a funcionar como um meio de revelar os sentimentos mais íntimos do indivíduo. Com isso, o estado de embriaguez dos rapazes da taverna parece aproximar-se bastante do estado de devaneio e, mesmo

³⁷ AZEVEDO, 1998, p. 87.

³⁸ Baco é o deus romano da fertilidade e do vinho. Os cultos a esse deus, geralmente secretos, apresentavam como ritual as bacanais, marcadas por excessos sexuais e crimes de toda espécie (Cf. LURKER, 1993: Baco).

³⁹ Cf. BACHELARD, 1996.

assim, por vezes, chegam a expressar remorso pelos seus atos, como se pode observar em “Johann”:

(Um espasmo de medo contraiu horrivelmente a face do narrador... Tomou o copo, foi beber... os dentes lhe batiam como de frio... o copo estalou-lhe nos lábios). [. . .] Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, dá-me um outro copo, enche-o de conhaque, enche-o até a borda! Vede!... sinto frio, muito frio... tremo de calafrios e o suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! A ardência do cérebro ao vapor que tonteio... quero esquecer!⁴⁰

Percebe-se aí o remorso de Johann, mas também o clima delirante em que se encontra: embriagado e aparentemente febril. Tenta afastar esses pensamentos como se procura afastar sonhos ruins. Entretanto, a estória de Johann é a única em que se quebra a sensação de irreabilidade, pois é confirmada pelos acontecimentos de “Último beijo de amor”. É a presença do sonho que constrói o ilusório macabro.

Através de suas estórias as personagens parecem buscar uma maneira de concretizar as fantasias que, sendo geralmente proibidas, se inscrevem no maldito. Trata-se da dita normalidade corrompendo, alucinando e alienando um grupo de rapazes, gerando neles fantasias para tentar suprir suas necessidades. A falta de realização faz com que busquem no sonho algo que lhes dê ventura.

Outro tipo de fronteira entre a realidade e a fantasia apresenta-se quando a confusão não se dá apenas no plano da apreensão e assimilação, mas na relação interior da estória, como se pode observar em “Solfieri” em que a dúvida é se a personagem realmente está morta. Ao que parece, sim; entretanto, através da catalepsia justifica-se o real estado da moça encontrada por Solfieri. Contudo, a partir daí, tem-se um estranhamento com o início de sua narrativa que leva a crer na morte da referida mulher:

As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se estendia num leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. A face daquela mulher era como uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas⁴¹.

⁴⁰ AZEVEDO, 1995, pp. 57-58.

⁴¹ AZEVEDO, 1995, p. 22.

É criado todo um clima mortuário. Não é uma imagem feminina que é vista, mas uma “sombra de mulher” sob a luz da lua entre nuvens. Ora, se a luz da lua, por si só, já dá uma sensação de incerteza, coberta de nuvens essa sensação se acentua. Essa “visão” parece a de um ser inanimado, não de uma pessoa viva. Impõe-se aí a idéia de que a noite é dos mortos. Entretanto, essa impressão desfaz-se ao ver que um ano se passara até o reencontro com o “anjo do cemitério”. Quando isso se sucede, ela está morta. Mas a dúvida sobre tal acontecimento ressurgiu, pois o narrador recria o clima de embriaguez, reiterando, assim, o clima de incerteza:

Uma noite, após uma orgia, eu deixara dormida no leito dela a condessa Bárbara. 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 embriaguez⁴².

Após uma noite de orgia e ainda embriagado é que Solfieri sai e encontra aquela mulher que vira havia algum tempo. Dessa forma se estabelece a dúvida não apenas se era a mesma pessoa, a qual em outra época já não pudera ver direito mas, sobretudo, da veracidade dos acontecimentos daquela noite.

Em toda a obra, realidade e fantasia se misturam. Não se pode ter certeza se os fatos realmente aconteceram, porém eles são narrados de modo a envolver o leitor fazendo com que a narrativa seja aceita. Não apenas em *Noite na Taverna*, mas ao longo da obra de Álvares de Azevedo é possível perceber essa infiltração da fantasia no interior do texto. Azevedo não tenta criar uma atmosfera real em suas obras, ao contrário, a cria artificialmente, deixando claro que é arte e não realidade. Nesse sentido, *a mente errante devaneia em mundos* numa viagem cujo início está perdido e o fim é incerto, mas trilha caminhos de sua própria fantasia. A incerteza da fantasia é mantida no sonho que é tão incerto quanto sua própria definição, fluido como a própria realidade em que se vive, conforme o dizer de Hamlet, *o sonho em si mesmo é somente uma sombra*⁴³.

O devaneio que se observa em *Noite na Taverna* garante uma continuidade em relação à *Macário*, em que a noite encarrega-se do clima soturno e fantasioso. Noite e devaneio assumem uma posição análoga. É através da noite e do

⁴² AZEVEDO, 1995, p. 23.

⁴³ SHAKESPEARE, 1995, p. 132.

devaneio que se torna possível o aflorar do inconsciente e a redescoberta de uma realidade escondida no interior de si mesmo. Nesse sentido, o imaginário passa a assumir um papel fundamental na obra de Álvares de Azevedo. Em se levando em consideração as categorias de Durand de *regime diurno do imaginário* e *regime noturno do imaginário*⁴⁴, pode-se perceber que na obra azevediana esses dois níveis quase que se fundem, havendo uma maior tendência ao regime diurno, o que faz com que a noite seja vista como um espaço de terror, um espaço em que emerge o sobrenatural. Por não recusar de todo o regime noturno do imaginário, a noite é também um tempo de transcendência em que o retorno ao Absoluto original é possível. Assim, pode-se dizer que para que os acontecimentos sejam recuperados pelos homens da taverna ou para que Macário possa seguir em seu aprendizado é preciso sonhar, como sonhar é preciso para poder viver. Somente nos sonhos se cria uma realidade ideal, é nos sonhos que se apresenta a felicidade desejada de modo mais pleno, é como se o que é vivido nunca fosse tão belo quanto o que é sonhado. Isso faz com que a realidade abra caminho para o que pode ser o mais real da existência: a imaginação, o ilusório e o sonho. O imaginário assume, assim, uma posição de importância, enquanto o concreto passa a ocupar um segundo plano. A imagem que aflora do imaginário – espécie de sonhar acordado –, *é ela mesma portadora de um sentido que não deve ser procurado fora da significação imaginária. O sentido figurado é, afinal de contas, o único significativo*⁴⁵. O imaginário, portanto, é que constrói a realidade de modo mais definitivo. É nele que os símbolos se constroem e adquirem significados. É ele que se torna capaz de transformar uma realidade dada. O imaginário, contudo, não deve ser visto apenas como fruto de fantasia ou alucinação, sua fonte é o inconsciente. As criações do imaginário pertencem a uma forma de inconsciente coletivo, posto que é o conjunto de imagens criadas pelo homem através dos tempos.

É em sonho que Macário visita o outro mundo passando por seu ritual de iniciação. É através de seus devaneios que os homens da taverna desnudam suas aventuras e seus desejos. O refúgio no sonho que se expressa em Álvares de Azevedo não é apenas um modo de evasão relativa a realidade das coisas, mas um modo de encontrar um *eu* mais verdadeiro que permanece escondido enquanto não é

⁴⁴ Cf. DURAND, 1997.

desmascarado através do inconsciente. O sonho torna-se, assim, um meio de transcendência do *eu* para melhor se conhecer, uma forma de alcançar o espaço nostálgico que a realidade concreta e exterior impede que seja atingido. Nesse sentido, o sonho funciona como um espaço interior em que o homem entrega-se completamente a si mesmo, uma forma de realizar desejos, de encontrar uma condição utópica que, desde o início, é o objeto de desejo do indivíduo maldito. Um desejo fadado a uma frustração que será constantemente reiterado.

4.5 O duplo: duas faces do mesmo *eu*

Quanto ao mais, estou destinado a perder-me, definitivamente, e apenas algum instante de mim poderá sobreviver no outro.

Jorge Luis Borges

Embora o fantástico não seja um elemento que se concretize na obra de Álvares de Azevedo, ele permeia seus textos. Tanto *Macário* quanto *Noite na Taverna* têm toda uma atmosfera propícia para que o fantástico se instaure, os temas que se lhe apresentam são temas tradicionais da literatura fantástica: a viagem ao mundo fantástico, a presença de elementos sobrenaturais, a prática da necrofilia, a presença do duplo. Esses elementos, contudo, são naturalizados no interior dos textos fazendo com que o fantástico passe em movimento tangente pelas obras.

Em *Macário*, o Diabo torna-se um elemento do mundo real e passa a guiar o estudante; como seu guia, Satã o conduz por caminhos que antes desconhecia. Com isso, aos poucos o aprendiz vai sofrendo transformações em sua personalidade. Toda viagem conduz ao conhecimento, a dele também. Após ter iniciado seu aprendizado, Macário encontra Penseroso cujas características são opostas às suas: um é realista, o outro, romântico; um é cético, o outro, sonhador. O diálogo que se estabelece entre as duas personagens parece ser, na verdade, um

⁴⁵ DURAND, 1997, p. 19

diálogo de Macário consigo mesmo. É como se entre os dois se processasse uma dupla visão de uma mesma verdade: de um lado o ceticismo materialista e de outro uma crença sonhadora e utópica. Penseroso e Macário parecem ser duas faces de um mesmo *eu*, faces opostas, contrárias, mas, sobretudo, complementares. Em *Macário*, então, é possível perceber a presença de dois duplos: o duplo do aprendiz e o duplo do guia.

O Diabo é um duplo de Cristo⁴⁶. São duas faces contrárias, mas que se completam. Parece haver aí um segundo *eu*, o *doppelgänger*⁴⁷ do romantismo alemão. Diabo e Cristo são duplos que se encontram em pólos opostos. De um lado se encontra o mal absoluto, do outro, o bem pleno; um conduz ao pecado, o outro conduz à salvação e à redenção. Mal e bem, pecado e redenção se complementam, são faces opostas da mesma verdade. O Diabo nasce como um ser perfeito e é condenado a sofrer no inferno pela eternidade; Cristo nasce como um humano propenso ao pecado e ao sofrimento, mas acaba por se encontrar com o Pai no paraíso divino. Ainda que o duplo de Satã não esteja presente no texto, também não está de todo ausente. Deus e Cristo só existem por existir o Diabo, assim como o bem não existe sem o mal.

O duplo pode se apresentar sob as mais diversas formas: como gêmeos, sócias, seres idênticos, etc., mas em *Macário* existem os duplos opostos. Tanto Cristo e Diabo quanto Penseroso e Macário⁴⁸ apresentam uma dupla polaridade. Tratam-se de forças opostas, sentimentos que entram em conflito. Há aí uma ambigüidade de relação: o duplo é, ao mesmo tempo, o desdobramento de um mesmo homem e a união de dois homens em busca de uma totalidade.

Essa ambigüidade gerada pelo duplo surge como uma tentativa utópica de alcançar o absoluto. O duplo é gerado por um outro que se separa do *eu* como modo de refletir os tormentos e problemas desse *eu*. Nesse sentido, o duplo é

⁴⁶ Se, como ocorre em muitos casos, para que um duplo possa evoluir o outro necessita ser aniquilado, no caso de Cristo e Diabo isso não ocorre, posto que a existência de um está condicionada a do outro. O bem não pode existir sem o mal, pois isso acarretaria numa total anulação de parâmetros.

⁴⁷ Conceito criado em 1796 por Jean-Paul Richter para se referir ao duplo do romantismo alemão, *àquele que caminha do lado* (Cf. Bravo, 1998).

⁴⁸ Talvez essa coexistência de personalidades tão diferentes como Macário e Penseroso como duplos reflita a idéia de almas distintas tal qual Ariel e Caliban que compartilham das profundezas de um mesmo cérebro, como lemos num dos prefácios de Álvares de Azevedo à *Lira dos Vinte Anos*. Ao encontro disso temos Antonio Candido que diz que *Macário é o Álvares de Azevedo byroniano, ateu,*

uma representação da alma e seus conflitos, o que se dá pela percepção da alma como sendo dual. Portanto, o duplo pode ser idêntico ou um contrário perfeito, qualquer um deles, porém, conduz à idéia de imortalidade e totalidade da alma⁴⁹. Contudo, nessa busca de uma totalidade essencial ele conduz ao mal, sendo muitas vezes, até mesmo, signo de morte⁵⁰. Nessa busca do absoluto que acaba por conduzir ao duplo, o homem encontra-se num estado de perturbação interior posto que está em um caminho utópico e infinito, para o qual sabe que não encontrará solução. A perturbação conduzirá à transgressão e a transgressão já é em si um modo de transcendência. Nesse transgredir o interdito é que o homem recairá no mal e vislumbrará a possibilidade de morte.

Segundo Freud, o fenômeno do duplo está relacionado à idéia do estranho, podendo haver *uma duplicação, divisão e intercâmbio do eu (self)*⁵¹. Freud, em sua análise do duplo, mostra ter ocorrido uma evolução da idéia do duplo e, com isso, uma modificação. Num primeiro momento,

*o 'duplo' era uma segurança contra a destruição do ego, uma 'enérgica negação do poder da morte', como afirma Rank; e, provavelmente, a alma 'imortal' foi o primeiro 'duplo' do corpo [...] Entretanto, quando essa etapa está superada, o 'duplo' inverte seu aspecto. Depois de haver sido uma garantia da imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte*⁵².

Em *Macário*, como será possível perceber, apenas após o encontro dos duplos a atração pela morte se apodera das personagens. O instinto de morte torna-se traço marcante das personagens que pouco a pouco seguirão rumo à destruição, afinal, para que um permaneça o outro deve perecer.

Macário encontra Penseroso somente após o início de seu aprendizado. A visão romântica do mundo de Penseroso coincide com a de Satã e só aparece no texto quando Satã já semeou o romantismo no coração de Macário. Penseroso seria a face romântica de um Macário cujo outro lado ainda luta para se sobressair, mas já começa a vacilar. O Macário do segundo episódio não é mais o mesmo do primeiro, ele já foi transformado pelos conhecimentos que foram

desregrado, irreverente, universal; Penseroso, o Álvares de Azevedo sentimental, crente, estudioso e nacionalista (Candido, 1997, pp. 189-190).

⁴⁹ Cf. RANK, 1990.

⁵⁰ Cf. BRAVO, 1998.

⁵¹ FREUD, 1996, v. 17, p. 252.

adquiridos ao longo de suas viagens. O Macário que continuará após a cena da taverna certamente não será aquele do início do episódio.

*A nostalgia do infinito provoca uma cisão dolorosa do ser*⁵³, o indivíduo divide-se entre duas realidades, no caso, opostas. Macário é objetivo e descrente, Penseroso é romântico e crente. Através do ensinamento de Satã, Macário deve chegar ao romantismo de Penseroso e, para tanto, este deve ceder seu espaço. O único modo de prosseguir sua viagem é aniquilar o outro, o duplo, o Penseroso. Há a necessidade de que um morra para que o outro possa permanecer.

Ao olhar para Penseroso, Macário olha para si mesmo levado por uma tentativa de se auto-conhecer, tentativa essa que acaba por se revelar utópica e frustrada, posto que sempre que o homem começa a se perceber já está se modificando, não podendo nunca apreender-se em sua totalidade. Contraditoriamente, nessa tentativa de se encontrar, Macário foge de si mesmo.

Nesse encontro com seu duplo, Macário o está previamente condenando à morte, mas, assim, abre caminho ao seu aprendizado. É pela presença do outro que Macário consegue se conhecer e evoluir. Em se considerando o conhecimento adquirido pela existência do duplo, é possível perceber que é aí que se encontra a verdadeira viagem interior de Macário. Olhar o outro faz com que Macário se conheça melhor do que olhando apenas para si mesmo.

A consciência de Penseroso é simetricamente oposta à de Macário, assim, são expostos ideais opostos em relação ao mundo, ao amor, ao nacionalismo, à existência e ao fazer poético. *A representação dessas consciências num mesmo plano narrativo gera o embate entre os ideais poéticos de Penseroso e os de Macário, redundando na morte do primeiro e na confirmação das idéias do segundo*⁵⁴. A morte de Penseroso é um estágio fundamental ao aprendizado de Macário bem como é a confirmação de seus ideais e, por conseguinte, do próprio Satã.

A presença do duplo no interior da obra encerra uma forma de refugiar-se da realidade através de elementos sombrios. O duplo, ao mesmo tempo que proporciona uma melhor forma de auto-conhecimento do *eu*, é um modo de

⁵² FREUD, 1996, v. 17, p. 252.

⁵³ BRAVO, 1998, p. 263.

⁵⁴ ALVES, 1998, pp. 178-179.

esconder esse mesmo *eu* na medida que divide em duas uma mesma consciência que, como não bastasse a cisão original que acompanha o homem desde o momento da queda, se encontrará ainda mais dividido em um mundo que para ele é confuso.

O romântico precipita-se impetuosamente para seu “duplo”, tal como se precipita para tudo que seja obscuro e ambíguo, caótico e extático, demoníaco e dionisiaco, e busca com isso tão-somente um refúgio na realidade que é incapaz de dominar por meios racionais. Nessa fuga da realidade, descobre o inconsciente, aquilo que está escondido em segurança da mente racional, a origem de seus sonhos de realização de desejos e das soluções irracionais de seus problemas. Descobre que “duas almas habitam em seu seio”, que algo em seu íntimo sente e pensa não ser idêntico a si mesmo, que carrega consigo seu demônio e seu juiz⁵⁵.

Através do duplo, portanto, representa-se uma cisão da alma, dois seres que por serem absolutamente iguais ou absolutamente diferentes acabam por tornar-se um só, sendo uma espécie de complemento um do outro. O indivíduo romântico vê o mundo como um lugar corrompido, decadente e fragmentado que tende a transformá-lo de modo a degradá-lo. Por não separar o *eu* do mundo é que o *eu* do indivíduo romântico torna-se um reflexo da realidade que o cerca. Realidade fragmentada, *eu* fragmentado. Nesse sentido, o duplo figura como um elemento de estranhamento, estranhamento de si mesmo em relação a si e ao mundo.

É através da oposição dos duplos que Álvares de Azevedo desnuda as diferenças entre o romantismo brasileiro e o europeu. Penseroso é nacionalista, crente num amor puro e casto, desejoso da união entre homem e natureza, características que embora estejam presentes nos demais romantismos foram modelares no Brasil. Macário, por sua vez, é apaixonado, revoltado, irônico, anseia por terras remotas, características recorrentes entre os europeus. É na duplicidade das duas personagens que se descobre o caráter romântico da arte: a dualidade, ou binomia como chamou Álvares de Azevedo. Através da união de elementos (aparentemente) opostos é que a arte romântica fixa suas raízes, posto que ao unir o diverso no uno o sujeito romântico busca a unidade perdida, a totalidade do *eu*, a plena união entre o *eu* e o mundo.

Embora tente dissuadir Macário da idéia do suicídio, é Penseroso que acaba por suicidar-se. É após a longa conversa entre as duas personagens que

Penseroso torna-se triste e sombrio e opta por matar-se. É como se ao mesmo tempo que Macário aprende alguns ensinamentos de Penseroso este também estivesse sofrendo grande influência de suas palavras. O contato entre as duas personagens conduz a um momento de tensão em que cada qual começa a duvidar de suas próprias convicções. Penseroso, por mais que a italiana diga amá-lo, desacredita de seu amor; Macário, que não acreditava no amor, após passar toda a *noite junto ao seio de uma donzela, pura e virgem como os anjos*⁵⁶, deseja morrer e lamenta *por que não se morre de amor!*⁵⁷. As modificações que se processam na alma das personagens se dão devido à viagem interior empreendida por Macário desde o início de seu contato com Satã. Viagem essa que se passa no turno da noite, posto que é à noite que os mistérios do homem começam a se desvendar. Ao se passarem à noite, os acontecimentos têm seu cenário misterioso como são misteriosos os fatos que têm a noite por testemunha. As personagens azevedianas encontram-se envoltas nesse clima de incerteza que marcou o romantismo.

*Com o romantismo surgiu uma nova concepção: a noite como metáfora daquilo que hoje denominamos fenômenos psicológicos ou mesmo paranormais, isto é, hipnose, auto-sugestão, telepatia, premonição do futuro, etc. A noite, portanto, foi transferida para dentro do indivíduo*⁵⁸.

É nas trevas da noite que Macário faz seu aprendizado, como é à noite que ele e Penseroso se encontram. Mais que no exterior, a noite encontra-se no interior das personagens. O clima de mistério proporcionado pela noite faz com que ela seja o momento em que os segredos do universo e do próprio *eu* sejam desvendados. É à noite que Macário encontra seu duplo, como é à noite que ele verá Penseroso morrer, garantindo a continuidade de seu ensinamento.

⁵⁵ HAUSER, 1998, pp. 679-680.

⁵⁶ AZEVEDO, 1998, p. 50.

⁵⁷ AZEVEDO, 1998, p. 51.

⁵⁸ VOLOBUEF, 1999, p. 67.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Cuidado, leitor, ao voltar esta página!
Aqui dissipa-se o mundo visionário e platônico. Vamos entrar num mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha Baratária de D. Quichote, onde Sancho é rei; e vivem Panúrgio, sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório: - a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare.
Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban.
A razão é simples. É que a união deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces.*

Álvares de Azevedo

Ariel ou Caliban? Apenas um passeio pela tempestade da alma.

Um Ariel que, ainda que ansioso pela liberdade, é um ser pacífico e submisso; ou um Caliban revoltado e transgressor, ainda que escravizado? Qual dessas personalidades habita a alma azevediana? Anjo ou demônio? Toda a obra de Álvares de Azevedo funda-se nessa binomia. Observa-se o *bem*, resignado e submisso às normas pré-estabelecidas e o *mal* contestador que leva à transgressão. Álvares de Azevedo subverteu essa visão tradicional que vê bem e mal em pólos opostos. Em sua obra não há nem Caliban nem Ariel, mas os dois juntos coexistindo.

Mas, quem são Ariel e Caliban? Para Shakespeare, em *A Tempestade*, Ariel é um elfo, escravizado por Próspero; Caliban, também escravo, é um selvagem e disforme, muitas vezes chamado de monstro devido à sua aparência repugnante¹. Entretanto, a questão permanece: quem são Ariel e Caliban?

Caliban, que se firmou como figura literária através de Shakespeare em *A Tempestade*, é um selvagem, filho da bruxa Sicorax com um demônio.

¹ Cf. SHAKESPEARE, s.d.

Próspero, após dominar a Ilha, faz de Caliban seu escravo, que, apesar de submisso à sua magia, sempre foi revoltado com sua condição. Caliban é visto por todos como um monstro; seu nome é um anagrama de *canibal*, há nele, porém, um quê de dignidade, estando entre as personagens que se expressam em verso². Caliban é igualado a um monstro, mas o que será que isso quer dizer?

O monstro surge, em geral, associado às forças do *mal*, por isso mesmo ao irracional. Uma ação monstruosa é fruto da irracionalidade e animalidade do ser humano, trata-se de uma ação não pensada e instintiva, comandada pela paixão e não pela razão. Contudo, o monstro apresenta uma perspectiva ambígua, posto que, se por um lado ele associa-se ao *mal*, por outro, pode ser o guardião de algo, de um tesouro, possivelmente. *O monstro está presente para provocar ao esforço, à dominação do medo, ao heroísmo*³. Desse modo, o monstro pode ser também um sinal do sagrado, até porque, acima de tudo, ele é a representação do irracional e do sobrenatural. O monstro é uma espécie de barreira a ser superada, como uma forma de transcender as trevas para chegar à luz. Há nele, portanto, uma certa ambigüidade, pois provoca duas reações contrárias: desejo e medo; por isso ele pode também representar o proibido, a perversão.

É isso que ocorre com Caliban: apresenta características ambíguas, sendo meio monstro, meio humano. Pode-se, então, dizer que Caliban é sim um monstro, há nele algo de ingênuo e humano.

Ariel⁴, por ser uma figura, além de literária, mitológica, é mais complicado de ser definido. Ariel já foi visto como o príncipe das águas, ou o anjo auxiliar de Rafael na cura de doenças. Em Isaías 29, Ariel é um nome simbólico da cidade de Jerusalém, na qual se travará a batalha pela libertação e pela paz:

A respeito de Jerusalém.

Ai de Ariel, de Ariel, a cidade em que Davi acampou!

² Enquanto as personagens de nobre caráter de Shakespeare, em geral, se expressam em versos, as demais o fazem em prosa, *ao contrário de Trínculo e Estéfano, que ocupam um degrau ainda mais baixo na escala dos valores humanos, Caliban só fala em verso. Não foi intenção do poeta fazer dele um tipo inteiramente repulsivo* (Nunes, s.d., p. 14): *CALIBAN – A falar me ensinastes, em verdade/ minha vantagem nisso é ter ficado/ sabendo como amaldiçoar. Que a peste/ vermelha vos carregue, por me terdes/ ensinado a falar vossa linguagem* (Shakespeare, s.d., p. 24). Por ter certa nobreza de caráter, Caliban não pode aceitar sua condição de escravo, o que faz dele um revoltado perante sua realidade.

³ CHEVALIER & GHEERBRANT, 1998, p. 615: Monstro.

⁴ O nome *Ariel* significa “o leão de Deus”, por isso, em diversos tratados de magia é representado com uma cabeça de leão (Cf. Lewis & Oliver, 1999: Ariel).

*Ajuntai ano a ano,
completem as festas anuais o seu ciclo,
mas eu porei Ariel em aperto; haverá gemido e luto,
e ela será para mim como Ariel⁵.*

O profeta Isaías se refere à cidade de Jerusalém como Ariel, o leão e o fogo de Deus, que será destruída, mas se erguerá novamente pela mão do Senhor e a Ariel, cidade destruída, tornar-se-á Ariel, o fogo divino.

A Cabala⁶, por sua vez, usa a palavra *Ariel* para designar os anjos maléficos. Há, portanto, diversas referências a esse nome, havendo também as mais diversas significações. Se para Shakespeare, Ariel é um elfo bondoso; para Milton, é um dos anjos rebeldes⁷, mais um dos seguidores de Lúcifer.

Como é possível perceber, tanto Ariel quanto Caliban já trazem em si o bem e o mal, já são ambíguos em sua essência. Ser Ariel ou Caliban é, portanto, indiferente. Embora ao relembrar essas figuras Álvares de Azevedo esteja chamando a atenção do leitor para a diferença que se apresenta em seus textos, a retomada dessas personagens reflete também a dualidade que marcará toda sua obra. A alma azevediana consegue conjugar os dois num misto de ingenuidade e malícia, de revolta e conformidade, traduzindo isso tudo na beleza intraduzível de uma obra que sobrevive na dualidade. A arte apresenta mais de uma face assim como o belo. Como afirma Baudelaire, *a dualidade da arte é consequência fatal da dualidade do homem*⁸.

O homem é dúbio como é dúbia a forma pela qual ele se expressa. A arte apresenta-se desse modo dual por se tratar ela da representação do absoluto, de algo universal e pleno, da conciliação entre o racional e o emocional. Trata-se de uma representação do sublime, em se considerando que *o sublime define-se pelo*

⁵ Isaías 29: 1-2.

⁶ Cabala vem do hebraico KABBALAH, religião cuja doutrina reconhece Deus apenas na perspectiva da criação, como um ser infinito e inacessível em sua essência, trata-se de uma religião fundada na contemplação e centrada na perspectiva messiânica. Sua doutrina veio a provocar grande influência na religião judaica. No século XIII, a cabalística encontra sua expressão, através da língua hebraica, no *Sefer ha-Zōhār, Livro do Esplendor* (Cf. *Grande Enciclopédia Larousse Cultural*, 1999: Cabala). O *Zōhār* é uma obra clássica da cabala judaica, atribuída ao tanna Simeão bar Yohai. Na realidade, foi compilado pelo cabalista castelhano Moisés de Leão (1240-1305). Sua doutrina é extremamente complexa e deriva em geral de princípios neoplatônicos (Eliade & Couliano, 1999, p. 342. Índice Comentado: *Zōhār*).

⁷ Cf. MILTON, 1964.

⁸ BAUDELAIRE, 1996, p. 11.

*esforço de exprimir o infinito*⁹. Almejar ao infinito é almejar à totalidade. O indivíduo romântico deseja essa existência plena em que o *eu* seja um *eu* perfeito e para tanto deve abarcar os dois lados de tudo: o bem e o mal, o belo e o horrendo, Deus e Diabo. Parece, então, ser possível aplicar a Álvares de Azevedo a análise que ele mesmo faz de outros poetas, posto que em sua obras se observa

*o fel da blasfêmia, tressuando da esponja prenhe – é a vida que se estorce como a serpe na vasca moribunda – é o sangue que rebenta mais vivo, o pulso tufoso que bate mais tropel como nos peitos do cavalo estafado do deserto – o coração que afana ao derramar das veias, [bem como] os vislumbres do sofredor erradio*¹⁰.

A obra azevediana aspira à universalidade da arte e do próprio *eu*. Um *eu* que se debate entre dois caminhos, mas que opta por contemplar a ambos. Sua obra poética oscila entre o sentimentalismo exacerbado e ingênuo, que tanto caracterizou os românticos brasileiros, e o sentimento de revolta, que se apresenta quase como uma maldição, sobretudo, aos românticos europeus. Sua obra de ficção se constrói de modo descrente, maldito, rebelde e transgressor, mas nem por isso perde seu caráter sublime e encantador, fazendo aquilo que Baudelaire preconiza: ver o belo mesmo no horrível, atitude que surge durante o romantismo e que tem no autor d'*As Flores do Mal* o seu ápice. Nesse misto de belo e horrendo, prazer e dor que se apresenta na literatura azevediana é possível perceber que

*na criação nem tudo é humanamente belo, que o feio existe lado a lado com o belo, o disforme junto do gracioso, o grotesco a par do sublime, o mal simultaneamente com o bem e a sombra com a luz. [A musa moderna] perguntará se a razão limitada e relativa do artista deve sobrepor-se à razão infinita e absoluta do Criador; se o homem deve corrigir Deus, se uma natureza mutilada será mais bela; se a arte tem o direito de dividir em dois, por assim dizer, o homem, a vida e a criação; se cada coisa funcionará melhor retirando-lhe a força e a energia; se, enfim, a condição para ser harmonioso é ser incompleto*¹¹.

O gracioso e o horrendo não são simples opostos, são complementares; fazem parte do grupo de oposições em que um pólo só existe por existir o outro. A obra de Álvares de Azevedo admite os dois pólos. A beleza de sua obra, assim, se funda na imperfeição, sua graça na deformidade. Como não captar a

⁹ HEGEL, 1974, p. 156.

¹⁰ AZEVEDO, 2000, p. 678.

beleza de seu Satã ainda que seja ele Satã? Como não perceber o caráter lírico tanto de *Macário* quanto de *Noite na Taverna* ainda que estejam eles impregnados de cenas mórbidas, sangrentas e monstruosas? E como não notar a ironia de grande parte de sua lírica?

Álvares de Azevedo é uma nota dissonante do Romantismo¹² brasileiro. Em boa parte de sua obra, a ficcional e alguma poesia, rejeitou ele a descrição pautada pelo nacionalismo e pelo amor, até certo ponto, piegas, que tanto caracterizaram a ficção romântica brasileira. Enquanto os demais românticos brasileiros abriram mão do individualismo em nome de uma causa – através do sentimento coletivo de construir o Brasil enquanto nação literariamente independente –, Álvares de Azevedo fez amplo uso dele, refugiando-se no seu *eu* confuso e dúbio. Essa atitude romântica de refugiar-se no *eu*, no mal, na melancolia é, na verdade, uma fuga de uma sociedade que não o aceita e que não é aceita por ele¹³. Não é um ato de alienação frente a realidade, mas um ato de repúdio a essa realidade dada. Na

¹¹ HUGO, 1992, p. 115.

¹² É necessário se perceber que aqui se considera, pelo menos, dois romantismos distintos: um que seria o estilo de época, a escola literária; e um outro que seria o modo de vida do indivíduo romântico. Entre esses romantismos há algumas dissonâncias, posto que no primeiro caso há o cumprimento de uma norma coletiva enquanto no segundo se apresenta um *eu* que aflora na tentativa de construção de um novo mundo. Ver o romantismo como um modo de vida é encará-lo na perspectiva de formação de um mundo próprio, perfeito e utópico – entendendo utopia como uma realidade que transcende o real, uma realidade *fora do tempo*. *Como a imaginação criadora* (Bosi, 2000, p. 206), uma imaginação que cria um novo tempo e uma nova realidade –, Absoluto, Edênico, um paraíso reconquistado, um desejo jamais realizado e desde a origem fadado à frustração devido a essa mesma natureza utópica, um desejo que forma um novo pensamento de um novo homem condenado à ruína, mas também à busca, a busca perpétua por um retorno à harmonia original. São esses traços que formam a mentalidade (apenas uma delas) romântica e transforma sua alma numa verdadeira tempestade, num campo de batalha onde a solução é a revolta, somente a revolta e sempre a revolta (Cf. Löwy & Sayre, 1995). Existem, entretanto, outros romantismos e um deles é o romantismo coletivo, nacionalista, de certo modo, piegas; um romantismo que ao invés de destruir uma ordem que não lhe agrada, a deixa em paz, mas busca construir outra (como é o caso, por exemplo do Romantismo Brasileiro, mais ufanista que utópico, mais resignado que contestador, mais paciente que revoltado).

¹³ Mesmo na poesia subjetiva e sentimental é possível perceber uma tentativa por parte do indivíduo romântico de negar algo que não aceita e que não o aceita. Mesmo no individual é possível perceber o social que é questionado através do ato de ser negado. Nesse sentido, o romantismo é mal lido, posto que é visto apenas como fruto de uma subjetividade pura, alienada e alienante. Se em seu início, o Romantismo defendeu arduamente o ideal nacional, abrindo mão, inclusive, de outros aspectos que caracterizam essa corrente, a linha romântica em que Álvares de Azevedo se inscreve, contesta a realidade pelo simples ato de negá-la, de silenciá-la, dando voz ao *eu* insatisfeito, revoltado e melancólico perante essa mesma realidade. Desse modo, pode-se dizer que a melancolia é a forma que Álvares de Azevedo encontrou para representar o nacional, ou seja, a melancolia azevediana está relacionada à realidade de seu tempo. *Mesmo não discutindo diretamente, na maioria de seus textos, temas cruciais da época, mesmo passando ao largo de questões como o escravismo e a desigualdade social, acreditava que a melancolia de sua produção, tal como a de Bocage, traduzisse, de algum modo, o mal-estar de sua realidade* (Ginzburg, 1997. p. 43).

impossibilidade de modificar aquilo que está posto, o indivíduo romântico intenta num projeto de destruição da ordem posta, mas acaba por, gradativamente, destruir a si próprio.

O refugiar-se no individual e na subjetividade como forma de questionar é um modo não de fugir da reflexão sobre a sociedade, mas um processo essencialmente social de demonstrar a insatisfação. É social por negar o social; é social por repudiar a sociedade que o está aniquilando. Conforme Adorno,

A relação com o social não nos deve afastar de obra de arte, mas, ao contrário, inserir-nos mais profundamente nela. [. . .] o conteúdo de um poema não é apenas a expressão de emoções e experiências individuais. Mas estas não chegam nunca a ser artísticas a menos que consigam participação do geral por meio, precisamente, da especificação da essência de sua forma estética. Não se trata de que o que expressa o poema lírico tenha de ser o diretamente vivido por todos. Sua generalidade não é uma vontade de tous, não é uma generalidade da mera comunicação do que os demais não podem comunicar; o que ocorre é que a inversão no indivíduo eleva o poema lírico ao geral através do processo de tornar manifesto algo não deformado, não apreendido, ainda não associado, antecipando, assim, espiritualmente, algo de uma situação na qual nenhuma generalidade má, que é profundíssima particularidade, se vinculasse ao outro, ao humano. O poema lírico espera o geral da individuação sem reservas¹⁴.

A individualidade expressa na arte é uma forma de atingir o geral, o universal, o social que, aparentemente, está por ela excluído. O indivíduo é em si um elemento da sociedade em que se encontra inserido, ainda que discorde desse sistema.

É por estar impregnada de sentimentos individualistas que a obra azevediana destoa da tradição romântica brasileira que buscou o social de modo mais explícito, ou seja, engajando-se no ideal coletivo de construir a brasilidade. Assim, sua obra se infiltrou dos elementos melancólicos, tediosos, revoltosos e, principalmente, malditos, que caracterizaram outros romantismos, como o alemão, o francês e o inglês, principalmente.

A turbulência e desassossego causados por uma frustração de nunca atingir o que procura conduz a uma revolta contínua, a um estado melancólico e cada vez mais revoltado. Há aí um desejo de tornar-se um ser uno enquanto se tem ciência

de que se é mais de um, enquanto se tem que conviver com desejos fortes e conflitantes sem a possibilidade de decidir-se por um deles, dando a certeza de que o caminho ideal é o centro¹⁵, o contemplar os dois lados, gerando, assim, uma obra ainda mais plural. Essa pluralidade de sentimentos e desejos leva a uma tempestade na alma que continua a vagar entre os pólos que constituem o desejo sem poder optar por um caminho.

Por esse motivo, a tradição crítica brasileira acostumou-se a chamar Álvares de Azevedo de “o poeta da dúvida”¹⁶. Ainda que o chamem dessa forma, as explicações por tal denominação, em geral, ou não aparecem, ou não passam de superficiais. Sua obra, então, ficou relegada à estereotipia e, com isso, a alcunha perdurou: Álvares de Azevedo, “o poeta da dúvida”.

Mais que um poeta consciente e crítico sobre sua obra, Álvares de Azevedo foi um pensador da literatura, apesar de sua pouca idade. Num período tão curto de produção, ele intentou diversos projetos literários, dentre os quais a poesia foi apenas mais uma de suas tantas aventuras literárias. Ele pensou sobre sua época, sobre a literatura¹⁷, sobre sua própria literatura, criou um novo estilo, dual, controverso, mas, sobretudo, original. Não se preocupou com as normas tradicionais que regravam os gêneros literários, daí a dificuldade de se falar em gênero em se tratando de Álvares de Azevedo. Subverteu ele as normas da boa literatura.

Em geral atacado por não ser um cantor do nacional,

¹⁴ ADORNO, 1975, pp. 343-344.

¹⁵ Entre dois caminhos – bem/mal, Ariel/Caliban, resignação/revolta – há um terceiro, um meio termo entre eles, através do qual se pode contemplar aspectos dos dois. Esta posição entre os dois pólos permite captar um pouco de cada um, contudo, não será mais nem um nem outro, mas um terceiro caminho que se funda no misto dos dois pólos, e é esse terceiro caminho que aqui chamo de centro. O centro é, portanto, parte dessa binomia, ou seja, a união de dois pólos, aparentemente opostos, mas que se complementam num todo. Entre os diferentes pólos em que consiste a binomia, não há uma dúvida em relação a qual dos caminhos deve ser seguido, mas a certeza de que um misto deles será o gerador de outro caminho, que, embora não chegue a ser mais harmônico, certamente estará mais próximo da totalidade do universo.

¹⁶ Essa tradição de chamar Álvares de Azevedo de “o poeta da dúvida” parece ter surgido com Ronald Carvalho. Em seu rastro, vieram os livros didáticos que se incumbiram da missão de difundir a alcunha.

¹⁷ No conjunto da obra de Álvares de Azevedo, podemos destacar seus estudos literários, pouco conhecidos, mas que, em geral, seguem as características do poeta e ficcionista. Após longos anos sem uma publicação integral, seus estudos literários saíram recentemente na edição completa da editora Nova Aguilar. A obra crítica de Álvares de Azevedo consiste nos seguintes títulos: *Lucano*; *George Sand*; *Alfred de Musset/ Jacques Rolla*; *Literatura e civilização em Portugal*; *Fase heróica*; *Fase negra*; *Carta sobre a atualidade do teatro entre nós*.

*a obra de Álvares de Azevedo soube ser bem brasileira, embora raramente falasse do Brasil. E é precisamente isso que se tem ignorado em sua obra, lida reiteradamente como reflexo do decadentismo europeu*¹⁸.

Sendo um moderno muito antes do Modernismo, Álvares de Azevedo soube absorver as influências externas e adaptá-las à realidade local. Seus versos muitas vezes negam a língua erudita em nome de outra, de rua, do cotidiano, do brasileiro. A obra de Álvares de Azevedo, então, ainda que influenciada por muitos escritores estrangeiros, não é uma cópia. *O que há é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite, um cérebro que se esbraseou nos sonhos de outro cérebro*¹⁹.

A alma romântica é uma alma em constante controvérsia consigo mesma, que se debate entre os mais diversos caminhos. Mas se debate não pela dúvida, mas pela tentativa de conciliação desses caminhos. Se Álvares de Azevedo é brasileiro, não há porque deixar de ser universal, de ser, de certa forma, um cidadão do mundo; se ele é inocente, não há porque deixar de ser maldito. Desse modo, é possível constatar que sua obra realmente *funda-se numa binomia*, num misto de Ariel e Caliban, anjo e demônio.

Essa binomia da obra azevediana acaba por se refletir em, outros níveis, além do temático, em que se apresenta de modo mais evidente, como no estrutural e no imagético. A estrutura de toda sua obra busca uma totalidade, as imagens poéticas por ele utilizadas são também ambíguas e controversas. Há em seus textos uma tentativa utópica de fundir idéia, estrutura e palavra num objeto único, dotado de perfeição e harmonia, ainda que difuso e disforme; uma tentativa de assumir a divindade do Verbo ainda que pela boca de Satã.

O amor burlesco é apresentado em parte da obra de Álvares de Azevedo. Seria um modo de brincar com o amor casto do romantismo? Certamente vai muito além de uma brincadeira, parece tratar-se de um novo olhar para um modo de fazer poético que já se transformara em chavão. O herói da ficção azevediana é um anti-herói, um herói maldito, à maneira de Byron, do mesmo modo que seu

¹⁸ AZEVEDO (R.), 2000, p. 87. É preciso atentar ao fato de que esse comentário é já uma nota dissonante na crítica sobre Álvares de Azevedo, bem como ocorre com Jaime Ginzburg, que vai além dos jargões e estereótipos consagrados à obra azevediana.

¹⁹ AZEVEDO, 2000, p. 679.

sujeito lírico, talvez por ser ele um sujeito deslocado em relação à tradição romântica brasileira.

Se por um lado, sua poesia rompeu com as amarras que moldaram o romantismo brasileiro, por outro, sua prosa ultrapassou o padrão, foi inovadora e original numa nação, até então, de poetas.

Apesar de não constituírem a parte – segundo a crítica em geral – mais significativa da obra de Álvares de Azevedo, *Macário* e *Noite na Taverna* apresentam características fundamentais na construção da alma romântica. Sua ficção traz elementos novos, tais como a questão do maldito, a conjugação de obras e gêneros distintos que formam uma unidade (*Macário* e *Noite na Taverna*). A obra de Álvares de Azevedo, portanto, é original e inovadora. A ficção azevediana é diferente de tudo aquilo que no Brasil se tinha produzido até então.

A poesia de Álvares de Azevedo não encontra a mesma dificuldade para se firmar. Por ser menos “estranha” o público se torna mais receptivo a ela. O que não quer dizer que não seja ela também fruto da dualidade e, por vezes, da disformidade.

Uma poesia que não se decide entre a pureza de um amor casto e um erotismo que mesmo que velado está presente a todo instante. Uma disformidade que se revela em estruturas irregulares e imperfeitas²⁰, mas, sobretudo, em temas obscuros e profanos. Sua obra é gerada por um *eu* que oscila entre a revolta e a conformidade. Se em muitos de seus poemas e em sua ficção se contesta o porquê do sofrimento, muitas de suas poesias apenas constatam esse fato, de modo pessimista e entediado. Raras vezes, contudo, isso se dá de modo tranquilo, suas personagens, em geral, são irônicas e sarcásticas em relação a si mesmas.

A ironia romântica é gerada, sobretudo, pela percepção da existência de um mundo controverso e incoerente, paradoxal, enfim. Em geral, a obra irônica de Álvares de Azevedo provoca um *sorriso tenso e melancólico*²¹, posto que mistura humor e sofrimento, o riso é para ele aliado da dor. Trata-se de um mórbido prazer

²⁰ Antonio Candido faz uma observação bastante interessante acerca das imperfeições e apreciações que se faz da obra de Álvares de Azevedo em que diz que *dentre os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente: ou nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana* (Candido, 1997, p. 159).

²¹ FRANCHETTI, 1987, p. 7.

pelo sofrimento que leva suas personagens a rirem da possibilidade de sua própria morte; rir da realidade e rir de si mesmo é, entretanto, um modo de fugir da própria existência e do sofrimento. O sofrimento é, então, camuflado sob o riso. O riso passa a funcionar como uma máscara que esconde a real face da dor, ao mesmo tempo que reflete o gosto mórbido por essa dor. *Bendito sejas, Riso*, diria mais tarde Augusto dos Anjos ao perceber que *és a Ironia que tombou no túmulo/ Nas sombras de um desgosto eterno!*²², esse desgosto eterno, porém, é, ao mesmo tempo, o motivo do riso eterno.

Ao mesmo tempo que o riso surge como fruto da consciência de finitude, é ele um subterfúgio para a criação de uma nova vida marcada sempre pelo mesmo sofrimento de que busca fugir. É como se racionalmente ele gritasse para si mesmo: ri, palhaço! Ri! E esse palhaço não é outro se não seu próprio coração, o *tristíssimo palhaço*²³ de que fala Cruz e Souza. Tristíssimo e irônico que quanto mais dói, mais ri.

Ainda que sua poesia seja bela e vibrante, mesmo em suas imperfeições, sua ficção parece ser o ponto alto de sua obra. É na prosa que o “poeta” revela sua imaginação e sua vocação para introduzir em nossa literatura elementos até então estranhos a ela.

Foi Álvares de Azevedo o introdutor do drama fáustico em nossa literatura, o mesmo drama fáustico que mais tarde se perpetuaria por aqui com o brilhante *Grande Sertão: Veredas*. Se consideramos *Noite na Taverna* como um conjunto de contos, foi ele o pioneiro da contística brasileira e não Machado de Assis como se convencionou (mesmo por aqueles que consideram contos, apesar da dependência interna das narrativas). Foi ele um maldito, vertente do Romantismo que tanto seduziu os europeus, mas que no Brasil ficou relegada a segundo plano devido à necessidade que se criou de descrever a natureza local como forma de criar o Brasil, ainda amorfo e dependente culturalmente de Portugal.

No estreito período de tempo de seus vinte anos, muita literatura e, sobretudo, muita boa literatura foi por ele produzida. Sua obra somente pode se configurar do modo que hoje a conhecemos por ter sido ela criada pelas duas almas que habitaram seu cérebro durante esses vinte anos. Almas antagônica, distintas, mas

²² ANJOS, 1996, p. 289.

que se completavam. Foi na tempestade que sua obra foi gerada. Na mesma tempestade da alma em que Ariel e Caliban se debateram sem que houvesse um vencedor. Ariel ou Caliban? Talvez os dois. Talvez nenhum! Certo é que o passeio continua. E a tempestade não cessa nunca...

²³ CRUZ E SOUZA, s.d., p. 30.

BIBLIOGRAFIA**Obras de Álvares de Azevedo:**

1. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Macário, Noite na Taverna e Poemas Malditos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
2. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Macário*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998. – (Série Pequenas Grandes Obras)
3. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Noite na Taverna e Poemas Escolhidos (de Lira dos Vinte Anos)*. São Paulo: Moderna, 1995. – (Coleção Travessias)
4. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Noite na Taverna*. Porto Alegre: Klick, 1997. – (Biblioteca ZH, 06)
5. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira)
6. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Os Melhores Poemas de Álvares de Azevedo*. Seleção de Antonio Candido. 3. ed. São Paulo: Global, 1994. – (Os Melhores Poemas, 13)
7. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1960. – (Coleção Nossos Clássicos, 7)
8. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Poesias Completas*. São Paulo: Saraiva, 1957.
9. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Poesias Completas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996. – (Coleção Prestígio)

10. AZEVEDO, Manoel Antônio Álvares de. *Poesias Escolhidas*. Seleção de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1971. – (Biblioteca Manancial, 3)

Textos Literários:

11. ABREU, Casimiro José Marques de. *As Primaveras*. Porto Alegre: L&PM, 1999. – (Coleção L&PM Pocket)
12. ALENCAR, José Martiniano de. *Iracema*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995. – (Série Bom Livro)
13. ALENCAR, José Martiniano de. *Lucíola*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995. – (Série Bom Livro)
14. ALENCAR, José Martiniano de. *O Guarani*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995. – (Série Bom Livro)
15. ALENCAR, José Martiniano de. *Senhora*. 10. ed. São Paulo: Ática, 1995. – (Série Bom Livro)
16. ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Tradução e nota de Italo Eugênio Mauro. São Paulo: 34, 2000.
17. ALVES, Antônio de Castro. *Poesias Completas*. 17. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, sd. – (Clássicos de Bolso)
18. ANJOS, Augusto dos. *Eu e Outras Poesias*. São Paulo: Martins Fontes, 1994. – (Coleção Poetas do Brasil) BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 1985.
19. BLAKE, William. *O Matrimônio do Céu e do Inferno e O Livro de Thel*. Tradução de José Antônio Arantes. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2000.
20. BRÖNTE, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Tradução de Oscar Mendes. 2. ed. São Paulo: Abril, 1971. – (Os Imortais da literatura Universal, 10)
21. CRUZ E SOUZA, João de. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. – (Coleção Prestígio)
22. ÉSQUILO. *Prometeu Acorrentado*. In: SÓFOCLES & ÉSQUILO. *Rei Édipo, Antígone, Prometeu Acorrentado*. Tradução de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. – (Coleção Clássicos de Bolso)

23. GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. – (Grandes Obras da Cultura Universal, 3)
24. GOETHE, Johann Wolfgang. *Os Sofrimentos do Jovem Werther*. Tradução de Leonardo César Lack. São Paulo: Nova Alexandria, 1999.
25. HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos Fantásticos*. Tradução de Claudia Cavalcanti. Rio de Janeiro: Imago, 1993. – (Coleção Lazuli)
26. NYE, Robert. *Memórias de Lord Byron*. Tradução de Celso Loureiro Chaves. Porto Alegre: L&PM, 1990.
27. MANN, Thomas. *Doutor Fausto*. Tradução de Herbert Caro. Rio de Janeiro: Record/Altaya, 1996. 2 vols. – (Mestres da Literatura Contemporânea, 46-47)
28. MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 1992. 2 vol.
29. MILTON, John. *Paraíso Perdido*. Tradução de Antônio José Lima Leitão. São Paulo: W. M. Jackson Inc., 1964. – (Clássicos Jackson, 13)
30. POE, Edgar Allan. *Historias Extraordinarias*. Traducción de Diego Navarra. Barcelona: Plaza & Janes, 1998. – (Ave Fenix)
31. RIMBAUD, Artur. *Uma Temporada no Inferno*. Tradução de Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1997. – (Coleção L&PM Pocket)
32. ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 32. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
33. SHAKESPEARE, William. *Hamlet. As Alegres Matronas de Windsor*. Tradução de Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1995. – (Coleção Teatro Completo, v.3)
34. SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo – Comédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d. – (Coleção Clássicos de Bolso): *A Tempestade*. pp. 13-57.
35. SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997. – (Coleção L&PM Pocket)

Filmes Referidos:

36. O ADVOGADO do Diabo. EUA: Warner Home Vídeo, 1997. 1 fita de videocassete (144 min.): son., color.; VHS.
37. O MÁGICO de Oz. EUA: MGM, 1939. 1 fita de videocassete (101 min.): son., colorido por computador; VHS.
38. O SÉTIMO Selo. Suécia: Continental Home Vídeo, 1957. 1 fita de videocassete (102 min.): son., preto e branco; VHS.
39. O ÚLTIMO Portal. FRA/ESP/EUA: Warner Home Vídeo, 1999. 1 fita de videocassete (127 min.): son, color.; VHS

Bibliografia Sobre Álvares de Azevedo:

40. ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998.
41. AMORA, Antônio Soares. *A Literatura Brasileira: Romantismo*. São Paulo: Cultrix, s.d. v. 2.: Álvares de Azevedo. pp. 153-161.
42. ANDRADE, Mário de. *Aspectos da Literatura Brasileira*. 4. ed. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.: Amor e medo. pp. 199-229.
43. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Crítica e Variedades*. São Paulo: Globo, 1997. – (Obras Completas de Machado de Assis): Álvares de Azevedo: *Lira dos Vinte Anos*. pp. 113-116.
44. AZEVEDO, Reinaldo. O anti-herói da lira. *Bravo!* São Paulo: D'Avila Ltda., dez./2000. n. 39. pp. 84-89
45. AZEVEDO, Vicente de. *Álvares de Azevedo Desvendado*. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1977.
46. BANDEIRA, Manuel. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 78-81.
47. BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos e Ultra-Românticos: Vida Literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Polis; Brasília: INL, 1979. –

- (Coleção Estética: Série Obras Reunidas de Brito Broca): Álvares de Azevedo e a Crítica de Joaquim Nabuco; Álvares de Azevedo e o culto byroniano; Na São Paulo de Álvares de Azevedo; Uma fonte *da Noite na Taverna*. pp. 206-217; 319-322.
48. CANDIDO, Antonio. *A Educação Pela Noite & Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987. – (Série Temas, 1): A educação pela noite. pp. 10-22.
49. CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 8. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 2.: Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. pp. 159-172.
50. CANDIDO, Antonio. Apresentação. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Os Melhores Poemas de Álvares de Azevedo*. Seleção de Antonio Candido. 3. ed. São Paulo: Global, 1994. – (Os Melhores Poemas, 13) pp. 9-19.
51. CANDIDO, Antonio. *Na Sala de Aula: Caderno de Análise Literária*. 8. ed. São Paulo: Ática, 2000. – (Série Fundamentos, 1): Cavalgada Ambígua. pp. 38-53.
52. CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.: Romantismo; Álvares de Azevedo. pp. 157-167; 225-234.
53. CARONE, Modesto. Álvares de Azevedo, um poeta urbano. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, 1987. n. 7. pp. 1-6.
54. CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1953.: Álvares de Azevedo (1831-1852) e a poesia da dúvida. pp. 205-239.
55. CAVALCANTE, Maria Imaculada. *O Satanismo na Obra de Álvares de Azevedo*. Goiânia, 1989. Dissertação (Mestrado), Instituto de Letras, Universidade Federal de Goiás, 1989.
56. CAVALHEIRO, Edgard. Álvares de Azevedo visto por alguns críticos e historiadores literários. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário, Noite na Taverna e Poemas Malditos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 9-18.
57. CAVALHEIRO, Edgard. *Panorama da Poesia Brasileira: O Romantismo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s.d. v. 1.: Manuel Antônio Álvares de Azevedo. pp. 119-131.
58. COSTA, Marta Morais da. Álvares de Azevedo em contraponto. *Fragmenta*. Curitiba: UFPR, 1990. n. 7. pp. 35-43.

59. COUTINHO, Afrânio. *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Americana; Prolivro, 1974. v 1.: Álvares de Azevedo. pp. 299-334.
60. CUNHA, Cilaine Alves. Boemia literária. *Cult – Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos, abril, 2001, ano IV, nº45. pp. 26-28.
61. FRANCHETTI, Paulo. O riso romântico: notas sobre o cômico na poesia de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos. *Remate de Males*. Campinas: UNICAMP, 1987. n. 7. pp. 7-17.
62. GINZBURG, Jaime. *Olhos Turvos, Mente Errante: Elementos Melancólicos em Lira dos Vinte Anos* de Álvares de Azevedo. Porto Alegre, 1997. Tese (Doutorado), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1997.
63. GOMES, Eugênio. *Visões e Revisões*. Rio de Janeiro: MEC/INL, 1958.: Álvares de Azevedo e o ópio da leitura. pp. 62-68.
64. GOMES, Eugênio. O individualismo romântico. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil: Romantismo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1969. v. 2. pp. 131-143
65. GRIECO, Agripino. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 46-49.
66. HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Edusp; Fapesp, 1998. pp. 9-23.
67. HORTA, Anderson Braga & DOBAL, H. *Na Cadeira de Álvares de Azevedo*. Brasília: ABL, outubro de 1983.
68. JEHA, Júlio. “Claudius Hermann”; o fantástico em Álvares de Azevedo. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1993. v. 1, n.1. pp. 124-134.
69. JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o Byroniano*. Rio de Janeiro: MEC, s.d. – (Os Cadernos de Cultura): Maneco, o byroniano. pp. 3-21.
70. LITRETO, Oliveiros. *Apresentação da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Biblioteca do Exército; Forense Universitária Ltda., 1974. Tomo I. – (Coleção General Benício, 116): Álvares de Azevedo ou a tristeza ultra-romântica. pp. 125-127.
71. MERQUIOR, José Guilherme. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 96-98.

72. MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. v. 2.: Álvares de Azevedo. pp. 139-152.
73. NEGRÃO, Maria José da Trindade. Apresentação. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Poesia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Agir, 1960. – (Coleção Nossos Clássicos, 7) pp. 5-17.
74. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. Introdução. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Poesias Completas*. São Paulo: Saraiva, 1957. pp. 5-27.
75. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: Estudos de Poesia Brasileira*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. – (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira: Série A): Poesia de Álvares de Azevedo. pp. 126-140
76. ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo, anjo e demônio do romantismo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Poesias Escolhidas*. Seleção de Hildon Rocha. Rio de Janeiro: INL, 1971. – (Biblioteca Manancial, 3) pp. 9-32.
77. ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo: a vida dentro da lenda. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário, Noite na Taverna e Poemas Malditos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 19-35.
78. ROCHA, Hildon. Álvares de Azevedo e a ficção fantástica. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Macário, Noite na Taverna e Poemas Malditos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. pp. 57-60.
79. ROMERO, Sílvio. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 26-43.
80. ROMERO, Sílvio. *História da Literatura Brasileira: Transição e Romantismo*. 6. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1960. Tomo III: Terceira fase do romantismo: o subjetivismo de Álvares de Azevedo e sua plêiada. pp. 945-965.
81. SANTOS, Wellington de Almeida. Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 100-109.
82. SECCHIN, Antônio Carlos. *Poesia e Desordem: Escritos Sobre Poesia & Alguma Prosa*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.: *Noite na Taverna: a transgressão romântica*. pp. 173-185.

83. SILVA, Vera Maria Tietzmann. Considerações sobre *Noite na Taverna*. *Letras em Revista*. Goiânia: UFG, 1995. v. 3/4, n. 1, jan./dez., 1992/1993. pp. 63-78.
84. SOARES, Angélica. A intertextualidade na poesia de Álvares de Azevedo. *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*. Porto Alegre: UFRGS, 1986. v. 2. pp. 291-297.
85. SOARES, Angélica. Álvares de Azevedo: 130 anos de sonho. *Caleidoscópio*. São Gonçalo, RJ: ASOEC, 1988. v. 8, n. 8. pp. 80-89.
86. SOARES, Angélica. Álvares de Azevedo e a ironia romântica. *Perspectivas II: Ensaaios de Teoria e Crítica*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1985. pp. 34-48.
87. SOARES, Angélica. *Ressonâncias Veladas da Lira: Álvares de Azevedo e o Poema Romântico-Intimista*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989.
88. SOUZA, Antônio Loureiro de. *Gregório de Matos e Outros Ensaaios*. Salvador: Aguiar e Souza, 1950.: Álvares de Azevedo. pp. 73-84.
89. STEGAGNO-PICCHIA, Luciana. O fascinante Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 98-99.
90. VERÍSSIMO, José. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Manuel Antônio Álvares de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000. – (Biblioteca luso-brasileira; série brasileira) pp. 43-46.

Bibliografia Sobre o Diabo e o Mal:

91. BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja: Séculos de Perseguição*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2001.
92. BATAILLE, Georges. *A Literatura e o Mal*. Tradução de Suely Bastos. Porto Alegre: L&PM, 1989.
93. COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: O Diabo como a Sombra de Deus na História*. Tradução de Laura Albuquerque. 2. ed. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1997.
94. CROUZEL, Henri. Le démoniaque dans l'œuvred'Origène. *Figures du démoniaque, hier et aujourd'hui*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1992. – (Théologie, 55) pp. 31-62.

95. FRANZ, Marie-Louise von. *A Sombra e o Mal nos Contos de Fada*. Tradução de Maria Christina Penteado Kujawski. 2. ed. São Paulo: Paulinas, 1985. – (Coleção Amor e Psique)
96. FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 19. Rio de Janeiro: Imago, 1996. – (edição *standard* brasileira): *Uma Neurose Demoníaca do Século XVII*. pp. 81-121.
97. LAGRÉE, Michel [et al.]. *Figures du Démoniaque, hier et aujourd'hui*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1992. – (Theologie, 55)
98. LEWIS, C. S. *Cartas do Diabo ao Seu Aprendiz*. Tradução de Mateus Sampaio Soares de Azevedo. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1996.
99. LINK, Luther. *O Diabo: A Máscara sem Rosto*. Tradução de Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
100. M'UZAN, Muchel de [et al.]. *Le Mal: Nouvelle revue de Psycabalise*. Paris: Gallimard, 1988, n. 38.
101. NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. Demonismo, malícia e malefício – contribuições à História do imaginário mágico-religioso no Brasil. *Revista de História*. São Paulo: USP, 1984. n. 117. pp. 87-98.
102. NOGUEIRA, Carlos Roberto Figueiredo. *O Diabo no Imaginário Cristão*. São Paulo: Ática, 1996. – (Série Princípios, 101)
103. PAPINI, Giovanni. *O Diabo: Apontamentos para uma Futura Diabologia*. Tradução de Fernando Amado. Lisboa: Unibolso, s.d.
104. PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Tradução de Philadelpho Menezes. Campinas: UNICAMP, 1996.
105. ROSENFELD, Denis. O pacto e o mal em *Doutor Fausto* de Thomas Mann. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 47-52.
106. RUSSELL, Jeffrey Burton. *O Diabo: A Percepção do Mal da Antigüidade ao Cristianismo Primitivo*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Campus, 1970. – (Série Soma)
107. SANFORD, John. *Mal, o Lado Sombrio da Realidade*. Tradução de Silvio José Pilon e João Silvério Trevisan. 3. ed. São Paulo: Paulus, 1988. – (Coleção Amor e Psique)
108. SAYÉS, José Antônio. *O Demônio, Realidade ou Mito?* Tradução de Maria Amélia Pedrosa. São Paulo: Paulus, 1999. – (Coleção Temas de Fé)

109. SICUTERI, Roberto. *Lilith: A Lua Negra*. Tradução de Norma Telles & J. Adolpho S. Gordo. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985. – (Coleção Psiquê, 2)
110. TOLEDO, Roberto Pompeu de. A atualidade de Satanás. *Revista Veja*. 31 de julho de 1996. pp. 70-81.
111. VERGOTE, Antoine. Antropologie du diable: l'homme séduit et en proie aux puissances ténébreuses. LAGRÉE, Michel [et al]. *Figures du Démoniaque, hier et aujourd'hui*. Bruxelles: Facultés Universitaires Saint-Louis, 1992. – (Theologie, 55) pp. 83-110
112. VILLENEUVE, Roland. *La Beauté du Diable*. Paris: Pierre Bordas el Fils, 1994.
113. VILLENEUVE, Roland. Satã. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.

Bíblias, Dicionários e Enciclopédias:

114. BÍBLIA de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2000.
115. BÍBLIA Sagrada (Bíblia de Estudo). Tradução de João Ferreira de Almeida. ed. rev. e corrigida. São Paulo: Vida, 1984.
116. BÍBLIA Sagrada. Traduzida da Vulgata por Pe. Matos Soares. 44. ed. São Paulo: Edições Paulinas, 1987.
117. BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.
118. BRUNEL, Pierre. *Dictionnaire de Don Juan*. Paris: Robert Laffont, 1999.
119. CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva; Raul de Sá Barbosa; Ângela Melim & Lúcia Melim. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.
120. COSTA, Camille Vieira da. *Dicionário de Nomes Próprios*. 2. ed. São Paulo: Traço, 1988.
121. COTTERELL, Arthur. *Enciclopédia de Mitologia*. Tradução de Margarida Vale de Gato. [s.l.]: Livros e Livros, 1998.

122. ELIADE, Mircea & COULIANO, Ioan P. *Dicionário das Religiões*. Tradução de Ivone Castilho Benedette. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
123. FIRMINO, Nicolau. *Dicionário Latino Português*. 4.ed. rev. ampl. São Paulo: Melhoramentos, sd.
124. GRANDE Enciclopédia Larousse Cultural. São Paulo: Nova Cultural, 1999. 24 vols.
125. LAFFONT-BOMPIANI. *Dictionnaire des Personnages*. Paris: Robert Laffont, 1960.
126. LEÓN-DUFOUR, Xavier. *Vocabulário de Teologia Bíblica*. Tradução de Frei Simão Voigt. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1992.
127. LEWIS, James R. & OLIVER, Evelyn Dorothy. *Enciclopédia dos Anjos*. Tradução de Daniel Vieira. São Paulo: Makron Books, 1999.
128. LUKER, Manfred. *Dicionário dos Deuses e Demônios*. Tradução de Cecília Camargo Bartalotti & Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
129. MICHAELIS: Pequeno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. – (Dicionário Michaelis)
130. O LIVRO de Mórmon: Um Outro Testamento de Jesus Cristo. Tradução de Daniel Shupe & Williams Lane. Asunción: Comuneros S. A., 1993.

Bibliografia Geral:

131. ADORNO, Theodor. Discurso sobre lírica e sociedade. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da Literatura e suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975. pp. 343-353.
132. AGUIAR, Flávio. O pacto e o pacto letrado. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 85-92.
133. AGUIAR, Flávio. Visões do inferno ou o retorno da aura. In: NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. pp. 317-325.
134. AQUINO, St. Tomás de. *O Ente e a Ciência; Questões Discutidas Sobre a Verdade; Súmula Contra os Gentios; Compêndio de Teologia; Seleção de*

Textos da Suma Teológica. Tradução de Alexandre Correia. São Paulo: Nova Cultural, 2000. – (Coleção Os Pensadores)

135. ARIÈS, Philippe. *O Homem Diante da Morte*. Tradução de Luiza Ribeiro. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989. 2 vols. – (Coleção Ciências Sociais)
136. ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Instinto de Nacionalidade e Outros Ensaios*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1999. – (Série Pequenas Grandes Obras): Instinto de nacionalidade. pp. 9-36.
137. BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
138. BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.
139. BAUDELAIRE, Charles. *Paraísos Artificiais*. Tradução de Alexandre Ribondi; Vera Nobrega & Lúcia Nagib. Porto Alegre: L&PM, 1998. – (Coleção L&PM Pocket)
140. BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. – (Coleção Leitura)
141. BEHLER, Ernst. *Ironie et Modertité*. Traduit de l'allemand par Olivier Mannoni. Paris: Puf, 1997.
142. BERGER, John. *Albrecht Dürer*. Lisboa: Taschen, 1998.
143. BESSIERE, Irenè. *Le Recit Fantastique*. Paris: Larousse, 1974.
144. BLOCH, R. Howard. *Misoginia Medieval e a Invenção do Amor Romântico Ocidental*. Tradução de Cláudia Moraes. Rio de Janeiro: 34, 1995. – (Coleção Teoria)
145. BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
146. BLOOM, Harold. *O Livro de J*. Tradução de Monique Balbuena. Rio de Janeiro: Imago, 1992. – (Biblioteca Pierre Menard)
147. BLOOM, Harold. Posfácio. In: SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Tradução de Miécio Araujo Jorge Honkins. Porto Alegre: L&PM, 1997. – (Coleção L&PM Pocket)
148. BLOOM, Harold. *Shakespeare: A Invenção do Humano*. Tradução de José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

149. BONAVENTURE, Jette. *Variações Sobre o Tema Mulher*. São Paulo: Paulus, 2000. – (Coleção Amor e Psique)
150. BORDINI, Maria da Glória. Doutor Fausto e o esgotamento do espontâneo. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 53-60.
151. BOSI, Alfredo. *Dialética da Colonização*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
152. BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 32. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
153. BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. 6. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
154. BRAIT, Beth. *Ironia em Perspectiva Polifônica*. Campinas: UNICAMP, 1996. – (Coleção Viagens da Voz)
155. BRANDÃO, Ruth Silviano. *Literatura e Psicanálise*. Porto Alegre: UFRGS, 1996. – (Síntese Universitária, 45-46)
156. BRAVO, Nicole Frenandez. Duplo. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.
157. BULFINCH, Thomas. *O Livro de Ouro da Mitologia (A Idade da Fábula): História de Deuses e Heróis*. Tradução de David Jardim Júnior. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.
158. CANDIDO, Antonio. *A Formação da Literatura Brasileira (Momentos Decisivos)*. 8. ed. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. v. 2.
159. CANDIDO, Antonio & CASTELLO, J. Aderaldo. *Presença da Literatura Brasileira: história e antologia*. 7. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1996.
160. CARVALHO, Olavo de. Judaísmo e Preconceito. *Humanas: Anuário Literário*. Campinas: Sama Multimídia – Educação e Arte, 2000. Ano I. pp. 110-112.
161. CARVALHO, Ronald. *Pequena História da Literatura Brasileira*. 9. ed. rev. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia, 1953.: O Romantismo. pp. 205-273.
162. CASTEX, Pierre-Georges. *Le Conte Fantastique en France de Nadier à Maupassant*. Paris: José Corti, 1994.
163. CÁTAROS: hereges ou bons cristãos? *Humanas: Anuário Literário*. Campinas: Sama Multimídia – Educação e Arte, 2000. Ano I. pp. 78-86.

164. CHATEAUBRIAND, François René. A Melancolia Romântica. In: GOMES, Álvaro C. & VECHI, Carlos A. *A Estética Romântica: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1992. pp. 67-69.
165. CHKLOVSK, V. A Construção da novela e do romance. In: EIKHNBAUM, B. [et all]. *Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973. pp. 203-226.
166. COSTA, Judith Martins. A noção de contrato na história dos pactos. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 20-33.
167. DABEZIES, Andre. Fausto. In: BRUNEL, Pierre (org.). *Dicionário de Mitos Literários*. Tradução de Carlos Sussekind. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: UnB, 1998.
168. DEIMLING, Barbara. *Botticelli*. Lisboa: Taschen, 1995.
169. DURAND, Gilbert. *As Estruturas Antropológicas do Imaginário: Introdução à Arqueologia Geral*. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
170. EAGLETON, Terry. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
171. ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: A Essência das Religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992. – (Tópicos)
172. FAIRBAIRN, Gavin J. *Reflexões em Torno do Suicídio: a linguagem e a ética do dano pessoal*. Tradução de Attélio Brunetta. São Paulo: Paulus, 1999. – (Avulso)
173. FARIA, Paulo. A anamnese do pacto em *Doutor Fausto* de Thomas Mann. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 61-68.
174. FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 14. Rio de Janeiro: Imago, 1996. – (edição *standard* brasileira): *Luto e melancolia*. pp. 243-263.
175. FREUD, Sigmund. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. v. 17. Rio de Janeiro: Imago, 1996. – (edição *standard* brasileira): *O 'Estranho'*. pp. 235-269.
176. GOMES, Álvaro C. & VECHI, Carlos A. *A Estética Romântica: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1992.
177. GUARDINI, Romano. *De la Mélancolie*. Traduit de l'allemand par Jeanne Ancelet-Hustache. Paris: Éditions de Seuil, 1992.

178. GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort*. Paris: José Corti, 1988.
179. HARTOG, François. *O Espelho de Heródoto: ensaio sobre a representação do outro*. Tradução de Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 1999.: Uma retórica da alteridade. pp. 229-271.
180. HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
181. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *A Idéia e o Ideal e Estética: O Belo Artístico ou o Belo Ideal*. Tradução de Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 2000. – (Os Pensadores)
182. HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Estética*. São Paulo: Abril, 1974.: Preleções sobre a estética. pp. 149-162.
183. HOUAISS, Antônio. Prefácio. In: GOETHE, Johann Wolfgang. *Fausto*. Tradução de Jenny Klabin Segall. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1997. – (Grandes Obras da Cultura Universal, 3) pp. 15-24.
184. HUGO, Victor. O grotesco. In: GOMES, Álvaro C. & VECHI, Carlos A. *A Estética Romântica: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1992. pp. 115-117.
185. INÁCIO, Inês C. & LUCA, Tânia Regina de. *O Pensamento Medieval*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1994. – (Série Princípios, 150)
186. KLIBANSKY, Raymond; PANOFSKY, Erwin & SAXL, Fritz. *Saturne et la Mélancolie*. Traduit de l'anglais et d'autres langues par Fabienne Durand-Bogaert et Louis Évrard. Paris: Gallimard, 1994.
187. KIRSCH, Jonathan. *As Prostitutas na Bíblia: Algumas Histórias Censuradas*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Record; Rosa dos Tempos, 1998.
188. KONDER, Leandro. *Walter Benjamin: O Marxismo da Melancolia*. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
189. KRISTEVA, Julia. *No Princípio Era o Amor: Psicanálise e Fé*. Tradução de Leda Tenorio da Motta. São Paulo: Brasiliense, 1987.
190. LAGARDE, André & MICHARD, Laurent. *XIX^e Siècle: Les Grands Auteurs Français du Programme*. v. 5. Paris: Bordas, 1961. – (Collection Textes et Littérature)

191. LIMA, Luis Costa. Do Neoclassicismo ao Romantismo. In: COUTINHO, Afrânio (org.). *A Literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Sul Americana S. A., 1968. v. 1. pp. 366-397.
192. LOBO, Luíza (org.). *Teorias Poéticas do Romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. – (Novas Perspectivas)
193. LOPEZ, Luiz Roberto. *Cultura Brasileira: de 1808 ao Pré-modernismo*. 2. ed. Porto Alegre: UFRGS, 1995. – (Síntese Universitária, 12)
194. LÖWY, Michael & SAYRE, Robert. *Revolta e Melancolia: O Romantismo na Contramão da Modernidade*. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis: Vozes, 1995.
195. LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In: PROENÇA FILHO, Domício (org.). *O Livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982. – (1ª Bienal Nestlé de Literatura Brasileira) pp. 104-161.
196. MOISÉS, Massaud. *História da Literatura Brasileira: Romantismo*. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1985. v. 2.: Preliminares. pp. 3-25.
197. MÜLLER, Nelei. A Trajetória do Fantástico. *Letras de Hoje*. Porto Alegre: PUC/RS, 1993. n. 93. pp. 31-43.
198. NASCIMENTO, Dalma. Fausto e Dom Juan: o pacto com a complementaridade. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 34-42.
199. NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. Tradução de Paulo César de Souza. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
200. NOVAES, Adauto (org.). *O Olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
201. NOVALIS. Fragmentos sobre o romantismo. In: GOMES, Álvaro C. & VECHI, Carlos A. *A Estética Romântica: Textos Doutrinários Comentados*. São Paulo: Atlas, 1992. pp. 54-56.
202. NUNES, Carlos Alberto. Prefácio. In: SHAKESPEARE, William. *Teatro Completo – Comédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Ediouro, s.d. – (Coleção Clássicos de Bolso): *A Tempestade*. p. 14.
203. OLIVEN, Ruben George. O pacto da criação. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 11-13.
204. O LIVRO Egípcio dos Mortos. Introdução de E. A. Wallis Budge. Tradução de Octavio Mendes Cajado. 9. ed. São Paulo: Pensamento, 1999.

205. PAZ, Octavio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Tradução de Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1984.
206. PAZ, Octavio. *A Outra Voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
207. PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Saravy. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. – (Coleção Logos)
208. PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Inútil Poesia: e outros ensaios breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
209. PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil: Ensaio Sobre a Tristeza Brasileira*. 4. ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia., 1931.
210. PROMETEU: o Mestre rebelde. *Humanas: Anuário Literário*. Campinas: Sama Multimídia – Educação e Arte, 2000. Ano I. pp. 10-15.
211. RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo: Estudos de Poesia Brasileira*. 2. ed. rev. e aum. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979. – (Biblioteca Universitária de Literatura Brasileira: Série A): A harpa gemedora; Poesia Romântica. pp. 126-140.
212. RANK, Otto. *Don Juan et Le Double*. Traduit de l'allemand par le Dr S. Lautman. Paris: Payot, 1997.
213. RODRIGUES, Selma Calasans. Fantástico paródia do fantástico. *Anais do 1º Congresso da ABRALIC*. Porto Alegre: UFRGS, 1986. v. 2. pp. 87-91.
214. RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. São Paulo: Ática, 1988. – (Série Princípios, 132)
215. ROSA, Carlos Alberto Pessoa. Depressão e Literatura. *Revista Literária Blau*. Porto Alegre: Maredi, maio de 1998, n. 21. pp. 18-21.
216. ROSENFELD, Kathrin Holzermayr. O pacto entendido como “lance”. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 93-99.
217. ROSSIAUD, Jacques. *A Prostituição na Idade Média*. Tradução de Cláudia Schilling. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1991.
218. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Discurso Sobre a Origem e os Fundamentos da Desigualdade Entre os Homens; Discurso Sobre as Ciências e as Artes*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1997. – (Os Pensadores – Rousseau. v. 2)

219. ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Do Contrato Social; Ensaio Sobre a Origem das Línguas*. Tradução de Lourdes Santos Machado. São Paulo: Nova Cultural, 1997. – (Os Pensadores – Rousseau. v. 1)
220. SATAYANA, George. *Tres Poetas Filósofos: Lucrecio, Dante, Goethe*. Traducción por José Farrater Mora. Buenos Aires: Losada, 1952.
221. SOARES, Angélica. Tridimensionalidade temporal e poematização da morte no romantismo. *Anais do 2º Congresso ABRALIC*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. v. 1. pp. 42-50.
222. SOLÉ, Jacques. *L'Amour en Occident a l'Epoque Moderne*. Bruxelles: Complexe, 1994.
223. SONTANG, Susan. *Sob o Signo de Saturno*. Tradução de Ana Maria Capovilla e Albino Poli Jr. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 1986.
224. SPESBER, Suzi Frankl. O pacto: tradição e utopia. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 69-84.
225. SQUAROTTI, Giorgio Bárberi. (org.) *Literatura Italiana: Linhas, Problemas, Autores*. Tradução de Nilson Carlos Moulin Louzada; Maria Betânia Amoroso; Neide Luzia de Rezende. São Paulo: Nova Stella; Instituto Cultural Ítalo-Brasileiro; EDUSP, 1989.
226. STEIN, Robert. *Incesto e o Amor Humano: a traição da alma na psicoterapia*. Tradução de Cláudia Gerpe Duarte. São Paulo: Paulus, 1999. – (Amor e Psique)
227. TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. – (Debates, 98)
228. TORRES, João Carlos Brum. O pacto e seus limites. *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 14-19.
229. VERNANT, Jean-Pierre & VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. v. 2. Tradução de Bertha Halpen gurovitz. São Paulo: Brasiliense, 1991
230. VERÍSSIMO, Érico. *Breve História da Literatura Brasileira*. Tradução de Maria da Glória Boridni. 3. ed. São Paulo: Globo, 1996.
231. VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: UNESP, 1999. – (Prismas)
232. WARNER, Marina. *Da Fera à Loira: Sobre os Contos de Fadas e seus Narradores*. Tradução de Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

233. WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe*. Tradução de Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
234. WOLF, Norbert. *A Pintura da Era Romântica*. Lisboa: Taschen, 1999. – (Épocas e Estilos)
235. ZILBERMAN, Regina. A Salamanca do Jarau ou “tudo o que volteia do ar tem seu dia de aquietar-se no chão...” *Organon*. Porto Alegre: IL/UFRGS, 1992. v. 6. n. 19. pp. 100-104.
236. ZILBERMAN, Regina. *A Terra em que Nasceste: Imagens do Brasil na Literatura*. Porto Alegre: UFRGS, 1994. – (Síntese Universitária, 41)
237. ZILBERMAN, Regina & MOREIRA, Maria Eunice. *O Berço do Cânone*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.