

## O ESTRANHO E O FANTÁSTICO ULTRARROMÂNTICOS EM *NOITE NA TAVERNA*

Daniel Augusto P. Silva (UERJ)

### Introdução

Neste ensaio, busca-se analisar nos contos de *Noite na taverna* (1885), escrito por Álvares de Azevedo, as presenças do fantástico e seus aspectos, como também do estranho. A partir de trechos do livro, são apontadas possíveis relações com o insólito e as maneiras pelas quais elas foram construídas pelo autor. O objetivo principal das análises é mostrar como a hesitação ante a realidade, marca fundamental nas definições de fantástico de Todorov, assim como elementos insólitos e do medo se fazem presentes ao longo de toda a obra. Além disso, o estranho é apontado como forte característica dos textos, tanto na visão todoroviana quanto na freudiana. Destacam-se ainda as afinidades existentes entre o estilo romântico e a literatura fantástica.

*Noite na taverna*, publicado postumamente em 1885 por Álvares de Azevedo, apresenta contos nos quais é possível identificar muitos aspectos do fantástico, do estranho e do insólito, a partir das definições de Tzvetan Todorov, Freud e de outros estudiosos. Por tal motivo, essa obra se configura como única em uma tradição crítico-literária brasileira que não teve por hábito o enfoque na literatura fantástica.

A relação do livro em questão com o fantástico é reconhecida e debatida pelos estudos literários cada vez mais, seja para relativizar essa associação (cf. NIELS, 2013), seja para confirmá-la. Há, portanto, muitas visões sobre o tema e algumas discordâncias. Pode-se citar Maria Cristina Batalha que, ao selecionar textos para *O fantástico brasileiro: contos esquecidos* (2011), indicou as discordâncias no meio acadêmico sobre as definições de fantástico e justificou da seguinte maneira a não inclusão de Álvares de Azevedo em sua coletânea:

(...) e, por fim, deixamos de lado, propositalmente, autores identificados com a estética do fantástico como Álvares de Azevedo em *Noite na taverna*, Murilo Rubião e J.J. Veiga, por serem amplamente conhecidos e já terem seus contos fantásticos publicados em coletâneas próprias. Caberia advertir ainda que, se discordamos da inclusão de muitos contos apresentados como 'fantásticos' em antologias anteriores, nossa intenção não é a de polemizar a esse respeito, até porque as definições teóricas do gênero são bastante cambiantes e não existe unanimidade entre os críticos (...). (BATALHA, 2011, p.8)

Essas múltiplas possibilidades de entendimento das definições do fantástico enriquecem as leituras e, por extensão, diversificam as análises empreendidas. A esse ponto, juntam-se também as peculiaridades de *Noite na taverna*, que permitem uma ligação entre o ultrarromantismo e o gótico (cf. BOTTING, 1996) característicos de seus contos àquelas acepções.

Ao longo do livro, há histórias que valorizam a noite como cenário, em que os contornos da vida e dos personagens não estão mais bem definidos como estariam à luz do dia, o que facilita, então, a emersão do sonho, do delírio e do insólito. (cf. CANDIDO, 1985).

O fantástico, passível de muitos entendimentos, foi bastante analisado e sistematizado enquanto gênero literário por Tzvetan Todorov. Para ele, um evento fantástico seria aquele em que a lógica das causalidades do mundo real é alterada e no qual uma hesitação é gerada. Tal sentimento é compartilhado essencialmente pelo leitor e também pode ser experimentada pelo herói da narrativa. *Noite na taverna* possui, por exemplo, diversos momentos em que os personagens duvidam se os acontecimentos vividos realmente acontecem como tal ou se são frutos de suas imaginações, da mesma maneira que o leitor também é levado a essa incerteza.

O fantástico ocorre nesta incerteza: ao escolher uma outra resposta, deixa-se o fantástico para se entrar num gênero vizinho, o estranho ou o maravilhoso. O fantástico é a hesitação experimentada por um ser que só conhece as leis naturais, face a um acontecimento aparentemente sobrenatural. (TODOROV, 2010, p. 31)

Ao descrever o estranho, Todorov assinala que tal gênero é impreciso e que pode englobar características diversas. Essa categoria estaria ligada a eventos insólitos que, apesar disso, podem ser explicados pela razão. O medo também seria um dos sentimentos mais gerados por ele, vindo, sobretudo, de temas ligados a assassinatos, crueldade, bastante presentes em *Noite na Taverna*. Freud, em *O estranho*, também relaciona essa categoria (*Unheimliche*) às emoções geradas, sendo o medo a principal delas. Além disso, pode-se defini-lo como aquilo que é desconhecido, novo, e que, por isso, acarreta incerteza.

É também preciso lembrar que o movimento romântico surge como oposição aos ideais racionalistas que dominavam o pensamento europeu no século anterior e também em parte do XIX. No Brasil, ainda que Álvares de Azevedo não adote em sua literatura posturas políticas como fizeram seus contemporâneos da primeira geração em busca de uma identidade nacional – pelo contrário, entendia a literatura aqui feita como parte da portuguesa (cf. CANDIDO, 1989) –, ele reage aos ideais iluministas a partir da valorização da subjetividade e também do fantástico.

A relação entre o fantástico e o romântico pode ser verificada, ainda, nas origens desse movimento literário. Baltor, ao analisar a defesa de Théophile Gautier da literatura fantástica na França, traz uma visão bastante significativa para a compreensão das afinidades entre os dois.

Assim, a literatura fantástica, por sua vez, é quase encarada como um paliativo aos males modernos e à razão fria e monótona que exasperava os românticos. O romantismo e o fantástico são postos lado a lado, como se fossem irmãos, na luta contra uma sociedade dominada por um racionalismo que não se utiliza dos poderes mágicos e curativos da imaginação. (BALTOR, 2012, p. 180)

Os enredos arquitetados em *Noite na taverna* são bastante típicos dessa estética da segunda geração romântica brasileira. O começo do livro apresenta uma epígrafe retirada do primeiro ato de *Hamlet*, de Shakespeare, destacando o conteúdo da obra como fantasioso – por que não dizer fantástico – e estabelecendo uma relação de intertextualidade com o maior nome da literatura inglesa. Ora, Álvares de Azevedo é bastante influenciado por outro autor britânico, Lord Byron, conhecido pela devassidão e pelo pessimismo retratados em suas poesias.

Esses mesmos tons dão início ao primeiro conto, cujo título é “Uma noite do século”, também considerado um prefácio da obra. Nele são apresentados o cenário da história – uma taverna – e os personagens – jovens que bebem, fumam, cantam e conversam após uma orgia. Solfieri, Bretram, Gennaro, Hermann e Johann, os narradores de cada um dos contos seguintes, debatem nessa primeira parte temas filosóficos, como a crença em Deus, a imortalidade da alma, envoltos em uma atmosfera de embriaguez.

Nesse momento, Archibald, um outro homem desse primeiro conto que também discutia aqueles outros temas, retoma a palavra para propor que se digam “contos fantásticos”. Essas narrativas serão marcadas por amores que levam à morte, por mais orgias, por assassinatos, por delírios e, é claro, por elementos insólitos, como o próprio personagem marca em sua fala.

— Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendam na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos - como Hoffman os delirava ao clarão doirado do Johannisberg!

(...)

Solfieri falou: os mais fizeram silêncio.

(AZEVEDO, 1999, p. 18)

## **Solfieri**

O primeiro conto, narrado em primeira pessoa pelo homem que dá título ao capítulo, um dos jovens que participou da orgia na taverna, constitui um dos exemplos mais explícitos do fantástico presentes no livro. Há nele inversão da lógica do mundo real, que gera, por sua vez, o sentimento de dúvida tanto no leitor quanto no personagem. Além disso, o cenário descrito, tipicamente gótico, contribui para a criação de uma atmosfera de indefinição.

A história, passada em dois momentos distintos em Roma, narra o súbito encontro do personagem com uma mulher desconhecida. Inicialmente, andando pelas ruas da cidade, ele é surpreendido por uma sombra feminina que o leva a um cemitério, no qual perde a consciência e acorda sozinho no dia seguinte. Nessa parte, há constantes referências à lua, à noite, ao sombrio, típicas do ultrarromantismo, que refletem o estado de delírio, de exposição do inconsciente, no qual se encontram os personagens. (cf. BOSI, 2006)

Um ano depois desse evento, Solfieri retorna à capital italiana e, entrando em uma igreja após ter participado de uma orgia, observa um caixão dentro do qual está uma jovem muito

semelhante à que conheceu na primeira vez. Tomado por um grande desejo de caráter necrófilo, resolve ter relações sexuais com a bela mulher, descrita como “estátua tão perfeita”. Com o fim do coito, algo inesperado ocorre: a “donzela pálida” dá sinais de vida, abrindo os olhos e apertando-o em seus braços.

O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. (...) Àquele calor de meu peito, à **febre** de meus lábios, à **convulsão** de meu amor, a donzela pálida **parecia** reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. – Lua sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa -, apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de **horrível**. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 1999, p. 23, grifos nossos)

O narrador, diante dessa situação, não consegue especificar o que ocorre. Julgara ter concluído o coito com uma defunta – e levou o leitor ao mesmo caminho, a partir das menções ao caixão, à palidez da mulher, a seu aspecto de estátua –, até perceber que a jovem ainda estava viva. Entre esses dois pontos, há um instante de dúvida e de horror, no qual se empenha em se desvencilhar daquele corpo, que o agarra e o imobiliza, em clara demonstração de medo. A causalidade normal do mundo real impede que uma pessoa volte à vida após a morte, ao contrário daquilo que Solfieri, hesitante, julga estar vivendo em um primeiro momento. A lógica foi desafiada, acarretando temor e dúvida.

Ora, existem nesse exemplo diversas características apontadas por Todorov para a existência do fantástico. Há hesitação tanto do leitor quanto do narrador-personagem, que, é preciso ressaltar, encontra-se em estado de recém-embriaguez e de delírio dos sentidos. O medo gerado, perceptível em Solfieri, é igualmente característico de diversas representações do insólito. Destaca-se, ainda, a escrita do texto utilizar-se do modalizador “parecia” que reforça a dúvida, recurso comum aos textos fantásticos. (cf. TODOROV, 2010)

Em seguida a esse momento, é oferecida uma explicação lógica para a situação: a catalepsia. Isso, no entanto, não condiz exatamente com a descrição oferecida pelo narrador após tê-la levado para sua casa. A jovem é caracterizada em estado de loucura (“ria de um rir convulso como a insânia”), delirando por dias até morrer de fato.

É bastante significativo que, no trecho a seguir, o filósofo, ao analisar alguns temas do fantástico, indicando as relações entre desejo sexual, insólito e morte, aponte manifestações praticamente idênticas às presentes no conto em questão e em acordo com a estética ultrarromântica:

Esse amor pela morte, apresentado aqui sob forma levemente velada e que em Gautier igualmente se apresenta como o amor por uma estátua, pela imagem de um quadro etc., leva o nome de necrofilia. Na literatura fantástica, a necrofilia assume habitualmente a forma de um amor com vampiros ou com mortas que voltaram ao meio dos vivos. Esta relação pode de novo ser apresentada como a punição a um desejo sexual excessivo;

mas ela pode também não receber uma valorização negativa. (TODOROV, 2010, p. 147)

Fica também aberta a possibilidade de ligação com o gótico, já que esse estilo possui fortes relações com o desejo de morte e com um desejo sexual muitas vezes reprimido. É uma constante também na poesia de Álvares de Azevedo a representação de mulheres dormindo (cf. CANDIDO, 1985) e também da força, quase sempre problemática, que o desejo sexual exerce tanto na voz da narrativa quanto na voz lírica.

Antônio Candido também pode ser relacionado com a afirmação todoroviana do desejo sexual excessivo ao defender, sobre o poema *Meu sonho*, que Álvares de Azevedo “(...) cria um símbolo poderoso para exprimir a angústia do adolescente em face do sexo, que vai até o sentimento da morte”. (CANDIDO, 1985, p. 53).

Sendo também o amor a uma estátua, além da necrofilia, como temáticas típicas em narrativas fantásticas, o conto termina com Solfieri contando aos outros jovens da taverna que enterrou o corpo da mulher embaixo de sua cama e que encomendou uma estátua dela. Os colegas têm dúvidas sobre a veracidade da história, também como “leitores” do conto narrado por Solfieri. Assim, manifestam-se claramente a presença do fantástico nesse conto e sua relação com o ultarromantismo.

### **Bertram e Claudius Hermann**

Terceiro e quinto contos de *Noite na taverna*, Bertram e Claudius Hermann não se encaixam estritamente nas definições de fantástico defendidas por Todorov, apesar de haver hesitações e dúvidas dos personagens em relação ao que é real. Ainda assim, há certos elementos insólitos que podem ser identificados e analisados nessas histórias. O que é visível em cada um deles, porém, é a presença do estranho como orientador narrativo.

A história de Bertram se inicia com o seu encontro com Ângela, “a Espanhola”, mulher responsável por levá-lo à perdição. Ela, casada e com filho, decide matar o marido e sua criança, deixados em poças de sangue, para ficar com o narrador. Ambos permanecem juntos por algum tempo, em uma “vida insana”, até a matricida ir embora.

Bertram, então, tenta esquecê-la na devassidão e na embriaguez, até conhecer uma jovem, uma “pobre inocente”, que é sucessivamente enganada e roubada por ele. Chega ao ponto de ser vendida a um homem, Siegfried, para pagar dívidas de jogo do rapaz. O desfecho, mais uma vez, acaba em morte: a moça mata com um veneno Siegfried na primeira noite.

O conto continua com uma ida à Itália, na qual Bertram acaba por matar um desconhecido que tentava socorrê-lo de um afogamento. Desmaiado, é encontrado por um navio e acolhido pelo seu comandante e sua esposa. O narrador, então, conta sua paixão por essa mulher e o adultério consequente. Um dia, porém, o navio é invadido por piratas e acaba sem nenhum suprimento. Esfomeados e com sede, tiram na sorte quem deve morrer para alimentar os outros: o comandante

perde e por dois dias é o alimento. Ao final da história, acometidos novamente por mais fome e por delírios, a mulher começa a enlouquecer e acaba sendo sufocada por Bertram. Este será salvo, tempos depois, por uma embarcação inglesa.

Isso tudo, senhores, para dizer-vos uma coisa muito simples... um fato velho e batido – uma prática do mar, uma lei do naufrágio – a antropofagia. (...) Não cubrais o rosto com as mãos – fariéis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias... (AZEVEDO, 1999, p. 44/45)

Todorov associa o estranho aos temas que aí estão retratados: em geral, cenas com assassinatos, crueldade, “tabus mais ou menos antigos”, em “experiências primitivas”. Nesse sentido, não se trata, como se verifica em Bertram, de uma experiência que desafia as leis da realidade, mas sim de um evento singular que gera medo e incômodo nas personagens. Ora, em todo o conto há indicações de delírios, de pesadelo, de situações extremas, em que é preciso lutar pela vida em detrimento de alguém.

Como se pode perceber nesse conto, há quase um destino de horrores que acompanha Bertram por onde passa: os homicídios de Ângela, o envenenamento de Siegfried, o assassinato do socorrista e do comandante, o sufocamento da mulher desse último. O personagem não é apenas atraído pela morte – típica característica ultrarromântica – como também promove três homicídios. Essas repetições, relacionadas aos instintos, são associadas por Freud ao estranho:

Pois é possível reconhecer, na mente inconsciente, a predominância de uma ‘compulsão à repetição’, procedente dos impulsos instintuais e provavelmente inerente à própria natureza dos instintos (...) Todas essas considerações preparam-nos para a descoberta de que o que quer que nos lembre esta íntima ‘compulsão à repetição’ é percebido como estranho. (FREUD, 1976, p. 14)

Se em Bertram o estranho é predominante, em Claudius Hermann é possível observar aspectos do fantástico. Nesse conto, o rico personagem se apaixona e fica obcecado pela duquesa Eleonora, casada, sem que ela ao menos o conheça. Todas as noites, ele suborna um funcionário para colocar sonífero na bebida da mulher. Claudius, então, possui-a sexualmente desse jeito diversas vezes.

Uma noite, o seu marido, Maffio, também bebe o sonífero. O narrador, então, retira a mulher da cidade e a leva para uma estalagem. Ao despertar, ela entra em estado de desespero, sem saber o que acontece:

— É um sonho? murmurou. Onde estou eu? quem é esse homem encostado em meu leito?  
(...)  
— Senhor, disse-me por compaixão, se tudo isso não é uma ilusão (...) Mas, vede, vede, eu tremo, tenho medo. (AZEVEDO, 1999, p. 67)

Nesse trecho, alguns aspectos do fantástico podem ser identificados, ainda que não haja evento sobrenatural ou dúvida do leitor – afinal, este tem informações que a personagem não possui. Mais uma vez, há a hesitação em relação ao se o que está ocorrendo é real de fato. Eleonora se vê em situação absolutamente nova, transportada para um local desconhecido e com companhia igualmente surpreendente.

Destaca-se, ainda, o sentimento que ela mesma verbaliza para Claudius: o medo. Nesse sentido, a classificação desse conto ficaria mais adequada no estranho, pois há essa emoção característica, além de, como já citado, não haver nenhum fato que desafie a realidade e de a dúvida estar limitada à personagem. (cf. TODOROV, 2010, p. 53).

Eleonora, na continuação do conto, mostra sua vontade de morrer para não ter que viver a infâmia dos fatos, mas acaba cedendo aos desejos do seu raptor e decide ficar com ele. Claudius, então, muito embriagado, dorme e não continua a narrativa. Archibald toma a palavra e conta que, um dia, aquele entrou em casa e encontrou a mulher morta e, ao lado dela, segurando-a, o corpo de Maffio, que suicidara-se.

Observa-se, então, que ambos os contos se associam à estética do estranho e possuem, em certa medida, aspectos fantásticos. Também destacam-se as diversas características ultrarromânticas, como o desejo de morte, o macabro, a dor de viver. Esses elementos se misturam muito frequentemente com tais ocorrências insólitas, demonstrando terem bastante afinidade, como também aponta Carlos Reis:

Não tratarei aqui do fantástico *per se*, nem do propriamente dito fantástico romântico (SIBERS, 1984). Entendendo-o como uma particularização da mais vasta e difusa categoria do insólito, não deixe de alegar, todavia, o seguinte: enquanto insólito radicalizado, o fantástico romântico expressa, no seu aparecimento e nos motivos que lhe subjazem, aspectos fundamentais de um forte impulso para o inusitado (...) (REIS, 2012, p. 59)

## **Gennaro**

A história de Gennaro, um pintor, é marcada, como a de Solfieri, pelo fantástico. Ele toma a palavra e conta um evento que aconteceu quando tinha 18 anos. Nessa época, era aprendiz na casa de Godofredo, pai de Laura, de 15 anos, filha de seu primeiro casamento, e marido de Nauza, mulher de 20 anos. O jovem, então, se apaixona pela esposa do seu mestre, e Laura por ele. Um dia, porém, essa entra em seu quarto e o seduz, o que acaba se repetindo por alguns meses.

Laura engravida e conta o fato a Gennaro, que não apresenta vontade de se casar, já que ainda nutre paixão por Nauza. A moça é acometida por grave doença, cada vez mais deprimida e

fraca, até ser levada à morte. Antes de falecer, porém, chama o rapaz até seu quarto e o perdoa por não ter desejado se casar com ela e aceitar a criança.

Godoffredo enlouquece, torna-se sonâmbulo, afasta-se do cotidiano e se encerra todos os dias no quarto da filha morta. Uma noite, no entanto, encontra o jovem na cama com Nauza e o leva até o cômodo em que Laura morrera. Lá mostra-lhe um quadro que pintou. Esse é o momento fantástico do conto.

Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergueu o lençol que o cobria. – Era Laura moribunda! E eu macilento como ela tremia como um condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava em meu ouvido...

(...)

Um tremor, um calafrio, se apoderou de mim. Ajoelhei-me e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito. (AZEVEDO, 1999, p. 51)

É sugerido ao leitor e sentido pelo personagem que Laura volta dos mortos e adquire corporeidade novamente para assombrá-lo e fazê-lo confessar. Nesse ponto, tem-se, então, a alteração das normas do real e a dúvida gerada pelo evento. Há essa hesitação entre uma explicação sobrenatural e uma natural (TODOROV, 2010, p. 39): o quadro, de tão realista, pode ter criado essa impressão no personagem.

Destacam-se, ainda, tanto o temor de Gennaro e a modalização da narração a partir do verbo “parecia”, ambos já citados aqui como característicos do fantástico todoroviano. Além disso, o tempo verbal predominante do relato é o pretérito imperfeito, tipicamente utilizado para criar essa atmosfera de dúvida. A partir dele, há imprecisão dos fatos, dificuldade em apontar exatamente qual é a atual posição do narrador em relação ao que foi vivido.

(...) chamam-se eles: o imperfeito e a modalização. Esta última consiste, lembremo-lo, em usar certas locuções introdutivas que, sem mudar o sentido da frase, modificam a relação entre o sujeito da enunciação e o enunciado.

(...) O imperfeito, além do mais, introduz uma distância entre a personagem e o narrador, de tal modo que não conhecemos a posição deste último. (...) Além do mais, o imperfeito significa que não é o narrador presente que assim pensa, mas o personagem de outrora. (TODOROV, 2010, p. 45)

Pode-se, ainda, entender a dificuldade de Gennaro em definir se o que vê é a imagem do quadro ou Laura de fato a partir da ótica freudiana. Para Freud, ocorre também o estranho “quando existe uma incerteza intelectual quanto a um objeto ter ou não vida, e quando um objeto inanimado se torna excessivamente parecido com um objeto animado.” (FREUD, 1976, p. 11). Godoffredo, o pai da moça, pode ter feito esse quadro exatamente com a intenção de confundir os sentidos do jovem pela semelhança com o real.



Freud associa também o estranho ao fenômeno do duplo, que assegura, inicialmente, a partir de semelhanças e de repetições de um personagem em relação a outro, uma imortalidade. Laura continuaria viva no quadro para seu pai e, no primeiro contato, também para Gennaro. Estando viva, porém, também é capaz de fazer o jovem confessar suas falhas e, por consequência, levá-lo ao desespero.

Essa invenção do duplicar como defesa contra a extinção tem sua contraparte na linguagem dos sonhos, que gosta de representar a castração pela duplicação ou multiplicação de um símbolo genital. O mesmo desejo levou os antigos egípcios a desenvolverem a arte de fazer imagens do morto em materiais duradouros. Tais idéias, no entanto, brotaram do solo do amor-próprio ilimitado, do narcisismo primário que domina a mente da criança e do homem primitivo. 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**. (FREUD, 1976, p. 12, grifo nosso)

De fato, após o episódio, o fim da trama está, mais uma vez, ligado à morte, como característica típica ultrarromântica. Gennaro é levado por Godofredo a um precipício, onde é empurrado, mas consegue se salvar. Movido por um sentimento de vingança, toma um punhal que pertencia ao mestre e volta a casa. Nela, encontra o corpo de Nauza, assassinada, e o de Godofredo, que se suicidara com um veneno. Tem-se novamente, portanto, a morte como desfecho e fuga da realidade, fim tão caro e buscado aos ultrarromânticos, como forma de solucionar as questões que afligem.

### **Johann e Último beijo de amor**

Os dois últimos contos de *Noite na taverna* estabelecem entre si uma relação de continuidade e de conclusão. Se em ambos não ocorre, de fato, um evento sobrenatural que muda a lógica da realidade, pode-se dizer, novamente, que há aspectos do fantástico e presença marcante do estranho. Como em todos os outros, a dúvida em relação à veracidade do que sucede é constante entre os personagens, reafirmando o insólito desses enredos.

No primeiro, Johann reclama a vez de contar sua história, que se passa em Paris. Estava jogando uma partida de bilhar com um outro jovem, chamado Artur, e perdia a partida. Em determinada jogada sua, o adversário encosta na mesa, fazendo-a estremecer, e tal fato gera dúvida se ele estaria trapaceando. Há, a partir disso, uma disputa, com direito a bofetadas e ameaças com punhal que se transforma num duelo com armas.

Antes de irem ao combate com pistolas – uma estaria carregada e a outra não –, Artur faz Johann prometer que, caso fosse morto, ele entregaria um anel e uma carta a uma mulher amada. Combinado isso, vão ao duelo no qual o narrador é vencedor. Artur foi deixado afogado em sangue e frio.

Como Johann jurara, retira o anel da mão do morto e pega no bolso dois bilhetes, um para a mãe e outro para a mulher misteriosa. Neste último havia a indicação de um encontro, em determinada rua, assinado por “Tua G.”. O narrador, então, conta sua ida até o local, com o anel no dedo, e a sua recepção calorosa, em um quarto muito escuro. Teve com a amante de Artur “uma noite deliciosa”.

Ao descer as escadas, encontra-se com um homem, cuja voz caracteriza como conhecida, e que desejava falar com ele há muito tempo. Johann ignora e é atacado pelo desconhecido. Inicia-se um novo combate com a morte do outro. Ao fim de sua saída, tropeça em uma lâmpada e a luz ilumina o corpo do defunto: era seu irmão. Soube também que a moça com quem tivera relações sexuais era sua irmã que, ao ouvir o combate, desmaiou.

Eu não podia crer: era um **sonho fantástico** toda aquela noite. (...) (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).

Aquele homem – saí-lo! era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas de minha mãe como eu – era meu irmão (...) (AZEVEDO, 1999, p. 86, grifos nossos)

Sendo mais uma narrativa marcada por mortes, pela noite e pelo desejo sexual, constata-se mais traços ultrarromânticos. Como os outros contos, há também uma experiência tabu: após a necrofilia, a antropofagia, o adultério, apresentam-se o fratricídio e o incesto. Antônio Candido, em *Educação pela noite* (1989), afirma que essas seleções de eventos marcam uma “experiência-limite (...) — cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções.”

Johann demonstra o combate romântico ao racionalismo iluminista ao declarar, mais uma vez, sua dúvida em relação ao que vê, ao “sonho fantástico”. Nesse sentido, apesar de não existir nenhum evento que rompa a lógica da realidade, há alguns aspectos do fantástico. Um deles está presente no trecho a seguir, no qual Todorov também se relaciona com o que foi citado anteriormente de Candido:

Mais além deste amor intenso mas ‘normal’ por uma mulher, a literatura fantástica ilustra muitas transformações do desejo. A maior dentre elas não pertence verdadeiramente ao sobrenatural, mas antes a um ‘estranho’ social. O incesto constitui aqui uma das variedades mais freqüentes. (TODOROV, 2010, p 140)

Frente ao racional, ao previamente estipulado para ser seguido, Álvares de Azevedo apresenta os desejos mais profundos e obscuros – daí a preferência pela noite – da alma humana. Nesse sentido, é enriquecedor também associar uma outra vez ao conceito de estranho defendido por Freud, visível nesse conto, “como algo que deveria ter permanecido oculto mas veio à luz”. Reforça-se o fato de Johann ter percebido sua situação trágica ao tropeçar em uma lâmpada, que

iluminou o corpo do irmão assassinado. O que deve ser escondido vem à tona enfim em uma atmosfera marcada pelo insólito.

Em *O último beijo de amor*, conto que encerra o livro, todos os personagens dormem em plena madrugada, quando entra uma mulher com uma lanterna, inspecionando os jovens deitados. Ao encontrar Johann dormindo, ela abaixa-se e corta-lhe a garganta com um punhal que também levava. A descrição da entrada dessa figura na taverna se assemelha bastante à personificação feita da morte na literatura mundial.

A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e dava-lhe um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura. (AZEVEDO, 1999, p. 89)

Essa descrição apresenta quase um ser de outro mundo, sobrenatural, ao leitor. Não é mais uma mulher como todas as outras descritas durante o livro, corpórea, real. Nada mais conveniente para um livro ultrarromântico que a associação entre a figura daquela que traz a morte com a imagem de uma mulher. Tal forma de introduzi-la no conto cria, inclusive, uma atmosfera inicial fantástica em que há dúvida se tal personagem faz parte da realidade. Essa mesma sensação é experimentada por um dos jovens, Arnold, que é acordado pela mulher, e pergunta a ela se não é um sonho, antes de, enfim, reconhecê-la.

Trata-se de Giorgia, a G. do bilhete de Artur, antigo nome de Arnold, que dormia durante a narração de Johann. O rapaz não morrera no duelo com esse último; ele foi socorrido e conseguiu sobreviver. Passara cinco anos em busca de sua amada, sem conseguir encontrá-la mais. Ela, aliás, tornara-se prostituta. Seu encontro, porém, com Artur/Arnold não é para reatarm: Giorgia, além de ter matado o irmão, avisa que vai morrer. Pega, então, o punhal e se suicida, sendo seguida pelo rapaz.

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito, e caiu-lhe das mãos. Era horrível de ver-se. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...  
A lâmpada apagou-se. (AZEVEDO, 1999, p. 92)

Esse final, que remete a *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, demonstra o ideal romântico da morte por amor. A morte põe fim ao fim do amor, em outras palavras. Como todo término, há um sentimento de desconhecido, de dúvida, logo, de fantástico e de estranho. Tais elementos insólitos, portanto, são bastante adequados para expressar tal encerramento.

## CONCLUSÃO

O desfecho de *Noite na taverna* apresenta, em sua última frase, uma boa forma de se iniciar esta conclusão: “A lâmpada apagou-se”. Na escuridão, na noite, surgem as histórias caracterizadas pelo gótico e pelo ultrarromantismo. Todas, aliás, nesse livro, têm esse aspecto lunar marcante. Nesse momento em que os contornos estão pouco definidos, aparecem também os elementos fantásticos e estranhos. A realidade passa a ser outra.

Durante todo o livro, viu-se que há momentos de dúvida sobre a veracidade das situações, se o que estava sendo contado e vivido pelos personagens poderia ser, de fato, real. Embora nem todos os contos possuam eventos sobrenaturais, o que impede a classificação em um fantástico todoroviano, essas hesitações pontuam o caráter insólito da obra.

Os temas evocados – assassinatos, fratricídio, matricídio, incesto, necrofilia, antropofagia – também estão bastante presentes em muitas obras de cunho fantástico, o que reforça as relações possíveis. Além disso, são temas que, como definido por Candido, desafiam as normas da sociedade. Trata-se, portanto, da íntima relação entre o movimento romântico, antirracionalista, e a literatura fantástica.

Diversos aspectos fantásticos são verificados nos contos tomados como objeto, a partir das temáticas, das hesitações constantes, do medo que percorre toda obra. É possível também associar o fantástico aos contos de *Solfieri*, *Gennaro* e *O último beijo de amor* – este em menor escala –, em que há descrições, menções e vivências sobrenaturais, que tanto geram temor quanto dúvida nos leitores e nos personagens, além de terem sido escritos com recursos instauradores do medo e de imprecisão.

O estranho freudiano também é observado nessas narrativas, já que há a presença de duplos em certa medida, da compulsão à repetição, do desconhecido e do que é reprimido sendo colocado em foco. É igualmente associado ao romantismo por este se basear no subjetivo, no interior, na imaginação.

*Noite na taverna* é, portanto, uma obra repleta de componentes fantásticos, estranhos, góticos e insólitos, que são acolhidos naturalmente na estética de Álvares de Azevedo. Em meio a histórias polêmicas, o homem tem seus desejos e seus medos amplificados e descritos de modo a valorizá-los em detrimento de um mundo racionalista. As luzes da taverna se apagam enfim para acenderem toda a subjetividade e para desvendarem o âmago humano em “contos fantásticos”.

## REFERÊNCIAS

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Klick Editora, 1999.

BALTOR, Sabrina. A defesa da literatura fantástica, do movimento romântico e da imagem de seus escritores por Théophile Gautier In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

BATALHA, Maria Cristina (org.). *O fantástico brasileiro: contos esquecidos*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2011.

BOSI, Alfredo. *História concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2006.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013.

FREUD, Sigmund. O estranho In: *Além do Princípio de Prazer*, Edição Standard Brasileira, Vol. XVIII p. 13, IMAGO Editora, 1976

FROTA, A. J. S. A criação do fantástico, do estranho e do maravilhoso em três contos norte-americanos In: *Via Litterae*, v.4, n.1, p. 123-144. Disponível em: <[http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume\\_revista/vol\\_4\\_num\\_1/Via\\_Litterae\\_4-1\\_2012\\_9-ADOLFO\\_FROTA\\_A\\_criacao\\_do\\_fantastico\\_estranho\\_e\\_maravilhoso.pdf](http://www2.unucseh.ueg.br/vialitterae/assets/files/volume_revista/vol_4_num_1/Via_Litterae_4-1_2012_9-ADOLFO_FROTA_A_criacao_do_fantastico_estranho_e_maravilhoso.pdf)> Acesso em 08 de novembro de 2013.

GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

GARCÍA, Flavio; MOTTA, Marcus Alexandre (org.). *O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2009.

NIELS, Karla. Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na Taverna, de Álvares de Azevedo. 2013. 108 f. Dissertação. Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 2013. Disponível em: <[http://www.bdttd.uerj.br/tde\\_arquivos/2/TDE-2013-04-30T115156Z3056/Publico/Karla%20Niels\\_d\\_issertacao.pdf](http://www.bdttd.uerj.br/tde_arquivos/2/TDE-2013-04-30T115156Z3056/Publico/Karla%20Niels_d_issertacao.pdf)> Acesso em 10 de novembro de 2013.

REIS, Carlos. *Figurações do insólito em contexto ficcional* In *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Rio de Janeiro: Editora Caetés, 2012.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2010.