

Noite na taverna e o sublime no Romantismo

Ana Carolina Pereira da Costaⁱ
Geraldo Augusto Fernandesⁱⁱ

Resumo: *Noite na taverna* (1855) aborda, no conjunto das curtas narrativas relacionadas, temas macabros e soturnos sob a meia-luz em uma reunião entre amigos regada a vinho. Sobre essa obra, detivemos nosso olhar na narrativa de Bertram e seus conflitos amorosos, norteando-nos por Georg Simmel (2001), Erich Fromm (1971) e André Capelão (2019) a respeito do amor, propondo paralelos com autores referenciados nas obras de Azevedo, a saber: John Milton e seu cenário sublime de Céu e Inferno; Dante Alighieri e os luxuriosos presentes no segundo ciclo do Inferno. Objetivou-se a leitura e análise da narrativa com base nas concepções de Edmund Burke (2014) sobre o belo e principalmente o sublime, mediante as outras observações teóricas mencionadas, bem como as leituras comparativas. Observou-se que o sublime presente na obra de Azevedo tanto é propiciado pelas sensações de vastidão da natureza quanto pelo deleite em contato com o horrível.

Palavras-chave: Sublime. Noite na Taverna. Álvares de Azevedo.

Noite na Taverna and the sublime in Romanticism

Abstract: *Taverna* (1855) approaches, in the set of related short narratives, macabre and somber themes under the half-light of a meeting between friends over wine. About this work, we focused on the narrative of Genaro and his love conflicts, guided by Georg Simmel (2001) and André Capelão (2019) about love, proposing parallels with authors referenced in Azevedo's works, namely: John Milton and his sublime setting of Heaven and Hell; Dante Alighieri and the lustful ones present in the second cycle of Inferno. The objective was to read and analyze the narrative based on Edmund Burke's (2014) conceptions about the beautiful and especially the sublime, through the other theoretical observations mentioned, as well as the comparative readings. It was observed that the sublime present in Azevedo's work is both provided by the sensations of vastness of nature and by the delight in contact with the horrible.

Keywords: Sublime. Noite na Taverna. Álvares de Azevedo.



Esta obra está licenciada com uma Licença Creative Commons
Compartilha Igual 4.0 Internacional
DLCV – Língua, Linguística & Literatura

ISSN 1679-6101
EISSN 2237-0900

ⁱ Mestranda em Literatura Comparada pela Universidade Federal do Ceará. E-mail: carolcosta.ae@gmail.com.

ⁱⁱ Professor do Departamento de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará. E-mail: geraldoaugust@uol.com.br.

REFLEXÕES INICIAIS

O Romantismo dificilmente pode ser visto como uma simplória representação sentimental. Antes de tudo, são explorados aspectos controversos inerentes à natureza humana, potencializados nos textos pelo subjetivismo. O homem romântico é essencialmente um catalizador de emoções, um observador da natureza humana, um egotista que transpõe em suas emoções efeitos quase filosóficos sobre a vida; e nos ultrarromânticos, poetas cuja *hybris* alcança efeito na desmedida melancolia, a noção do ser e das relações amorosas são sempre tocados pela morte. Observando tanto essas relações amorosas quanto o aspecto sombrio, objetivamos realizar uma leitura de *Noite na Taverna* através das noções do sublime presente na teoria de Edmund Burke (2016), tratando-se de uma categoria estética filiada ao horror.

É uma questão já deveras pontuada por estudos recentes que o Romantismo, como estética artística, atendeu mais a propósitos políticos de um país pseudo independente da metrópole portuguesa. A reunião do cânone literário pela crítica visava à criação de uma literatura verdadeiramente brasileira e as produções que se afastavam desse propósito eram gradativamente esquecidas (e, em alguns casos, até marginalizadas).

Lainister Esteves (2014) defende esse ponto em sua tese sobre o horror na literatura ao afirmar que este, de maneira geral, ia na contramão do projeto romântico nacionalista. Se pensarmos na proposta macabra do Ultrarromantismo, que bebe das imagens sombrias de Byron, vemos que Esteves (2014, p. 233) está correto em sua reflexão – mesmo presente nos autores canônicos, o horror ainda não configuraria uma perspectiva valorosa ou significativa para a crítica: “É certo que o triunfo do nacionalismo indianista inviabilizou o desenvolvimento do horror como problema literário ‘sério’, dificultando a produção de obras consistentes que pudessem ser tomadas como referências.”. E continua:

Talvez por isso Noite na taverna, de 1855, seria ao longo de todo o século XIX a expressão máxima de literatura de horror no Brasil, por mais que tenha sido consagrada como “desvio”. Trata-se da exceção que serve para confirmar o caráter malogrado de uma tendência, mobilizado recorrentemente nas histórias literárias para afirmar o triunfo do nacional como paradigma. (ESTEVES, 2014, p. 233).

Essas ideias caminham com os comentários de França (2011) quanto a uma literatura do medo no Brasil. O autor diz que, diferente da tradição gótica europeia, o Brasil sempre teve o medo à margem da crítica; aqui “nunca se articulou como gênero” (FRANÇA, 2011, p. 10). Como foi argumentado pelo autor, existe uma produção brasileira *esperando* para ser

resgatada e estudada. Pensemos, então, em uma literatura que tenha como finalidade o efeito do medo. Diz Santos (2013, p. 14) que “Álvares de Azevedo foi, certamente, o primeiro entre os escritores brasileiros com o claro objetivo de causar, por intermédio de técnicas narrativas, a emoção do medo em seus leitores”. Em *Noite na taverna*, um grupo de amigos reúne-se em uma taverna e trocam, além de taças de vinho, histórias inacreditáveis que giram em torno dos modos de vida extraviados e devassos. Adultério, incesto, necrofilia, assassinato e canibalismo são algumas das temáticas das narrativas que compõem essa novela.

A obra, ao lado de *Macário* (1852), é posta como o que há de mais maduro na produção do escritor, que nos deixou ainda jovem. Ela divide-se em sete partes, contando com um prelúdio, em que os personagens bebem vinho em homenagem a Baco, como em um simpósio, e discursam animadamente sobre a imortalidade da alma. Os companheiros de taverna intercalam seus relatos, unidos pela embriaguez e pelo deleite que suas narrativas fomentam. Ao fim da noite, quando se finda a orgia e estão todos inconscientes na manhã seguinte, descobrimos que as histórias não eram tão independentes assim: o desfecho retoma outra história anteriormente exposta, bem quando a orgia se finda, e fornece uma perspectiva diferente para a leitura – em termos modernos, um *plot twist*.

Não seria pertinente classificar Azevedo como um autor do horror, claro; diferente dos Estados Unidos, por exemplo, não tivemos um autor oitocentista dedicado exclusivamente a essa temática, como foi o caso de Edgar Allan Poe (FRANÇA, 2011, p. 8). No entanto, acreditamos que há subsídios suficientes em Azevedo que justifiquem a busca *recente* pelos modos como o sombrio artístico articula-se em suas obras.

Tendo explanado reflexões iniciais quanto ao horror na literatura romântica e à obra a ser analisada, faremos agora uma divisão para melhor clareza do trabalho. A priori, debruçar-nos-emos na teoria de Burke ao lado das ideias de Azevedo sobre o belo e o sublime. Discutidos os conceitos, seguiremos para a análise de um conto do livro (ou uma narrativa da novela), em que as relações amorosas estão atreladas ao sublime na perspectiva burkeana; nesse tópico, as reflexões de Georg Simmel (2001), André Capelão (2019) e Erich Fromm (1971) nos serão imprescindíveis.

ÁLVARES DE AZEVEDO E O SUBLIME TERRÍVEL

Embora tenha sofrido “o mais romântico dos destinos”, como disse Antonio Candido (2000, p. 161), Álvares de Azevedo enquadra-se no grupo de poetas que produziam e consumiam literatura em grande quantidade – ele tem uma longa lista de influências,

referenciadas em seus textos ou passíveis de apontamentos. O poema “Ideias íntimas”, por exemplo, apresenta um eu lírico com consciência estética do fazer poético, pondo-o sob a orientação de “seus poetas” como Shakespeare, Dante e Byron. (AZEVEDO, 2009, p. 135).

Em *Formação da literatura brasileira*, Antonio Cândido (2000) usa como subtítulo “Ariel e Caliban” no capítulo dedicado ao autor. Os nomes são referência ao drama shakespeariano *A tempestade*, em que os personagens são espíritos da natureza e incorporam características contrárias: o que Ariel tinha de suavidade, Caliban tinha em termos sarcásticos e zombateiros. Nos prefácios de *Lira dos vinte anos*, Azevedo (2009, p. 111) aposta nessa binomia para explicar ao leitor o caráter oposto entre a primeira parte da obra e a segunda – “Nos mesmos lábios onde suspiravam a monodia amorosa, vem a sátira que morde”. Essa dualidade é marcada pelo rompimento com o “mundo da cultura”, contraditório por natureza, mas que buscava a unificação da alma “num reino transcendental” (CUNHA, 1998, p. 71) – objetivo distante ao adotar princípios moralmente condenáveis.

Ainda mais relevante para este trabalho é o prefácio de *O Conde Lopo* (1886). Azevedo inicia uma discussão acerca do belo e do sublime que, infelizmente, mostra-se ainda inicial, mas revela raízes na filosofia alemã – e irlandesa (Burke). Ele inicia o texto afirmando que “o fim da poesia é o belo” (AZEVEDO, 1886, p. 1) e, portanto, o mérito do poema é ser ou não belo. Ele exemplifica os tipos de belos presentes na poesia e por último introduz a categoria de um belo mais alto – o sublime.

Analogicamente, o autor utiliza-se da imagem de uma águia para diferenciar o sublime do belo; o belo animal afagando as aves e cuidando do ninho transmite uma imagem de acalento bela (seu belo meigo e doce).

Essa imagem tornar-se-ia sublime com a águia perdendo-se “nas imensidades do céu nublado” (AZEVEDO, 1886, p. 14) ou um pouco mais brusco e tétrico, na hipótese que a ave lutasse “com garras e bicos, lutar até morrer, vejam-na com as asas molhadas de sangue e a cabeça abatida, os olhos já vidrados cobrir ainda mais suas crias, e morrer ainda amparando-as como um escudo.” (AZEVEDO, 1886, p. 14).

Arriscar-se pelo outro é uma visão kantiana do sublime. Na realidade, ao utilizar a natureza para tecer suas ideias acerca do belo e do sublime, o texto de Azevedo permite uma relação com Kant e Burke. Em ambos os filósofos, os conceitos de belo e de sublime possuem relação com a natureza, mas enquanto o sublime e o belo de Kant estão no pensamento, Burke os encontra nos objetos. Ambos são categorias estéticas que refletem um sentimento

refinado¹; todavia, enquanto o belo transmite um sentimento agradável, o sublime provoca uma satisfação acompanhada de assombro. Podemos contrapor o dia representado em uma pintura de Renoir aos desenhos do *Inferno* de Doré, por exemplo.

O que há de racionalidade em Kant inverte-se em Burke. O filósofo irlandês fundamenta a emoção em sua teoria: ele enfatiza os sentimentos que o objeto artístico provoca no sujeito (cf. BELLAS, 2017). No livro *Investigação filosófica sobre as origens de nossas ideias do sublime e da beleza*, Burke (2016, p. 52) compreende o sublime como “o que quer que de alguma forma seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, ou seja, tudo o que for terrível de alguma forma, ou que compreenda objetos terríveis, ou que opere de forma análoga ao horror”.

O autor aponta que dor e prazer não necessitam de contraposição para existir; as emoções provocadas pela ideia da dor, segundo o autor, são mais poderosas que aquelas produzidas pelo prazer. “Assim como a dor espera de forma mais forte que o prazer, a morte, em geral, é uma das ideias que nos afeta muito mais que a dor; isso porque muitas outras dores, mais requintadas, são preferíveis à morte” (BURKE, 2016, p. 52).

Imagens como a obscuridade de uma floresta densa, a vastidão do oceano e a infinitude dos objetos são próprias do sublime. A esse aspecto, é importante frisarmos o quanto Burke aborda os sentidos ao estabelecer ideias correspondentes ao medo (contato com o horror) e o deleite.

Para extrair um deleite da ideia de dor e perigo, é necessário um certo distanciamento da obra, uma autopreservação – de outra maneira, não se apreciaria o *medo artístico*; é preciso uma sensação de segurança. Burke chama esse sentimento de deleite porque compreende que apenas com a beleza encontra-se o prazer positivo. Além dessa paixão, Burke aponta para a *simpatia*, isto é, colocar-se no lugar do outro. É uma paixão que pode extrair tanto sentimento de prazer quanto a dor advinda da autopreservação – o deleite do sublime. “A poesia, a pintura e outras artes que afetam as emoções transferem suas paixões de um coração para o outro e, muitas vezes, são capazes de externar um deleite à mesquinha, à miséria e à própria morte.” (BURKE, 2016, p. 56).

Assim, o sublime de Burke encontra no horror o maior efeito a ser produzido, considerando a atração que a dor e o perigo incitam na mente humana – afinal, é impossível manter-se indiferente no contato com um perigo tão suntuoso. A literatura ultrarromântica

¹ Diz Kant (1993, p. 21): “A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes [...]. Para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um *sentimento de sublime*; e, para bem desfrutar corretamente da última, de um *sistema do belo*”.

explorou temas e formas soturnas, bebendo em fontes macabras e empregando esse mesmo fator atrativo quanto ao horror.

Em Azevedo, amor e morte encontram-se entre o sentimento sublime em face do absoluto horror, na qual o assombro advém do contato com aquilo que causa temor. Todavia, a deturpação do efeito do sublime ocorre ao deixar o cômico fazer-se presente (a aproximação dos contrários contidos na estética grotesca). Trata-se da referida binomia da sua poética, que encontra na ironia romântica a expressividade reflexiva ao distanciar-se da euforia angustiante em contato com o objeto.

Para atingir o objetivo do nosso trabalho, é importante mantermos em mente o aspecto irônico do autor quanto à forma como o narrador desvirtua as relações amorosas idealizadas, mas também deixarmos fluir o efeito do sublime na presença do belo horrível.

AMOR ULTRARROMÂNTICO, AMOR MORTAL

O medo artístico a que se refere Burke proporciona na literatura que vivenciamos aquilo que os personagens sentem, seus temores e suas aflições, mas sem vivermos a experiência de perigo ou de dor de fato. Trata-se de um deleite não do sofrimento alheio, mas por nos colocarmos no lugar dos personagens. Por trás do contato com fenômenos inexplicáveis, seres abissais ou outras situações que nos incitam o horror, o sombrio na literatura comumente esbarra nas profundidades das relações.

Maior nome do terror clássico e responsável por difundir o conto moderno, Edgar Allan Poe cria uma atmosfera insólita em suas obras explorando uma maldade inerente ao homem, como o episódio em *O gato preto*. No Brasil, um autor que soube bem abordar aspectos realistas com nuances insólitas foi Machado de Assis; muitos dos seus contos são influenciados pela obra do autor estadunidense.

No conto *A causa secreta*, somos apresentados a um personagem aparentemente comum, mas que tem um prazer sádico intensificado no decorrer do conto. Fortunato, quanto ao episódio da morte de Maria Luíza, sua esposa, sente extremo prazer ao ver o quão seu amigo, Gomes, está sofrendo – extraindo do sofrimento do amigo a satisfação do orgulho traído, mais poderoso que seu luto. Na perspectiva da teoria de Burke, Fortunato corrompe as fronteiras entre o deleite e o prazer positivo.

Sobre *Noite na taverna*, iremos nos deter nas relações amorosas abordadas na narrativa de Bertram. Em paralelo, ressaltaremos os aspectos sublimes de acordo com a teoria

de Burke. Bertram, descrito como um ruivo dinamarquês e um tipo fleumático², inicia sua história falando da mulher que o teria levado a viver como ele fazia, alguém a quem Bertram amou e o sentimento era recíproco. São separados pelo acaso de uma viagem e, quando ele retorna, Ângela estava casada e com filho (um *desencontro amoroso* frequente no Romantismo). E diferentemente das regras do amor³ em Capelão (2019), que fala da impossibilidade de ligar-se a dois amores ao mesmo tempo, Bertram e Ângela iniciam um caso amoroso.

Mas um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido!... (...). Quando passei, uma voz chamou-me. Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti- lhe a mão úmida... Era escura a escada que subimos: passei a mão molhada dela por meus lábios. Tinha sabor de sangue. [...]. Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível!... O marido estava degolado. (...). Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. (AZEVEDO, 2019, p. 122-123).

De acordo com Capelão (2019, p. 262), “quando se suspeita do amante, aumentam o ciúme e a paixão”. Diferente do que ocorre em *Otelo*, a Desdêmona dessa história não morre no final – Ângela incorpora uma Medeia ao matar o marido e o filho: “Sou tua e tua só. Foi por ti que tive forças bastante para tanto crime.... Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro!” (AZEVEDO, 2019, p. 123). No início de seu conto, Bertram diz que Ângela é culpada pelo homem que ele se tornou, mas ele não reluta em segui-la após os assassinatos, compactuando, assim, com suas ações. Dizer que o *amor* foi sua causa motriz é suficiente? O sujeito romântico é movido por seus impulsos emocionais, mas seria correto afirmar que ele é escravo das paixões?

Fromm (1971, p. 32-33) atribui ao amor a resposta para o problema da existência humana. Na sua teoria do amor, o homem possui o desejo de unir-se a fim de buscar uma harmonia (outrora presente) através da razão – uma “união orgíaca”. O autor caracteriza-as por sua intensidade (e, por vezes, violentas), que levam à entrega total do corpo e do espírito, como observamos na unidade Ângela e Bertram. Essa união é também transitória e periódica, tomando as outras histórias amorosas de Bertram dentro da narrativa como exemplo. Há uma falta em Bertram, que ele sempre busca em outrem: durante sua história, as outras mulheres

² Na leitura de Kant (1993, p. 41), "na mistura fleumática, não costumam entrar ingredientes do sublime ou do belo num grau singularmente notável".

³ Refere-se ao amor cortês; no entanto, utilizaremos suas ideias por tratarem-se de uma visão idealizada do amor, como fazem os românticos (ou mesmo um amor da impossibilidade) – ainda que nosso texto direcione a uma análise de ruptura, com a obra ultrarromântica.

representam a sua ânsia do absoluto. Tratando-se do espírito ultrarromântico, a latência e os excessos tomam as relações amorosas – principalmente aquelas erotizadas.

Na narrativa de Bertram, a mulher é uma constante – ele mesmo descreve-se como “um homem perdido por mulheres e orgias” (AZEVEDO, 2019, p. 124) após ser abandonado por Ângela, apoiando-se em uma ideia de que um “amor novo expulsa o antigo” (CAPELÃO, 2019, p. 261). A primeira unidade amorosa, Ângela e Bertram, logo desfaz-se, tal qual a natureza das uniões orgíacas: intensas, efêmeras e transitórias.

“Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda queimando dos seus, e o coração cheio de *germe de vícios que ela aí lançara*. Partiu; mas sua lembrança ficou como um fantasma de um *mau anjo* perto do meu leito.” (AZEVEDO, 2019, p. 123, grifos nossos). Na sua visão, Ângela representou um amor que, apesar da forma como findou-se, nasceu puro. E ele não a esquece, tanto que as outras mulheres não são referenciadas pelo nome; afinal, o homem com quem se relacionam já não é mais o mesmo: há uma mácula no seu caráter. Bertram lança em Ângela a culpa não exatamente de suas ações, mas do sombrio que toma seu ser.

Todavia, não devemos esquecer da ambientação desse e dos outros relatos. As boêmias histórias trocadas podem ter um ar fabuloso, principalmente considerando o intuito de cativar o interesse daqueles que as ouvem. Dessa forma, até que ponto o narrador e a perspectiva de si mesmo são confiáveis?

A aproximação entre Bertram e a próxima a compor uma nova *unidade amorosa* é bem diferente da necessidade romanesca no seu primeiro contato com Ângela, antes do casamento dela. Bertram é acolhido por um homem que o ajuda a se recuperar de um acidente, tratando-o com um *amor fraternal* e genuína preocupação. Sua maneira de demonstrar gratidão é seduzir a filha do homem velho e levá-la consigo. Tratando-a como um objeto, logo enjoa dela e pretende descartá-la.

Simmel (2001, p. 178) usa o exemplo da ópera *Don Juan*, em que o personagem “só pode satisfazer pulsão com mulheres sempre diferentes, e logo se mostra farto de cada uma isoladamente”. Bertram não é particularmente atraído pela individualidade da moça e demonstra indiferença em relação ao seu destino: “A saciedade é um tédio terrível. Uma noite eu jogava com Siegfried, o pirata, depois de perder as últimas jóias dela, vendi-a. A moça envenenou Siegfried logo na primeira noite, e afogou-se...” (AZEVEDO, 2019, p. 124).

Nesse contexto, há uma apatia mais evidente que a própria frieza. Bertram vive em um estado de euforia provocada pelo vinho e pelas orgias, mas é passageiro, e sempre volta ao estado inicial, o tédio existencial baudelairiano – em termos ultrarromânticos, *spleen*. Essa

escala ascendente e bruscamente decrescente culmina na entrega à pulsão de morte como escapismo. A tentativa de suicídio, todavia, é falha, pois ele é resgatado por marinheiros e acolhido pelo comandante. A figura feminina se faz presente novamente: a esposa do comandante.

O comandante trazia a bordo uma bela moça. Criatura pálida, parecera a um poeta o anjo da esperança adormecido esquecido entre as ondas. Os marinheiros a respeitavam: quando pelas noites de lua ela repousava o braço na armadura e a face na mão, aqueles que passavam junto dela se descobriam respeitosos. Nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem, lhe ouvira palavras de cólera: era uma santa. (AZEVEDO, 2019, p. 125).

Há uma noção de desvirtuação, tanto da mulher que era tida como uma santa, quanto do próprio “rito” amoroso – as regras do amor cortês, de onde o Romantismo tanto bebeu ao propor o amor idealizado. É a essa figura quase etérea que Azevedo (1886, p. 12) utiliza para dissertar sobre o belo idealizado, o feminino desenhado com “uma lágrima sempre nas faces e um sorriso triste nos lábios descorados”. Ela possui uma beleza melancólica, com “um sorrir que doía” (AZEVEDO, 2019, p. 126). Como comenta Bertram, um poeta a amaria, e ele mesmo escreve versos para ela. Relembrando esse fato, a comparação com a devoção de um poeta ganha tom irônico para com a idealização feminina. O que poderia se assemelhar a uma relação do amor dedicado a uma dama (cantigas de amor trovadorescas) ou mesmo a figura inalcançável da mulher *angélica* ganha conotação de entrega erótica:

Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também. Uma vez a luz ia límpida e serena sobre as águas – as nuvens eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite – o vento cantava cordas. Bebi-lhe na pureza desse luar, ao fresco dessa noite, mil beijos nas faces molhadas de lágrimas, como se bebe o orvalho de um lírio cheio. Aquele seio palpitante, o contorno acetinado, apertei-os sobre mim... O comandante dormia. (AZEVEDO, 2019, p. 127).

O amor que se emancipa de forma mais complexa dos fins da procriação (SIMMEL, 2001, p. 176), ou seja, de natureza erótica, envolve-os enquanto o navio é atacado por piratas. Após o confronto, do fogo das pólvoras tomarem conta do oceano e da destruição dos homens da embarcação inimiga, eles terminam à deriva. Venceram os piratas, mas não venceram o outro inimigo – a furiosa tempestade do Oceano.

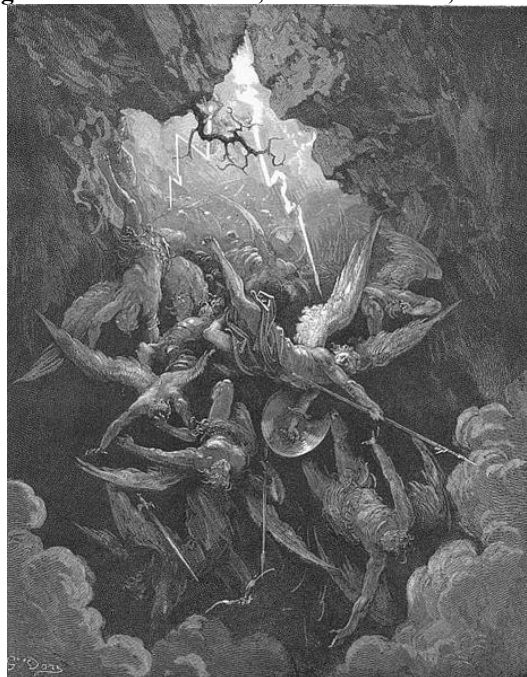
A infinitude (e vastidão) do oceano e o medo da furiosa tempestade são cenários que causam o sublime, bem como a obscuridade em outras cenas – como na passagem em que a claridade aos poucos mostra que Ângela não estava ferida, mas sim maculada com o sangue

de suas vítimas, através de uma tensão preterida pelo autor. O autor mesmo compara a tempestade com o mar de fogo em *Paraíso Perdido*, onde caíram os anjos da revolta de Satã: “Ele com sua multidão horrenda,/A cair estiveram derrotados/Apesar de imortais, e confundidos/Rolaram nos cachões de um *mar de fogo*. Sua condenação, porém, o guarda/Para mais fero horror.” (MILTON, 2013, p. 11, grifo nosso).

O trecho do primeiro canto remota à vastidão do Abismo, quanto à existência do Caos, predecessor do Céu e do Inferno. A derrota é vista pelo “Sultão do Inferno” como o início de sua magnificência – era melhor reinar no Inferno do que ser escravo do Céu. Na infinitude do mar em chamas de Milton, a luminosidade destas não são páreas para a escuridão: “Mas luz nenhuma dessas flamas se ergue;/Vertem somente escuridão visível/Que baste a pôr patente o horrído quadro/Destas regiões de dor, medonhas trevas/Onde o repouso e a paz morar não podem.” (MILTON, 2013, p. 12).

Burke (2013, p. 67), ao discorrer sobre a obscuridade e o efeito do sublime, elogia Milton pelo “estabelecimento das coisas terríveis em sua luz mais forte pela força do uso prudente da obscuridade”. O autor desenvolve essa questão da obscuridade afirmando que a poesia “tem um domínio mais geral e mais poderoso sobre as paixões do que a outra arte” (BURKE, 2013, p. 69), pois as imagens formadas por esta geram, no plano imaginativo, imagens grandiosas e confusas. Ou seja, o autor aponta para o poder sugestivo da palavra em contraponto com a imitação da natureza.

Todavia, não podemos ignorar a expressividade de traços que, ao adaptar a sugestividade dos versos, fornece uma imagem ainda assim caótica, como é o caso de Gustave Doré, artista francês romântico que ilustrou, além de *Paraíso perdido*, obras como *A divina comédia*, *Gargântua e Pantagruel*, *Dom Quixote* e *O corvo*. Nas suas ilustrações, o sublime terrível encontra um nível de perfeição estética em que os efeitos sombreados e a magnificência da natureza são obscurecidas não apenas pela técnica empregada, como também pelo aspecto sombrio.

Figura 1 – Gustave Doré, *Paraíso Perdido*, Canto VI

Fonte: Wikiart.

Na Imagem 1, os seguidores de Satã têm sua derradeira derrota, caindo no Abismo após o último levante rebelde (Canto VI). A queda livre dos corpos angélicos fomenta o assombro ante a infinitude e profundidade dos sombrios domínios inferiores. A obscuridade utilizada por Doré é sublime, contrapondo a escuridão do Inferno com o único ponto de luz, resquício do Céu. A “beleza apolínea” com que o artista retrata as forças do caos e do horror é uma marca do seu estilo, unindo um mundo ora lírico, ora terrível, mas sempre poético. (CASTAÑO, 2003, p. 12).

Azevedo refere-se ao poema de Milton para compor o cenário do horror ao ambientar a tempestade, criando o sublime na vastidão terrível presente na imagem fomentada, ao passo que também utiliza para desenvolver o caráter de Bertram nessa passagem. Contando aos companheiros de taverna, Bertram relembra a sensação de terror dos outros, entre soluços e lágrimas, ante a fúria do Oceano, “bramindo no escuro como um bando de leões com fome” (AZEVEDO, 2019, p. 128). Bertram aprecia o caos, um prazer que não está ligado necessariamente ou unicamente ao belo ou ao sublime; não há a simpatia para com os outros, mas sim a certeza de sua segurança, pois “a morte era para os filhos de Deus – não para o bastardo do mal!” (AZEVEDO, 2019, p. 129).

Os efeitos do sublime em Azevedo possuem toques do grotesco: o riso presente em meio a um cenário terrificante no intuito de delimitar a índole duvidosa do narrador. Em meio à morte, desespero e obscuridade, a preocupação dos amantes não vai além de si mesmos:

Toda aquela noite, passei-a com a mulher do comandante nos braços. Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia; o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos a alcatifava o leito. Em meio daquele concerto de uivos que nos ia ao pé, os gemidos que nos sufocavam; e nós rolávamos abraçados – atados a um cabo da jangada – por sobre as tábuas... (AZEVEDO, 2019, p. 129).

Bertram e Satã são personagens que carregam respectivamente a segurança por não crer que as chamas ardentes das ondas infernais arrastariam um semelhante e a aceitabilidade *inicial* do Inferno como seu reino, ambos em cenários sublimes. Em Milton, o belo e o sublime das figuras outrora celestiais são mantidos em face do terror, da manipulação e da transgressão – nesse ponto, a sublimidade da narrativa épica encontra-se não apenas na opulência dos cenários cosmológicos, mas principalmente no mal representado por Satã; o efeito do sublime em contato com o terrível é desnordeante, sobretudo na escolha de Milton em retratar tal figura maléfica de maneira tão surpreendentemente humana.

Outro autor que exerce influência em Azevedo é Dante Alighieri. *A divina comédia* possui, além de simbologias sacras e alegorias diversas, descrições poéticas que exercem influência no leitor sob efeitos do belo e do sublime. Gustave Doré, artista citado, captou a expressão de curioso assombro expressada por Dante em sua peregrinação pelo inferno.

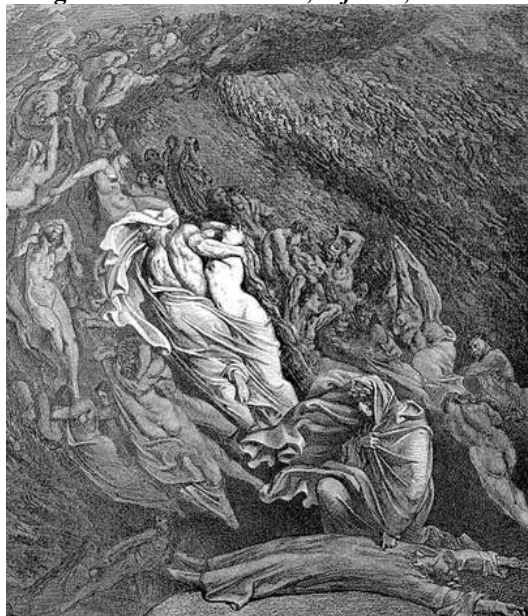
No canto V do *Inferno*, Dante é guiado por Virgílio através do segundo círculo do inferno, onde residem eternamente os condenados pela luxúria. Dante é personagem que já possui um distanciamento, como posto por Burke, pois sabe que não está na mesma posição de condenado que as almas no inferno. Ao fim do canto, estabelece um diálogo com Francesca, que se apaixonou por seu cunhado. Conta a jovem italiana que eles foram enfeitiçados pela história de Lancelot e Guinevere, exercendo tamanha força atrativa em seus espíritos que, mesmo com sua vacilação, tornam-se amantes.

Ao ouvir a história de como eles tentaram resistir aos seus sentimentos, mas que os impulsos ganharam a batalha, Dante parece envolvido com o destino infeliz que aquele amor os levou – ao envolver-se no relato de Francesca, a compaixão e o já mencionado distanciamento, nos termos de Burke, induzem o seu deleite: “Enquanto a história triste um tinha dito,/Tanto carpia o outro, que eu, absorto/Em piedade, senti letal conflito.” (ALIGHIERI, 2020, p. 40).

Da mesma forma, podemos dizer que os companheiros de taverna, ao escutarem a história de Bertram, podem experimentar o mesmo sentimento de deleite. Em instantes, os

outros companheiros de taverna reviverão suas próprias histórias repletas de horrores e o efeito do sublime não será o mesmo.

Figura 2 - Gustave Doré, *Inferno*, Canto V



Fonte: Wikiart.

A ilustração de Doré sobre o episódio mencionado mostra os amantes elevados, unidos por suas paixões, as mesmas que os condenam ao inferno – Francesca, ao ciclo dos luxuriosos; Paolo, ao último ciclo, morada dos traidores. É interessante a distribuição dos pecadores no Inferno: os luxuriosos estão no segundo ciclo, a menor punição comparada aos condenados *sem pecado*, presos no limbo por não serem cristãos. A luxúria seria então o pecado mais brando na mitologia de Alighieri ao levar em consideração o torpor dos laços eróticos que, inevitavelmente, decorre dos impulsos naturais. Não há clemência no inferno, mas há hierarquias quanto à gravidade moral das ações.

Em Dante, a punição é bem poética. Os luxuriosos são atormentados por um turbilhão de ventos: sendo apertados uns aos outros, sentem uma dor eterna que, em uma leitura alegórica, representa os laços *pecaminosos* em vida. É válido lembrar que, por tratar-se de um texto medieval, o caráter moral é mais proeminente. Azevedo, como um ultrarromântico, faz essas consequências mais mórbidas na sua narrativa.

Após a tempestade, restam apenas Bertram, o comandante e sua mulher e dois marinheiros. Os amantes conseguem ficar enfim sozinhos após um ato horrível: a antropofagia; e o ato é racionalizado, pois decidiram quem morreria. Saciados de uma fome, destinam-se a saciar outra: “foi a última agonia do amor que nos queimava – gastamo-lo em

convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte.” (AZEVEDO, 2019, p. 134).

Antes do desenrolar dessa cena, ela o convida para morrerem juntos, e Bertram aceita. Nesse ponto, “o sexo assume uma posição dúbia diante da morte: ao mesmo tempo em que a desafia, ele reivindica sua presença para intensificar o delírio amoroso a ponto de romper os limites vitais.” (MAURO, 2016, p. 46). Ou seja, a intensidade dá-se no limiar com a destruição do ser. A comparação de Fromm (1971, p. 32) entre o orgasmo sexual e um estado de transe personifica-se na mulher quando esta não retorna de seu *delírio*: “debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-ma nas mãos pálidas, dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... Estava louca.” (AZEVEDO, 2019, p. 134).

Tanto a loucura quanto a morte soam como punição para a mulher, assim como para as outras citadas ao decorrer da narrativa e que compartilham, além do envolvimento com Bertram, o mesmo destino. Bertram, movido pelo instinto e pela fome, sufoca-a. Infeliz destino para as mulheres, e *feliz* de Bertram, que consegue fazer esse relato. Pedindo mais garrafas de bebida, Bertram encerra sua narrativa. A nós, resta uma sensação desnorteante após o abrupto retorno ao mundo real, de onde nunca realmente saímos, apesar das sensações provocadas pelo sublime.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As cenas amorosas ultrarromânticas em *Bertram* atrelam a busca pelo outro com o intento de encontrar nessa fusão a satisfação para uma *persona* de ímpetos e excessos, mas com um latente vazio existencial. Os arquétipos femininos que tocam a narrativa do ruivo fleumático perpassam as faces dessas mulheres sem rostos e nomes, a não ser quando para apontar sua personalidade fatal, como é o caso de Ângela. Melancolia, erotismo, loucura e morte andam atreladas à imagem que os românticos associam ao feminino, uma “beleza cruel, corrupta e maldita que acabou de elevar o horror à categoria do belo.” (CUNHA, 1998, p. 49-50).

O deleite em contato com o horrível justifica-se, segundo o que vimos sobre Burke, na intensidade das emoções provocadas pela ideia de dor e de prazer quando observado externamente, a uma segura distância. Todavia, o sublime evocado tanto na presença do horrível e suas tonalidades obscuras quanto pelas imagens de uma natureza em fúria continuam a exercer uma poderosa influência, mesmo quando os limites entre o eu e o outro são transpostos. As proximidades estabelecidas em *Noite na taverna* decerto corroboram para

isso: nas narrativas, as transposições entre o ambiente da taverna e o passado assombroso são intercaladas, estabelecendo os efeitos do sublime nos ébrios personagens – e em nós leitores.

REFERÊNCIAS

- ALIGHIERI, Dante. *Inferno*. Tradução: José Pedro Xavier Pinheiro. São Paulo: Principis, 2020.
- AZEVEDO, Álvares de. Noite da taverna. In: MARTINS, Romeu. *Medo imortal*. Rio de Janeiro: DarkSide Books, 2019. p. 111-168.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2009.
- AZEVEDO, Álvares de. *O Conde Lopo*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, 1886.
- BELLAS, João Pedro. Sublime terrível e Romantismo. In: FRANÇA, Júlio (org.). *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.
- BURKE, Edmund. *Investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e da beleza*. Tradução, notas e introdução: Daniel Moreira Miranda. São Paulo: EDIPRO, 2016.
- CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Editora, 2002.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês [Livro II]*. Tradução: Ivone C. Benedetti. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2019, p. 249-263.
- CASTAÑO, Juan R. Lobato. Aspectos creativos de la obra de Gustave Doré. *ICONO 14*, v. 1, n. 2, p. 1-15, 2003. Disponível em: <https://icono14.net/ojs/index.php/icono14/article/view/453>. Acesso em: 11 abr. 2022.
- CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- DORÉ, Gustave. *Ilustração para A Divina Comédia, Canto V de Dante Alighieri*. Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/paolo-and-francesca-ii>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- DORÉ, Gustave. *Ilustração para Paraíso Perdido, Canto VI de John Milton*. Disponível em: <https://www.wikiart.org/pt/gustave-dore/hell-at-last-yawning-received-them-whole>. Acesso em: 12 jun. 2022.
- ESTEVES, Lainister de Oliveira. *Literatura nas sombras: uso do horror na ficção brasileira do século XIX*. 2014. 250 f. Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

FRANÇA, Julio. Prefácio a uma teoria do “medo artístico” na Literatura Brasileira. In: SIMPÓSIO “O MEDO COMO PRAZER ESTÉTICO”, 2., 2011. *Anais do II Simpósio “O Medo como Prazer Estético”*, Rio de Janeiro, 2011.

FROMM, Erich. *A arte de amar* [II. A teoria do amor]. Tradução: Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1971.

KANT, Immanuel. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime: ensaio sobre as doenças mentais*. Tradução: Vinicius de Figueiredo. São Paulo: Papirus, 1993.

MAURO, Tereza Cristina. O amor, o instinto e a morte: experiências de excesso em “Noite na taverna”, de Álvares de Azevedo. *Opiniões*, [S. l.], v. 4, n. 6-7, p. 34-49, 2016. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115071>. Acesso em: 1 jun. 2022.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. Tradução: Antônio José de Lima Leitão. Porto Alegre: Centaur, 2013.

SANTOS, Ana Paula A. Noite na Taverna: a presença do medo em Álvares de Azevedo. In: PAINEL REFLEXÕES SOBRE O INSÓLITO NA NARRATIVA FICCIONAL, 10., 2013, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013. p. 14-22.

SIMMEL, Georg. *Filosofia do amor [Fragmentos e aforismos]*. Tradução: Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.