



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

**ECOS DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA EM
MACÁRIO E NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE
AZEVEDO**

LONDRINA
2024

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

**ECOS DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA EM
MACÁRIO E NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE
AZEVEDO**

Tese apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Letras –
Estudos Literários, da
Universidade Estadual de
Londrina, como requisito
parcial à obtenção do título de
Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr.
Alamir Aquino Corrêa.

LONDRINA
2024

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Vale, Miréia Aparecida Alves.

ECOS DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA EM MACÁRIO E NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO / Miréia Aparecida Alves Vale. - Londrina, 2024.
138 f.

Orientador: Almir Aquino Correa.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2024.
Inclui bibliografia.

1. Literatura comparada - Tese. 2. Shakespeare - Tese. 3. Álvares de Azevedo - Tese. I. Aquino Correa, Almir . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

MIRÉIA APARECIDA ALVES DO VALE

**ECOS DA TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA EM *MACÁRIO E*
NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras – Estudos Literários, da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Patrícia Josiane Tavares da Cunha
Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR

Gustavo javier Figliolo
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Suely Leite
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 30 de janeiro de 2024.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a meu pai Ogum por me dar forças quando tudo parecia perdido.

Agradeço a minha mãe Oxum por seu amor para com a minha vida.

Agradeço aos guias de luz por todo cuidado e ensinamento.

Agradeço a meu orientador, professor Almir pela compreensão, pelas conversas enriquecedoras, por sua grandeza em compartilhar seu imenso conhecimento e por me ajudar nessa jornada.

Agradeço a meus amigos, que respeitaram minha ausência em muitos momentos e por terem sido minha rede de apoio quando fiquei sozinha.

Agradeço a professora Suely Leite por ter gentilmente me recebido em suas aulas para realização do estágio docência.

Agradeço à família espiritual que ganhei de presente no decorrer dos últimos anos e que foram apoio em momentos decisivos.

Ao meu pai Aparecido do Vale, por ter sido a luz da minha vida, o entusiasta dos meus sonhos, a verdade em um mundo de mentiras, o amor incondicional e, hoje, a maior saudade em meus dias.

VALE, Miréia Aparecida Alves do. **Ecos da tragédia shakespeariana em *Macário E Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo**. 2023, 137 f. Tese (Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2023.

RESUMO

Utilizar o estudo comparado como forma de relacionar autores pertencentes a diferentes épocas, é uma prática que tem sido utilizada com sucesso na busca pelo estabelecimento de possíveis aproximações entre obras pertencentes a diferentes épocas, gêneros e idiomas. A investigação, a partir da ideia de influência, torna-se objeto de pesquisa, tomando como base os ecos presentes em uma produção, a partir das leituras e compreensões das mesmas, feitas pelo autor de uma nova criação. Dentre os caminhos que conduzem à reflexão de temas, personagens e estilos, autores pertencentes ao grupo de imortais na Literatura universal merecem atenção pela forma como podem inspirar gerações futuras, ainda que com grande distanciamento no tempo e espaço. Harold Bloom, em *Anatomia da influência* (2013), aborda o modo como a obra de William Shakespeare serviria como impulso criativo para escritores ao longo dos séculos, pois, de acordo com o teórico, uma vez lidas as peças shakespearianas, o leitor não é mais o mesmo e as sutilezas recebidas em sua percepção do texto, irão ecoar em sua escrita. Nesse sentido, a presente pesquisa toma como ponto de partida a busca pelas nuances do bardo inglês nas obras *Macário* (1855) e *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Para direcionar a busca dos reflexos de Shakespeare na produção azevediana, foram escolhidas quatro das grandes tragédias do dramaturgo: *Hamlet* (1601), *Otelo, o mouro de Veneza* (1604), *Rei Lear* (1606) e *Macbeth* (1607). Os pontos de contato abordados, concentram-se nos temas e tipos de personagem, tendo como pano de fundo a presença do Mal e do diabólico em ambos os autores, bem como as relações existentes entre as heroínas frágeis ou desvairadas e os homens marcados pela maldade, elencando de que modo a experiência de Álvares de Azevedo, leitor, estaria presente em seu trabalho enquanto escritor.

Palavras-chave: Shakespeare; Álvares de Azevedo; Influência; Ecos; Inspiração.

VALE, Miréia Aparecida Alves do. **Echoes of the Shakespearian Tragedy in *Macário* and *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo**. 2023, 137 f. Thesis (Post-Graduation PhD in Letras: Literary Studies) – University of Londrina, Londrina, 2023.

ABSTRACT

Using the comparative study as a way of relating authors belonging to different eras is a practice that has been successfully used in the research for establishing possible approximations between works belonging to different eras, genres and languages. The investigation, based on the idea of influence, becomes an object of research, based on the present echoes in a production, considering readings and understandings of them, made by the author of a new creation. Among the paths that lead to the reflection of themes, characters and styles, authors belonging to the group of immortals in universal Literature aim to direct the search for the way in which they can inspire future generations, even if with great distance in time and space. Harold Bloom, in *Anatomy of influence* (2013), discusses how the work of William Shakespeare would serve as a creative impulse for writers over the centuries, since, according to the theorist, once Shakespearean plays are read, the reader is not more the same and the subtleties received in the perceptions of the text, will echo in the writing. In this sense, the present research takes as its starting point the investigation for the nuances of the English bard in the works *Macário* (1855) and *Noite na taverna* (1855), by Álvares de Azevedo. To direct the search for Shakespeare's reflections in Azevediana's production, four of the playwright's great tragedies were chosen: *Hamlet* (1601), *Othello, the Moor of Venice* (1604), *King Lear* (1606) and *Macbeth* (1607). The approach focus on themes and types of character, against the backdrop of the presence of Evil and the diabolical in both authors, as well as the existing relationships between the fragile or deranged heroines and the men marked by evil, listing how the experience of Álvares de Azevedo as a reader, would be present in his work as a writer.

Keywords: Shakespeare; Álvares de Azevedo; Influence; Echoes; Inspiration.

SUMÁRIO

Introdução.....	8
CAPÍTULO I.....	12
William Shakespeare: atemporalidade e inovação.....	12
1.1 - Representação da tragédia: da grécia antiga ao teatro elisabetano.....	14
1.2 - Tragédia shakespeariana: o legado do bardo inglês.....	23
CAPÍTULO II.....	33
Álvares de Azevedo, a ambiguidade no Romantismo.....	33
2.1 – A ambiência de Álvares de Azevedo em suas cartas íntimas.....	41
2.2 – Álvares de Azevedo e a influência estrangeira.....	51
CAPÍTULO III:.....	63
O Mal e o Diabo na Literatura.....	63
3.1 - Figuração do Mal e o arquétipo do Diabo.....	66
3.2 – Figuração do Mal na Literatura e a presença do medo.....	75
3.3 – aspectos do gótico, dos vícios e da noite: uma reunião de elementos com o Mal.....	82
CAPÍTULO IV:.....	99
A mulher entre o Bem e o Mal.....	99
4.1 – Mulher frágil, desesperada: figuração do Bem.....	102
4.2 – A presença da femme fatale em Shakespeare e Álvares de Azevedo.....	122
Considerações finais.....	127
Referências bibliográficas.....	132

INTRODUÇÃO

Devido às múltiplas possibilidades investigativas que a Literatura Comparada dispõe em seu arcabouço teórico e metodológico, a fim de propiciar o surgimento de novas leituras e apropriações, um estudo comparado é a proposta de análise deste trabalho. Assim, esta tese busca apresentar uma aproximação entre textos de dois poetas e dramaturgos de diferentes tempos e contextos literários: o brasileiro Álvares de Azevedo (1831-1852) e o inglês William Shakespeare (1564-1616). O objetivo principal é demonstrar e discutir sobre a presença de elementos característicos de quatro tragédias shakespearianas nas obras *Macário* e *Noite na taverna*, ambas publicadas em 1855, do jovem escritor brasileiro.

Para tanto o direcionamento do trabalho se dá em um desdobramento a partir de determinadas possibilidades, as quais oferecem elementos agregadores do embasamento, no intuito de justificar a comparação proposta, sendo eles: tipos de personagens e suas semelhanças nos textos dos dois escritores, mais especificamente o olhar acerca da mulher donzela e frágil em oposição à mulher figurativa da *femme fatale*, assim como a presença do homem com inclinação para do Mal.

Dentre as inúmeras perspectivas que a revisitação de uma obra literária permite acessar, para repensar seu valor literário, sua tradição e o legado por ela deixado, encontra-se nas tragédias shakespearianas um universo tão vasto que, mesmo após seis séculos desde sua escrita, ainda surgem novos caminhos a serem trilhados no universo dos estudos literários e teatrais.

Shakespeare criou, encenou, reinventou o teatro, tornando-se um dos maiores nomes da dramaturgia universal, cujo olhar lançado sobre o homem e suas muitas faces diante de situações cotidianas tornou possível que suas 36 peças fossem reconhecidas mundialmente, servindo como fonte de inspiração e influência a grandes escritores que surgiram posteriormente, como John Milton (1608-1674), por exemplo, responsável por marcar uma época com seu *Paraíso Perdido* (1667).

De acordo com teóricos como Harold Bloom (2013), tornou-se quase impossível não tê-lo como referência na criação de textos literários que explorassem as infinitas nuances componentes do ser humano, pois o homem retratado por Shakespeare, ora vil, ora heróico,

capaz das mais diversas facetas, seguindo os mais inesperados caminhos em meio os a enredos distintos.

Na verossimilhança das personagens shakespearianas ecoa a personalidade multipartida do ser humano, despertando no leitor/espectador um reconhecimento de si mesmo, por meio da caracterização e de experiências vividas: “[...] Shakespeare está mostrando muitas coisas pela primeira vez ao mesmo tempo que nos dá a sensação de que já as conhecêramos desde sempre, mesmo que sem nos apercebermos disso” (BLOOM, 2013, p. 169).

Esse processo de identificação, que pode acontecer por meio de personagens, temas, eventos e histórias contadas, permite olhar para si mesmo, bem como experienciar diferentes realidades, personalidades, identidades e subjetividades, muitas vezes contraditórias e conflitantes, das quais o ser humano é composto.

A partir do legado deixado pelo bardo inglês, é possível supor que os autores dos movimentos literários surgidos posteriormente poderiam trazer ecos da obra shakespeariana, mesmo que por meio de outras formas de representação, com temas intimamente conectados. Todavia o reconhecimento da complexidade do homem pode suceder das mais variadas maneiras dentro de um texto, uma vez que a vontade e o desejo sobressaem todas as outras questões e criam, assim, uma identidade genuinamente humana.

Dentre as escolas que sucederam o Renascimento, o Romantismo europeu, além de toda sua importância em termos de contribuições literárias, foi, também, marcado por ir até a fonte Renascentista buscar inspiração para as criações posteriores. Neste sentido, o movimento encontrou espaço em outros lugares, outros tempos, como ocorreu no Brasil, onde é perceptível a influência de autores europeus deste período, como Lord Byron, por exemplo, que alimentou a criatividade de autores nacionais, com destaque para aqueles integrantes da segunda geração romântica, conhecida como “Mal do Século” ou “Ultrarromântica”.

Dos muitos nomes relevantes do Romantismo no Brasil, Álvares de Azevedo merece destaque por sua significativa produção, mesmo em um curto período de atividade, dada sua morte precoce. Somando vários poemas reunidos em sua *Lira dos vinte anos*, além do drama *Macário* e dos contos pertencentes a *Noite na taverna*, Azevedo é reconhecido por estudiosos como alguém que sofreu uma influência direta da Europa, bem como seu interesse por originais em língua inglesa, quando a moda da época voltava-se para textos em francês.

A partir dessas informações e considerando o discurso do próprio poeta no prefácio de *Macário*, onde há uma reflexão sobre como escreveria um drama, exemplificando enredos integrantes das tragédias shakespearianas, como *Otelo* e *Hamlet*, surge a proposta do presente estudo comparado, que toma como escopo a investigação do modo como Azevedo teria convertido em inspiração a influência vinda de Shakespeare.

Nesse sentido, o trabalho divide-se em quatro partes, cujo primeiro momento é retomar alguns pontos acerca do desenvolvimento do teatro e do surgimento da Tragédia Shakespeariana. Em seguida, o capítulo é dedicado à revisitação da vida e obra de Álvares de Azevedo, no intuito de compreender a gênese da sua escrita, que se inicia no estilo epistolar, a partir de cartas enviadas a familiares e ao amigo Luís Nunes. Objetiva-se entender o papel que a leitura teve em sua formação desde muito jovem, vindo a firmar-se como pilar para sua criação iniciada desde o momento da leitura de clássicos literários.

A partir de toda uma vida dedicada aos estudos, Azevedo inspirou-se em grandes nomes da Literatura Ocidental e buscou, assim, criar uma produção literária capaz de manter a identidade nacional, mas desprendida de um nacionalismo exacerbado. Em Azevedo encontra-se o olhar voltado para dentro da alma humana, há a subjetividade como ponto de partida, bem como os sentimentos e desejos do ser humano acabam transbordando e ganhando forma por meio de temas complexos e de personagens densas e intrigantes, tal qual o fez Shakespeare ao dar voz a sujeitos nos quais a essência humana assume o papel de destaque e os sentimentos interiores vêm à luz dos acontecimentos.

Desse modo, serão investigadas personagens e temas azevedianos, sob a luz de aproximações possíveis com a obra de Shakespeare, marcadas pela maldade e com propensão para a transgressão, isso a partir da teoria acerca da figuração do Diabo e da presença do Mal na Literatura. Há também o interesse nas heróinas construídas por ambos os autores e em como se dá a presença da mulher angelical e contraponto a *femme fatale*. Para tanto, no terceiro capítulo serão revisitados estudos que analisam literariamente a simbologia do Diabo, do Mal, do Medo e da Noite.

Presente como figura essencial nas tragédias de Shakespeare e nas narrativas de Álvares de Azevedo, a mulher aparece como elemento fundamental na composição das tramas pelo papel que assume nas interações com as demais personagens; ora frágil e angelical, ora má e diabólica, sendo remetida mais uma vez ao imaginário cristão que tem a forte relação de oposição existente entre as suas duas primeiras mulheres do mundo: Lilith e Eva.

Pensando nisso, a presença do feminino será analisada por meio de exemplos encontrados nas obras literárias, a fim de compreender como cada mulher atua de modo direto ou indireto na realização dos conflitos centrais e no desenrolar da trajetória das personagens masculinas, sejam heróis ou vilões. A partir daí, o percurso de análise volta-se para os homens e o papel desempenhado nas peças teatrais e nas narrativas, ao terem seus caminhos guiados pelo Mal, aqui pensado enquanto fio condutor da ação dramática.

As relações encontradas entre temas e tipos de personagem compõem um recorte que objetiva o estabelecimento de aproximações existentes entre as personagens de Shakespeare e de Álvares de Azevedo, bem como o reconhecimento de semelhanças existentes entre os enredos, em que a ação do Mal é essencial para a evolução dos eventos sucedidos.

É fato que não se pretende negar a relevância de outros autores na formação do escritor Álvares de Azevedo, porém, conforme o viés aqui proposto, o olhar volta-se para a obra de Shakespeare, na busca em perceber como a mesma foi capaz de inspirar o poeta brasileiro e quais os vestígios deixados por essa recepção na obra ficcional do jovem autor nacional.

Vale ressaltar que a ideia de eco encontra-se justamente no fato de não entender Azevedo como um imitador, mas um ávido leitor, que absorveu a essência da capacidade criadora de um dos maiores nomes da dramaturgia mundial e, desprendido de algemas criativas, fez ecoar em sua produção a inspiração recebida, mesclando-a à identidade brasileira e à subjetividade dos ultrarromânticos.

CAPÍTULO I

WILLIAM SHAKESPEARE: ATEMPORALIDADE E INOVAÇÃO

Conhecido ao redor do mundo como um dos maiores nomes da dramaturgia ocidental, William Shakespeare, por meio de sua obra, deixou um impacto duradouro na Literatura e no teatro, transitando com maestria entre comédias e tragédias. Nascido em 1564, na pequena cidade de Stratford-upon-Avon, na Inglaterra, Shakespeare viveu em uma época de grande efervescência cultural e política, o que contribuiu para que seu legado artístico continue a ser estudado e apreciado ao redor do mundo.

Nasceu em uma família modesta, filho de Mary e John Shakespeare, um comerciante local, que ocupou vários cargos públicos na cidade. Nos anos iniciais de sua vida, estudou na escola da paróquia de sua cidade, onde teve o primeiro contato com a arte de escrever. Por meio de um pequeno diário conhecido como *commonplace book*, o pequeno Shakespeare, assim como os demais meninos que ali estudavam, eram incentivados a anotar bons pensamentos e sonhos futuros.

Seguindo sua jornada acadêmica, frequentou a escola local, de nome *King's New School*, onde provavelmente estudou latim e teve contato com as obras clássicas da Literatura. Todavia, seus estudos formais não seguiram adiante e foram interrompidos por volta dos 14 anos de idade.

Em se tratando da relevância artística e cultural, o momento histórico em que Shakespeare viveu teve papel decisivo para que ele viesse a se tornar um dos maiores nomes da Literatura mundial. Em uma fase de transição da Idade Média para o Renascimento, a Inglaterra passava por grandes mudanças políticas, iniciadas a partir do reinado dos Tudor.

As influências literárias e culturais que moldaram Shakespeare foram vastas, uma vez que estava imerso no mundo do teatro e da Literatura desde tenra idade, pois Stratford-upon-Avon era um centro cultural, bem como o local de diversas apresentações teatrais. Shakespeare também teria sido ávido leitor, e muitos acreditam que ele leu as obras de autores clássicos, como Ovídio, Plutarco e Sêneca, servindo no futuro como fonte de inspiração, bem como seus contemporâneos Christopher Marlowe e Ben Jonson.

Ao mudar-se para Londres, deparou-se com uma atmosfera de mudanças em todas as áreas, ao mesmo tempo em que o país ainda carregava as instabilidades causadas pelas constantes batalhas recentemente vivenciadas. Em meio à essas mudanças, Shakespeare encontrou um teatro em transição, ou seja, os dramaturgos buscavam novas formas de se expressar, ao mesmo tempo em que os temas assumiam uma nova roupagem, diferente daquela presente durante a Idade Média, por meio do teatro medieval.

No momento da mudança de Shakespeare para Londres, a cidade irradiava arte, em muito pelo grande incentivo dado pela rainha, uma ávida expectadora das apresentações teatrais na cidade. Tendo como contemporâneos grandes nomes, que já vinham enriquecendo a dramaturgia londrina, Shakespeare encontra um cenário favorável para que possa atuar e escrever, imergindo no universo das representações.

Com uma obra composta por peças teatrais, romances históricos e sonetos, o bardo inglês marcou uma era, tornando-se o grande expoente da produção teatral no mundo todo. Ainda que não tenha desenvolvido suas habilidades por meio de estudos direcionados para a área, Shakespeare aproveitou-se da atmosfera propícia para criação e colocou em prática sua criatividade genial, explorando a criação de peças e tornando-se um grande adepto das revisões constantes em seus textos.

Além de sua inegável genialidade, outro ponto que contribuiu muito para sua significativa produção literária foi o processo de desenvolvimento pelo qual passava a língua inglesa, que enfrentava mudanças, graças a muitas influências recebidas pelo contato com diferentes povos. Porém durante o período elisabetano, o idioma foi bastante explorado e aperfeiçoado, tendo como principais aspectos: a modernização da ortografia, expansão do vocabulário e resquícios de variações regionais.

No que tange a contribuição de Shakespeare, sabe-se que ele inseriu em seus textos expressões idiomáticas, metáforas, bem como a criação de novas palavras e sua popularização. A palavra na época de Shakespeare, era imprescindível para o sucesso das peças, uma vez que a proposta do teatro elisabetano não dispunha de grandes recursos para prender a atenção de sua plateia, por meio de cenários grandiosos: “Na austeridade do palco elisabetano a palavra criava boa parte da ambientação visual: num teatro a céu aberto, com espetáculos normalmente começando às duas horas da tarde, é a palavra que cria a noite, o vento, o frio [...]” (HELIODORA, 1997, p.241).

Há ainda em Shakespeare uma grande propensão para o novo, para criar e inovar. Como apresenta Bloom (1998), Shakespeare foi além de escrever, pois conseguiu captar detalhes da alma humana, seus anseios, seus medos, suas qualidades e seus defeitos e trouxe tudo isso à tona, fazendo com que suas peças se tornassem atemporais, pela familiaridade que transmite, pela identificação com os temas e com as personagens.

Mesmo que tenha escrito em um determinado tempo, dentro de uma sociedade e sua cultura, Shakespeare foi capaz de romper as barreiras e ir além, pois não fala do homem em uma determinada época, mas sim das emoções e das interações entre os pares. E foi a forma dramática o caminho para que as palavras escritas ganhassem os palcos do teatro elisabetano: “Em todas as suas peças Shakespeare explora o potencial humano que o fascina, e pelo qual cultiva curiosidade inesgotável. Nas ações dos homens Shakespeare encontrava sua essência, e por isso mesmo seu talento encontrou a melhor expressão na forma dramática” (HELIODORA, 2014, p.29-30).

Em seus anos atuando e escrevendo, Shakespeare absorveu o melhor daquele mundo onde viveu e sua obra ressoa até o presente, por sua atemporalidade e por sua capacidade criadora. Dentre os gêneros que escreveu, a forma trágica se tornaria um de seus pontos altos, pela forma como inovou, ao mesmo tempo em trouxe referências de outros modelos de tragédia, criando a chamada Tragédia Shakespeariana.

1.1 - REPRESENTAÇÃO DA TRAGÉDIA: DA GRÉCIA ANTIGA AO TEATRO ELISABETANO

A representação da vida humana e sua relação com o universo, o divino e entre os pares encontra espaço para florescer desde a Grécia antiga, tomando forma no mundo das artes a partir de grandes clássicos do teatro ocidental, como *Édipo Rei* e *Medeia*, por exemplo. O ápice do gênero na Antiguidade aconteceu por volta do século V a.C.

Foi nesse período que grandes nomes como Sófocles, Ésquilo e Eurípedes deram vida a obras capazes de transcender as barreiras do tempo, pois esses autores tiveram a habilidade de explorar a complexidade da vida humana, fazendo com que suas criações, em forma de tragédias, ressoassem até os dias atuais.

Quando são investigadas as origens do termo “tragédia”, encontram-se, na língua grega, as duas palavras a partir das quais o termo teria sido originado: *tragos* e *odé*, que juntas significam “canções das cabras”. Embora possa não fazer muito sentido em um primeiro momento, a expressão remete às origens rituais e festivas das tragédias, que a princípio eram apresentadas como celebrações ao deus do vinho, Dionísio. A representação da tragédia objetiva despertar o sentimento do trágico, o que ocorre frente à sensação de que algum terrível infortúnio poderia ter sido evitado:

A tragédia conhece transformações ao longo da história, mas sua grande herança permanece: a concepção do trágico. O sentimento do trágico não é exclusividade da tragédia, mas está intimamente ligado a ela. O trágico nasce do confronto do herói com uma fatalidade, inevitável e insolúvel, geralmente provocada pelo conflito do homem com algo que lhe é superior (princípio moral, preceito religioso). (PASCOLATI, 2009, p.107)

Em se tratando de estrutura e componentes presentes para dar forma a um texto e tê-lo considerado como tragédia, pode-se destacar como importantes características: a *hamartia*, que trata-se de um erro trágico ou uma falha na caracterização do herói, e que está frequentemente ligado à sua queda e *anagnorisis* - ligada ao momento da tomada de consciência do herói, quando ele entende o que de fato está acontecendo e costuma ser marcada por um grande clímax na história, ligando-se à concepção do trágico, justamente pelo vislumbre de que os rumos da vida da personagem poderiam ter sido completamente diferentes.

Como grande base teórica para a análise profunda sobre Tragédia Grega, há a obra *Poética*, de Aristóteles, que buscou compreender a arte da poesia e do teatro, conforme aquilo em que o homem acreditava na época de sua escrita, no século IV a.C. O texto é tido como uma referência fundamental em se tratando da compreensão e dos estudos sobre as origens do teatro e das obras que compõem o rol do que conhecemos como tragédia clássica, bem como acerca da epopeia e da poesia lírica.

O cerne da obra está na busca do autor em estabelecer princípios fundamentais a serem usados para a compreensão e análise da poesia, o que pode ser feito a partir da identificação de aspectos responsáveis por tornar uma produção bem sucedida, unindo estrutura, elementos e propósito. O filósofo entendia a tragédia como a representação de ações

superiores do ser humano: “A tragédia é a imitação de uma ação elevada e completa, dotada de extensão, numa linguagem embelezada por formas diferentes em cada uma das suas partes, que se serve da acção e não da narração e que por meio da compaixão e do temor, provoca a purificação de tais paixões. (ARISTÓTELES, 2004, p.47-48)

Essa ideia de imitação, ou o termo teórico mimesis, remete à compreensão de que a tragédia imita a vida, em sua forma mais profunda e significativa e a capacidade que o poeta encontra em realizar tal representação, é considerada pelo filósofo como essencial para validar a qualidade de um texto. Como conceito central da obra, encontra-se a catarse, pelo meio da qual seria possível a purificação das emoções humanas, ou seja, o sentimento catártico não surge apenas como resultado da representação por meio da tragédia, mas sim é colocado intencionalmente, no intuito de despertar sentimentos, sejam relacionados ao terror ou a piedade.

Para Aristóteles, a ação (fábula) deve ser composta de peripécias, reconhecimento e algum acontecimento catastrófico. Por peripécia pode-se entender as reviravoltas que ocorrem e mudam o rumo das ações, enquanto reconhecimento é a tomada de consciência, ter a revelação de algo. Os dois quando somados irão despertar no público o sentimento de identificação, de se ver representado nas personagens, sendo este um dos pontos que contribuem para a valorização dessas obras até a atualidade.

Além disso, há ainda como elementos componentes da tragédia, de acordo com a obra do grego: caracteres, elocução, pensamento, espetáculo e canto. Essa organização estrutural tem servido como base para a análise das tragédias clássicas, ao longo dos séculos, muito embora não tenha sido considerada de grande importância na época na qual foi escrita. A escolha de temas universais é outro aspecto muito presente nas tragédias gregas, como por exemplo a luta entre o livre-arbítrio e o destino, indo de encontro à uma crença da Grécia Antiga de que os deuses influenciavam diretamente a vida dos humanos. Há, também, por parte dos heróis trágicos um confronto em relação às expectativas da sociedade, em termos daquilo que uma determinada comunidade espera que seja feito e o desejo pessoal do herói enquanto ser humano, dotado de vontade e diferentes percepções sobre as questões que permeiam a vida.

O mergulho na psique humana, por meio da exploração de temas como loucura, culpa e sofrimento, pode ser visto na capacidade dos dramaturgos em desvendar aspectos das experiências do homem, oferecendo um ponto de vista sobre as emoções e dilemas que permeiam a sua existência. Há, ainda, uma certa complexidade no modo como as tragédias gregas retratam o papel da mulher na sociedade, uma vez que personagens femininas como Medeia e Electra, por exemplo, desafiam estereótipos de gênero, já que são dotadas de grande coragem e assumem papéis ativos nas peças.

Todavia, as mulheres tendem a se deparar com finais trágicos, como consequência de suas ações ao desafiar as normas estabelecidas, reforçando as questões de restrições sociais impostas às mulheres da época. Assim, levar para o palco a representação da vida humana, mostra-se um nicho capaz de despertar grande interesse no homem.

Se partirmos do significado da palavra teatro, que etimologicamente é originada a partir de theatron, que em tradução literal seria “lugar de onde se vê”, passa exatamente essa ideia, de assistir, apreciar. Nesse sentido, há na tragédia a representação de ações familiares, contribuindo para que as peças pertencentes a essa época sejam revisitadas e tidas como importante material de pesquisa na atualidade.

Em termos de texto dramático, vale pontuar que diferentemente de narrativas e poemas, uma peça teatral requer um esforço imaginativo imprescindível para que seja compreendida em sua essência. A combinação de cenas e de vislumbres sobre a personalidade das personagens, somado ao tempo de ação em um texto dramático surgem como peças de um quebra cabeça, que o leitor por sua vez vai construindo à medida que ocorrem os desdobramentos.

Os diálogos, além de fornecerem dados importantes para a compreensão da trama, configuram uma forma de manipulação do outro, como uma espécie de luta entre as personagens, tendo em vista o emprego de artimanhas como a utilização de interrupções bruscas, silêncios ou insinuações, tornando possível despertar no outro exatamente aquilo que se almeja.

O avanço do teatro através do tempo, seguiu sua jornada, indo além dos limites da Grécia Antiga e expandindo-se pela Europa, durante o período medieval. Um momento marcado pelo teor litúrgico que passa a ser atribuído às representações teatrais, uma vez que a Igreja encontrou no palco um relevante meio de expandir as crenças sobre a fé cristã.

Em sua obra *História mundial do teatro* (2006), Margot Berthold dedica um capítulo para discussões acerca do desenvolvimento do teatro no período da Idade Média, ressaltando a importância do século XIII para a cultura ocidental, pois trata-se de uma época marcada por grandes inovações, sendo um das mais relevantes o lugar que passou a ser assumido pela figura de Cristo, não mais um símbolo, mas sim uma presença ativa, com ações e falas.

Outro ponto significativamente pertinente ocorrido na época, foi a introdução da linguagem vernácula, deixando de lado os textos rígidos e restritos dos rituais litúrgicos e tornando possível a expansão da cerimônia dramática, que ganhou fôlego para adaptações que pudessem reproduzir marcos presentes nas Escrituras Sagradas.

O espaço cênico, por sua vez, precisou ser ampliado para alocar as novas cenas presentes nas apresentações, o que fez com que os novos cenários fossem devidamente marcados de maneira apropriada para que não houvesse dúvidas sobre as ações que ali seriam executadas. A ampliação da área utilizada em consonância com a simultaneidade dos atos foram responsáveis pela forma como o futuro teatro medieval seria moldado. Assim, embora tenha surgido inicialmente com o intuito de catequizar, o teatro da era medieval acabou por ganhar outros espaços e dentre os temas abordados, a concepção bíblica do inferno e as possibilidades de salvação e danação eterna, foram aspectos que cativaram os artistas da época.

Berthold (2006) reforça ainda, que a representação do inferno tornou-se tão atrativa nas representações do teatro medieval, pois o cenário alegoricamente montado, dispunha de imagens como uma mandíbula de uma fera, expelindo fumaça e fogo ou, ainda, a própria boca aberta do inferno, mostrando em seu interior demônios horríveis e as almas em sofrimento interminável pelas mãos das grotescas criaturas.

A representação do Auto Pascal, que entre os séculos XIII e XIV foi um ritual modesto, adaptado ao espaço físico das igrejas, encontrou nos séculos XV e XVI, uma nova forma de acontecer, com duração de vários dias, lançando mão de uma imagem do inferno ainda mais provocativa e evocando uma violência bem mais explícita, no intuito de impactar os fiéis que assistiam os ciclos da Paixão, como eram chamadas essas encenações.

O teatro buscava ir além da arte retratada em pinturas para simbolizar o inferno, pois encontrou-se nas apresentações teatrais a possibilidade de materializar mais claramente o abismo que se aproximava do mundo pecador, pois a imagem assustadora do inferno que aguardava todos os indignos do reino dos céus, tornando seu vislumbre muito mais impactante.

A organização do teatro medieval refletiu tanto sua superestrutura teológica quanto suas aspirações didáticas e, embora, os textos dos Evangelhos tenham sido fontes importantes de inspiração para as dramatizações, a influência do mundo secular manifestou-se em representações mais realistas, figurinos diversificados e elementos farsescos e grotescos.

Vale pontuar que durante os séculos XIII e XIV, a população era mais facilmente impressionável pelas lutas de espadas do que por textos repletos de argumentos sutis, visto que as heróis e suas batalhas tomavam conta do imaginário da população naquele momento. Entretanto, à medida que o tempo passava e mudanças ocorriam no teatro medieval, as peças começaram a ser escritas de modo a revelar uma atitude irônica diante da autoridade da Igreja, porém ainda com bastantes minúcias em tal retratação.

Saindo do espaço das igrejas e ganhando as ruas, as representações de lendas, alegorias e dos chamados milagres, permitia ao teatro medieval reforçar a ideia de que atitudes mundanas, profanas e em desacordo com o divino, levariam o homem rumo à perdição e ao sofrimento eternos, no inferno, com a figura do Diabo sempre personificada como a figuração absoluta do Mal.

À vista disso, conforme a língua local se expandia, o Auto Pascal deixava de ser exclusivamente ligado à liturgia, permitindo que a multiplicidade do presente e a linguagem corrente colorissem a história bíblica. Nesse sentido, a evolução da língua desempenhou um

papel crucial nesse processo, abrindo caminho para trajes, gestos e expressões comuns serem usados para representar a fé de forma mais acessível.

A população próspera da cidade, composta por patrícios, burgueses e artesãos, abraçou com fervor o drama como uma nova forma de auto expressão, agradável a Deus, dando liberdade de encenar as verdades da fé, de acordo com interpretações individuais, tornando-se uma marca desse período.

Mesmo ganhando novos ares e novos espaços, os laços entre o Teatro e a Igreja não foram totalmente rompidos, pois, muitas vezes, encenações da Paixão começavam ou terminavam com o serviço divino. Contudo, a música litúrgica e os cantos deram lugar a uma expressão mais aprofundada na linguagem e na representação, sem os limites da piedade.

O desenvolvimento histórico e teatral desse período manteve uma consistência notável, tanto em aspectos intelectuais quanto cênicos. A igreja e a praça do mercado eram os locais centrais de representação, com o clero e os cidadãos desempenhando papéis de protagonistas, tudo somado à evolução do cenário simultâneo, que deu origem a modificações elaboradas, governadas pelas necessidades práticas de uso de efeitos visuais.

Ainda acerca do processo de evolução do teatro, um importante momento é a transição do teatro medieval para o teatro elisabetano, com uma significativa mudança no panorama cultural e artístico da Europa, especialmente na Inglaterra do século XVI. Tais avanços refletem não apenas transformações estilísticas, mas também mudanças sociais, políticas e econômicas que caracterizaram a Renascença.

Com o advento do Renascimento, no final do século XIV, houve uma revivificação do interesse pelas artes, ciências e humanidades, gerando uma redescoberta do conhecimento clássico da Grécia e da Roma, o que causaria grande impacto no teatro. A partir de tais influências, a forma do fazer teatral surgida durante o reinado de Elizabeth I (1558-1603), refletiu a fusão de elementos clássicos e medievais, marcando a transição para uma forma mais sofisticada de expressão artística, conhecido até a atualidade como teatro elisabetano.

Um dos aspectos mais notáveis da transição foi a mudança nos locais de apresentação, pois enquanto o teatro medieval muitas vezes ocorria em espaços abertos e improvisados, o

teatro elisabetano viu surgirem espaços fixos para as encenações, como o famoso *Globe Theatre*, em Londres. Esses locais proporcionavam uma experiência mais organizada e formalizada, com plateias pagantes e uma arquitetura específica voltada para a encenação teatral.

Em Teatro e sociedade: Shakespeare, Guy Boquet (1989) escreve um texto reflexivo e com dados históricos do período que é considerado um dos grandes momentos da história do teatro na cultura ocidental. Assumindo novas formas, a partir do surgimento de companhias teatrais e temas não mais voltados exclusivamente para o religioso, o teatro elisabetano acabou proporcionando o surgimento de grandes nomes da dramaturgia mundial, dentre os quais, aqui destaca-se William Shakespeare.

O teatro elisabetano refletiu um importante momento da transição pela qual a Inglaterra passava e foi marcado por grandes desafios e oportunidades que contribuíram para moldar a cena teatral da época. Partindo de companhias amadoras, que vinham das representações de dramas religiosos dos séculos anteriores, os grupos teatrais da época elisabetana enfrentaram estigmas de vagabundagem, uma vez que naquele momento o trabalho de encenação não era bem visto aos olhos da sociedade londrina.

Desse modo, com receio de receberem castigos caso fossem submetidos à lei de 1531, reiterada em 1572 e que tratava sobre indigentes errantes, ou seja, aqueles que não tinham trabalho convencional eram vistos como vadios e mendigos, correndo risco de severas punições por parte da coroa. Assim, essas companhias buscavam proteção entre os servidores dos grandes senhores, que garantiam a segurança e, em troca, realizavam apresentações privadas em serões noturnos.

No entanto, mesmo assim, os elencos ainda eram vistos com maus olhos pelos puritanos, pois acreditava-se em uma moralidade duvidosa por parte dos atores além da rivalidade com a obra divina. Havia, até mesmo, uma crença de que epidemias de peste seriam culpa desses grupos, em forma de punição para os supostos pecados cometidos.

Os espaços construídos para comportar essas apresentações, possuíam uma configuração mais poligonal do que circular, o que garantia visibilidade e acústica para o

público, independente de qual parte assistissem as peças. Além disso, era grande proximidade física entre atores e espectadores, sendo uma forma de compensação pela ausência de cenários grandiosamente elaborados, como outrora, no teatro medieval.

As cenas dispunham de acessórios simbólicos e textos bem elaborados com exploração valiosa da palavra para encantar enquanto entretia. E, por razões que variavam desde preconceitos puritanos até ausência de sensibilidade artística, a maior parte dos adultos londrinos ignorava essa forma de entretenimento.

Além disso, havia a incompatibilidade de horários das apresentações com o tempo de expediente no trabalho, que também contribuía para a ausência de grande parte da população local nas encenações. E em se tratando daqueles que compareciam para apreciar as apresentações, não havia um consenso em termos de igualdade social e educacional.

Tais características serviram para tornar o teatro elisabetano um universo complexo, onde artistas se deparavam com desafios morais e legais, enquanto buscavam cativar uma audiência robusta em meio a tantas particularidades da sociedade da época.

No que tange às características do teatro elisabetano, Barbara Heliadora (2009), retoma aspectos tratados por Boquet, porém a estudiosa oferece uma visão aprofundada da época renascentista e reforça que muito além de sair do religioso e ganhar outros espaços, as peças desse período marcaram, também, uma mudança no interesse dos dramaturgos que passaram a se interessar pelas questões da vida humana, refletindo anseios e experiências do homem frente ao Renascimento.

Ademais, há no texto de Heliadora apontamentos sobre heranças que o teatro elisabetano manteve, ao mesmo tempo em que incorporava importantes inovações em sua estruturação, uma vez que:

O teatro, com a Renascença, teve influência dos autores romanos, dos quais se tirou a noção de uma ação em cinco atos, a ideia de um grande protagonista, e a preocupação com a beleza da linguagem utilizada. Mas o que permitiu o aparecimento da nova dramaturgia foi a consciência de que peças em que tudo acontece fora do palco, como as do período clássico greco-romano, não tinham mais apelo popular, visto que, desde os tempos da apresentação das dramatizações da Bíblia, o público estava acostumado com

o ingênuo realismo do teatro popular medieval onde tudo acontecia em cena.
(2009, p.22)

Ainda que marcado por traços pertencentes aquele teatro existente antes do Renascimento, o teatro elisabetano destacou-se como um momento autenticamente popular e com um total de cerca de 600 peças escritas entre a segunda metade da década de 1580 até 1642, quando os espaços das apresentações foram fechados e destruídos pelos Puritanos.

Por toda transformação ocorrida na época, o reinado da rainha Elizabeth I é tido como um momento de desenvolvimento do teatro, bem como das artes de modo geral, uma vez que a Inglaterra passava por mudanças na economia e na política e isso foi refletido no florescimento das artes e da cultura, com destaque para o teatro, já que a monarca criou um ambiente propício para a produção teatral evoluir.

Entretanto, após seu reinado, o ambiente tornou-se hostil em virtude das lutas religiosas e sociais. Assim, o teatro que costumava ser exaltado e fonte de entretenimento para a população londrina, tornou-se sombrio durante o reinado de seu sucessor, Jaime I.

Heliadora (2009) aponta ainda, que o teatro renascentista foi influenciado pelos autores romanos, mas a nova dramaturgia surgiu com a consciência de que peças em que tudo acontece fora do palco, como no teatro clássico greco-romano, não eram mais populares. A definição do palco elisabetano, inspirado nas carroças dos mambembes medievais, viabilizou o surgimento regular de atividades cênicas profissionais.

O aparecimento de Shakespeare foi uma consequência das condições e circunstâncias sociais, culturais, intelectuais e estéticas que se formaram a partir da interseção entre dois mundos: a Idade Média e o Renascimento. Enquanto a dramaturgia francesa e italiana seguiam os princípios teorizados por Aristóteles, transformados em regras prescritivas pelas poéticas barroco-classicistas, o teatro inglês encontrou seu destino ao incorporar o melhor de ambos os mundos.

1.2 - TRAGÉDIA SHAKESPEARIANA: O LEGADO DO BARDO INGLÊS

William Shakespeare, um dos maiores dramaturgos da história, deixou evidências tangíveis de sua educação na escola de latim, que, segundo indicações, frequentou a partir de

1571, aos sete anos de idade. Essa educação proporcionou-lhe uma base sólida, influenciando diretamente suas peças, pois Shakespeare, dono de uma boa memória, sintetizou em sua obra grande parte do material verbal que havia estudado, destacando-se pela objetividade, coerência e lucidez em sua expressão.

A experiência na escola de latim não apenas moldou a linguagem precisa de Shakespeare, mas também influenciou seu repertório e a escola, embora destinada à elite, proporcionou a Shakespeare uma educação que transcendia a simplicidade linguística, preparando-o para uma carreira que combinava assimilação e criação.

As influências da escola estenderam-se para o teatro, onde Shakespeare incorporou em sua obra não apenas chavões concisos, mas também o pensamento sutil da Renascença. Os dias letivos, iniciados com orações e salmos, moldaram sua visão dramática coletiva e instigaram uma capacidade única de explorar a psicologia humana, como evidenciado em seus dramas históricos e peças de amor, lascívia e sensualidade trágica.

A cidade de Londres, com suas diversas comunidades, forneceu a Shakespeare uma rica fonte de inspiração, pois ele absorveu aspectos da vida provinciana e, ao mesmo tempo, incorporou técnicas escolares refinadas, como *controversiae* e *imitatio*, em suas peças. O teatro elisabetano, apesar da oposição puritana, proporcionou um terreno fértil para a inovação, com a figura de Shakespeare desempenhando um papel crucial na criação de um teatro novo, paradoxal e poderoso.

A influência de Christopher Marlowe, seu contemporâneo e provocador, foi profunda, tendo em vista a forma como Marlowe desafiou convenções ao misturar tragédia e farsa, abordando temas de fé e provocando reflexões sobre tirania e preconceito. A habilidade de Marlowe em representar mentes complexas influenciou Shakespeare a explorar personagens singulares e plausíveis em sua própria obra.

Shakespeare, por sua vez, não era um gênio espontâneo, como reforçam seus biógrafos, mas um artista dedicado e revisor meticuloso. Ele absorvia sugestões de palco, ajustando-se aos atores com quem trabalhava e adaptando-se rapidamente ao ambiente teatral.

Sua habilidade de assimilar e reinterpretar ideias alheias, somada à sua consciência de palco, contribuiu para a fluidez de sua genialidade teatral.

Sua capacidade de explorar o mal permanente, em paralelo à uma confiança religiosa, reflete uma profunda compreensão das complexidades humanas e uma expressão única dos temas difundidos em suas tragédias. Assim, Shakespeare não apenas absorveu as influências de sua educação e contemporâneos, mas as transcendeu, criando obras profundamente originais e universais.

Quando voltamos nosso olhar para a trajetória de William Shakespeare e toda a grandiosidade de sua obra, ignorar o contexto de seu surgimento, bem como a influência que sua obra pode ter recebido da época em que foi escrita, não é algo válido de ser feito. A Inglaterra por si só já proporcionava um terreno fértil para o surgimento de vários talentos, mas de acordo com Heliadora (1997) foi no terceiro filho de John e Mary, nascido em 1564, que a verdadeira fagulha do gênio se manifestou.

Shakespeare, nascido em uma sociedade marcada por conflitos entre a herança medieval, a redescoberta da Antiguidade, as descobertas científicas e geográficas, as complexidades da Reforma e Contra-Reforma, e o humanismo, soube extrair dessa riqueza conflitiva as possibilidades dramáticas.

Mesmo sem registros pessoais do dramaturgo, como diários íntimos, por exemplo, existem fatos inegáveis quando a sua genialidade, pois ele foi um cidadão inglês, produto de sua época e com a capacidade de explorar a condição humana em todas as suas possibilidades.

Quanto ao seu desenvolvimento enquanto autor na dramaturgia, em *Falando de Shakespeare* (1997), Heliadora aponta que não houve linearidade, ou seja, sua obra inicial mostrou um talento promissor, mas também evidenciou a necessidade de maturidade e experiência para abordar temas mais complexos. As peças iniciais plantaram sementes que floresceram em peças posteriores, como as conexões entre *Tito Andrônico* e *Rei Lear*, e *Ricardo III* e *Otelo*.

A obra de Shakespeare, revela uma progressão notável entre forma e conteúdo ao longo de sua carreira e sua preocupação com a aparência *versus* a realidade é constante, bem

como a habilidade de manipular palavras foi fundamental para criar personagens e situações significativas.

Ao retratar a diversidade da condição humana, Shakespeare dedicou-se a explorar temas como o natural e o antinatural, a harmonia da vida individual e coletiva, o respeito pelo semelhante e a responsabilidade. Mesmo em seus vilões mais sórdidos, ele infundiu uma medida de sentimento humano positivo, destacando-se pela habilidade de conferir vitalidade até mesmo às encarnações mais violentas do Mal.

A jornada de Shakespeare é, essencialmente, a história de um encontro progressivo entre forma e conteúdo, refletindo o amadurecimento do poeta como homem e artista e sua trajetória é marcada por uma profunda imersão no universo do teatro elisabetano, em um contexto onde não existiam princípios estéticos normativos rígidos, prevalecendo a liberdade criativa e a única regra era que uma peça deveria funcionar bem no palco.

Shakespeare viveu em uma época de conflitos religiosos, descobertas científicas, e a influência do humanismo renascentista, o que colaborou para que sua habilidade em explorar a condição humana, seus comportamentos e relações, fosse moldada por esse contexto multifacetado.

A transição do teatro religioso amador para o profissionalismo secular desempenhou um papel crucial no desenvolvimento do teatro elisabetano e a partir da profissionalização dos atores, o teatro deixou de ser vinculado exclusivamente a obrigações religiosas, tornando-se uma forma de entretenimento autônoma. Esse momento de transição não apenas permitiu a liberdade artística, mas também estabeleceu as bases para o surgimento de gênios como Shakespeare.

No que tange a incursão de Shakespeare na tragédia e como isso marca um ponto crucial em sua carreira, Heliadora (1997) ressalta que peças como *Hamlet*, exploram a conscientização do indivíduo sobre si mesmo e o universo, levando à catástrofe. Assim a tragédia, para Shakespeare, não é apenas uma sequência de eventos desafortunados, mas uma obra de arte coesa em que forma e conteúdo estão intrinsecamente ligados.

A evolução de Shakespeare como dramaturgo é evidente em sua capacidade de criar personagens complexos, situações contrastantes e explorar temas como o Mal, a vingança e a natureza humana. Seu domínio da linguagem poética transformou o palco elisabetano, preenchendo o espaço vazio com as palavras que dão vida aos personagens e suas interações.

Shakespeare não segue regras rígidas, mas sua genialidade reside na habilidade de provocar respostas complexas e imaginativas do público, além de ter permanecido um autor popular, comprometido em cativar a audiência, ao mesmo tempo em que sua linguagem evoluiu para expressar de forma mais eficaz as particularidades da condição humana.

Pode-se compreender a obra de Shakespeare como um testemunho da interseção entre forma e conteúdo, entre a evolução do autor e as demandas do palco. Seu legado é uma celebração da capacidade única do bardo em transformar palavras em experiências teatrais inesquecíveis.

O uso do verso em suas peças não era apenas uma questão estilística; era uma ferramenta que adicionava beleza e sonoridade, contribuindo para uma experiência teatral mais rica. A crença na forma, como parte intrínseca das artes, prevaleceu antes do século XX, destacando a importância dos versos na expressão dramática. Para os atores, declamar versos corretamente não só conferia sons atrativos, mas também indicava o caminho para a expressão plena de uma história cativante.

A transição de Shakespeare para o universo teatral londrino ocorreu entre 1588 e 1590, quando se deparou com um ambiente influenciado por Christopher Marlowe e Thomas Kid. Esse teatro, rico e flexível, apresentava histórias maravilhosas contadas com uma linguagem cativante, transformando o ato de ir ao teatro em uma experiência única para os espectadores da época.

Em suas peças, explorou incansavelmente o potencial humano, revelando uma curiosidade inesgotável pela essência das ações humanas. Sua escolha de se dedicar ao teatro foi estratégica, e seus primeiros escritos abrangem diversos gêneros, desde comédias romanas até tragédias clássicas, refletindo sua busca por dominar o vasto vocabulário teatral.

Ao adentrar o gênero da tragédia em 1601, Shakespeare desafia a visão romântica do sofrimento pessoal como impulsionador de suas obras, bem como nesse mesmo período, ele também produziu comédias românticas notáveis e comédias sombrias, demonstrando a diversidade de seu talento:

[...] a tragédia shakespeariana é uma “história de excepcional calamidade, que conduz à morte de um homem de alta condição. Entretanto, as calamidades da tragédia não *acontecem*, simplesmente; nem são, por outro lado, arbitrariamente mandadas por poderes absolutos: elas nascem primordialmente de ações, ações de determinados homens. O que eles *fazem* é que constitui o fator predominante, por suas ações serem características, idiossincráticas: no centro da tragédia reside a ação que nasce do caráter, da personalidade, ou caráter que se deduz da ação. (HELIODORA, 1997, p.94)

Para estudiosos como Harold Bloom (2010), em termos de seu trabalho em diferentes gêneros pelos quais transitou, quando colocado ao lado de Dante, Shakespeare se destaca no cânone ocidental pela aguda cognição, pela energia linguística e pelo poder inventivo. No entanto, a evolução de suas obras revela um Shakespeare inicial, associado a histórias e comédias farsescas, que apenas superficialmente prenunciam o gênio que dará vida a *Hamlet*, *Otelo*, *Rei Lear* e *Macbeth*.

Heliadora (2014) aponta como a evolução da escrita de Shakespeare evoluiu até culminar em sua jornada pelo mundo da tragédia, quando aprofundou sua investigação sobre a natureza do Mal e sua relação com o ser humano, que por vezes apresenta-se tendencioso a ações que não vão conforme aquilo que se espera, já que tende a deixar florescer seu lado maligno:

[...] tendo mais de dez anos de atividade constante no teatro, tendo conquistado todos os segredos do uso exemplar do espaço cênico do chamado palco elisabetano, Shakespeare finalmente entrou pelo mundo da tragédia, onde encontraria as condições ideais para sua investigação, agora profunda e significativa, sobre a natureza do mal e do papel que ele desempenha na complexidade das atividades humanas. (HELIODORA, 1996, p. 115)

Não apenas na forma como trabalhou e desenvolveu os temas escolhidos, mas de modo significativamente amplo, Shakespeare foi responsável por mudanças substanciais no teatro. No cerne de suas transformações estava a utilização magistral de situações dramáticas

concretas para transmitir ideias, temas e ações. As complexidades da trama eram habilmente apresentadas por meio de imagens vivas, criando um quadro de ações particulares. Esse dinamismo permitia que o público seguisse e avaliasse a narrativa sem a necessidade de comentários específicos, pois o encadeamento das cenas por si só condicionava a reação da plateia.

Para Heliodora (2005), Shakespeare, além de ser um mestre na criação de personagens individualizados, aproveitava-se do conhecimento íntimo dos princípios que orientavam a doutrinação da época, bem como utilizou-se de vivências elisabetanas amplamente conhecidas, provocando reações previsíveis no público, explorando reflexos condicionados e aproximando o espectador das implicações da situação dramática.

A habilidade do dramaturgo em incorporar o método alegórico das moralidades, ainda presentes na Inglaterra elisabetana, destacava-se e essa técnica permitia a inserção da ação em contextos mais amplos, revelando-se como um diferencial em relação aos seus contemporâneos. A fragmentação e abertura da dramaturgia elisabetana eram exploradas por Shakespeare por meio da justaposição de cenas e ações paralelas ou contrastantes, proporcionando uma compreensão mais profunda e esclarecedora da narrativa.

A estudiosa ainda sinaliza outro aspecto distintivo: a presença frequente de cenas que salientavam valores como preparação para efeitos opostos, paradoxais, contraditórios ou irônicos. Essa estratégia contribuía para a riqueza e complexidade das peças, revelando a habilidade do autor na manipulação das emoções do público.

No âmbito do diálogo, Shakespeare explorava uma riqueza infinita de recursos, desde rimas parelhas até a composição de sonetos integrados ao próprio texto. A alternância entre prosa e verso era utilizada conscientemente e de forma dramática, conferindo camadas adicionais à expressão e à comunicação das personagens.

A inovação consumada por Shakespeare, marca irrefutavelmente a história do teatro no ocidente, principalmente no que diz respeito ao modo como o dramaturgo soube explorar aquilo que já existia em se tratando de estruturação de uma tragédia clássica, ao mesmo tempo

em que propôs um tipo que com sua marca, iríamos a conhecer na atualidade como Tragédia Shakespeariana.

A obra *A tragédia shakespeariana*, de A.C. Bradley se destaca como uma exploração profunda e perspicaz das tragédias de William Shakespeare. Publicada pela primeira vez no início do século XX, a obra de Bradley oferece uma análise crítica e apaixonada das peças trágicas de Shakespeare, explorando os temas, personagens e técnicas dramáticas que tornam essas obras duradouras e universais.

Por meio de uma abordagem analítica do teórico, a natureza única das tragédias de Shakespeare é enfatizada, destacando sua complexidade psicológica e a profundidade como representou a condição humana. Desse modo, a obra busca desvendar as camadas mais profundas da produção shakespeariana, proporcionando aos leitores uma compreensão mais completa e apreciativa das tragédias.

Dentre as investigações propostas, as personagens shakespearianas merecem destaque, principalmente aquelas presente em suas grandes tragédias, pois é por meio delas que o bardo inglês reforça a habilidade que dispunha na criação da representação de seres humanos complexos, com motivações profundas e conflitos internos, o que é fundamental para o poder e a ressonância emocional de suas tragédias. Há em Shakespeare excelência em sua percepção e retratação da humanidade, em toda a sua ambiguidade moral e emocional.

O conceito de "herói trágico" é discutido em detalhes, com Bradley destacando a presença marcante de personagens como Hamlet, Otelo, Macbeth e Lear. Ele explora a jornada desses protagonistas, evidenciando suas falhas trágicas e analisando como elas contribuem para seu destino inevitável.

Outro ponto forte na tragédia shakespeariana encontra-se em sua estrutura dramática e em como Shakespeare fez uso de elementos como o sobrenatural, o destino e a ironia dramática para criar tensão e catarse. Sua análise da construção dos atos e cenas, bem como o uso magistral de solilóquios, contribui para a apreciação da maestria técnica de Shakespeare.

Bradley, tal qual Heliodora, também aborda a questão da linguagem shakespeariana, reconhecendo-a como um componente vital na compreensão das tragédias, uma vez que ele

explora a riqueza do verso e da prosa, enfatizando como a linguagem contribui para a caracterização, o desenvolvimento da trama e a criação de atmosferas distintas. Sua análise linguística não apenas celebra o talento do dramaturgo, mas também oferece aos leitores ferramentas para uma apreciação mais profunda da poesia e da prosa shakespearianas.

A tragédia shakespeariana, de Bradley é marcada por uma série de características distintas que contribuem para a sua grandiosidade e complexidade da criação de Shakespeare e peças trágicas como *Hamlet*, *Otelo*, *Macbeth* e *Rei Lear*, são notáveis por sua profundidade psicológica, riqueza de personagens e exploração intensa de temas universais. Assim, dentre as características que compõem a tragédia shakespeariana, aqui podemos evidenciar:

- Complexidade psicológica das personagens, pois são notavelmente complexos e multifacetados e o protagonista muitas vezes é um herói trágico, caracterizado por suas falhas e dilemas morais. Exemplos incluem Hamlet, cuja indecisão e introspecção são emblemáticas, e Macbeth, cuja ambição o leva a uma espiral descendente.
- Herói trágico e *hamartia*: a figura central nas tragédias é frequentemente alguém destinado à ruína devido a uma falha trágica, que pode ser um erro de julgamento, uma fraqueza de caráter ou um dilema moral. Hamlet, por exemplo, é atormentado por sua hesitação em agir.
- Conflitos morais e éticos, pois as tragédias de Shakespeare frequentemente exploram questões morais e éticas profundas, colocando as personagens diante de escolhas difíceis, dilemas éticos e questões existenciais que ressoam com o público.
- Sobrenatural e elementos fantásticos: ao incorporar em seus textos elementos sobrenaturais, como fantasmas, bruxas ou visões proféticas, há o adicional de uma dimensão mística à narrativa, contribuindo para a atmosfera trágica.
- Uso magistral da linguagem: a habilidade de Shakespeare com a linguagem é incomparável e suas peças são ricas em metáforas, simbolismos e trocadilhos. Os monólogos, em particular, oferecem vislumbres profundos dos pensamentos e emoções das personagens.
- Ironia dramática, da qual Shakespeare é mestre na utilização, permitindo que o público tenha conhecimento de eventos ou fatos desconhecidos pelos personagens, criando uma tensão dramática intensa, que corrobora para dar complexidade às narrativas.

- Exploração de temas universais, pois Shakespeare toca em pontos que transcendem as fronteiras do tempo e da cultura como, por exemplo, amor, poder, traição, ambição e mortalidade.
- Estrutura de cinco atos: muitas das tragédias de Shakespeare seguem a estrutura clássica de cinco atos, cada um com sua própria função na narrativa. O primeiro ato introduz a situação, o segundo desenvolve o conflito, o terceiro intensifica a trama, o quarto apresenta o clímax e o quinto conclui a história.
- Catarse: assim como na tragédia grega, as obras de Shakespeare buscam provocar uma catarse emocional no público. A audiência é levada a experimentar uma purgação de emoções, especialmente por meio do sofrimento e da queda do herói trágico.

Shakespeare inovou no teatro e sua obra lhe conferiu imortalidade no universo da Literatura ocidental, servindo como fonte de inspiração para muitos autores nascidos com séculos de distanciamento de sua existência. A habilidade do dramaturgo em unir o clássico com o novo, fez de suas peças sucesso de público na Londres elisabetana, e como um autor que viveu, escreveu, foi reconhecido, Shakespeare retornou para sua cidade natal, onde viveu até o fim de seus dias.

Ao ler Shakespeare, o homem do século XXI ainda encontra conexões marcantes com seus heróis, vilões e donzelas, pois muito além de escrever textos que funcionam bem no palco em sua época, Shakespeare encontrou na condição e na dualidade do ser humano sua maior fonte de inspiração e os conflitos do ser, dividido entre o Bem e o Mal, ressoam através do tempo.

CAPÍTULO II

ÁLVARES DE AZEVEDO, A AMBIGUIDADE NO ROMANTISMO

Autor integrante e de grande relevância na Segunda Geração do Romantismo no Brasil, Álvares de Azevedo – nascido em 12 de setembro de 1831, na cidade de São Paulo – teve uma vida breve, porém não menos importante no contexto literário nacional. Conforme consta em sua biografia, mais especificamente em *Álvares de Azevedo desvendado* (1977), de Vicente de Azevedo, em sua curta existência dedicada aos estudos e à criação de seus escritos, deixou a casa dos pais com apenas nove anos de idade, em 1840, para dar início à vida escolar no colégio Stoll, no qual ingressou como aluno interno, permanecendo até 1844.

Posteriormente, em junho de 1845, é aprovado e passa a fazer parte do corpo discente do Colégio de D. Pedro II, onde também foi aluno em regime de internato até que, em 1848, mudou-se para o Rio de Janeiro e matriculou-se no curso de direito na Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, contando, então, 16 anos.

O curso, bem como seu projeto de lançar uma coletânea com três líras em parceria com os amigos Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães, foram abruptamente interrompidos em decorrência de sua morte precoce, aos 20 anos de idade, vítima de uma sepse decorrente de uma cirurgia que, de acordo com irmã mais velha, aconteceu após um passeio a cavalo enquanto ele passava férias na casa dos pais; tal passeio foi sucedido por uma forte dor abdominal, o que contradiz a ideia, há muito repassada, de que ele teria sido acometido pela tuberculose, conforme consta em publicação no Documento oficial, registrado junto às cartas reunidas por Vicente de Azevedo: “*Guia de Sepulte-se*” *Inspectoria do 12º Quarteirão do 2º Districto da Delegacia da Freguesia da Glória*:

À vista da presente *Guia*, dar-se-á sepultura no cemitério do Hospício de D. Pedro II - ao cadáver de Manoel Antonio Álvares de Azevedo natural do Rio de Janeiro (sic) - falecido de uma Enterites com perfuração do intestino reto na rua do Infante casa nº 1, no estado de solteiro e na idade de 20 anos, conforme declarou no atestado d’óbito, a que me reporto, e que fica em meu poder, o Snr. Cesar Persiani. (apud AZEVEDO, 1976, p. 207).

Em uma São Paulo provinciana, dos tempos do imperador, Álvares de Azevedo integrou o *hall* dos jovens escritores que, influenciados por nomes como Byron¹, por exemplo, viriam a compor aquela que ficaria conhecida como a Geração “Ultrarromântica” ou “Mal do Século”², marcada por textos subjetivos, com temas complexos e densos, como a morte – interessante destacar que grande parte desses jovens tiveram suas vidas abreviadas de maneira muito precoce.

Importante pontuar que muitos trabalhos já foram feitos no intuito de investigar a presença de Lord Byron nos escritos dos românticos no Brasil, por esse motivo, aqui cabe olhar para outra fonte de inspiração para os textos de Álvares de Azevedo, tendo em vista a significativa menção de Shakespeare feita pelo escritor em formato de epígrafes ou como citação em prefácios de suas obras.

Antonio Candido (1964), que se dedicou a um detalhado aprofundamento sobre a vida e obra de Álvares de Azevedo, ressalta pontos que merecem ser retomados, no intuito de compreender melhor a trajetória desse autor, tido como um dos nomes mais ricos e únicos na literatura nacional, que escolheu versejar envolto em uma atmosfera sempre fúnebre. Em seu primeiro texto intitulado “Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban”³, parte integrante da *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1964), Candido debruça o olhar sobre o caráter contraditório de Azevedo, característica já prenunciada pelo próprio poeta no prefácio da segunda parte da *Lira dos vinte anos* (1853), onde apresenta-se ao leitor como um escritor com uma alma habitada por uma “binomia”.

Por meio de um texto bastante explicativo, Candido se posiciona a respeito desse escritor romântico e sua personalidade, como é possível ver logo em suas linhas iniciais, ao ressaltar que: “Mareiam a sua obra poemas sem relevo nem músculo, versalhada que escorre desprovida de necessidade artística. O que resta, porém, basta não só para lhe dar categoria, mas, ainda, revelar a personalidade literária mais rica da geração” (CANDIDO, 1964, p. 176). No decorrer de sua análise, o crítico faz uso de diversas metáforas para analisar a produção de

¹ Byron’s influence in Brazil was so powerful and controversial that he has been referenced in nearly every critical text and anthology of Brazilian literature at the heart of Brazilian Romanticism and through Brazil’s national literature. (FREIRE, 2010, p.60)

² Termo originalmente criado por Chateaubriand (mal du siècle) e que tinha como objetivo tratar sobre a crise que acontecia nas crenças e valores do século XIX. Ou seja, a presença de tédio, melancolia e desilusão que viria a marcar o Romantismo na Europa.

³ Nomes de duas personagens shakespearianas na peça *A tempestade*, marcadas por sua posição enquanto opostos, pois enquanto Ariel representa um espírito livre e belo, Caliban é o filho de uma bruxa, com características grotescas em sua aparência. A escolha de ambas as personagens serve para marcar a dualidade presente na obra de Álvares de Azevedo.

Azevedo, além de reforçar o caráter da escrita ensaística da qual o escritor era praticante, discorrendo sobre o poeta a partir de análises de fragmentos de seus poemas, a fim de mostrar na prática como a crítica compreendia tal produção. Candido aponta o caráter juvenil da escrita azevediana, por meio de elementos característicos da pouca idade que o poeta tinha quando escreveu, além das marcas que vão ao encontro da contradição e negativismo, que compuseram, no decorrer do tempo, as obras de Álvares de Azevedo.

Outro ponto interessante encontra-se na comparação que Candido faz de Azevedo junto a Gonçalves Dias e Castro Alves, uma vez que aquele, ainda que não tivesse o estilo e a forma impecáveis de Dias, nem mesmo o fervor apaixonado de Alves, conseguiu chegar à essência do espírito romântico, com seu individualismo exacerbado e a constante dualidade em que se encontrava. Desse modo, o crítico entende que Álvares de Azevedo conseguiu somar à sua personalidade artística características dos outros dois autores já consagrados, pois: “Em Gonçalves Dias, sentimos que o espírito pesa as palavras, em Castro Alves, que as palavras arrastam o espírito na sua força incontida. Situado não apenas cronologicamente entre ambos, Álvares de Azevedo é um misto dos dois processos” (CANDIDO, 1964, p. 185).

Ainda que tenha vivido uma vida breve, produziu obras muito significativas da geração “Ultrarromântica”, como os poemas “Se eu morresse amanhã” e “Lembranças de morrer”, dentre dezenas de outros que compõem a coletânea intitulada *Lira dos vinte anos*, com seus versos sempre carregados de sentimentalismo, como era característico dos poetas de sua geração. Além desse livro, destaca-se a peça *Macário*, publicada em 1855 e considerada pelos críticos, como Antonio Candido (1964, p. 187), sua mais importante produção:

[...] o triunfo se encontra no extravagante *Macário*, mistura de teatro, narração dialogada e diário íntimo; no conjunto, e como estrutura, sem pé nem cabeça, mas desprendendo, sobretudo na primeira parte, irresistível fascínio. A sua força provém, talvez, de duas circunstâncias que ancoram na experiência do poeta as elucubrações que, nas outras, são mera atitude de imitação.

Macário apresenta uma estrutura que foge do convencional ao trazer dois atos que acontecem em lugares bastante distintos, o primeiro em uma estalagem na beira da estrada e o segundo à margem de um rio na Itália. Esse deslocamento, sem nenhuma explicação de como aconteceu reforça o posicionamento do crítico ao usar a expressão “sem pé nem cabeça”. Entretanto, a partir de sua já mencionada contradição criadora, baseada na bionomia

exemplificada por Ariel e Caliban, o poeta transita entre a ilusão do personagem Penseroso, enquanto expressão da busca pelo amor romântico, ao mesmo tempo em que traz o cético Macário, ao lado de Satã, refletindo o outro lado da moeda.

Além de tratar dos aspectos ambíguos presentes em Azevedo, o crítico, também, ressalta sua importante contribuição para a Literatura Brasileira, sendo um dos maiores representantes do Romantismo nacional:

Se encararmos a personalidade literária, de um ângulo romântico, não como integração harmoniosa da personalidade e da realização, mas como disponibilidade interior para o dramático, talvez a dele seja a mais característica do nosso Romantismo. O drama construído em sua obra não se originou, com efeito, das condições exteriores, mas dele próprio; *da sua natureza contraditória, ao mesmo tempo frágil e poderosa*. (CANDIDO, 1964, p. 177-178, sem grifos no original).

É essa personalidade “contraditória” que o próprio Azevedo vai chamar de “binomia”, compreendida e explicitada por ele como um alerta aos leitores de *Lira dos vinte anos*, para que estejam prontos a adentrar no outro mundo de sua alma, não mais versegado em romantismo e sonhos. Sua escrita, que muitas vezes apresenta nuances de fantasia, pode ser vista como uma forma de o poeta encarar a vida, sempre no universo fantasioso dos sonhos, do sobrenatural, na linha tênue entre realidade e imaginação.

Nascido e criado em São Paulo, Azevedo encontrava-se em um contexto histórico que em nada remete à grande metrópole de hoje, ao contrário, tratava-se de uma cidade dos tempos do Imperador, com certo ar de interiorana e romântica, onde os acadêmicos viviam imersos em sonhos byronianos. É no cenário dessa São Paulo ainda dos tempos da escravidão, da São Paulo capital da província, em uma época de afirmação política no país, que Álvares de Azevedo, assim como outros do seu tempo, parte em busca da criação de uma literatura que fosse genuinamente nacional:

Se pensarmos que é durante o período da afirmação da independência política do Brasil que ocorre o Romantismo, nada mais natural aos românticos brasileiros do que se empenharem no desenvolvimento de uma literatura própria e uma interpretação do Brasil que não fosse mais a de Portugal, como nos tempos da Colônia. (HELLER, BRITO, LAJOLO, 1982, p. 95).

Nesse ambiente romântico e ao mesmo tempo fúnebre do século XIX, Azevedo vai encontrar nas palavras escritas a forma de se expressar, de mostrar os pensamentos que habitavam o mais íntimo do seu ser, rodeado por uma atmosfera mórbida, onde a morte tinha presença constante. Muito tem sido estudado ao longo dos anos sobre possíveis relações entre temáticas presentes em sua obra e as aproximações com o seu comportamento, o que levou muitos críticos do poeta a especularem sobre sua vida pessoal a fim de encontrarem comportamentos/hábitos que pudessem justificar as temáticas e questões complexas que permeiam seus escritos.

Dentre tais reflexões, há um ponto em que a maioria desses estudos acaba por culminar: Álvares de Azevedo foi, sem dúvidas, de um intelecto raro e com uma capacidade criativa tamanha, como poucas vezes se viu nas produções literárias nacionais. Imaginação fluida e criativa, levou suas personagens para longe nos contos de *Noite na taverna* e em seu drama *Macário*, ambos publicados em 1855; Azevedo aposta em ambientações estrangeiras fugindo, de certo modo, da realidade provinciana que conhecia na cidade de São Paulo.

O compilado de contos que tem início em uma taverna – não se sabe exatamente onde ela é localizada – vai cedendo lugar à uma atmosfera europeia, já a partir do segundo conto, intitulado “Solfieri” e ambientando na capital italiana, Roma. Das terras italianas, o autor leva o leitor até a Espanha, por meio da narrativa em primeira pessoa, que segue até a terceira parte, “Bertram”, voltando em seguida para a ambientação na Itália pelas palavras de Gennaro e sua história amorosa repleta de traições, lágrimas e morte. No penúltimo conto, Claudius Hermann conduz o leitor por sua aventura nas ruas de Londres, na Inglaterra. Após as cinco narrativas individuais, é chegada a hora do desfecho, que tem como local escolhido a taverna, que reúne todos os narradores para acompanhar o “Último beijo de amor”, marcado por acerto de contas, vingança, amores perdidos e morte.

Nos textos desse autor, das temáticas complexas e, para alguns, até mesmo indigestas, certamente a morte merece destaque, não apenas pelos inúmeros textos em que o assunto aparece, mas também pelo certo fascínio que parece exercer em Álvares de Azevedo, segundo relatos de situações cotidianas, como durante o discurso que ele fez à beira do túmulo de um amigo que cometera suicídio por um amor não correspondido. Destaca-se, nessa alocução, que a causa da morte – a desilusão amorosa – não é mencionada e o poeta vai tecer considerações somente acerca daquela que tanto admirava, a própria Morte, haja visto as considerações de Vicente de Azevedo (1977):

Para ele só uma coisa atraía, uma só coisa importava: a Morte, a INDESEJADA, somente para ele, A DESEJADA. Não entrou o AMOR na sua consideração; não indagou da causa da morte, do suicídio. Entretanto, como ele participa da tragédia! Registra o dia, a hora, os minutos: cinquenta e sete minutos, quase meia noite de 21 de setembro. Teria assistido aos últimos momentos? É certo que sim, para poder registrar com a precisão de minutos, o derradeiro suspiro. Não pode perder a ocasião, a oportunidade de um contacto, de um encontro com a morte; uma entrevista, se assim fosse possível dizer. (p. 70).

Vale ressaltar que, mesmo que Álvares de Azevedo mencione o Amor, suas palavras se voltavam para o encontro com a Morte, como se morrer fosse um acontecimento de maior importância na trajetória de vida de um jovem da sua época, como ele próprio. É claro que no tempo em que Azevedo viveu, a imagem do rapaz morto, que no auge da juventude tinha sua vida encurtada fosse por alguma doença ou por escolha própria, era algo recorrente e de bastante familiaridade.

Assim, pode-se dizer que a morte se fez presente na vida do poeta romântico desde muito cedo e isso teria contribuído para o despertar desse interesse macabro pelo assunto, o que viria a fazer com que ele passasse a ser conhecido, entre centenas de rapazes, como o orador fúnebre da Academia, conforme pontua Vicente de Azevedo (1977):

Bastaria o que ficou exposto, isto é, a constatação de que Álvares de Azevedo se constituiria em orador fúnebre oficial da Academia. Provinda de todo Brasil a classe acadêmica se compunha de cerca de trezentos a quatrocentos moços. Entretanto é ele e sempre ele o orador da beira dos túmulos. Verdadeira atração pela morte. (p. 66).

Esse apelo para questões relacionadas à morte tornou-se constante em seus escritos, até mesmo em virtude do mistério que existe sobre o assunto, o que criou uma atmosfera lúgubre que permeia sua escrita subjetiva. Essa característica soturna de sua obra poderia ser lida como um possível reflexo das infelicidades e pesares dos curtos dias de vida do autor empírico, segundo o que, muitas vezes, desabafava com o amigo Luís Antônio da Silva Nunes.

Nesse sentido, Azevedo parece ter familiaridade e fascínio pela questão da presença da morte, que vivia a rondar sua existência, tornando-a matéria-prima para grande parte da obra que deixou produzida, cujos estudos críticos, há muito, já abordam justamente esse tema recorrente, a exemplo a obra *Álvares de Azevedo: o poeta que não conheceu o amor foi noivo*

da morte (2009), de Luciana Fátima da Silva, além de diversos artigos acadêmicos que buscaram explorar a presença da morte na obra azevediana.

Muito embora tenha sido também um poeta do amor, deixou transparecer que só conheceu a face do amor que faz sofrer, tendo como única companheira de vida a solidão, como dito pelo próprio escritor no primeiro prefácio de sua *Lira*:

São páginas despedaçadas de um livro não lido...
E agora que despi a minha musa saudosa dos véus do mistério do meu amor
e da minha solidão, agora que ela vai seminua e tímida por entre vós,
derramar em vossas almas os últimos perfumes de seu coração [...]
(AZEVEDO, 2000, p.13)

Havia em Azevedo uma ansiedade por um amor que parece nunca ter chegado perto de se realizar, pois quanto mais versava sobre a realização do encontro de duas almas, mais distante se mostrava de ter experienciado tal sentimento, como discorre, por exemplo, ao longo do poema *Ideias íntimas*:

Oh! Ter vinte anos sem gozar de leve
A ventura de uma alma de donzela!
E sem na vida ter sentido nunca
Na suave atração de um corpo
Meus olhos turvos se fechar de gozo!
Oh! nos meus sonhos, pelas noites minhas
Passam tantas visões sobre o meu peito!
Palor de febre meu semblante cobre,
Bate meu coração com tanto fogo! (AZEVEDO, 2000, p.143)

Outrossim, também permitiu-se navegar por temas como crítica à religião, adultério e o sobrenatural, seja em seus poemas ou contos, mas sempre dedicou em seus textos um espaço especial para a morte, que vem apresentar-se das mais variadas formas: assassinato, suicídio, fratricídio e, até mesmo, como objeto de desejo carnal, haja vista *Noite na taverna*, quando o leitor se depara com uma literal relação necrófila, em sua forma mais visceral.

Quando se observa Álvares de Azevedo pelo viés autobiográfico e, por consequência, sua obra como um diário íntimo, no qual as mais devassas confissões se fazem presentes, é possível que, erroneamente, ele seja tido como um ébrio, que amanhecia muitas vezes em orgias, um libertino. Todavia, o que supostamente seriam relatos íntimos não passam de criação ficcional provinda da mais profunda capacidade imaginativa em fantasiar:

Quem ler desprevenido Álvares de Azevedo, pode crê-lo um devasso. Quem a sério tomar as suas freqüentes alusões ao vinho e à bebida, em geral, admitirá que foi um ébrio inveterado. Quem aceitar como autobiográficas as estrofes dedicadas ao fumo, cachimbo, charuto, etc., deve crer que ele

fumava como um turco, viciado tabagista, alcoólatra irresistível. Ora, tudo isso, é falso, tudo fantasia. As composições poéticas serviam de válvula de escape para extravasar os excessos, quase delírios de imaginação. Fuga da realidade, de pasmaceira e do tédio reinantes no meio ambiente, S. Paulo, cidade morta. “O mancebo exausto das orgias” “acordava beijando o travesseiro!”. (AZEVEDO, 1977, p. 234).

O que há em Álvares de Azevedo é uma natureza voltada para o dramático, um desejo de colocar em suas palavras os conflitos e aflições que permeavam seu jovem espírito atormentado e seu fascínio pela morte, além das agonias que antecedem o fim da vida. A subjetividade excessiva e a ambiguidade tão marcantes são partes integrantes do mesmo ser, em constante contradição interior.

Hildon Rocha (1982) faz um relevante estudo sobre a subjetividade e a bonomia que tornaram-se, talvez, os mais importantes pontos que fizeram desse poeta romântico o “anjo e demônio do Romantismo”. Rocha tece um texto embasado em uma vivência mais baseada em sentimentos interiores do que externos sobre os temas que escolheu tratar.

Para o ensaísta, ao somatizar tudo o que foi e tudo o que sua obra representa até os dias de hoje, Álvares de Azevedo não pode ser definido como anjo ou demônio, mas sim como a mais perfeita síntese dos dois extremos. Havia nele Ariel e Caliban, havia nele Macário e Satã. Tal qual a composição de opostos de Shakespeare, Azevedo traz essa ideia em duas personagens de *Macário*, em que o primeiro, que dá nome a obra seria um homem na essência da humanidade, com suas falhas, vícios, indagações acerca da vida, enquanto o outro lado traz não apenas a presença do sobrenatural, mas a representação do diabólico feito em carne e osso, ou seja, a ambiguidade azevediana que trata de misturar sentimental e erótico, sonho e realidade, também traz o humano e o macabro.

Sua curta existência realizou-se mais por dentro, na imaginação, do que na vida real, o que fez com que o lado “demônio” de sua personalidade ficasse reservado ao campo da ficção, já que o suposto libertino seguia cedendo lugar ao anjo que teimava em permanecer:

Ao invés de afirmar que ele não foi “nem anjo, nem demônio”, talvez fique melhor outro meio termo, mais adequado, mais realístico: ter sido as duas coisas alternadamente, embora a parte dele confiada ao demônio se realizasse, de preferência, através da imaginação. Esta, com o mesmo ímpeto que acompanhava os remígios de Ariel, debandava ao encalço de Satã, quando era a vez. Tendo sido uma natureza pródiga em desencontros e contradições, é explicável que não raro viesse a negar a prática aquilo que tanto manifestava em tese. Ou através das intenções nele sempre menos positivas que os atos, o libertino que de vez em quando se denunciava é de

crer que não passasse, na maioria das vezes, do anjo que nele resistia a todas as arrancadas da imaginação. E até – quem sabe? – às libertinagens instintivas, superficiais, inconseqüentes. (ROCHA, 1982, p. 64)

Há também de se tratar sobre a pouca idade de Azevedo, na transição da adolescência para a vida adulta, o que em muito se encaixa na ambiguidade tão presente no Romantismo, evidenciando o espírito bipartido que transitava entre o devaneio de amor e o sentimento de caminhar para a morte. Em uma contradição avassaladora, que perpassa os extremos, a força criadora de Azevedo grita através de um emaranhado de palavras, quase que de forma desesperada, para pôr pra fora as aflições que tinha dentro de si, na intensidade exposta da juventude, como faz parte dessa fase da vida, repleta de conflitos.

2.1 – A AMBIÊNCIA DE ÁLVARES DE AZEVEDO EM SUAS CARTAS ÍNTIMAS

Ao pensar sobre o papel da carta e sua relevância ao longo da história, servindo como importante meio de comunicação em um tempo no qual mandar e receber notícias abrangia uma série de etapas, desde sua escrita, passando pela postagem e, por fim, à sua entrega ao destinatário, ao mesmo tempo em que o remetente aguardava pacientemente a resposta vinda do outro. Além de notícias, a correspondência também serviu para registrar descobertas, descrever eventos e novos povos, bem como foi uma espécie de laço que unia casais apaixonados, separados por algum motivo:

Um objeto em que suas múltiplas dimensões são pautadas pela época, pela materialidade e pela interlocução. Ao mesmo tempo, sua leitura pode ser tomada como um documento que, por meio das funções que tinham essa prática de escrita, revelam justamente a configuração desse tempo, desse objeto e dos sujeitos que dela compartilham e fazem uso. Mostra-se um texto dotado de tantas possibilidades que deve nos provocar, para além de seu caráter intangível suscitado por essas múltiplas dimensões, um olhar atento e minucioso em relação a seu tratamento. Devemos nos questionar sobre o texto e o que é empregado nele, reconhecendo assim não só o cenário em si, mas também como ele é composto. (RODRIGUES, 2018, p. 67).

Considerando-se Álvares de Azevedo e sua dedicação para com a palavra escrita como forma de expressão, é sabido que isso teve início a partir da escrita epistolar, que lhe serviu não apenas como meio de comunicação com sua família e amigos, mas também como ferramenta utilizada para refletir sobre questões que lhe eram pertinentes; é por meio de cartas

que ele mostra os sentimentos que afligiam sua alma, como a solidão sentida por estar longe de casa e de seus entes queridos.

Além disso, nessa escrita íntima, o jovem poeta falava sobre o que estava produzindo, tecia considerações sobre autores lidos, pensava em possibilidades de produção e, até mesmo, enviava aos seus alguns exemplos de suas composições, principalmente nas cartas destinadas à mãe, Maria Luiza, e ao amigo Luís, com quem ele mantinha forte relação de intimidade e confiança e a quem enviou escritos que não mostrava para os colegas de São Paulo:

Podemos observar, apesar dos cortes e da existência de cartas às quais não temos acesso, uma relação de forte intimidade entre Álvares de Azevedo e Luís Antônio, visto que o poeta lhe enviou versos que escolhe não mostrar para os colegas de São Paulo, descreveu fantasias a respeito de mulheres imaginadas, faz comentários sobre mulheres de sua convivência e lamentou o possível sofrimento de sua mãe ao vê-lo triste. Em alguns trechos também podemos ver insinuada a possibilidade de uma relação homoafetiva entre os dois, junto com o desejo não realizado do poeta de amar uma mulher. Ressalvamos que eram comuns, no período, declarações entusiasmadas de afeto entre amigos, como é notável na correspondência de Gonçalves Dias ao amigo Theofilo, também na década de 1840; contudo, mesmo sendo em quantidade muito maior, não vemos declarações tão ardentes quanto as de Álvares de Azevedo que lamenta a falta da possibilidade de “tatear” àquele que lhe fazia falta [...]. (SOUZA, 2015, p. 9).

Ainda no que tange a prática da escrita epistolar, o gênero passou a ter maior destaque a partir do século XIX, que coincide com o período em que Álvares de Azevedo viveu. Esse é o momento em que o lado sentimental da vida passa a ser objeto de escrita masculina e, por meio das cartas, os assuntos tornam-se não apenas mais sensíveis, como também mais íntimos, já que o papel é o transmissor do mundo interior daquele que escreve: “[...] tratando da correspondência e dos diários, práticas há muito existentes, mas que ganharam amplitude no século XIX, com o culto à sensibilidade que, antes restrito ao mundo feminino, torna-se matéria-prima de homens e mulheres românticos” (SOUZA, 2015, p. 3). Por meio dessa forma de escrita mais intimista, nosso poeta romântico colocou não apenas seus sentimentos e angústias, mas também evidenciou seus escritos que, posteriormente, se tornariam tão conhecidos, juntamente com menções e divagações sobre seus anseios enquanto escritor e também assíduo leitor de grandes nomes da Literatura.

Durante o tempo em que viveu longe de sua família, Álvares de Azevedo não escondia o quanto o sentimento de ausência era angustiante para ele. Em sua comunicação sobre as mais variadas trivialidades, era notável o que teóricos chamam de desejo de “mascarar a ausência”, algo que era tão patente em sua vida. Essa forma de escrita para ele foi uma prática muito natural, como um refúgio que encontrou para amenizar a distância e, de certo modo, criar uma ilusão de presença.

A correspondência epistolar, para Álvares de Azevedo, possui um viés intimista, com confissões e desabafos, mas sem perder o tom de diálogo com os seus:

Por causa da juventude, da imaturidade, da virgindade existencial, o epistológrafo jovem está condenado a explorar seu próprio campo, muito feliz em aproveitar a oportunidade desse egotismo lícito. Estimulada pelo desejo do outro que mendiga sua ração de palavras, a carta investe-se de uma função diarista; é, ao mesmo tempo, crônica de uma vida e registro da alma. A junção dessas duas formas de escrita de si – carta e diário – não surpreende: a carta íntima tem naturalmente uma vocação diarista e, em certo sentido, autobiográfica, já que se trata também para o epistológrafo de dar nela notícias de si e de nela apresentar o cenário de seus dias. (DIAZ, 2016, p. 88).

Nessas cartas-diário, em que mantém conversas triviais como, por exemplo, o relato sobre um tecido que recebeu por parte da mãe ou ainda quando aborda suas percepções sobre a sociedade paulista e os grandes bailes que frequentou, aparecem lado a lado a tristeza e a solidão, que parecem ser suas únicas companheiras. No compilado de cartas organizado por Vicente de Azevedo (1976), a partir de um caderno feito pela mãe do jovem romântico, D. Maria Luíza, o estudioso permite que seja compreendido o processo de amadurecimento da escrita azevediana, que tem início com suas primeiras correspondências, aos 8 anos de idade.

Dividida em três partes, o primeiro momento da coletânea *Cartas de Álvares de Azevedo*, que vai de junho de 1840 até 10 de dezembro de 1845, refere-se ao tempo em que os pais moravam em Niterói e ele estudava em um colégio interno no Rio de Janeiro. Nessas primeiras missivas, escritas por uma criança, é evidente o afeto, respeito e carinho que tem com a mãe, características essas que permanecem com o avanço da idade e da escrita epistolar, como exemplificado abaixo, enquanto as três cartas enviadas ao pai, ao longo de todo o agrupado de Vicente de Azevedo, a maneira de falar é bem mais formal do que com D. Maria Luíza:

Mamai

Estimo que passe bem, eu por mim não tenho gozado de bôa saude pois q segunda feira tive huma grande indigestão e hontem o Dr. Geraldo me disse qu'eu mais o Antº Carlos estavamos com uma febre gastrica e estamos desde hontem a uso de remedio. O snr. Stoll me mandou levantar hoje as 9 horas (sic).

Lembranças a todos de lá de casa e principalmente a Papai -

Adeos minha cara Mai

Eu sou
Seu filho obediente
M.A.A Azevedo

13 de abril
1842
(AZEVEDO, 1976, p.24)

Minha mãe e amiga

S. Paulo, 10 de Julho de 1850.

No dia de seus annos seu filho não poderia esquecer de mandar-lhe uma lembrança - É pobre e fraca, singela como as flores sem cheiro, do campo; é um adeus de cá da terra das névoas para a terra dos fulgores, da minha sombra para equelle interior saudoso dos nossos lares.

Adeos minha mai, é esse um dia mto sancto para mim: se porventura agora estendesses as mãos sobre minha cabeça, eu me julgaria abençoado por Deus!

Adeos, minha mai: sabeis que vos amo muito - se é a lembrança solitária, como a alga marinha no rochedo, se é apenas a oração do f.º por sua mai - pura é ella, Deus a ouvirá, e vos dará muitos. annos felizes - mais felizes ainda - como esses que sagrareis no amor de vossos filhos (sic) -

Adeos, ainda uma vez e lançai vossa benção sobre

o f.º do C.

Manoel Antonio -
(AZEVEDO, 1976, p.167)

Meu pai e amigo

S. Paulo, 19 de 7bro de 1849

Recebi hoje duas cartas suas - uma datada de 11 e outra de 12 do corrte, que. ambas mto. lhe agradeço - dobradamente até, porque tinha me inquietado a falta de noticias de casa pelo correio passado.

Como terá vmcê. já visto por cartas passadas, recebi e mto. lhe agradeço o Martens - Qto. ao presente da Nhanhan, até agora não há notícias delle - máo será se tiver a sina das encantadas laranjas (sic). [...]

Ads. meu caro pai, lance sua benção sobre seu

f.º do C.
Manoel Ant.º

(AZEVEDO, 1976, p.131)

A segunda parte, que ainda compreende as idades de 13 e 14 anos do escritor, é composta por quatro cartas, das quais três são direcionadas à mãe – para quem escreve sobre coisas do cotidiano como, por exemplo, a insatisfação que teve ao observar a ausência de fiéis em uma procissão – e uma ao amigo Luís, onde se encontra transcrito um soneto que oferece a ele em ocasião do seu aniversário.

Ainda que a ideia seja a celebração da vida do amigo, os versos são carregados de pesar pelo sofrimento que a ausência do mesmo lhe causara:

SONETO
offerecido
ao meu amigo Luiz Antonio da silva
no dia 2 de junho de 1847,
Seu aniversário natalicio.

I
Perdôa se hoje em verso rude não cadente
Ledos sentimentos de minha alma exprimo:
Tu verás que na arte de poeta eu não primo
Porém verás que só digo o que meu peito sente.

Mas os teus annos me alegrarão a mente
Triste pensamento me faz vir do imo
de meu peito alegre. De ti que eu tanto estimo
Para o anno, em igual dia hei de estar ausente!

Mas se de ti separar-me há extensão immensa,
A grande distancia que entre nós estiver
Lembrança de ti não me fará perder.

Faz que tua alma a distancia também vença,
Neste dia entre os amigos não te esquece
Daquelle em quem tua lembrança não fenece (sic).

M. A. Alvz d'Azevedo.

No soneto acima, o eu lírico inicia pedindo perdão por não dominar a arte da escrita poética, usando as palavras apenas como expressão do que sente, mesmo que não disponha de sutilezas, podendo até mesmo ser rude ao se expressar. Na estrofe seguinte, a ausência que ele menciona que terá no dia da celebração do aniversário do amigo, se refere ao fato de que quando escreve tais versos, encontrava-se distante em virtude dos estudos no colégio Dom Pedro II.

Na sequência, no primeiro terceto do poema, é reforçado que o afastamento não poderá causar o esquecimento daquele por quem sente tamanho carinho, enquanto pede, na última parte, que o assim como ele manterá viva a lembrança de Luís, o mesmo também não permita que a ausência apague de sua memória o amigo, que jamais o esquecerá. Ainda que mantenha o formato de soneto e as rimas, há em na escrita de Azevedo mais do que uma expressão poética, ele utiliza-se do poema como se fosse uma carta, na qual parabeniza o amigo, mostrando-lhe o quanto ele lhe era importante e a falta que sua ausência lhe causava.

Em se tratando de escrita epistolar ou escrita poética, Azevedo tendia a trazer muito de seu interior para tomar forma por meio de suas palavras, fossem elas para retratar fatos ou expressão de sua imaginação, e ao enviar o soneto dedicado ao amigo, ele põe em prática seu fazer literário, ao mesmo tempo em que remete uma espécie de carta ao amigo, em virtude da celebração de seu aniversário.

Já na última parte da coletânea, Azevedo mostra uma vida mais social durante o período que cursou Direito no Rio de Janeiro, o que é sempre relatado nas cartas que escreve. Esse momento é importante para observar como ele percebe a figura feminina e como isso aparece, posteriormente, em sua obra.

Em duas dessas cartas, ele escreve comentando sobre o nascimento de uma futura noiva, pela qual terá que esperar até que ela tenha idade para se casar. Como esse assunto não é retomado em nenhum outro momento e pela superficialidade com que é tratado quando aparece, não é possível afirmar se de fato havia uma mulher prometida a Álvares de Azevedo. Há também nesses escritos a menção de um contato que o jovem possui com a Marquesa de Santos.

Dos 16 aos 20 anos, Azevedo segue com uma relação bastante afetiva com a mãe, para quem costuma mostrar seus dissabores da vida e suas insatisfações com a realidade em

que estava inserido, na cidade de São Paulo. Por outro lado, a relação com o amigo Luís apresenta uma face completamente diferente daquela revelada nas cartas para a mãe, uma vez que é o amigo o confidente da solidão amorosa experimentada pelo poeta, assim como do desejo patente de viver um amor, o que não é concretizado porque ele relata não sentir emoções despertadas por mulher alguma, o que vai ao encontro da concepção romântica do amor idealizado, mas nunca realizado.

É para Luís que o poeta reforça a ideia de uma figura feminina intocada, idealizada, representada por um anjo em oposição à mulher comum, acessível facilmente a ele, que não seria nada além de um ser mortal. Em uma carta, o poeta revela que para ele a mulher pura e angelical é aquela digna de ser adorada, porém é também o ser com o qual não se pode ter uma conjunção carnal:

Não penses Luis, que tenha eu aqui algum novo amor, Não. Eu sinto no meu coração uma necessidade de amar, de dar a uma criatura este amor que me bate no peito. Mas ainda não encontrei aqui uma mulher – uma só – por quem eu pudesse bater de amores. [...] um desses anjos de Moore, um desses anjos formosos que nos tempos primeiros do mundo amaram com amor de anjo as virgens da terra, de tão bellas que as acharam. Porém vista de mais perto esvai-se o encanto: o anjo torna-se mulher (sic). (AZEVEDO, 1977, p. 70-71).

A mulher almejada por Azevedo remete à ideia de musa inspiradora que desde “os tempos primeiros” (epopeias) eram invocadas deusas e ninfas como fonte de inspiração para os poetas. O conceito que faz com que o poeta busque essa mulher/musa, perpassa por outros movimentos literários até culminar no Romantismo, quando a imagem da musa volta ao centro das atenções, como fonte de inspiração para os escritores.

Essa mulher ideal, intocada, angelical surgirá na escrita azevediana em muitos momentos, com destaque para sua poesia, principalmente na primeira parte da *Lira*. quando o romantismo excessivo e a não realização do amor por uma virgem donzela aparece como tema frequente em seus versos, tal qual acontece na sequência, na segunda parte de seus poemas, quando o amor carnal toma o lugar do amor romântico e a mulher anjo, assume sua face devassa.

Esse contraste estabelecido por Álvares de Azevedo entre o amor dito verdadeiro e o amor impuro, o primeiro como aquele que só é genuíno por não poder ser consumado, enquanto o segundo não tem a mesma verdade, justamente por ser efetivamente realizado,

aparece em uma poesia enviada a Luís, em carta datada de 26 de julho de 1848. Em um composto de 98 versos, divididos em 13 estrofes há em sua abertura um aviso ao amigo, que talvez não se agrade do poema, dada a mudança que acontece do meio para o final, quando o eu lírico demonstra acreditar que o amor perde a doçura quando pode ser realizado: “Agora segue uma poesia. Talvez não gostes da segunda parte pela transição. Mas lês e verás” (AZEVEDO, 1976, p.103).

Na parte inicial do poema, a mulher é comparada a um anjo do céu, que flutua entre as nuvens, balançando, sem a presença da brisa: “Era um anjo do céu - de aéreas nuvens/ Nálvo luar, em sonho vaporoso/ Baloçado - suave na tristeza,/ Em lago sem rumor, ermo de brisas (sic)” (AZEVEDO, 1976, p.103). Entretanto, esse ser angelical, assume ares de mercenária, que finge afeto em troca de pagamento a partir da nona estrofe: “A mulher mercenária que por oiro / Por oiro tão somente nos abraça, / Que quanto mais se dá mais finge amar-nos! / Cujos lábios impuros se ressentem / Inda dos beijos d’ontem - e os prazeres [...]” (IDEM, p.104).

O transitar entre a idealização de um amor puro, por uma virgem intocada em oposição ao ato sexual realizado, que iria por fim a possibilidade de amor verdadeiro na concepção do eu lírico, torna-se algo bastante presente em poesia, bem como em suas narrativas, pois o sexo, os prazeres e o vício tendem a serem motivos de perdição do homem.

Além da presença dessa ambiguidade feminina mencionada no poema enviado a Luís, é, também, na terceira parte do compilado de cartas que o poeta compartilha com os seus a grande proximidade com que vivencia os eventos de morte, como em carta enviada à mãe, com datas de 19 de julho de 1849, na qual relata a participação em um batizado que se tornou um enterro, pois faleceu a criancinha:

A propósito de *baptizados e netos*. O baile q. tinha de haver no dia 23 pelo batizado da neta da Marqueza, da nobre descendente da casa de Bragança e Snra. *D. Maria Isabel de Alcantara* transformou-se n’um enterro - Morreu a linda criancinha de um ataque de convulsões na madrugada da 2ª feira, e nessa noite enterrou-se, com a maior pompa possível em S. Paulo.

Era de ver como estava bonito o anjinho com sua coroa de flores na testa branca como jaspe, com suas mãosinhas postas no peito apertando friaszinhas uma palma de frocos verdes, alvas como as roupas candidas bordadas de oiro, que vestia (sic). (IDEM, p.117)

A descrição do pequeno morto, com seus adornos fúnebres, faz com que seja perceptível que o jovem tenha passado um tempo significativo observando aquele corpinho

sem vida, além disso essa carta mostra como ele já havia amadurecido sua escrita, utilizando de uma linguagem mais completa e com traços menos infantis, apontando sinais que serão característicos de sua produção literária, como a morbidez e a admiração pelo fúnebre:

Escrever mesmo que seja apenas cartas, adentra a pena e constrói a mente; para quem sabe se dedicar a ela com um pouco de constância, a escrita epistolar é um trampolim para outros voos. Em resumo, é escrevendo – cartas – que nos tornamos, às vezes, escritores. (DIAZ, 2016, p. 101-102).

A chamada maturação da escrita e que pode ter tido relevantes contribuições na produção literária do poeta é quando, ainda na juventude, a produção epistolar segue um processo “evolutivo”, partindo da junção de palavras e frases com o objetivo prático de informar ou relatar, chegando a elevar o ato de escrever a uma necessidade existencial, a fim de burlar a solidão e as ausências, fazer-se sentir e ser entendido mesmo quando a distância física é prolongada:

Quando não é uma tagarelice convencional, enfileirando as pérolas da retórica de costume, a carta é um exercício de escrita que mobiliza, muito mais amargamente do que a troca oral, a dinâmica de um pensamento: pelo menos é assim que a vivem os epistológrafos. (DIAZ, 2016, p. 118).

Muito da produção epistolar de Álvares de Azevedo se extraviou ao longo dos anos, o que causa privação um conhecimento maior sobre a vida do escritor, já que a desventura sofrida pelas cartas, que passaram de mão em mão ao longo dos anos, desde a criação do volume encadernado por dona Maria Luiza, fez com que 19 epístolas tenham se perdido. Nesse contexto, é importante ressaltar a publicação lançada por Vicente de Azevedo, que permite uma compreensão ao mesmo tempo íntima e histórica no que tange à vida e à obra do jovem romântico, ao resgatar o acervo da mãe de Azevedo e publicá-lo juntamente com relevantes dados de sua biografia.

Nesse sentido, há no compilado de cartas, mesmo que incompleto, uma forma de conhecer e compreender um pouco mais sobre quem foi Álvares de Azevedo, não apenas como poeta e escritor, mas como pessoa, com sua sinceridade e afeto transcritos ao se comunicar com seus entes queridos. Nas 55 cartas reunidas por sua mãe, que se encontram hoje no Arquivo-Museu de Literatura Brasileira da Fundação Casa de Rui Barbosa (Rio de

Janeiro – RJ), há o ser humano por trás da obra literária: o filho, o irmão, o amigo, a pessoa que poucos puderam conhecer.

A escrita epistolar, que contribuiu para o processo de amadurecimento desse escritor, mesmo que ainda com pouca idade, mostra a transição de uma escrita comum para a produção literária. No caso de Azevedo, ele migrou para outros gêneros, como o poema e a narrativa em prosa, não fazendo da carta nada além de um meio de comunicação e expressão encontrado para, se não amenizar, ao menos mascarar o sentimento de ausência que o afastamento físico fazia sentir-se presente em sua vida.

Mesmo que esse “amadurecimento do escritor” muito provavelmente não tenha chegado ao seu nível máximo, uma vez que a morte o levou cedo demais, as cartas que deixou permitem a possibilidade de acompanhar o modo com que ele desde muito jovem apresenta afinidade com as palavras e por meio de suas cartas inicia sua prática enquanto escritor, já esboçando alguns de seus poemas, bem como temas que seriam presentes em sua obra literária.

A natureza conflitiva, com tendência para o mórbido, ambiguidade da figura feminina e o amor tratado ora como idealizado, ora como desilusão, começam a se manifestar como interesse temático desde quando remete suas cartas, bem como nos primeiros ensaios compartilhados com Luís Nunes e aparecem solidificados dentro das produções póstumas disponíveis para leituras e estudos: *Lira dos vinte anos*, *Macário* e *Noite na taverna*:

As cartas que deixou, e em que tentara comunicar-se com as pessoas do seu mundo afetivo, valem como fonte para o conhecimento de sua conflitada e seccionada natureza humana. Nessas cartas poderemos acompanhar as metamorfoses espirituais que o acometeram em 1848 e 1851, e que o afastaram da vida exterior, *submergindo-o de uma vez*. (ROCHA, 1982, p. 8).

A escrita epistolar de Álvares de Azevedo, ainda que não tenha caráter propriamente dito literário, pode ser apreciada no intuito de compreender o modo como ele, mesmo morrendo aos 20 anos, deixou uma produção tão relevante para a literatura nacional. É possível, a partir de suas cartas, observar sua jornada de familiaridade com as palavras desde muito cedo. A partir dessa compreensão e de revisitar as cartas, compreendendo seu papel na evolução do poeta, é possível analisar sua obra literária, sob muitas possibilidades, ao mesmo tempo em que se reconhece sua capacidade criadora e o domínio da escrita em sua tão breve vida.

2.2 – ÁLVARES DE AZEVEDO E A INFLUÊNCIA ESTRANGEIRA

É possível saber por meio das cartas e de estudos biográficos de Álvares de Azevedo, que a literatura de língua estrangeira esteve presente em sua vida, haja vista a carta de 20 de julho de 1848, direcionada ao amigo Luís, na qual admite que está fazendo “uma imitação em verso do quinto ato de *Othello*”, de Shakespeare, considerando-se a chegada da obra do bardo no Brasil em pleno contexto do Romantismo, o que despertou o desejo em muitos escritores pela realização de traduções para o português do Brasil, já que o país encontrava-se em um processo de emancipação, na busca pela identidade nacional, a fim de criar um certo distanciamento de Portugal:

Desse modo, assim como na França - e na Alemanha -, a entrada de Shakespeare no Brasil foi realizada no romantismo literário, sendo que a chegada de Otelo no país, mais especificamente ocorreu no contexto dessa estética. Autores pertencentes a essa escola, como Olavo Bilac, Álvares de Azevedo, Gonçalves Dias, Gonçalves de Magalhães, entre outros, foram influenciados por essa tragédia. No decorrer do século XIX, destaca-se o esforço de alguns poetas em traduzir a obra de Shakespeare para o português do Brasil. (CARNEIRO, 2015, p.249).

Outro exemplo é quando compartilha com a mãe a relação que tem com escritos em inglês e a opção por imitá-los ao invés de traduzi-los: “[...] Os versos Inglezes são na verdade bonitos, porém eu não lhes julgo merecimento bastante para traduzi-los em verso - Pelo próximo correio mandar-lhe hei uma em prosa. Emqto. á em verso eu farei uma imitação (sic).” (AZEVEDO, 1976, p. 133). Esse envio prometido à mãe, não consta como integrante de seu compilado de cartas, pois pode não ter sido enviado ou fazer parte daquilo que foi perdido ao longo dos anos, antes da organização em livro.

Essa relação que existe entre Álvares de Azevedo e a língua inglesa acontece desde muito cedo, quando escreve aos pais usando o idioma estrangeiro, com apenas oito anos de idade; mesmo com alguns erros gramaticais, já mostra um domínio da língua um tanto quanto notável para uma criança:

My dear Papa

I hope you are quite well, and Mamma, My Brother, and sisters and also my Uncle. Papa, I send you the letter of saturday 17th, of November. Mr. Japiassú is gone on the 25th. inst.⁴, all the boys were crying for him.

⁴ Abreviação de *Institute*

Mr. Japiassú said for to tell you he could go to bid you farewell because he was in such great hurry.

I am Your affectionate son

Azevedo

Botafogo 28th

November of

1840

My dear Mamma

I hope that you are quite well. My cousin Ignacio has been very bad with a gathering in his ear and has had leeches applied, so that he is better. Ratton, and Sigaud has the measels, Queixeramoby has the headache, my cousin Joseph the tootache so we are all ill together. My love to my dear Papa, my Uncle, my brother, my sisters, Mrs. Maria da Gloria, and mr. Flores. It has been raining here since last wednesday. Mrs. Lennon came here in the college for to serve the boys, but she will not stop as Mr. Stoll thinks she is to old (sic)⁵.

My dear Mamma

I am

your very affectionated son,

Manoel Antº Alvz de Azevedo

Botafogo 30th January of 1841

Há, ainda, um fato interessante presente em uma carta enviada à mãe, aos nove anos de idade, na qual relata que havia se tornado monitor de francês, todavia essa notícia é feita em inglês, idioma esse que é mantido em mais duas cartas, dessa mesma primeira parte, presentes na coletânea organizada por Vicente de Azevedo.

Em estudos a respeito de Álvares de Azevedo e sua obra, como Cilaine Alves (1998) com o livro *O belo e o disforme* e, posteriormente com sua tese de doutorado intitulada *Entusiasmo indianista e ironia byroniana* (2000), bem como Freire (2010) em *Byron and Álvares de Azevedo; byronism in Brasil*, muito é falado sobre como ele teria refletido a influência byroniana em sua obra, assim como fizeram muitos outros escritores românticos que integraram a 2ª Geração do Romantismo no Brasil, a exemplo de Castro Alves, em *Espumas flutuantes* (1870) com seus poemas *O derradeiro amor de Byron* e *A volta da primavera* e, ainda, Fagundes Varela que em *Arquétipo*, tece um poema que trata da figura do escritor britânico, ou seja, sua persona literária.

⁵ Existem muitas variações ao longo das cartas transcritas, o que pode ter acontecido por erro de ortografia e acentuação, uma vez que trata-se de um jovem entre oito e 20 anos escrevendo, além de ser uma escrita de mais de cem anos atrás. Assim, tais variações serão marcadas com (sic) a fim de evidenciar que foi feita a cópia fidedigna do texto, conforme consta no material analisado.

Ao apresentar características como sentimentalismo, melancolia e uma poesia com tom confessional, o poeta brasileiro é tido como inspirado por Lorde Byron, a partir do qual teria sido originada sua influência estrangeira, que teria sido decisiva para sua forma de escrita e pelas questões que escolheu discorrer sobre. Essas possíveis semelhanças já eram repensadas há muito, como por exemplo em um artigo de Machado de Assis, datado de 1866, no qual ele tece reflexões sobre a obra de Azevedo, bem como as possíveis relações de influência advindas da literatura europeia:

Cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos Vinte Anos*, o nome de Lord Byron, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma freqüente leitura de Shakespeare, e pode-se afirmar que a cena de Hamlet e Horácio, diante da caveira de Yorick, inspirou-lhe mais de uma página de versos. Amava Shakespeare, e daí vem que nunca perdoou a tosquia que lhe fez Ducis. (ASSIS, 1994, p.863)

Nesse sentido, ainda que seja reconhecida toda possível influência de Byron em Azevedo, considerando-se estudos que tiveram como escopo tal assunto, há uma estreita relação com outros autores, como Hoffman, Victor Hugo e Shakespeare, conforme constatou Assis e esta última entendida aqui como merecedora de investigação mais aprofundada nesta tese. Vicente de Azevedo, em *Álvares de Azevedo desvendado* (1977), reflete sobre o bardo inglês e o modo como o brasileiro viria a se apropriar da compreensão que tinha de suas leituras, as quais lhe eram muito familiares:

Ao poeta era familiar a obra de Shakespeare. Analisando-a, atentando para a cena da escola das três caixas (de ouro, de prata e de chumbo) com cenas semelhantes em outras obras (no Rei Lear, por exemplo), o pasto Páris terá que escolher uma das três deusas, “Freud chegou à conclusão de que todas elas simbolizavam a escolha que o homem terá de realizar entre três mulheres: a mãe, a esposa e a morte; esta acaba sendo a preferida. O amor-morte condensa-se, assim, em um único símbolo e este se apresenta no Rei Lear sob a imagem da terceira irmã que o tenta no campo de batalha [...] (p. 61)

Já Antonio Candido traz um outro ponto de vista no que tange à influência byroniana, ao apontar que ela seria mais “fraca e artificial” em comparação à presença de outros grandes nomes clássicos da Literatura Universal refletida na obra do brasileiro:

A influência de Byron é avassaladora nêle (sic), embora coada em grande parte através de Musset, manifestando-se em declarações, citações, epígrafes, pastichos, temas, técnicas, concepção de vida. A ela se misturam as de Shakespeare, Hoffman, Victor Hugo, os portugueses. Mas a parte

estritamente byroniana da sua obra, há pouco citada, é mais fraca e artificial. (CANDIDO, 1964, p. 185).

Corroborando a ideia de Candido, Cunha (1971) assinala que, em se tratando de poesia, o ultrarromântico seria um exemplo no que toca a estética de Alfred de Musset (1810-1857), a ponto de poder ser considerado uma espécie de “adversário” do escritor francês nessa mesma proposta estilística: “[...] as relações de inspiração entre Azevedo e Musset deram nascimento a um curioso antagonismo entre o criador e o crítico. Enquanto poeta, Azevedo é um eco da estética de Musset; enquanto crítico, é um adversário dessa mesma estética” (p. 115).

A ideia de influência apresentada pelos críticos de teoria literária, vai de encontro como a segunda, de duas acepções, discutidas por Nitrini (2000), na qual entende-se o reconhecimento do eco de uma obra ou autor em outro por meio de uma relação de contato, mas mantendo-se sua originalidade e os aspectos essenciais que compõe a proposta criadora de seu autor, pois:

Influência é o “resultado artístico autônomo de uma relação de contato”, entendendo-se por contato o conhecimento direto ou indireto de uma fonte por um autor. A expressão “resultado autônomo” refere-se a uma obra literária produzida com a mesma independência e com os mesmos procedimentos difíceis de analisar, mas fáceis de se reconhecer intuitivamente, da obra literária em geral, ostentando personalidade própria, representando a arte literária e as demais características próprias de seu autor, mas na qual se reconhecem, ao mesmo tempo, num grau que pode variar consideravelmente, os indícios de contato entre seu autor e um outro, ou vários outros. (p. 127)

Nesse sentido, pode-se aceitar a compreensão de influência gerada a partir da ideia de um conhecimento sobre aquilo que foi criado antes e que pode ser uma fonte de inspiração de acordo com determinada época literária, ou seja, há um caminho que já vem sendo trilhado há muito tempo, desde outros momentos, com outras percepções, por diferentes autores, e são esses antepassados que podem impactar um autor, ainda que separados por séculos no que tange suas criações.

Ainda de acordo com Nitrini, em se tratando do autor aqui revisitado, Álvares de Azevedo, pertencente ao Romantismo, existe outro ponto que merece atenção e está relacionado ao princípio de originalidade, que em muito foi confundido com a individualidade característica dos românticos. Todavia, acreditar que poderia haver um desligamento

completo da tradição, em virtude dessa busca incessante pelo indivíduo como único e original, bem como sua obra, certamente será um erro, já que:

A originalidade que percebemos numa obra literária, ou seja, sua marca própria, não é outra coisa senão o gênio criador que levou um escritor a escolher um assunto, modificar uma técnica etc., nas suas relações complicadas e variáveis com a tradição, com as influências específicas que agiram sobre ele e com o gosto de sua época. É muito importante considerar com algum cuidado as relações entre os dois elementos da originalidade relativa: o esforço criador e o condicionamento da época. (2000, p.141)

Havia em Azevedo, como traço comum aos chamados “ultrarromânticos”, uma inclinação literal e estética para a morte, o que marcou significativamente seu trabalho durante os anos em que viveu, produzindo obras carregadas de pesar e demonstração de grande sofrimento interior, como pode-se constatar em vários de seus poemas há muito conhecidos e estudados, como por exemplo *Anjinho*, *Pálida inocência*, *Lembranças de morrer*, *Um cadáver de poeta*, *Se eu morresse amanhã*, entre outros integrantes da *Lira dos vinte anos*:

Os ESTADOS MÓRBIDOS dominam grande parte de sua lírica subjetivista, cortando como um vento de sofrimento e morte a paisagem interior que assim se deixava invadir, progressivamente. Esses momentos atormentados, que se repetiam e acabaram impondo sua pontualidade, se tornam às vezes tão insistentes, a ponto de parecerem mais imaginação e atitude – a imaginação romântica e a atitude romanesca. Mas se lemos com maior atenção as suas cartas à mãe e ao amigo Luís Antônio da Silva Nunes, logo poderíamos verificar que o tom queixoso e lamentoso, que se faz pesadamente monocórdio, torna repetitivos e encompridados alguns de seus poemas – em que se misturam estrofes do melhor nível e outras menos perfeitas. (ROCHA, 1982, p. 12).

A vulnerabilidade com a qual se expressou em sua obra, ao abordar a faceta exacerbada dos sentimentos humanos, com suas lamúrias, tom queixoso e fatalidades, fez com que esse autor fosse considerado, por grande parte da crítica, solitário no cenário literário brasileiro, tendo uma produção extraordinária, ao se apropriar dos estados mórbidos da alma para compor com maestria textos em verso, prosa e para teatro, mesclando aspectos que permearam o mundo externo da vida e do interior conflitivo do poeta.

Observa-se em Azevedo a influência direta da literatura estrangeira, principalmente a dos ingleses, quando na época havia um predomínio de preferência por obras em língua

francesa. Essa referência fica evidente em uma carta ao amigo Luís, quando fala sobre a ideia de “beber direto da fonte”:

O próprio Azevedo seria o primeiro a advogar essa influência direta, cioso como era de seu comércio pessoal com os originais ingleses, num tempo em que líamos tudo em francês. Á (sic) simples suposição de que seu amigo Luís Nunes houvesse pensado estivesse êle (sic) imitando um *Othello* traduzido, deu-se pressa em esclarecer que sua imitação era “diretamente de Shakespeare. Quando se pode ir à fonte, não se bebe água nos regos da rua”. (COSTA, 1990, p. 113).

Salienta-se que, para Álvares de Azevedo, a ideia de imitação seria uma mera cópia do original, ausente qualquer vestígio de originalidade, dado que ele entendia o valor de “ir à fonte” dos originais, buscando neles sua inspiração para criar. Conforme retomado por Nitrini (2000) acerca do conceito de imitação apresentado por Cionarescu, no qual a obra literária seria composta por cinco pilares: tema, forma ou molde literário, recursos estilísticos expressivos, as ideias e sentimentos e ressonância afetiva e que uma obra se aproxima mais da imitação a cada um desses pontos vindos da obra original, ao mesmo tempo em que reconhece que a influência acontece quando um ou outro pilar do original é trazido para a nova obra literária, dado que a existência de todos eles culminaria em uma tradução do original.

Assim, Azevedo vai beber da fonte de Shakespeare, mas não no sentido de imitá-lo, copiá-lo ou meramente traduzi-lo, tendo em vista o desejo do romântico em encontrar inspiração em suas leituras de cabeceira, nos grandes nomes que existiram antes dele, mas sem perder sua essência enquanto criador, pois: “Apontar influências sobre um autor é certamente enfatizar antecedentes criativos da obra de arte e considerá-la um produto humano, não um objeto vazio.” (NITRINI, 2000, p.130).

Além disso, se ele não era um ébrio como seus enunciadores literários erroneamente sugerem, a leitura, por sua vez, pode ser vista como o maior vício de Álvares de Azevedo, que permaneceu a maior parte de sua vida imerso nessa sensação permanente de embriaguez, mas não trazida pelo álcool, mas pelas obras com as quais tinha contato. Isso culminou em uma produção que reflete uma mistura de autores, ideias, temáticas, conferindo ao acervo literário nacional obras da mais pura composição subjetiva, impregnada de influências diversas.

A forte influência estrangeira recebida viria a contrastar com o desejo de possuir em sua obra uma identidade que fosse genuinamente nacional, que acontece ao buscar uma originalidade, mesmo que impregnada de vestígios estrangeiros:

Os próprios mananciais sobrepuseram-se, em ambos os poetas, à tentação mimética ou ao fulgor dos reflexos de Byron, Shelley, Shakespeare, Heine, Ossian, Lamartine, Vigny, Victor Hugo, Musset, a cuja infiltração nem sempre resistiram. Em face, portanto, do que Álvares de Azevedo e Castro Alves significam na acidentada e não raro desesperada busca de uma originalidade brasileira (que tantas vezes não deixa de propor-se pela própria impregnação dos fatores mesológicos e consequentemente tropicais) não podem os nossos teóricos e praticantes de estudos críticos da revisão, ficar alheios a estes dois, como a outros casos que reclamam reabordagem dentro de novos critérios interpretativos. (ROCHA, 1982, p. 49).

Ainda acerca dessas influências estrangeiras, Rocha (1982) afirma que elas não foram consideradas com o olhar atento que mereciam no texto “Amor e medo”, de Mário de Andrade (1974), uma vez que este teria se absterido de ir a fundo na investigação que mostraria como os temas trazidos por Azevedo já estavam presentes nas obras dos românticos estrangeiros. Rocha destaca isso como um ponto negativo para um dos estudos mais provocantes sobre os aspectos psicológicos do jovem poeta romântico nacional, pois o crítico passa boa parte das páginas discorrendo sobre as questões sexuais da vida do jovem, refletindo sobre masturbação e realização sexual, não caminhando para pontos mais específicos e de relevância real na análise e crítica literária:

Mário de Andrade, lamentavelmente, incorreu em ilusionismo, *vendo* demais nas aparências das concepções poéticas, tendo caído em precipitação e devaneio. Dá pena ter assim acontecido com o ensaio de interpretação psicológica mais provocante e ágil que até hoje foi escrito sobre o mais complexo dos nossos românticos. (ROCHA, 1982, p. 62).

Ao tratar da questão da influência literária, é de suma importância voltar o olhar para Harold Bloom, que em seu livro *A anatomia da influência: literatura como modo de vida* (2013), traça um importante mapa sobre o modo como questões de influência aconteceram em clássicos como *Paraíso Perdido* e *Finnicius revém (Finnegans Wake)*, de John Milton (1667) e James Joyce (1939), respectivamente. O crítico literário estadunidense reflete sobre o que ele chamou de “efluência” presente nessas duas grandes obras, que teriam ecoado a estética shakespeariana, mesmo que seus autores tenham lutado para exorcizar o bardo inglês e seu reflexo na literatura ocidental.

O texto de Bloom (2013), ainda que dedicado à obras estrangeiras, pode, em muitos aspectos, servir de base teórica para pensar essa mesma ideia de influência em autores de

outros países, como acontece em Álvares de Azevedo, cuja obra é permeada de ecos da proposta estético-literária shakespeariana. Bloom considera que a obra de Shakespeare possui uma grande influência sobre seus leitores, uma vez que aborda de forma muito direta e intensa os dramas vividos por todo ser humano, de forma universal. De acordo com ele, ao ensinar/ler Shakespeare é como se houvesse um reconhecimento direto da própria existência, pois há nas personagens algo inerente ao ser, uma vez que refletem o homem em toda sua complexidade:

Ensinando Shakespeare, ensina-se a consciência, o impulso e suas defesas, os distúrbios do ser humano, os abismos da personalidade, a distorção do éthos e sua transformação em páthos. Ou seja, ensina-se a amplitude do amor, do sofrimento, da tragédia familiar. Temos uma ponta de esperança de alcançar um pingo do desapego ou do desinteresse do próprio Shakespeare, mas desiludidos, somos levados a reconhecer que nossas supostas emoções eram na verdade os pensamentos de Shakespeare. (BLOOM, 2013, p. 54).

O crítico defende a ideia de como o dramaturgo inglês colabora para a tomada de consciência de quem lê suas peças, tal qual o poeta ultrarromântico aqui investigado, que ao mesmo tempo em que pensava uma identidade própria para sua obra, via-se enveredado pelos caminhos trilhados pelo homem shakespeariano, que na complexidade e nos conflitos de Hamlet, no dilema moral experimentado pelo casal Macbeth, na artimanha e mesquinhez de Iago ao manipular Otelo ou na fragilidade de um ancião errante caminhando para a loucura que consome Lear, podia perceber o ser humano, em todas as nuances de suas possíveis personalidades.

Em *Lira dos vinte anos*, publicado pela primeira vez em 1853, Azevedo abre vários poemas com citações, em forma de epígrafe, de autores que ele lia. Diferente do que muitos podem imaginar, Byron não é o mais citado, mas sim Shakespeare e Victor Hugo, com quatro menções cada um, seguidos por George Sand e Alphonse de Lamartine, com três cada, cabendo ao *Lord* britânico duas citações em todo o livro.

É sobre Shakespeare, também, que Álvares de Azevedo vai falar no prefácio de transição da primeira para a segunda parte da sua antologia de poemas, ao dizer para o leitor que sai de cena Ariel para dar lugar a Caliban, ambos personagens de *A tempestade* (1611), de William Shakespeare: o primeiro representado pela figura de um espírito ligado ao ar e o segundo, filho da bruxa Sycorax, ligado à terra. A escolha dessas duas personagens representantes de elementos da natureza tão distintos dialoga com a mudança que acontece em relação aos poemas das duas partes do livro, quando, segundo o poeta: “Nos mesmos lábios

onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde” (AZEVEDO, 2012, p. 120). Ou seja, na primeira parte, existe uma abordagem mais abstrata e ao mesmo tempo profunda de temas como a morte e o amor platônico, que dá lugar a um olhar irônico e sarcástico sobre o excesso de romantismo. No que tange à influência de Shakespeare, se forem consideradas apenas as menções diretas feitas ao bardo em sua obra, há, ao menos, uma em cada um dos contos de *Noite na taverna*, além de seu prefácio da *Lira*.

Essa referência a Shakespeare aparece também em *Macário*, nos dois chamados episódios componentes da obra, além do prefácio intitulado “Puff”, no qual faz apontamentos muito relevantes sobre o dramaturgo e suas personagens; ademais a menção a um diálogo de Falstaff, personagem da segunda parte do drama histórico *Henrique IV* (1598), de Shakespeare, é também por meio de um texto confessional que Álvares de Azevedo discorre sobre o que seria, para ele, escrever um drama, apontando aspectos da produção shakespeariana e de como desejaria a reescrever a seu modo:

A vida e só a vida! Mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sangrenta – eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim: Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena. Otelo sufocaria sua veneziana com o travesseiro, esconde-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília; chamaria sua esposa – a *whore* – e gabar-se-ia de seu feito. O *honest, most honest* Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio; o africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da veneziana. Hamlet no cemitério, conversaria com os caveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick – o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as baladas obscenas do povo; Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim. Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo seu esgar, seu desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. E que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrinos, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama – conveniências dramáticas. (AZEVEDO, 1973, p. 98-99).

O fragmento trazido deixa claro o conhecimento que Álvares de Azevedo possuía sobre pelo menos três obras de Shakespeare: *Otelo*, *Hamlet* e *Noite de Reis* (*What you will*), das quais menciona detalhes acerca das tramas que conduzem as peças. Além disso, ele também menciona o “sangue tropical” como fator possível de conduzir o autor para a fuga de certas convenções, ou seja, além de reconhecer Shakespeare e sua grande capacidade criadora,

o brasileiro retoma o pensamento da importância de haver uma identidade nacional, o que sugere por meio de possíveis modificações/intervenções que faria na obra original.

A metáfora do leão que se nutre do carneiro assimilado, discutida por Nitrini vai de encontro à essa ideia aqui pensada, de Azevedo enquanto leitor, alimentando-se da obra de Shakespeare como fonte de inspiração, reconhecendo o valor de seu antepassado, ao mesmo tempo em que busca criar algo genuinamente brasileiro. Nesse sentido, as leituras e o conhecimento literário que possuía corroborou para sua criação, ao mesmo tempo em que criou de forma original, aqui originalidade não no sentido de algo nunca antes feito, mas uma criação nova a partir de influências passadas: “A originalidade é assegurada, também, pela escolha feita pelo autor exposto a uma influência. A maior originalidade é garantida quando uma obra age sobre o escritor [...]” (NITRINI, 2000, p.135)

Já em *Noite na taverna*, há o segundo narrador dos contos, Bertram, que age com desrespeito ao amor e à ilusão romântica de uma jovem de 18 anos, que se apaixona por ele, mas acaba sendo vendida a um pirata por aquele que ela amava, o que a leva ao suicídio, logo após executar seu comprador. O amor dela é rejeitado, porque Bertram nutria uma paixão por uma mulher chamada Angela; após longo período de contemplação platônica, ela correspondeu ao seu amor, mas naquele momento ele precisou partir para a Dinamarca a chamado do pai, retornando dois anos depois e encontrando Angela casada e com um filho.

A narrativa transcorre aos moldes de Álvares de Azevedo, com a mulher matando o marido e o filho na tentativa desesperada de reviver seu amor com Bertram, o que aconteceu por algum tempo, sendo encerrado quando ela partiu, deixando-o para trás, sem motivo apresentado. O conto com sua temática sangrenta e marcado por mortes trágicas chama atenção pela escolha de Azevedo pelo nome do narrador personagem, o mesmo do conde de Roussillon, da peça *Tudo bem quando termina bem* (1605), de Shakespeare; outro destaque é para as comparações que são feitas com Otelo e Desdêmona, o trágico casal de uma das maiores peças escritas pelo bardo inglês, o que acontece logo no início da narrativa, quando Bertram relata que irá discorrer sobre uma história que tem início quando é abandonado por uma mulher que o enlouquecera: “[...] e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele mouro infeliz junto à sua Desdêmona pálida!”. (AZEVEDO, 1973, p.39)

Fica claro que Álvares de Azevedo era um entusiasmado leitor de William Shakespeare e, segundo Harold Bloom, a experiência de ler Shakespeare não é trivial e pode

afetar o leitor, já que sua obra colabora com aquilo que o crítico chama de ampliação da consciência e culmina no desenvolvimento da própria imaginação:

A consciência é a matéria poética que Shakespeare esculpe como Michelangelo esculpe o mármore. Sentimos a consciência de Hamlet ou Iago, e nossa própria consciência se expande estranhamente. A experiência de ler Shakespeare resulta em uma maior ampliação de nossa consciência em direção ao que inicialmente deve parecer um estranhamento de pesar ou assombro. Quando vamos ao encontro de uma consciência ampliada, nos metamorfoseamos em uma aceitação provisória que põe de lado o julgamento moral, enquanto o assombro se transmuta em um entendimento mais imaginativo. (BLOOM, 2013, p. 55).

Sobre essa ampliação da consciência citada por Bloom, cabe acrescentar, conforme sugere o próprio crítico em *Shakespeare: a invenção do humano* (2000), que o autor buscou refletir toda a complexidade do homem através de suas personagens, ponto esse que foi bastante explorado por outros estudiosos de Shakespeare, como Barbara Heliadora (1923-2015). Em *Falando de Shakespeare* (1997), além de traçar todo o percurso da vida produtiva do dramaturgo, Heliadora (2013, p. 16) resume bem a proposta central do bardo inglês: “É a retratar esse homem, essa bela, feia, cruel, bondosa, feliz, sofredora, forte e fraca raça humana, que Shakespeare iria dedicar toda a sua obra dramática” (HELIODORA, 2013, p. 16).

É de se esperar que Shakespeare seria fonte de inspiração para inúmeros grandes escritores da posteridade, como aconteceu especialmente no caso de Álvares de Azevedo, que produziu uma obra singular a partir das influências estrangeiras que recebeu, isso somado à sua pouca idade e a todas as questões que permearam a vida desse jovem ultrarromântico brasileiro.

A extrema juventude e as influências estrangeiras, dominadoras, e inevitáveis até mesmo a um Musset, a um Garret, a um Espronceda, a um Gonçalves Dias, não deixariam de tisonar sensivelmente com o seu sentimento do mundo e a sua particular temática, parte do que escrevera, e, tão poucos anos de atividade literária, (menos de cinco em Álvares de Azevedo e menos de dez em Castro Alves), os dois poetas mais representativos da corrente individualista e da corrente social do Romantismo brasileiro. Tão intimamente condicionados a essas duas correntes líricas que impregnaram a atmosfera moral e espiritual do tempo deles - conseguiram como por milagre, resistir às contingências da macaqueação poética, sobrepondo às assimilações passageiras a genuidade do instinto criativo individual. (ROCHA, 1982, p. 47-48).

O que se busca compreender nesta tese é como essa influência estrangeira, mais especificamente a recebida de William Shakespeare, viria a aparecer nos textos de Álvares de Azevedo, seja a partir da construção de suas personagens complexas e de profundidade intrigante, seja por meio da exploração de determinados temas, pelos quais o jovem brasileiro tinha grande interesse, como a morte, o mal e a vilania, assuntos esses tão pertinentes em *Noite na taverna*. Dessa forma, a reflexão a seguir direciona-se para a forma como esses assuntos figuram em seus contos e os ecos que foram deixados pelas tragédias shakespearianas na proposta estético-literária do jovem poeta ultrarromântico brasileiro.

CAPÍTULO III:

O Mal e o Diabo na Literatura

Em suas mais variadas vertentes, o Mal costuma ser assunto de interesse, além das religiões, no campo da Filosofia, da Psicanálise e, principalmente, da Literatura, uma vez que é uma temática que desperta curiosidade no ser humano, que também parece ser atraído, de igual maneira, pelo pólo oposto daquilo que identificamos como o Bem. Ao longo do tempo, muitas foram as formas de entender e representar o Mal, o que vai desde o tradicional retrato do diabo cristão até as reflexões filosóficas e religiosas sobre a natureza do ser humano, que estaria dividido entre o Bem e o Mal, como sendo composto por essas duas forças opostas, mas complementares – *Yin e Yang*.

O filósofo alemão Friedrich Nietzsche, em *Além do bem e do mal* (2011), propõe reflexões profundas sobre as noções morais concebidas acerca do Bem e do Mal, do ser humano que nasceria bom e se tornaria mau ou que nasceria mau e teria seus instintos controlados pelos valores moralmente impostos pelo tempo e espaço em que se encontra inserido. Assim, a religião, em especial o Cristianismo ocidental, teria o papel de frear um Mal inerente ao ser humano, uma vez que este estaria em constante enfrentamento contra sua legítima natureza, cabendo ao homem, enquanto ser racional, encaixar-se na sociedade em que vive, adaptando-se aos moldes morais e éticos da sua organização social.

Nesse sentido, é preciso resolver conflitos e problemas de modo diplomático, não permitindo, então, que o lado mau da natureza humana se desenvolva e assuma sua versão mais original, o que poderia ser representada por comportamentos violentos e moralmente inaceitáveis a uma ideia de civilização. Além disso, nesse molde social ocidental pautado por valores judaico-cristãos, manter-se pacífico e capaz de compaixão e bondade pode ser entendido como uma espécie de contrato estabelecido com o divino, colaborando na promessa de uma eterna felicidade após o encerramento da vida mundana.

Sobre esse caminho tortuoso no qual o homem busca ser bom, ao mesmo tempo em que estabelece um conflito interior com sua natureza, Nietzsche pontua que viver no limiar do perigo torna-se um medo e, ao mesmo tempo, uma necessidade para que o ser humano sintasse vivo, dada a personalidade ambígua componente da essência humana: “Queremos

trabalhar com toda a nossa maldade e com todo o nosso amor e não nos cansaremos nunca de nos “aperfeiçoar” em *nossa* virtude, a única que nos resta” (NIETZSCHE, 2011, p. 147).

Para o filósofo, a forma como os valores e a moral são entendidos, encontra-se intimamente ligada à uma construção que aconteceu ao longo da história, juntamente com a grande influência trazida a partir da ascensão do Catolicismo, pois foi aí o início da adoção de comportamentos baseados na humildade e amor ao próximo passariam a ser uma base para a postura socialmente aceita. Assim, ainda de acordo com Nietzsche (2011), o ser humano é levado a usar máscaras a fim de encobrir seus traços tidos como imorais perante a sociedade, a exemplo de egoísmo e ambição desmedida.

Ainda refletindo sobre essa questão da personalidade humana composta pelo Bem e o Mal, há um estudo intitulado *A sombra e o mal. O paradoxo do arquétipo central. Um estudo da ética pela psicologia simbólica junguiana*, com autoria de Byington (2019), que parte da psicologia de Jung, com suas considerações acerca do Mal tratadas pelo olhar judaico-cristão, que seria originada com base na criação religiosa do psiquiatra, ao mesmo tempo em que reflete sobre o consciente e o inconsciente do homem.

Por meio desse estudo, baseado na psicologia junguiana, em que Bem e Mal fariam parte da totalidade representada pelo conceito de *Self* (abrangência do todo, consciente e inconsciente enquanto formadores do eu), o autor reforça o ponto que trata da busca de Jung por combater a ideia da divindade como exclusivamente boa e que a manifestação de maldade seria a expressão da privação de Deus. Entretanto, também traz que não havia nele um entendimento de Deus como morada do Bem, já que defendia que seguir a vontade de Deus, seria trilhar pelo bom caminho.

Acerca dessas afirmações pode-se, também entender a dualidade que seria a essência do ser humano, na qual o Bem deve sempre estar refletido na superfície, enquanto o Mal permanece oculto no subconsciente e dá margem para a execução de ações partindo da premissa da maldade, sem sinais de arrependimento pelos atos praticados, não seria algo natural, sendo tais atitudes, de certo modo, executadas sem a consciência plena do indivíduo:

Na defesa neurótica, o Mal é praticado em grande parte inconscientemente, **contra a vontade da pessoa**, gerando arrependimento, culpa e um esforço para mudar. Na defesa psicopática, a função estruturante da vontade é envolvida pela defesa, o que a torna dolosa e capaz de atingir o máximo da gravidade da sociopatia e da delinquência. (BYINGTON, 2019, p. 225).

Aqui há uma ideia oposta ao que Nietzsche apresenta em sua obra, uma vez que o filósofo aponta que a moral e a bondade não são inerentes ao ser humano, por tratar-se de um ser semi bárbaro com inclinações para o Mal. Para ele, a sociedade e seus valores são responsáveis por fazer com que o ser humano mantenha seu lado maligno, instintivamente natural, oculto, a fim de manter-se inserido e preservado dentro do meio ao qual pertence: “É seu instinto de conservação que lhes ensina a ser levianos, volúveis e falsos” (NIETZSCHE, 2011, p. 72).

Nesse embate entre Bem e Mal que compõe o homem, haveria mais um paralelo encontrado entre o desejo de elevar-se para um grau superior, por meio da tentativa de chegar até Deus e um outro lado que busca descer, rumo ao encontro de Satã. Essa crença de que Deus é a referência primordial naquilo que diz respeito ao bem, Santo Agostinho em suas *Confissões* (1999) apresenta que a bondade absoluta está diretamente ligada ao ser supremo, sem o qual o homem estaria condenado à danação e ao sofrimento eternos, pois seria passível de corrupção.

Todavia, ainda de acordo com a obra, a corrupção somente pode acontecer àquilo em que há alguma bondade, mas não absoluta, pois, se fosse a bondade pura encontrada na figura do divino, não seria possível de corrupção. Nesse sentido, o livre-arbítrio seria uma arma que o ser humano usa contra si mesmo, pois é através dele que acontece o distanciamento de Deus, tendo em vista que a vontade humana estaria a todo momento buscando o pecado, ou seja, o direito de escolha só existe para deixar o homem cara a cara com a derrocada iminente de seu ser. Assim, uma vez que se opta pelo distanciamento do criador, os homens encontram-se condenados, restando-lhes apenas o sofrimento eterno, infligido pelo representante maior do maligno, o Diabo:

De todas essas faculdades, a mais importante é a vontade, intervindo em todos os atos do espírito e constituindo o centro da personalidade humana. A vontade seria essencialmente criadora e livre, e nela tem raízes a possibilidade de o homem afastar-se de Deus. Tal afastamento significa, porém, distanciar-se do ser e caminhar para o não-ser, isto é, aproximar-se do mal. Reside aqui a essência do pecado, que de maneira alguma é necessário e cujo único responsável seria o próprio livre-arbítrio da vontade humana. (AGOSTINHO, 1999, p. 20)

Esse olhar acerca do Bem e do Mal discutido pelo teólogo e filósofo, vai de encontro à uma abordagem de cunho totalmente religiosa, onde a figura do Diabo seria entendida como

majoritária na representação do Mal, dentro da cultura ocidental. Assim, agir tomado pela maldade, de acordo com tal perspectiva, afastaria o homem da maior figura representativa do Bem, Deus, para aproximá-lo de seu oposto, a figuração absoluta do Mal: o Diabo.

Todavia, o Mal está na essência do ser humano, fazendo com que homem se veja em uma luta constante para frear sua natureza transgressora. Georges Bataille em *A literatura e o mal* (1989), aponta que o Mal quando visa algum benefício próprio não seria o que ele chamou de genuíno, já que busca alcançar algo que o faria mais feliz com sua vida. Esse mal puro, estaria ligado diretamente ao sadismo, ao prazer sentido em praticar ações nefastas e deleitar-se com as mesmas:

Nós não podemos considerar como expressivas do mal as ações cujo objetivo é um benefício, um proveito materiais. Este benefício, sem dúvida, é egoísta, mas pouco importa se esperamos dele outra coisa que o próprio Mal, um proveito. Ao passo que, no sadismo, trata-se de ter prazer com a destruição contemplada, a destruição mais amarga sendo a morte do ser humano. É o sadismo que é o Mal: se se mata por um proveito material, não é um verdadeiro Mal, o Mal puro, já que o assassino, além de proveito obtido, tem prazer em ter ferido. (BATAILLE, 1989, p. 14).

Há em Shakespeare e Álvares de Azevedo a figuração do instinto humano, voltado para o Mal, com os narradores de *Noite na taverna* cometendo ações condenadas pela concepção de bem, ao mesmo tempo que os vilões shakespearianos apresentam-se como um eficiente meio de levar o herói à sua ruína.

3.1 - FIGURAÇÃO DO MAL E O ARQUÉTIPO DO DIABO

Diabo, com origem do grego *diábolos*, significa aquele que causa temor, caluniador, enquanto Satanás, muito usado como sinônimo do primeiro, tem origem no latim *satanās*, sendo aquele que arma ciladas. Ou seja, as palavras não são exatamente sinônimos uma da outra, mas sim partes complementares partindo da mesma ideia, tanto Diabo quanto Satanás, referem-se ao Mal, àquilo que é errado.

Há também a definição de Diabo enquanto demiurgo, do grego, artífice, arquiteto, quem atua na execução de suas ações por meio de lisonjas ou ultimatoss, de sedução ou horror. Pode-se questionar, ainda, como ele usaria de meios tão opostos em suas empreitadas rumo à corrupção do homem. Para responder esse questionamento, é possível iniciar com uma

reflexão sobre como o Mal e o Diabo podem ser compreendidos quando se lança um olhar livre de estereótipos, há muito enraizados no imaginário da humanidade, de que o ser horrendo seria o responsável pela condenação e sofrimento do homem pecador.

Mas afinal, quem é o Diabo e qual sua origem? Antes da imagem conhecida nos dias hoje, existia Lúcifer, o anjo de luz sentado ao lado de Deus, mas que por arrogância e orgulho, deixou-se corromper por desejos de poder e excesso de soberba, sentimentos em total desacordo com o divino e, por isso, foi expulso do paraíso, passando, aí, a merecer uma nova forma física, condizente com a imagem daquilo que representava, pois embora seja sedutor, o Mal não pode ser belo, por ir contra a vontade do Deus, todo poderoso: “Procurei o que era a maldade e não encontrei uma substância, mas sim uma *perversão da vontade desviada da substância suprema* – de Vós, ó Deus – e tendendo para as coisas baixas: vontade que derrama as suas entranhas e se levanta com intumescência.” (AGOSTINHO, 1999, p. 190)

De acordo com as palavras de Santo Agostinho em suas *Confissões*, Deus seria o soberano acima de todas as criaturas e caberia a todos os demais, seres celestiais ou humanos o adorarem e o aceitarem como absoluto diante do universo, todavia um de seus anjos, viria a rebelar-se, tonando-se o senhor das potestades, príncipe das trevas, Diabo, satanás, dentre tantas outras denominações recebidas a partir do momento de sua queda.

Sempre que a temática do Mal é abordada, torna-se quase inevitável que haja uma referência direta à figura do Diabo, tal qual a conhecemos pelo modo como o cristianismo, há muito, passou a apresentá-la: algo assustador e que leva o ser humano à mais absoluta ruína.

Em estudos acerca dessa questão, é bastante interesse voltar o olhar para quando a figura do anjo de luz, que sucumbiu ao orgulho e por se opor aos desígnios do ser supremo, Deus, passou a ser caracterizado como uma criatura portadora de chifres, rabo, cheirando enxofre, dentre outros aspectos que teriam como principal intuito despertar o pavor no homem, induzindo este a evitar pecar e se aproximar cada dia mais da presença do senhor das trevas.

Nogueira (1986), em *O diabo no imaginário cristão*, vai tratar de questões, nas quais a sociedade, de modo coletivo, é levada a acreditar que tudo aquilo que afasta de Deus, tende a aproximar do Diabo, já que ambas as figuras representam os dois lados opostos: céu e inferno, Bem e Mal, luz e trevas, paz e sofrimento. Além disso, há um apontamento muito bem colocado na mencionada obra, na qual o autor aborda estudos acerca da religião cristã,

tida como a única verdadeira, sendo pertencentes aos demônios qualquer outra ideia, crença ou vertente que a contradissesse:

Dessa polarização resulta que tudo o que afasta os homens de Deus é uma manifestação do Diabo. É o caso, principalmente, de todas as formas de resistência à palavra de Cristo, e, por conseguinte, também da religião judaica. De outro modo, a religião cristã, assumida como a *verdadeira*, exclui e assimila ao Demônio todos os outros credos [...] (NOGUEIRA, 1986, p. 18).

Vale pontuar que é, também, no livro de referência cristão, a Bíblia Sagrada, onde há referência a satanás desde os tempos mais remotos quando, em forma de serpente, sobe até os muros do Jardim do Éden para tentar a mulher original, Eva, a fim de levar à queda as duas criaturas feitas à imagem e semelhança de Deus, já que incapaz de enfrentar o senhor todo poderoso, buscava meios alternativos de enfrentar seu criador e provocar o caos, espalhando o Mal por onde fosse.

A abordagem de Nogueira, vai de encontro com aquilo que se sabe sobre a atuação da Igreja enquanto mediadora entre o homem, Deus e sua salvação, usando-se de princípios de manipulação do pensamento católico acerca da imagem do Diabo e suas intenções, no intuito de que suas determinações sejam obedecidas com afinco:

A igreja é considerada de praxe como uma instituição mediadora entre o homem e a sua salvação; o cenário do Apocalipse com o juízo final e a eterna perdição dos rebeldes foi o tema literário mais utilizado, com o intuito de ameaçar os infiéis que estivessem dispostos a ter um modo de vida em desacordo com os padrões por ela impostos. Persuadindo-os a compreenderem que seriam pra sempre “queimados no fogo do inferno”, o clero cristão apoderou-se dessa caracterização do personagem bíblico para manipular o pensamento das pessoas, fazendo com que as mesmas obedecessem a todas as normas da Igreja. (ALVES, 2015, s/p).

Henry Ansgar Kelly e Alberto Cousté, em suas respectivas obras: *Satã: uma biografia* (2008) e *A biografia do diabo* (1996) refletem acerca do arquétipo majoritário do Mal e em como o mesmo tende a se apresentar, além dos mitos que permeiam o assunto desde os tempos mais remotos. Com abordagens bastante semelhantes, que vão de encontro com a figuração predominantemente aceita no círculo cristão ocidental, mesmo que por meio de vertentes diferentes, ou seja, o Diabo acusador, enganador, que sucumbiu à inveja e ao orgulho e foi expulso do Paraíso, tornando-se o soberano das trevas.

Kelly inicia seu livro com questões sobre a origem e etimologia do nome, como costuma acontecer em obras dedicadas a esse importante representante do Mal. Nesse sentido, a figura maligna estaria à espreita da humanidade como um acusador, que encontra-se pronto, a todo momento, para expor e apontar os erros, as falhas que não caminham de acordo com aquilo que é entendido como correto.

Todavia, embora exponha os erros que a humanidade procura esconder, o Diabo é, também, conhecido como aquele que não possui verdade, vingativo, que devora suas presas e o defensor absoluto da condenação eterna, como consequência da mais severa punição pelo desvio cometido e a falha em seguir os desígnios do soberano criador.

O estudioso trata, ainda, da figura do Diabo presente na Bíblia em momentos como a batalha contra Miguel e no julgamento em nome do sangue do cordeiro de Deus, Jesus, que seriam as situações em que o rei do inferno perderia seu posto, não triunfando sobre aquele que foi criado à imagem e semelhança de Deus.

Do mesmo modo, é abordado no texto o possível real motivo para a queda de Adão e Eva, já que uma possibilidade seria a de que o anjo caído não buscava apresentar as falhas internas do primeiro homem, mas sim, mostrar para seu criador que aquele que recebeu seu amor e era tido como preferido, não seria digno de tamanha preferência, isto é, o motivo furtivo de Satanás consistia em derrubar aquele que acreditava ter sido criado para tomar o seu lugar e tirar-lhe o posto de eleito do Pai.

À vista disso, o Diabo estaria de acordo com a figura tal qual é conhecida: invejoso, orgulhoso. Esses seriam seus reais pecados, pois as demais fraquezas do homem, não podem ser aplicadas a ele, dada sua condição superior à humanidade. Sobre essa perspectiva, há um exemplo notável trazido por Kelly, no que tange o período do ciclo de York, localizada no norte da Inglaterra, marcado por 48 peças encenadas durante a era medieval, das quais uma delas sugere Satã como ressentido com as intenções de Deus para a humanidade, indo de encontro com a ideia da inveja por sentir-se preterido por seu criador.

Essa concepção do Diabo como aquele que após ser rejeitado, tornou-se ressentido e com desejos de vingança contra aqueles que teriam tomado seu lugar, também, aparece de veras significativa na obra de Cousté, pois:

Despeitado em seu amor por Deus – de quem se sabia o favorito até então –, o Diabo tinha provocado a desobediência do casal humano para alienar-lhes o amor do Senhor. Não previu que o seu exaltado amor implicaria sua condenação e que esta chegaria ao extremo de apagar as verdadeiras causas de sua queda. (COUSTÉ, 1996, p. 21).

O escritor, na construção de um perfil possível para o maior adversário de Deus, reforça o estereótipo, há muito existentes e aceito por uma maioria da população do ocidente, no qual o Diabo aparece como vingativo, se colocando contra Deus que, por sua vez, é visto por ele como o detentor de todo o poder, o responsável por todas as criações do mundo, incluindo a existência de seu opositor.

Cousté, também, retoma os termos mais usados no universo cristão para fazer referência a esse ser maligno: Diabo e Satã. Além disso, sugere uma outra possibilidade na relação Deus/Diabo ao levantar a ideia de uma coexistência entre as representações supremas do Bem e do Mal, a partir da premissa de que tudo que existe, mesmo na imaginação, precisa ter seu ponto de oposição:

Por um processo antinômico típico das grandes religiões (e ainda se poderia dizer de todo o chamado “pensamento primitivo”), todas as coisas devem ter o seu oposto e toda força provoca uma reação que se lhe oponha. Assim, do dogma cristão da encarnação do Verbo, do Filho de Deus aceitando e padecendo vida terrena, surgiu a proverbial e impetuosa lenda do Anticristo. (1996, p. 18).

Seria ainda, de acordo com Cousté, que o excesso de consciência sobre si mesmo teria levado o anjo de luz à sua queda, pois a soberba tomou o lugar de qualquer outro sentimento relacionado à bondade, com a qual foi criado e apresentava-se no início de sua existência.

Esse dogma da figuração do Diabo, foi construído pouco a pouco entre os cristão, já que não havia uma máxima absoluta e definitiva sobre os possíveis motivos que levaram Lúcifer a ser expulso do paraíso, sendo a possibilidade de que o ciúmes em ver que o casal humano era amado por Deus seria apenas um dos possíveis pontos de partida.

Dentre todas as questões que envolvem a relação de queda do anjo de luz há, também, a teoria do Diabo como a maior dor no coração de Deus, por tê-lo amado até o extremo de fazer dele sua mais bela e luminosa criatura. Esse grande amor do criador, seria colocado em oposição àquilo que comporia a essência do anjo caído: a incapacidade de amar.

Inicialmente o Diabo, pode ser pensado enquanto arquiteto da sedução, da lisonja e manipulador dos mais profundos desejos que compõem o ego do ser humano. Seria possível

deixar-se levar por uma criatura apavorante, com chifres, rabo e deformações, cheirando a enxofre? Essa imagem não causaria horror ao invés de admiração?

No intuito conquistar o outro, levando-o à possibilidade de ser manipulado, sem que perceba, a primeira coisa que deve ser considerada é a capacidade de bajular, de encantar, de seduzir e agradar, que iria de encontro com a concretização de tal plano, uma vez que levados pelo ego, vaidade e uma espécie de busca constante por encaixar-se, por ser admirado e obter, sempre, uma posição de destaque, essa defeituosa criatura que é o homem, em grande parte do tempo tem se deixado corromper dada sua apreciação pela lisonja, dotada ou não de sinceridade.

Nesse sentido, deve-se tomar a imagem do Diabo, enquanto anjo de luz, usando-se de sua beleza e bondade dissimulada, com aparência agradável. Ao despertar o fascínio e exercer ações sedutoras, fazendo com que o homem vislumbre as possibilidades que são apresentadas desde que estejam inclinadas a segui-lo e obedecê-lo, aptas a corrupção pela vaidade, pois o Mal no intuito de manipular e arruinar, mostra-se sempre muito atrativo, sendo belo e sedutor, a exemplos de grandes vilões existentes na Literatura, desde contos de fadas, até clássicos mundiais há muito estudados, pois como afirma Nietzsche (2011): “[...] uma literatura *impossível*, em suma, quando não se pensa em jogar nela a amargura de um pouco de maldade.” (p. 148).

Maldade tal qual é conhecida na Literatura aparece manifestada conforme muitas possibilidades, sendo o arquétipo do vilão aquele que, geralmente, fica encarregado de sua realização. A personagem que se apresenta propensa a sucumbir ao ego, tornando-se uma espécie de emissária do Mal é, por vezes, dotada de grande esperteza e notável inteligência, conduzindo a trama a partir de suas ações.

Ainda dentro do contexto literário há, de acordo com Cousté, a maior contribuição em termos da figuração do Diabo que foi dada por Milton e Dante, uma vez que mesmo apresentando diferenças entre si, ambas as personificações remetem à ideia comum da ambiguidade sedução/pavor, que costuma estar presente em personagens diabólicas, ora fazendo uso da primeira artimanha, ora da segunda, de acordo com a alma a ser corrompida.

Ao pensar que o Diabo, após apelar para os defeitos mais vis do homem, buscando seduzi-lo e corrompê-lo através de beleza e afago ao seu ego, não conseguiu subverter seu escolhido e precisa lançar mão de outros meios, aí já não mais afáveis e belos. É, então, esse

momento quando o horror, o pavor e o medo aparecem e o anjo Lúcifer, sai da luz para a escuridão, dando lugar àquela que seria sua verdadeira face, a do Diabo.

No dado instante em que essa transição acontece e o indivíduo precisa enfrentar seu algoz, inimigo e acusador, a imagem angelical dá lugar à figura já tão conhecida pelos cristãos, pois entende-se que suas características físicas carecem andar em conformidade com sua moral, ou seja, por não ser dotado de bondade, empatia ou capacidade de amar, o anjo caído aparece deteriorado, desfígurado, assustador, tirando proveito do medo que desperta no homem, para que esse, intimidado e assustado e, ao mesmo tempo, fascinado pela semelhança reconhecida no Diabo, deixe transparecer seu lado obscuro, tal qual a criatura angélica.

Ainda que ao longo da história muito tenha sido falado acerca das máscaras e disfarces do Mal, a dissimulação não perdura e sua face real é sempre descoberta, principalmente quando escolhe assumir a forma humana para que, misturado com seus semelhantes, seja mais fácil obter êxito na corrupção tão almejada. Levar o homem à sua queda, torna-se o meio de mostrar para o criador que aquele feito à sua imagem e semelhança não seria nada além de fraco e imperfeito, que facilmente sucumbe ao erro e ao pecado quando lhe é dada a escolha entre Bem e Mal.

Ao apresentar-se para o homem como um ser atormentado e complexo, busca despertar nele o sentimento de identificação com seu antecessor, o Diabo, em uma espécie de reflexo no espelho, como se o mesmo fosse um companheiro errante e não de fato seu inimigo ou mesmo seu acusador. A ilusão causada acaba sendo tão bem-sucedida, dado que o ser humano, como refletido por Nietzsche em *Além do bem e do mal*, ao discorrer acerca do homem superior e inferior, além de quais caminhos possibilitam o reconhecimento de ambos.

Para o filósofo alemão, cinismo e mentira são características inerentes ao homem e ele busca, incessantemente, se desvencilhar disso, se não, ao menos disfarçar, para fazer parte do coletivo no qual está inserido, respeitando seus costumes e sua moral, entretanto sua verdade emerge ao sentir-se ameaçado ou indignado, ou seja, quando seu ego de algum modo é atacado e encontra-se em situação de vulnerabilidade, volta à sua origem animalesca e deixa vir à tona a imoralidade e crueldade que costuma camuflar em falsos atos de bondade.

Neste estudo filosófico também é abordada a relação que existe entre o homem e a cólera, que embora seja mais presente como fraqueza da juventude, permanece, tornando-se companheira do homem por toda vida, haja visto que nunca consegue se libertar da fúria e da

predisposição à acessos de raiva, obtendo apenas algum controle sobre esses aspectos a medida em que envelhece.

A imperfeição, nessa dança de opostos e semelhantes, é a maior proximidade que o Diabo e o homem encontram entre si, posto que ambos estão sempre tramando, escondendo, dissimulando, buscando esconder sua verdadeira natureza visando obter benefício próprio e ter seu ego saciado, fato este que os torna cada vez mais ligados, o que faz com que o antagonista do ser humano se faça tão presente em obras literárias, despertando fascínio e horror, admiração e medo, assumindo o lugar de arquétipo de tudo o que é vil e maligno.

O sentido de arquétipo, conforme a abordagem escolhida, merece apresentação de suas possibilidades sendo, então, de grande valia, ainda que se considere e reconheça a importância do conceito trazido por Carl Gustav Jung, que acredita que todos temos um modelo simbólico pré estabelecido, conforme sua teoria do inconsciente coletivo, dentro da qual considera-se a existência e manifestação de imagens básicas e fundamentais; a proposto encontra-se mais próxima da percepção do estereótipo arquetípico, não pelo estado psicológico, mas como as estruturas pré existentes irão acontecer dentro das narrativas, como bem pontuou Meletínski (2002) em *Os arquétipos literários*.

Ou seja, há que ser reconhecida a imensa colaboração da psicologia analítica no que tange o tema, porém seus desdobramentos no campo da Literatura apresentam diferenças significativos quanto à compreensão de sua definição, pois:

No campo literário, os arquétipos podem ser compreendidos como estruturas, elementos iniciais ou esquemas primordiais de imagens e de temas que se preservam nos escritos literários. Portanto, Meletínski tentou traçar a gênese do mito e sua importância na literatura e na cultura, uma vez que as escritas literárias retomam várias imagens e símbolos por meio de experiências, comportamentos e percepções oriundos de modelos primitivos e de arquétipos nos mitos. Ou seja, identificá-los na literatura contemporânea possibilitaria realizar um retorno ao passado mítico. (LAEBER, 2015, p.22-23).

Ainda acerca do conceito de arquétipo, em se tratando da etimologia da palavra, há sua origem a partir da junção de dois termos gregos: *arkhe* (primitivo) e *tupos* (um modelo), ou seja, seus modelos surgem a partir de uma fonte primitiva. Assim, é possível pensar em arquétipos por meio de dois caminhos: aqueles de função humana (pai, soldado, caçador) e os ditos arquétipos literários (monstro, herói, vilão), já que, conforme bem pontuou Campbell

(1990). Pode-se entender que o ser humano, ao longo da vida desenvolve em seu imaginário representações previamente concebidas a partir de um imaginário coletivo.

Em se tratando de texto literário e sua ligação com os arquétipos, é possível compreendê-lo como parte dos fatores que constituem a História e, desse modo, contribuem para a manutenção dos arquétipos, uma vez que estes refletem tipos de pessoas ao longo do tempo, com destaque para a Literatura e sua capacidade de permanecer reconhecível pela tradução que possui de épocas e povos, fazendo-se garantidora daquilo que entende-se como arquétipo:

[...] o texto literário é parte de conjunto de elementos, tais como as relações sociais, linguagem, conjunto de costumes, etc., enfim, todo o corpo de ações humanas que resulta na História e, assim, interliga-se à manutenção dos arquétipos, pois estes, por sua vez, refletem personagens que a humanidade projeta de si e para si. Sendo parte das produções humanas de um caráter mais permanente (artefato capaz de resistir ao tempo), a Literatura é garantidora do arquétipo, mantendo-o vivo, reverberando através do tempo, espaço e culturas distintas – é repositório da vida, distinta em tempo e espaço, mas ainda reconhecível (pois cada cultura tem produções distintas e visões distintas sobre a Literatura de outro tempo); o arquétipo garante que o texto literário tenha uma relação de mimesis através de diferentes gerações e sociedades, pois, sem que os arquétipos constituintes dos vários tipos de papéis [...] (XAVIER, 2019, p. 21).

O termo mimesis, aqui referido, pode ser compreendido enquanto representação de algo, não no sentido apenas de imitação, mas, sim, de utilizar-se de uma determinada figura ficcional no intuito de reproduzir a materialização de tipos de indivíduos integrantes de uma sociedade, conforme a definição de arquétipo defendida no trabalho. Ainda, nesse sentido, a imagem representada do Diabo no papel de grande figuração do Mal, compõe a percepção tida pelo mundo ocidental, uma vez que a imagem arquetípica é composta por uma assustadora combinação, que envolve chifres, garras, rabo e patas de bode, por exemplo, além do marcante cheiro de enxofre que o acompanha.

A figura diabólica predominante na imaginação popular, desde os tempos mais remotos até a atualidade, remete a um outro momento marcante na história ocidental, o momento no qual a Igreja Católica passa a representar, por meio de uma alegoria teatral, cenas de passagens bíblicas, nas quais o fogo do inferno e o Diabo torturariam por toda a eternidade aquele que não tivesse uma vida de acordo com as escrituras sagradas.

Vale pontuar que nesse momento da História, a versão em latim da Bíblia era a única existente, assim como as missas e sermões dentro das igrejas, o que impossibilitava, e muito,

a compreensão de grande parte do público ecumênico, que por vezes passou a ser explicado a partir de representações do chamado Teatro Medieval, no intuito de encenar a palavra de Deus passa a ser representada, visando tornar-se mais popular e acessível, porém conforme os desígnios da Igreja e suas interpretações.

Nesse cenário de diálogo entre Deus e o Diabo, há a representação de ritos cristãos consagrados ao longo da história como Natal e Páscoa, por exemplo, momentos revividos, por meio de encenação, como forma de persuasão do indivíduo sobre a queda do homem quando é levado a agir em desacordo com as normas divinas, impostas pela instituição Igreja.

As peças teatrais escritas nesse período, tiveram início a partir de autorias dentro do próprio clero e, posteriormente, ganharam atenção de dramaturgos não vinculados diretamente ao contexto litúrgico. Essa forma de montagem teatral, que viria a anteceder um dos pontos altos da história do teatro, o chamado “Teatro Elisabetano”, tinha como principal objetivo ganhar as ruas e ser vista pelo maior número de pessoas, para que o pecado ficasse cada vez mais distante do mundo cristão. Para tais encenações, era usado um palco móvel, onde as companhias realizavam suas apresentações por toda a cidade, escolhendo pontos específicos de parada para dar forma aos momentos mais importantes do texto como, por exemplo, a entrada dos ímpios pelos portões do inferno.

O Teatro Medieval utilizou-se, essencialmente, da arte da palavra para persuadir e fazer temer e, embora as imagens fossem bastante impressionantes, era na arte da comunicação que passagens bíblicas seriam manifestadas e compreendidas pelos espectadores, uma vez que não havia traduções para a língua local, reduzindo, assim, de modo significativo quem tinha acesso ao seus dizeres. Esse é o momento no qual o Diabo cristão toma sua forma mais temida, que é aquela aceita até os dias de hoje.

3.2 – FIGURAÇÃO DO MAL NA LITERATURA E A PRESENÇA DO MEDO

Jean Delumeau em *História do medo no ocidente: 1300-1800 - uma cidade sitiada*, publicado em 2009, faz um caminho visando a identificação das referências existentes em relação ao medo, desde os tempos mais antigos até a atualidade. A obra traz um recorte temporal que vai da Idade Média até a era moderna, no intuito de apresentar um contexto mais homogêneo e evitando perder-se em uma cronologia demasiadamente longa.

Dentre as muitas possibilidades de recriação do medo por motivos diversos, a obra remonta a um passado distante, no qual medo e covardia seriam sinônimos na formação da identidade humana. Essa ideia ganha bastante destaque a partir dos livros de romance e do teatro, por tratarem diretamente da relação do homem com sua bravura demonstrada no universo da valentia e das lutas pela defesa de ideais. Na Renascença, isso toma forma mais desenhada ao colocar em lados opostos o herói valente e destemido, em contraponto com o camponês afoito e medroso, que trabalhava de sol a sol no cultivo da terra por medo de ser destruído por seu soberano:

Da Antiguidade até data recente, mas com ênfase no tempo da Renascença, o discurso literário apoiado pela iconografia (retratos em pé, estátuas equestres, gestos e drapeados gloriosos) exaltou a valentia - individual - dos heróis que governaram a sociedade. Era necessário que fossem assim, ou ao menos apresentados sob essa perspectiva, a fim de justificar aos seus próprios olhos e aos do povo o poder de que estavam revestidos. Inversamente, o medo era o quinhão vergonhoso - e comum - e a razão da sujeição dos plebeus. (DELUMEAU, 2009, p. 17).

Ocorre que, na verdade, o medo é algo inerente ao ser humano, está enraizado em seu instinto de sobrevivência, não havendo qualquer relação com coragem, mas sim a necessidade de autopreservação viva na consciência do homem, uma vez que lhe é natural, reconhecer situações de riscos iminentes e buscar meios para afastar-se das mesmas.

A relação do indivíduo com o medo pode ser dividida em duas categorias: o medo individual e o medo coletivo. Na primeira há relação com as experiências vivenciadas pelo sujeito e o dano que isso lhe causou, enquanto na segunda, recebe-se como herança ancestral a necessidade de preservação da vida.

Além disso, há uma confusão muito comum entre angústia e medo, pois ainda que causem sensações semelhantes, ambos diferem no que tange sua origem, já que a angústia está ligada àquilo que é desconhecido, ao sofrimento de imaginar que algo pode vir a acontecer, além de também ser despertada pela recusa do amor e do estabelecimento de relações, de acordo com o historiador, enquanto o medo diz respeito a algo que é conhecido, a perigos que de fato podem comprometer a segurança do homem.

No decorrer da obra, o autor trata, também, do papel da Igreja enquanto difusora de estigmas do medo, bem como seria também a instituição religiosa a advogar contra a existência de fantasmas para contribuir com seus dogmas da existência de céu e inferno.

Nesse sentido, as almas merecedoras encontrariam descanso no paraíso, não havendo motivo para retornar ao mundo dos vivos, enquanto as almas condenadas não retornariam por estarem presas no sofrimento eterno.

De acordo com a concepção da presença de fantasmas no mundo dos vivos, a Igreja apresenta que há, a valer, a presença de anjos, que podem tomar formas humanas, forjando seus corpos físicos no ar e os demônios, esses sim, emprestando cadáveres e carniças para vir assombrar a humanidade.

Outro ponto que contribui para despertar o medo nas civilizações é a presença de monstros, arquétipo bastante trabalhado em grandes clássicos da literatura mundial, como *Frankenstein* (1818), obra da escritora Mary Shelley. A figuração dos monstros também pode acontecer por meio de atos transgressores, culminando em comportamentos monstruosos. Nesse caso, o sentido passa a ser metafórico e não literal.

A presença dos monstros em narrativas literárias estabelece um paralelo de onde encontram-se as fronteiras entre o proibido e a normalidade, além de ser um alerta para o homem, uma vez que ele pode vir a desempenhar tanto o papel de monstro como o de vítima, por possuir uma personalidade marcada pela dualidade, em trânsito constante entre o Bem e o Mal.

Na literatura nacional não há uma tradição para a estética do medo e aspectos da monstruosidade, fazendo com que seja necessária sua identificação por outros meios, tendo em vista a não existência de um movimento voltado para o assunto ou, até mesmo, um autor emblemático com obras abordando o tema:

A ausência de um movimento literário específico, como o romantismo gótico, ou de um autor emblemático, como Edgar Allan Poe, dedicado quase que exclusivamente ao gênero, dificultam a identificação de uma tradição na literatura do medo no Brasil porque muitas das obras que se encaixariam em tal categoria talvez não tenham sido escritas programaticamente como obras do gênero. Perceber uma tradição da literatura do medo em nossa literatura deve partir do princípio de que ela nunca se articulou como gênero. Assim, o foco em monstruosidade pode facilitar esse procedimento, quase arqueológico, de identificar a presença de temáticas, motivos, enredos, personagens, construções de espaços narrativos e afins. (FRANÇA, 2011, s/p).

Assim sendo, as temáticas e enredos apresentados em textos literários nacionais devem ser observados com atenção sobre características componentes daquilo que pode ser

classificado como literatura do medo, tais como fantasmas, temas que destoam do moralmente aceitável ou, ainda, aspectos que vão na contramão daquilo que é defendido pela sociedade na qual o autor de determinada obra está inserido.

A literatura voltada para o medo apresenta, em sua grande maioria, situações e eventos noturnos, pois a noite colabora diretamente para a ampliação do sentimento de insegurança face ao que não pode ser visto com clareza e que, talvez, coloque a vida em risco.

É, ainda, Delumeau (2009) que vai dedicar uma parte de sua história para a presença da noite e sua relação próxima com o medo, pois a noite é tida como amiga dos inimigos do homem, uma vez que, desde as histórias da Bíblia, ela está relacionada ao medo e ao perigo, fazendo alusão à morte e ao Diabo, ao senhor das trevas, em oposição a luz que representa Deus e a vida.

Além disso, na paixão de Cristo, existe o enfrentamento do filho de Deus diante da noite e os perigos oriundos das trevas, quando é colocado à prova, levado até o deserto para jejuar por 40 dias e 40 noites enquanto enfrenta tentações oferecidas pelo Diabo, que se aproveita do sofrimento e da fome sentidos pelo salvador do mundo.

A tentação de Jesus Cristo serve como exemplo da vulnerabilidade humana que é ampliada, já que os perigos aumentam durante a noite por permitir que criminosos se ocultem na escuridão, não sendo visíveis aos olhos, não permitindo que se possa identificar os riscos e ameaças à espreita, até que seja tarde demais.

Se por um lado há a vítima da noite e suas ameaças, há também o sombrio do ser despertado, onde a propensão para crimes hediondos seja maior, justamente pela possibilidade de poder agir sem ser visto, de poder executar suas ações mais funestas sem que a luz possa revelar sua face.

Episódios de horror e fantasia há muito tempo são associados à noite e as possibilidades por ela despertadas. Em muitas histórias, independente do gênero escolhido por seu autor, é comum ambientes com pouca luminosidade ou eventos noturnos, a fim de deixar as personagens em situações específicas que propiciem a transgressão, como o encontro de amantes, a execução de um crime, a transformação do homem em um animal; além de colocar esse mesmo transgressor como mártir diante de tais circunstâncias.

Outro elemento com forte ligação junto a noite e seus mistérios, é a lua, o astro que enfeita o céu após o cair do sol, pois muito embora traga luz e brilho, também transmite a sensação de segredos e perigos ocultos. Companheira e fonte de inspiração de muitos poetas,

ela poderia, também, estar ligada à ideia de que o Mal invade a noite, por possuir suas mudanças de fases que podem interferir nas águas, além da ideia folclórica de transformações de lobisomens.

Acerca desses aspectos dúbios que rondam o homem e suas possibilidades de transitar entre os dois extremos: Bem e Mal, Victor Hugo no prefácio de seu drama histórico *Cromwell* (1827), intitulado *Do grotesco e do sublime*, tido por muitos estudiosos como um manifesto romântico dentro da Literatura Francesa e o com importantes reflexões sobre como os três gêneros literários: lírico, épico e dramático correspondem de modo distinto a diferentes épocas, além de apontamentos relevantes sobre a duplicidade do homem, composto por um corpo e uma alma, pela inteligência e pelo animalesco, sendo portador, assim, de uma ambiguidade natural do ser, composto pela beleza e pela feiúra, na essência do significado de ambos.

Pelo viés do lírico, a poesia teria o papel de representar a alma que foi purificada pela moral cristã, enquanto o drama, colocado por ele como a excelência em termos de literatura romântica, seria onde aparecem os aspectos mais selvagens do homem, ou seja, há uma clara predominância do grotesco e a aceitação disso seria o caminho para que se possa chegar ao sublime.

Na criação de textos dramáticos, em sua mais ampla excelência, há a figura de William Shakespeare como o exemplo máximo que atingiu a plenitude artística em suas composições, tornando-se o maior exemplo de obras dramáticas que perpassam o tempo:

Ei-nos chegando à sumidade poética dos tempos modernos. Shakespeare, é o drama; e o drama, que funde sob um mesmo alento o grotesco e o sublime, o terrível e o bufo, a tragédia e a comédia, o drama é o caráter próprio da terceira época da poesia, da literatura atual. (HUGO, 1988, p. 36 - 37).

Seu antecessor, Dante Alighieri, já havia tratado de representar a dualidade existente nos seres humanos por meio de sua obra: *A Divina Comédia* (1472), universalmente consagrada como clássico literário, retratando arquétipos de seres demoníacos e do anjo caído. Todavia, segundo Victor Hugo, é em Shakespeare que essa dualidade atinge o mais elevado nível, com personagens criadas à luz dos opostos: de perversidade contrária ao belo.

Ainda de acordo com Hugo, a expressão do Romantismo é manifestada quando a divindade passa a ser entendida como parte da natureza e a dualidade, parte essencial da composição do homem romântico, evidenciando seu interior, aquilo que acontece ao ver-se

em uma luta íntima com sentimentos antagônicos, mesmo que existam pontos que sejam possíveis associar ao pensamento vigente a partir do cristianismo.

É da compreensão desses sentimentos e da escolha, consciente ou não, de qual lado irá sobressair que surge o drama, por meio da genuína constituição humana:

[...] que o poeta preencha plenamente a finalidade múltipla da arte, que é abrir ao espectador um duplo horizonte, iluminar ao mesmo tempo o interior e o exterior dos homens; o exterior, pelos discursos e ações; o interior, pelos apartes e monólogos; cruzar, em uma palavra, no mesmo quadro, o drama da vida e o drama da consciência. (HUGO, 1988, p. 62).

Em *A carne, a morte e o diabo na Literatura romântica* (1996), Praz também debruça o olhar sobre a questão do herói romântico e toda a complexidade de sentimentos que o rodeia, fazendo dele quem carrega o fado inevitável de destruir tudo em virtude da maldição que pesa seu destino, mesmo que busque caminhos para fugir dessa triste predestinação:

Eles disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrastam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles (a imagem é de *Manfred*, III, 1); destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima. (p. 87).

Quando pensado no tempo presente, no processo de individualização encontra-se, nos estudos feitos por Jung, de acordo com Byington (2019) em *A sombra e o Mal*, a conceitualização desses dois opostos através da percepção judaico-cristã com muito mais destaque do que pelo viés da Sombra e da psicologia.

Nesse sentido, a definição de Bem e Mal tem relação com a divindade, possuidora da ambiguidade tal qual o homem criado à sua imagem e semelhança. Esse pensamento vai de encontro com a relação cristã que o próprio estudioso possuía, o que difere razoavelmente do princípio de *Self*, abrangente da ideia de totalidade do ser, incluindo Ego, Sombra e tudo relacionado aos arquétipos.

De acordo com a concepção proposta por Jung, ambas as partes se complementam, ou seja, não há como compreender o Bem e o Mal apenas pelo olhar cristão, assim como se tal ponto for tirado da equação, o todo não faz sentido completo:

Como Jung frisou, quando abordamos o Bem e o Mal falando de Deus sem vivenciá-los, podemos ficar reduzidos às convenções manipuladas pelo Ego e perdermos a vivência do Deus vivo. Por outro lado, somente a vivência de Deus sem a elaboração do significado simbólico, dificulta a compreensão

prospectiva do Arquétipo Central e da sua orientação ética da individuação. (BYINGTON. 2019, p. 226-227).

E é, também, essa ideia de ambiguidade, de Mal intrínseco ao ser, de uma corrupção iminente, que teria o papel de contribuir com o modo como compreende-se uma obra de arte, a partir do conhecimento do contexto de produção e sua importância para que haja completa compreensão sobre o texto e os aspectos componentes dele, ao mesmo tempo em que a individualidade do criador precisa ter seu espaço garantido.

Nesse sentido, a inspiração por meio da influência acontece de modo bastante eficaz, mas não no sentido de cópia, não carecendo imitar, mesmo quando influi de maneira direta alguma época ou autor como, por exemplo, o período romântico, com semelhanças à época elisabetana, mas sem que haja qualquer tipo de mera reprodução.

Ainda sobre a questão da influência, Praz traz uma citação do *Journal dos Goncourt*, datada de 28 de abril de 1871, na qual os livros velhos e a maldade nele existentes atuariam como fontes de inspiração e contribuiriam para a geração de novas produções literárias. Por conseguinte, a influência é algo que faz parte da vida artística desde os primórdios, das primeiras criações literárias, mas recebê-la de uma época ou autor, em nada tem a ver com ausência de competência criativa ou imitação intencional.

O que acontece, na verdade, é que tudo aquilo que se conhece passa, de algum modo, a integrar o subconsciente, fazendo uma agregação com as vivências e contextos individuais para que a produção de uma obra literária ou de qualquer outro trabalho artístico seja efetivada.

Em se tratando de como as vivências podem afetar a produção, há outro aspecto que merece atenção: o modo como a ambientação pode contribuir para os rumos que a história das personagens tende a tomar. O uso de elementos distintos, no intuito de criar uma atmosfera propensa para o desenrolar da história de acordo com o caminho que o autor escolhe percorrer.

Aqui, a atenção volta-se para a presença da noite, dos vícios e dos aspectos góticos e de que modo tais questões tendem a contribuir para que sejam concretizadas as ações do Mal. O noturno como facilitador da transgressão ou como possibilidade de permitir-se ser o mais sombrio que habita o ser, é algo que costuma atravessar de forma bastante considerável as obras literárias, tal qual ocorre nas narrativas aqui trazidas como objeto de análise.

3.3 – ASPECTOS DO GÓTICO, DOS VÍCIOS E DA NOITE: UMA REUNIÃO DE ELEMENTOS COM O MAL

Marcada a partir do início no século XVIII, a Literatura Gótica compreende alguns aspectos bastante relevantes em seu formato, como por exemplo, suas personagens carregadas de melodrama e os cenários que remetem ao contexto ambiental da época medieval. Por ser composta por elementos que vão transitar em outros moldes literários, por vezes é possível haver uma confusão ao classificar um texto como gótico ou não. No que tange a importância que o gênero gótico viria a ter no cenário da literatura mundial, uma vez que marca uma importante mudança na manifestação artística, com alguns elementos mantidos até hoje, como: fidelidade à natureza, profundidade de sentimentos e sensibilidade.

Menon (2007), investiga o percurso que o gótico seguiu desde suas primeiras produções, fazendo uso de uma sistematização que abrange os períodos de 1843 a 1932, na literatura nacional, na qual há relevantes apontamentos sobre o gênero e como ele viria a refletir no futuro, em outras épocas, além de tratar do contexto em que acontece seu surgimento e o valor dado para o visual, que iria de encontro com a necessidade de expressão utilizando-se de imagens em um tempo de iletrados, ou seja, possibilita uma ampliação da população que passa a ter acesso à essa forma de arte.

As produções literárias produzidas nessa época, marcadas pela presença do sombrio, tornam-se herdeiras do gótico arquitetônico:

É provavelmente desse estilo arquitetônico que a literatura sombria, macabra, produzida a partir do século XVIII tenha herdado o nome **gótica**. Na literatura, o gótico é incorporado à terminologia específica da área para definir uma espécie de novela, ou romance de terror, que foi produzido na Europa a partir da segunda metade do século XVIII. Semelhantemente àquilo que ocorreu na arquitetura medieval, a concepção do gótico na literatura está associada à ascensão da classe burguesa e às suas preferências, que vêm se desenvolvendo juntamente com a própria classe. (MENON, 2007, p.22)

Nesse contexto, há a tragédia clássica cedendo espaço ao drama burguês, que traz consigo o caráter transgressor em oposição aos romances de costume, ou seja, o gótico

aparece como o oposto do clássico, além de poder ser considerado como uma das primeiras manifestações do Romantismo.

Já no processo de evolução do gênero, a transição da escrita no século XIX, em relação ao que era proposto no período anterior permitiu que, os conflitos passassem a acontecer no âmbito do eu interior, trazendo à tona o lado obscuro do ser, permitindo que o sombrio tivesse espaço e que o sobrenatural, a loucura e o pesadelo, do mesmo modo, viessem à superfície das produções, remetendo a tão conhecida luta entre o Bem e o Mal:

Essa espécie de narrativa confunde elementos do fantástico/maravilhoso e do real e afirma que é real o que se está contando, arrancando o leitor de seu mundo cômodo e lhe apresentando um mundo estranho, onde os temas estão ligados, normalmente, à invisibilidade, à transformação, ao dualismo e à eterna luta entre o bem e o mal, introduzindo agentes sobrenaturais e irracionais de todo tipo. (MENON, 2007, p.25)

De acordo com o que é trazido no panorama gótico apresentado por Menon, o germen gótico teria suas origens na poesia dos poetas pré-românticos, os chamados *graveyard poets*, além do teatro shakespeariano e das novelas de cavalaria, que viriam de encontro com aquilo que a Literatura Gótica escolheu ter como fonte para a criação.

Nesse sentido, o gótico pode ser diretamente associado ao medo, uma vez que expressa o mais sombrio do homem, as questões ligadas aos seus temores, tal qual foi feito por Shakespeare em suas peças, mais especificamente na tragédia, uma vez que aquilo proposto pela tragédia clássica, passa a dar lugar à uma nova forma de produção, na qual o herói não sucumbe por alguma falha cometida, mas sim pelo excesso de convicção que possui nas coisas que toma como verdade absoluta.

É importante ressaltar que é preciso ter cautela para que não aconteça a generalização daquilo tido como Literatura Gótica, pois nem tudo o que possui elementos pertencentes ao gênero pode ser classificado como tal, a exemplo do que acontece com os textos *Macário* e *Noite na taverna*, ambos de Álvares de Azevedo, pois embora o autor possa ser considerado um herdeiro da temática gótica, não é efetivamente pertencente ao gênero.

Dentre os elementos responsáveis por toda significação do gótico, os espaços e ambientes são os mais significativos por serem representados por castelos, construções vinculadas ao religioso, assim como a natureza, todos esses com importante papel na contribuição para o clima de horror, por criarem uma atmosfera sombria, que culmina no

aumento da agonia sentida pelas personagens, ou seja, os ambientes escolhidos não são apenas locais aleatórios, mas cenários que irão interagir diretamente com as pessoas que ali se encontram e as ações realizadas.

Presentes nesses cenários, encontram-se as heroínas, que são apresentadas ao leitor como personagens em estados alterados e extremos, mas com ações associadas ao Bem, isto é, a mulher vulnerável e com a consciência acometida pela perseguição que o Mal infringe nessa figuração da bondade: “A heroína é perseguida pelo mal e quase sempre alcançada por ele - este é o momento, geralmente, de maior suspensão do texto em que o bem e o mal se confrontam. O desfecho que a partir daí se dá confere o tom transgressor ou moralizante do texto.” (MENON, 2007, p. 35)

Indo no caminho oposto à donzela, há a figura do vilão, com as forças da tirania, da maldade e dos vícios encarnadas em sua constituição, com sua existência associada ao sobrenatural, em uma espécie de aproximação do homem mau com a figura do Diabo, uma vez que a religião e os espaços a ela relacionados tiveram grande papel para corroborar a ideia de um mundo sombrio onde o Diabo aparece como dominador supremo.

Nesse sentido, o embate primordial nos textos de temática gótica vai girar em torno do confronto da heroína, na representação do Bem, com o vilão, no papel do Mal encarnado, assim como o espaço onde a história acontece, faz com que a personagem feminina assuma ares de repressão, despertada pelo espaço, pois locais assombrados guardariam as forças da crueldade e da transgressão. Além disso, o papel da beleza também merece destaque, pois estaria associado à ideia de bondade:

Note-se que a bondade e o carisma precedem a descrição física da personagem, reforçando, assim, aquele aspecto acima mencionado de encarnação do bem. Os sentidos moral e espiritual tornam-se imprescindíveis e prioritários na descrição da heroína, revelando sua virtude. (p. 103)

Na contramão da figura da heroína, encontra-se o vilão, que passa por uma importante evolução em termos de constituição da personagem, quando deixa de ser o modelo criado no período gótico, no qual era composto, basicamente, por falsos valores, para se tornar o modelo trazido pelo Romantismo, em que ele passa a mesclar os desvios de caráter e ética negativa com aspectos sedutores como inteligência, educação, porte físico, tudo isso contribuindo para que haja movimento na trama:

Castigado ou não, aristocrático ou marginal, monstruoso ou belo, seja qualquer uma das feições dadas ao vilão, o fato é que ele irá se impor como uma das figuras mais proeminentes em narrativas que comportam a sua presença. Como irradiação do mal, são as ações do vilão que, geralmente, surpreendem o leitor e que trazem movimento à trama. (MENON, 2007, p. 139-140)

Outro ponto sobre o vilão, é o fato de haver uma predominância de sua existência na figura masculina, cabendo à mulher o papel de heroína frágil, seduzida e que quando se despe dessa roupagem, passa a ser encarada como louca e desvairada, como se a loucura fosse a única forma de justificar o Mal existente em um ser que teria como papel essencial a encarnação do Bem.

Há, também, uma forte relação com o Mal na figura do monstro e nas questões da monstruosidade, como tudo aquilo que viola os limites, passando de humano a bárbaro. A ideia existente baseada na oposição do Bem e do Mal aparece desde os tempos mais remotos, passando pelas mais variadas possibilidades de ser definida, a exemplo do Egito antigo, onde branco e preto representavam ambos os lados, sendo Anúbis, com a cabeça de um chacal negro, deus dos mortos e da mumificação, a figura representativa do Mal.

A maldade e a transgressão, encontram companhia nos vícios humanos e nas consequências que os mesmos podem causar, seja a embriaguez que traz à tona o homem com seus desejos mais macabros e sombrios, o fumo, que cria uma atmosfera onde a visão, embaçada pela fumaça, faz com que os olhos enganem e o ópio, dentre outras drogas, fará com que o estado de consciência, comprometido e alterado, dê lugar ao obscuro do ser na concretização de suas ações.

Com a primeira publicação datada em 1606, *Rei Lear*, de William Shakespeare, seria uma das muitas peças do dramaturgo a dar voz para as questões que viriam a investigar o íntimo do ser humano e sua crueldade inerente, além de colocar suas personagens em eventos noturnos, decisivos para a evolução da trama proposta. Ali, o monarca já acometido pela loucura e marcado pela fragilidade imposta pela velhice, encontra-se ao lado de seu companheiro errante, o Bobo, em uma tempestade, dentro da qual reflete sobre a vida e o fim do homem, não importando qual status tenha mantido até então.

O velho rei reflete sobre a ingratidão das filhas e sua condição de homem sem uma casa onde possa envelhecer e encerrar a vida de maneira digna. Ainda que marcado por traços

de loucura, o discurso de Lear retoma aquilo que Harold Bloom escrevem em *Shakespeare: A invenção do humano* (2000), obra na qual analisa as peças do bardo inglês, repensando o papel de Shakespeare na criação de suas personagens ao criar conflitos interiores e uma importante discussão sobre as questões que permeiam a vida humana:

LEAR: Arrota à vontade! Cospe, fogo! Jorra, chuva! Nem a chuva, nem o vento, nem o trovão, nem o fogo são minhas filhas. Eu não vos acuso de ingratidão, elementos; jamais vos dei um reino, nem vos chamei de filhos; não me deveis qualquer submissão; descarregai, pois, sobre mim vosso horrível prazer; aqui me tendes vosso escravo, pobre, enfermo, fraco e desprezado ancião! No entanto, declaro-vos ministros servis que vos aliastes com duas filhas perversas para lançar vossos batalhões, gerados nas alturas, contra uma cabeça tão envelhecida e branca como está. Oh! Oh! É infame! (SHAKESPEARE, 2004, p.75)

O olhar voltado para a condição humana de abandono em que se encontra após o abandono das filhas, vendo-se diante de uma situação em que a vulnerabilidade na qual se encontra, o leva à beira da loucura, ao mesmo tempo em que suas considerações o levam à mais profunda reflexão sobre ingratidão, injustiça e abandono, que muitas vezes vem junto com a sabedoria adquirida com a maturidade e o envelhecimento.

A habilidade de Shakespeare em personificar a essência humana em suas personagens ressoa de maneira marcante em Lear, uma vez que a jornada do velho rei vai desde orgulho e soberba, que o cegam diante da leviandade das duas filhas mais velhas, ao mesmo tempo em que a solidão, o medo e as incertezas de sua condição errante mostram a fagulha da sensibilidade do homem, refletindo tão bem a dualidade desse ser bipartido entre seu lado bom e seu lado mau, desde sua criação.

Em *Otelo: o mouro de Veneza*, os aspectos interiores da vida humana, além de questões sociais são tratados, tendo como pano de fundo para seu desenrolar a noite e suas sombras. É na calada da noite que o general se casa com a jovem veneziana às escondidas e é, também, durante a noite que Iago coloca em ação o plano de causar uma situação de confusão entre Rodrigo e Cássio, no intuito de prejudicar o tenente.

Ainda durante a noite, Iago tece sua teia de mentiras, insinuando que Desdêmona e Cássio são amantes, o que leva Otelo a convulsionar de ciúmes diante da possibilidade de ser traído por sua amada esposa e o homem de sua confiança, que acreditava íntegro. Com a ação sustentada sobre uma intriga, a tragédia do mouro, culmina com a morte da heroína e o

suicídio do herói, assim como de outros personagens secundários, também dotados de certa bondade.

A cena que marca o início do desfecho da peça, acontece com a alva veneziana dormindo inocente em seu leito nupcial, quando seu sono é interrompido pela presença de Otelo, que surge na escuridão, com uma tocha na mão que mistura penumbra e luz nos instantes que antecedem o homicídio. Sua presença é sentida, mas não vista com clareza, o que é percebido quando a esposa pergunta se é o marido que acabou de entrar ali.

Os eventos catastróficos que irão conduzir a ação dramática dar-se-ão, em sua quase totalidade, durante a noite ou em ambientes com pouca luminosidade. Otelo e Iago também estabelecem a relação entre luz e sombra, mas de modo que a luz remete à figura do anjo caído, a mais iluminada das criaturas de Deus, enquanto o bravo e valente mouro, representa a sombra, por ser uma figura à margem de uma sociedade branca europeia do século XVI.

De volta às questões presentes no íntimo da monarquia de seu tempo, Shakespeare escreve *Macbeth* com apontamentos que fazem parte dos livros de história, bem como do imaginário da sociedade ao longo de séculos, onde traições e crimes compõem a ação que acontece nos corredores sombrios dos castelos.

Com início em meio a uma tempestade, onde as três feiticeiras, que irão profetizar o destino de Macbeth, se encontram para marcar o momento da reunião com o nobre, a peça transcorre marcada por cenários escuros e sombrios, como o momento da previsão das irmãs sobre o futuro do nobre, durante a noite em uma charneca, quando as bruxas anunciam que ele ainda será rei.

A partir de tal revelação, os acontecimentos passam a girar em torno da personagem que dá nome à peça e sua esposa, que será responsável por orquestrar e executar todas as ações decisivas para a evolução da ação dramática. Lady Macbeth, decidida a fazer com que a premonição seja concretizada o mais breve possível, passa a tramar contra a vida do rei, o que de acordo com seu plano deve acontecer pelas mãos do marido. No momento da execução do monarca, Macbeth se acovarda, cabendo à esposa a consumação do assassinato

O regicídio é descoberto somente pela manhã e no intuito de passar maior veracidade a suposta dor e indignação que sente com a morte do rei durante sua hospedagem em seu castelo, Macbeth mata os lacaios que deveriam ter garantido a integridade do ilustre hóspede.

Após a morte, finalmente Macbeth é coroado rei e resolve matar também Banquo, que nesse momento começa a desconfiar de que seria o general e sua esposa os responsáveis pelo crime ocorrido contra os hóspedes do castelo.

Em um banquete durante um jantar, Macbeth lamenta a ausência de Banquo e o modo como aconteceu sua morte, porém é aí que toda a verdade começa vir à tona, quando o espectro do morto adentra o local da celebração, sendo visto somente pelo rei recém coroado, que apavorado diz palavras comprometedoras que darão início à sua queda.

Assim como acontece na morte do rei Duncan, o momento da morte de Lady Macbeth e, já no encerramento da peça, de Macbeth também acontecem durante a noite e é somente com a chegada do dia ou com a iluminação por tochas que os crimes são evidenciados, pois a escuridão sempre foi um tempo de medo e perigo para o homem: “A noite sempre foi um tempo de medo. Sob o manto da escuridão, predadores se movem sem serem vistos e todos os animais, inclusive o homem, são mais vulneráveis aos seus inimigos quando estão dormindo.” (ALVAREZ, 1996, p.33).

Considerada como uma das maiores obras primas de Shakespeare, a tragédia *Hamlet, príncipe da Dinamarca*, mantém a presença de questões morais que são tratadas em grande parte das peças trágicas e dramas históricos do dramaturgo, nas quais a monarquia esconde segredos sombrios por trás da ambição desmedida pelo poder. Composto por uma personagem bastante esférica, com caráter psicológico muito denso e com significativa evolução durante o andamento da ação, o jovem príncipe transita entre a moral e a loucura na busca por sua vingança e enfrentamento diante do luto sentido, primeiro pelo pai e depois por sua amada e frágil Ofélia. Hamlet encontra-se envolvido em uma trama articulada por seu tio Cláudio, que se casa com a rainha Gertrudes logo após a morte do rei.

Com início em um evento noturno, onde os guardas que estão de vigília são surpreendidos pelo fantasma do rei morto, logo após um diálogo entre eles trazer a informação de que o acontecimento assombroso já ocorria há duas noites, sempre quando o relógio marcava meia noite.

A ambientação do castelo, que após o pôr do sol é iluminado somente pelas tochas acesas, contribui para a atmosfera sombria que faz parte dos episódios que sucedem a história, indo de encontro com a presença do sobrenatural que é trazida na figura do espectro do rei

morto, além do clima de conspiração dos planos do irmão usurpador para se livrar do sobrinho e continuar no poder.

Um monólogo feito por Hamlet, logo após a famosa cena do questionamento “ser ou não ser”, também acontece durante a noite, inclusive sendo essa mencionada pelo príncipe enquanto reflete sobre tudo que as sombras fazem vir à tona e que podem tomar forma somente na presença da escuridão, já que o dia traz o pudor moral ao homem:

HAMLET: Estamos agora exatamente na hora dos feitiços noturnos, quando os cemitérios bocejam e o próprio inferno solta seu sopro pestilencial sobre o mundo! Seria, agora, bem capaz de beber sangue quente e fazer tais horrores que o dia ficaria trêmulo só de contemplá-los. (SHAKESPEARE, 1981, p.269)

A escolha da noite para dar forma aos crimes e atos perversos cometidos pelo homem, não é em Shakespeare apenas uma coincidência, mas uma compreensão ampliada de como a noite e o Mal podem ser associados para que a crueldade e a animosidade do homem sejam retratadas:

As peças de Shakespeare estão repletas de “ações das trevas”. Otelo começa com um tumulto na noite, que traz ao pai de Desdêmona a notícia mortal do seu casamento com o Mouro; termina à noite com o assassinato dela à luz de velas (“Apague a luz e depois apague a luz”) e com o suicídio de Otelo. É à noite que o fantasma de Hamlet perambula, Lear enlouquece, Clarêncio e Polônio são assassinados, Imógene é traída enquanto dorme. Para Shakespeare e seus contemporâneos, não havia exagero ou superstição na associação da noite com o mal; pelo contrário, era apenas mais um caso em que o poeta reflete a natureza em sua obra. A escuridão assassina do castelo de Macbeth era perfeitamente familiar para os membros de uma platéia elisabetana porque algo muito semelhante estaria esperando por eles quando deixassem o teatro Globe. (ALVAREZ, 1996, p.27)

O Mal que é ampliado durante a noite ou em ambientes escuros, reforça a ideia da luz enquanto representação do Bem e as trevas, o sombrio do homem, refletem o Mal, tal qual o Diabo quando escolheu rebelar-se contra Deus, sendo expulso do paraíso e indo em direção às profundezas do submundo em que o inferno estaria inserido.

Acerca de uma atmosfera propícia para a transgressão e a barbárie, *Noite na taverna*, foi criada com elementos que trazem à luz situações, crimes, vivências de seus narradores, que, talvez, em um outro cenário, se não aquele regado a bebidas e charutos, causaria estranheza por suas narrativas densas e complexas, apresentadas pelos narradores homônimos dos cinco contos centrais, que são o desenrolar da trama em si, uma vez que os textos de

abertura e encerramento corroboram para situar o leitor em relação à ambientação e ao contexto em que as histórias são contadas.

Publicada após a morte de seu autor, Álvares de Azevedo, a seleção de contos reúne unidades componentes do gênero gótico, mas não sendo enquadrada como pertencente direta do gênero, podendo, na verdade, ser considerado um herdeiro da temática gótica, que se junta à tradição inglesa existente naquele tempo em que viveu e criou, além disso, o escritor encontra-se inserido no Romantismo, que toma forma no século seguinte ao surgimento da Literatura Gótica.

No século XIX, vale reforçar, o gótico já havia passado por uma certa transformação, na qual ganhou um pouco mais de substância, pois ali os medos tornaram-se mais próximos por virem de dentro, diferente de antes, quando o medo estava no outro. Agora o que assola são as cidades, a ciência, as superstições. Além disso, o ambiente sombrio e boêmio, presente nos textos românticos, não aparecia com o mesmo destaque para a boemia no século anterior.

Em Azevedo, pode-se observar que há um desmembramento da tradição gótica, já que as narrativas passam a serem melhor estruturadas e a ambientação torna-se um importante elemento na constituição do texto, assim como o sombrio e a penumbra, o noturno, reforça a ideia de medo não só daquilo que pode estar à espreita, ameaçando a vida das personagens, mas, também, o escuro como um momento de permissão para aflorar o obscuro da alma e realização de ações nefastas, que busca-se ocultar do pensamento enquanto se está sob a luz.

Encontramos na escrita azevediana, muito do herói byroniano, bem como o espaço da taverna que junta boemia e sombrio, enquanto nos textos de temática gótica há uma presença bastante significativa da mulher, já que era considerado um gênero “menor”, portanto, possível de aceitar a escrita feminina em suas produções, conforme pensamento vigente na época.

Antonio Candido, em *A educação pela noite e outros ensaios* (1987), traz a questão da existência do noturno na composição criadora de Álvares de Azevedo, o que muito mais do que uma simples preferência do jovem escritor por esse período do dia, se tratava de uma metáfora do que o estudioso chamou de “noite da alma”, já que o romântico se usou da escrita para expressar a escuridão interior pela qual era consumido.

Com toda a sua obra repleta de eventos noturnos, situações sombrias, acontecimentos entre o sono e o despertar, refletindo sonho e pesadelo, Azevedo escolheu trazer a noite no título de uma de suas principais obras, além de transcorrer sobre sua amiga íntima em todas as narrativas realizadas na taverna, bem como em seu drama *Macário*, tido por alguns teóricos como sua obra mais bem acabada.

Enquanto *Noite na taverna* traz à tona o sombrio do ser e suas transgressões, no caminho oposto do aceitável, abordando temas como homicídio, suicídio, fratricídio, incesto, necrofilia, além de trabalhar com a presença da loucura e do sobrenatural, enquanto elementos complementares dos temas densos ali tratados. Já em seu drama chamado por Cândido de “sem pé nem cabeça”, há uma reflexão sobre o debate interno do homem e até mesmo uma possibilidade de que o romântico tenha colocado em suas três personagens centrais, Macário, Satã e Penseroso, os lados de sua personalidade, por encontrarem-se em constante conflito entre si.

Em *Macário*, de acordo com Cândido, Álvares de Azevedo elucida três lados do homem reconhecidos em si mesmo: o homem angélico (Penseroso), o homem diabólico (Satã) e o homem-homem (Macário). Na formação dessa tríade, é interessante pensar, que no desfecho de toda a jornada, a representação do Bem, Penseroso, comete suicídio, deixando o homem-homem caminhando ao lado do Diabo.

Todavia, antes do desfecho, os acontecimentos se dão durante a noite, desde um passeio (ou sonho) pela cidade de São Paulo, no primeiro episódio, após Macário adormecer sobre um túmulo até o encontro dele e de Satã com uma mulher à beira de um rio, no segundo episódio na Itália, que embala o filho morto, crendo que o mesmo apenas dorme. Logo à frente, encontram-se com Penseroso, que naquela noite sombria, sentando em um rochedo divaga sobre o amor e as esperanças de um homem apaixonado, que ao final da narrativa, deixaria de existir por suas próprias mãos.

Após a morte do romântico, unidos e embriagados, Macário e Satã se deparam com uma janela, pela qual vislumbram uma reunião de pessoas envoltas pela fumaça dos charutos e ébrias de conhaque, mulheres desfalecidas pelo chão, enquanto um grupo de homens decide

narrar acontecimentos vividos no passado, no intuito de passar o tempo, o que a teoria chama de narrativa enquadrada⁶, que seria o formato escolhido para *Noite na taverna*.

Iniciada com “Uma noite no século”, cinco jovens reunidos ao redor de uma mesa, decidem conversar, explanando situações experienciadas, com o objetivo de entreter os demais. No título principal da obra, bem como aquele dado ao conto de abertura, há associação com a noite e com toda a sensação de permissão para cometer atos proibidos e crimes hediondos. Na sequência, os cinco contos trazem os nomes de seus narradores como título e seus relatos de alegrias, amores, dores e, principalmente, transgressões por eles cometidas, todas elas, de alguma maneira, associadas ao período noturno, permitindo ao leitor que acompanhe a jornada de cinco vilões aos moldes azevedianos.

O primeiro a narrar suas aventuras é Solfieri, que em uma viagem à Roma, se vê apaixonado por uma mulher desconhecida e resolve segui-la, indo até um cemitério, local esse onde passa a noite em meio a delírios, sem entender o que de fato aconteceu e acorda sozinho na manhã seguinte. Mesmo após um ano transcorrido, o jovem não consegue esquecer aquela figura e ao retornar para a capital italiana e passar uma noite regada a bebidas e orgias, vai até uma igreja, onde se depara com uma defunta, que descansa em seu caixão, sem ninguém a vigiar seu sono eterno.

Essa mulher morta, lânguida, faz com que seus pensamentos confusos pela embriaguez o levem de volta ao evento acontecido no passado, associando o cadáver com a mulher que seguiu até o cemitério. A partir daí, as ações decorrentes são todas com teor de devassidão e perversidade, pois em um primeiro momento toma a falecida em seus braços, para manter relações sexuais com ela, mas o que parecia ser um caso de necrofilia assume outros ares quando a jovem desperta de seu estado de catalepsia e, surpreendida pelo intruso, se apavora e acaba sequestrada e morta por ele, tendo sua cova sido feito sob a cama de seu algoz.

Ali, noite após noite ele dorme sobre o túmulo improvisado, enquanto aguarda o recebimento de uma estátua de cera, em tamanho real, que representasse sua vítima, com

⁶ Narrativa enquadrada: [...] apresentadas dentro de um quadro ou moldura, que geralmente supunha uma reunião de pessoas, por um motivo qualquer, passando cada uma delas a contar uma história, para deleite dos circunstantes, a fim de matar o tempo. (LINHARES, 1973, p.27)

todos os detalhes de sua fisionomia. Essa representação da mulher morta, é tida por ele como um troféu, um lembrete constante do crime cometido e da impunidade diante de tal ato.

No conto seguinte, narrado por Bertram, o tema da necrofilia dá lugar ao desrespeito com a vida do outro e prática de canibalismo. O relato causa certa estranheza desde seu início, quando ele conta sobre uma jovem, que com apenas 18 anos de idade se apaixonou por ele, que incapaz se sentir qualquer empatia ou mesmo compaixão por ela, decidiu vendê-la a um pirata, após sentir-se cansado de usá-la para prazeres sexuais.

A atitude do narrador, causa tamanho dano na vida da mulher, que desamparada e desesperada diante de tamanha crueldade, acaba executando seu comprador e cometendo suicídio, em seguida. Todavia, embora não sinta nenhum tipo de afeto pela jovem, Bertram compartilha com os colegas sobre o amor que sentira por uma mulher chamada Angela, sentimento esse que uma vez sentido, nunca mais permitiu que algo de bom viesse dele em retribuição ao outro.

Por meio de uma relação marcada por adultério e o assassinato do marido, a paixão doentia encontrava nas noites o momento ideal para ser saciada. Depois de tais acontecimentos, Bertan decide tirar a própria vida, mas sem êxito, pois acaba salvo por um navio, comandado por um homem que desde sua chegada, oferece mais do que hospitalidade, mas uma amizade sincera a Bertram.

Esse por sua vez, retribui o acolhimento e confiança do capitão de maneira torpe, ao manter um caso amoroso com sua esposa. A história envolvendo o triângulo amoroso, tem seu desfecho após um naufrágio, do qual resulta a sobrevivência somente dos três: Bertram, o capitão e sua esposa, em um lugar ermo, sem ter nada para comer. Após dias de fome, a decisão tomada é de que um deles será morto para servir de comida para os outros dois.

Após ser escolhido para ser sacrificado, o capitão pede que lhe deem mais um dia de vida, crendo que será salvo pela bondade divina, entretanto Bertram não cede ao pedido desesperado e os dois homens entram em luta corporal, culminando na morte do marujo. Não bastasse o momento de animosidade em que o jovem e sua amante se alimentam do corpo do marido morto, eles também mantêm relações sexuais ao lado do cadáver em decomposição.

A situação delirante acaba quando Bertram mata a mulher, após faltar-se dela como ocorreu com a jovem no início da narrativa. Algum tempo depois, ele acaba resgatado por um

outro navio que por ali passou. Durante todo o período em que compartilha seu relato, não há nele sequer uma demonstração de arrependimento ou compaixão por aqueles que tiveram como maior erro a confiança nele depositada.

Tal qual a história de Bertram, traição e deslealdade também marcam o início do conto seguinte, narrado por Gennaro, que ao ter seu talento artístico reconhecido por um velho pintor decidido a ajudá-lo, passa a ter um relacionamento às escondidas com a filha adolescente do homem, mantendo relações sexuais durante a madrugada, nas sombras, que a luz das velas não era capaz de clarear.

A menina, após engravidar dele, desespera-se com a situação e comete um aborto, fato esse que irá levá-la ao mais profundo estado de melancolia, definhando dia após dia, até morrer. Após a morte da jovem, enquanto assiste o sofrimento do velho artista que passa as noites chorando no leito vazio da filha, Gennaro mantém uma relação extraconjugal com a esposa do pintor.

Além da temática bastante característica da composição dos contos de *Noite na taverna*, em Gennaro o sobrenatural também ganha espaço, uma vez que o fantasma da jovem suicida passa a assombrar o pai, até que ele saiba o que se passa dentro de sua casa. Este, por sua vez, ao descobrir o que acontecia, resolve matar o desonesto aspirante a pintor, jogando-o de um penhasco.

Preso em galhos e raízes, ele acaba sobrevivendo e é resgatado por alguns camponeses que por ali viviam. Após se recuperar, Gennaro resolve ir até a casa do velho, na esperança de receber perdão pelas ações cometidas. O caminho percorrido no interior da casa, é todo feito no escuro, com janelas e cortinas fechadas, obrigando-o a ir tateando as paredes com as mãos, sem saber com o que iria se deparar.

Somente ao chegar no quarto de Nauza, uma fresta de luz que entra por uma das janelas mostra aquilo que a escuridão escondia, o casal morto, com seus corpos em decomposição, levando o jovem a um único lamento, não sobre a infâmia cometida contra a família, mas como a morte roubou a beleza que antes iluminava o rosto da amante.

O próximo homem a dar voz às sagas vividas pelos narradores, é Claudius Hermann, que mais uma vez traz o assunto do adultério, porém agora com uma nova roupagem, na qual há, também, sequestro como ato transgressor. Além disso, logo na abertura de seu relato, o

narrador-personagem menciona o fato de que há segredos que devem ficar no passado, comparando-os com os cadáveres esquecidos no cemitério.

A narrativa gira em torno de um homem e a obsessão desenvolvida após se apaixonar por uma mulher casada. Passando suas noites à espreita, observando a vida conjugal que acontece entre ela e seu marido. À medida que a paixão se torna mais doentia, Claudius Hermann inicia um plano para sequestrá-la durante a noite, após drogar a amada, colocando um líquido em sua bebida, que fará com que ela entre em um sono profundo.

Com os detalhes do sequestro decididos, é hora de colocar o plano em prática. Ele aguarda o momento em que o esposo se retira de seu aposento para sequestrar a mulher. Após despertar, nas mãos de seu sequestrador, a duquesa Eleonora tenta, em um primeiro momento, fazer com que ele retome a consciência e a liberdade de seu cárcere, mas a medida em que ele expõe os sentimentos que diz ter, ela decide permanecer ao seu lado por vontade própria.

O momento escolhido para a declaração contém um poema recitado, escrito pela personagem principal e dedicado à sua amada, sendo este parte essencial do convencimento de seu amor por ela. Durante os momentos em que mostra-se apaixonado e, de certo modo, até mesmo inofensivo, o narrador conta sua história através da fala em primeira pessoa, em partes que expõe o amor e adoração sentidos pela mulher: “Deitei-a no leito, corri os cortinados, cerrei as janelas para que a luz não turbasse o sono. Não havia ali ninguém que nos visse, estávamos sós, o homem e seu anjo; a criatura da terra ajoelhou-se ao pé do leito da criatura do céu” (AZEVEDO, 1973, p.71-72).

Por outro lado, quando o assunto abordado está relacionado à transgressão cometida, o narrador passa a contar os relatos em terceira pessoa, como se fosse apenas um observador dos fatos ocorridos, incapaz de mudar o que via: “O homem não respondia: tinha os olhos a fito naquela forma divina. Seria a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos, se o arfar do peito não lhe denunciasse a vida” (AZEVEDO, 1973, p.72).

A escolha por fazer essa alternância em sua narrativa, dá ao leitor a sensação clara da dualidade do homem, que hora ama profundamente, ora pratica ações indignas da ética presente na sociedade. E quando a face que está em cena é aquela que carrega consigo a transgressão, Claudius Hermann fala em terceira pessoa, como se fosse apenas um espectador incapaz de mudar os desígnios do sequestrador de Eleonora.

O desfecho, tal qual ocorre nos demais contos, se dá com o assassinato da duquesa, cometido por seu marido, o duque Maffio, após encontrar a esposa adúltera. Depois do crime, o homem abraça o cadáver e permanece escondido em um canto escuro do quarto, sendo encontrado pelo amante, que percebe o leito ensopado de sangue quando retorna e assim Claudius Hermann em agonia e ébrio cai no chão, refletindo a imagem de um morto, lívido e com a pele suada frente ao desespero sentido com a perda da mulher amada.

Após o relato entrecortado por cochilos do narrador, é a vez de Johann contar suas aventuras sombrias vividas em Paris, após uma noite regada a bebidas e jogos de azar. O jovem narra uma ocasião na qual uma briga de jogo é decidida em um duelo de vida ou morte, do qual ele sai como vencedor. Não bastasse matar o adversário, ele encontra em seu bolso um bilhete com hora e local marcado para um encontro amoroso e resolve ir e usurpar o lugar do morto.

Por meio de um conto que traz vícios como embriaguez e jogos, Johann ainda com resquícios da luta que havia acabado de acontecer, passa a noite com a jovem amada do rapaz assassinado. Na escuridão do quarto, ela se entrega a ele pela primeira vez, sem perceber que se tratava de outro homem. Antes mesmo que o dia amanheça, ainda escuro, ele sai do quarto e deixa a jovem adormecida, decidido a seguir com sua vida como se nada tivesse acontecido, entretanto, ao passar pela porta, é surpreendido por um homem enfurecido: irmão da jovem enganada.

Em meio à uma luta corporal, na qual o homem tenta matar Johann para honrar sua irmã, o punhal escapa de sua mão e aquele que seria o algoz, acaba sendo vítima, sufocado por quem havia enganado a inocente G., logo após matar seu amado. Passados instantes de mais um crime cometido, o assassino tropeça em uma lanterna e decide ver o rosto daquele que havia matado: era seu irmão.

Ainda embriagado e atormentado pelos acontecimentos da noite anterior, retorna ao quarto para ver o rosto da mulher com quem passou a noite, como ele suspeitou após reconhecer o irmão morto, a jovem era sua irmã Giórgia, personagem que retorna no sétimo e último conto, intitulado “Último beijo de amor”. Além desse retorno, a parte final de *Noite na taverna* revela que o jovem que Johann julgava morto após o duelo, estava vivo e presente naquela reunião, atendendo pelo nome de Artur, mas que na verdade se chamava Arnold.

O retorno de Giorgia é com o intuito de vingar o irmão assassinado e por ter sua vida arruinada desde a noite em que perdeu não apenas a virgindade, mas também sua inocência, deixando de ser Giorgia a virgem para se tornar Giorgia, a prostituta. A presença dela é marcada pela luz que entra ao abrir da porta, quando a escuridão e suas transgressões tem todos os acontecimentos revelados, mesmo aquelas que se pretendia deixar nas sombras. Após a luz entrar na taverna, os desfechos de Giorgia e seu amado acontecem de maneira trágica, bem como é realizada a vingança contra o fraticida Johann.

A relação Bem e Mal há muito é representada pela figura do divino como a luz e do diabólico através das trevas, pois: “[...] divindade é igual a luz, que é igual a ordem; caos é igual a treva, que é igual a medo.” (ALVAREZ, 1996, p.20). De tal modo, a presença de Giorgia, traz à luz os crimes do irmão incestuoso e assassino e revelam a escuridão da alma do homem diabólico criado por Álvares de Azevedo. A presença da noite e as ações perversas deliberadamente cometidas, mostram a predileção do escritor pela transgressão e pela presença do Mal:

A forma marcante dos episódios está na transgressão às normas, na fascinação pelo mal, e no jogo entre o desejo e a posse amorosa, por isso a presença do satanismo e do byronismo, revelam-se como uma força interior dos personagens que povoam os contos, força essa que se apresenta na rebeldia, na irreverência, nos vícios, no erotismo, na ironia. Quebra com as amarras do convencional e cria uma nova realidade. (CAVALCANTE, 2007, s/n)

A presença da noite, dos vícios, do satanismo misturada a uma série de temas que são abordados pelo viés da quebra das regras e da transgressão como modo de compor as histórias que escolheu contar, fazem da produção azevediana uma mistura de sombrio e assustador com o romantismo exagerado e desfecho trágico, marcos da geração à qual pertenceu, onde a noite não culmina somente em atos transgressores, mas reflete a inquietação da alma dos poetas românticos como foi o caso de Azevedo:

Se estruturalmente o Macário e A noite na taverna estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar e ação, mas a noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. (CANDIDO, 1989, p.17)

A escuridão e a noite como facilitadoras de crimes, vale ressaltar, não tem início no Romantismo ou mesmo na Literatura Gótica, ao contrário, permeia as obras literárias há muitos séculos e a ideia de abordar questões interiores do homem, colocando-o como infrator das regras, permitindo que a perversidade assumisse forma através de suas ações, sucedidas na penumbra, reforçando a ideia de que o Mal está sempre à espreita, há muito é abordada em suas mais variadas formas de contravenção.

Dentre os exemplos de obras aqui analisados, a vilania se apresenta como uma forma de Mal que visa conseguir benefício próprio, não sendo o Mal genuíno, conforme teorizou Bataille, uma vez que as ações criminosas, todas elas possuem algum benefício ou satisfação pessoal como prêmio para o homem maligno.

Em contrapartida, a luz traz à tona os crimes cometidos, como pode ser visto em Shakespeare na revelação dos assassinatos cometidos por Lady Macbeth e seu marido, bem como a luz mostra a jovem veneziana, Desdêmona, morta pelas mãos de Otelo. Já em Azevedo, a luz permite a Claudius Hermann encontrar o cadáver de sua amada Eleonora e ao jovem Johann, a luz da lanterna faz dele fraticida e incestuoso.

E é, também, a mesma claridade que surge quando as tragédias shakespearianas tem seus desfechos e a retomada da ordem acontece, tal qual a chegada de Geórgia na taverna acontece junto com a luz que entra ao abrir a porta. Assim, enquanto a noite corrobora para o homem mostrar seu lado vil e maligno, a luz traz de volta a ordem, em uma das tantas formas de representação dos lados oposto Bem *versus* Mal.

CAPÍTULO IV:

A mulher entre o Bem e o Mal

A mulher em posse de todas as suas faces, ora anjo, ora serpente, se faz presente nas mais variadas formas de manifestações artísticas, seja por meio de imagens que perpassam o tempo ou palavras que buscam retratar toda a complexidade do feminino, com sua força e fragilidade, seu desespero e sua determinação, sua delicadeza e sua fúria.

De Lilith e Eva até aquelas que tornaram-se mártires no processo de luta pela igualdade de gênero, a figura feminina, em suas muitas possibilidades de existência, por vezes transgressora ao buscar escapar das amarras que a sociedade patriarcal, ainda presente, insiste em tentar manter.

Na história judaico-cristã, assim como se crê na existência do Diabo ou Lúcifer que se rebela contra o criador e, expulso do paraíso, recebe a punição, não apenas da perda de suas asas e todo o simbolismo que isso trazem oposição à figura de Deus, há uma criatura que se encontra no lado oposto à imagem de Eva, a mulher que não aceitou a submissão e tal qual o anjo caído, se rebelou e voou para longe do Jardim do Éden.

Se há em Eva todo o significado que rodeia sua criação, a partir da costela de Adão, uma vez que ao ser oriunda de uma parte do corpo do homem original, ela estaria sujeita a caminhar ao seu lado, submetendo-se a ele, assumindo um papel de inferioridade diante do masculino, estudos dão conta de que antes de Eva, Lilith havia sido criada para compor o primeiro casal do mundo e esta, por sua vez, teria nascido junto com Adão e não sido feita a partir de uma parte de seu corpo, porém com um detalhe bastante expressivo, pois enquanto o homem foi criado do pó puro, ela teria sido criada a partir de imundícies:

Lilith foi a primeira mulher de Adão. Simbolicamente ela “retorna” agora junto com os movimentos feministas recentes, combatendo a chaga do domínio masculino sobre a *inferioridade feminina*. Lilith não nasceu de uma costela do Adão, mas foi criada do mesmo modo que ele. Porém Deus usou fezes e imundície ao invés do pó puro. Lilith nasce logo após Adão junto com os répteis e demônios no sexto dia da criação. (MIKOSZ, 2016, p. 144).

O estudo de Mikosz (2016) aborda o mito de uma mulher antecessora a Eva, que teria início na história da demonologia na Babilônia, onde amuletos eram usados para conter

os poderes malignos de um espírito que tomava posse de grávidas e de bebês recém nascidos. Além disso, sua possível existência pode ser vista em uma passagem no livro de Gênesis, capítulo um, versículo 27: “E criou Deus o homem à sua imagem; à imagem de Deus o criou; homem e mulher os criou.” Aqui a criação do casal teria acontecido simultaneamente, ainda no sexto dia da criação.

No decorrer do registro bíblico em Gênesis, no segundo capítulo Adão novamente aparece como sozinho, nomeando os animais e plantas e não tendo ao seu lado um ser da mesma espécie: “E Adão pôs os nomes a todo o gado, e às aves dos céus, e a todo o animal do campo; mas para o homem não se achava ajudadora idônea.” (Gênesis, 2:20). Entretanto, no livro cristão, a primeira mulher, não tem o nome mencionado, pois somente será nomeada Lilith mais tarde, para justificar a figura por ela representada, partindo de palavras de origem suméria usadas para referência a demônios femininos ou espíritos do vento: Lilitu⁷ e Ardat-Lilī⁸.

Goldblum (2021) traz outra referência à figura de Lilith no universo cristão, pois assim como na Bíblia, outro livro sagrado para os cristãos, o Talmud⁹, também trata da existência de uma mulher antes de Eva. Cabe apontar que os rabinos que escreveram o livro judaico, estavam exilados e suas composição se davam com a junção do *Mishnah* (a lei oral) com o *Gemara*; nestes escritos, todos os assuntos que lhes eram conhecidos ganhavam um lugar de reflexão por um viés mais filosófico, além da possibilidade de haver uma certa preocupação em relação ao poder feminino, pois encontravam-se longe de suas famílias, temendo serem deixados por suas esposas, tal qual Adão havia sido abandonado por Lilith.

Ainda neste trabalho, há uma outra teoria em torno no mito de Lilith: ela seria a esposa de Samael¹⁰ ou ainda a face feminina do Diabo. Assim, Lilith após rebelar-se contra Adão por não aceitar a submissão imposta pelo companheiro, foi embora do Paraíso, mas retornou depois da criação de Eva e na forma de uma serpente, seduziu sua rival para que ela cometesse o pecado original e levasse Adão consigo em sua derrocada.

Nas artes, Lilith tem sua representação na Renascença, quando Michelangelo apresenta uma criatura metade mulher e metade serpente, esta última marcando a aquisição do

⁷ Espírito que vive no deserto ou em espaços abertos, sendo muito perigoso para gestante e crianças, pois possui o seio cheio de veneno, fingindo ser leite.

⁸ Uma fêmea infértil e sexualmente frustrada, com comportamento agressivo que remete ao homem jovem.

⁹ Coletânea de livros sagrados para a cultura judaica.

¹⁰ Considerado o maior nome para a figura de Satã no judaísmo e seu significado seria “cabeça do diabo”.

conhecimento sobrenatural. Atualmente, sua imagem passa a ser uma forma de representação do movimento feminista, uma vez que lutou contra a subordinação imposta e buscou sua independência, conforme reflete Drake (2018):

Lilith cannot be restrained: she is the eternal conundrum, a dark spirit of ancient origin who later became a symbol for women's equality. Unlike other figures of mythology and folklore originating in the pre-Christian era, Lilith evolved from a demon spirit, to the first wife of Adam in Jewish folklore, sometimes merging with the Serpent in the Garden of Eden, to Victorian femme-fatale, to an icon of feminism or seduction. Her imprint is still felt in literature, in art, in films and television, on the stage, and in advertising. The defining moment in Lilith's transition from demon to a symbol of seduction occurred during the early thirteenth century, specifically in art. (p. 1).

Mais do que duas possíveis esposas de Adão, Eva e Lilith estão muito além de diferenças em sua concepção ou no modo como conduziram a relação com o marido, pois representando as duas extremidades - submissão e transgressão - há nessas duas figuras um vislumbre dos modelos que as mulheres presentes na Literatura costumam ter: a donzela frágil e a mulher *femme fatale*.

A figura da mulher que transita entre os dois pontos opostos vai de encontro com as possibilidades encontradas nas mulheres retratadas em textos literários: frágil e desprotegida, aquela que incapaz de cuidar-se sozinha precisa que um homem salve-a dos perigos iminentes que insistem em rodear seus passos. Diante dessa vulnerabilidade, a figura feminina aparece como uma forma de representação do Bem, principalmente quando tem do outro lado a imagem da mulher má, tida como aliada astuta do maligno na empreitada de conduzir o homem à sua derrocada.

Essa imagem transita no universo literário há muitos séculos, sendo o Renascimento um importante período que tratou sobre o assunto. A exemplo disso, pode-se verificar uma visão geral sobre as mulheres presentes na obra de Shakespeare, que a partir de uma coletânea de importantes citações do dramaturgo acerca dos mais variados temas e universos presentes em suas peças, chama atenção um trecho pertencente a *Antônio e Cleópatra* (1606) no qual a mulher é percebida enquanto ser ambíguo, oscilando constantemente entre o Bem e o Mal: "A mulher é prato para os deuses, quando não é o demônio que a prepara." (SHAKESPEARE, 1998, p.88).

O papel desempenhado pela mulher e o modo como isso tem relação direta com o andamento da ação dramática e o desenrolar da trajetória das demais personagens que, na

seleção de textos aqui proposta, são predominantemente homens. Sejam eles ocupando o papel de herói ou de vilão, há a mulher entre o Bem e o Mal, muito além de apenas um joguete do destino, pois sua atuação está diretamente ligada ao modo como as narrativas tem seu desfecho.

Muito embora se encontre demasiadamente diante de um destino trágico, seja a mulher a representação de anjo ou demônio, de Eva ou de Lilith, ainda assim as personagens que pertencem à atmosfera de sua existência também terão suas trajetórias significativamente afetadas pelas relações estabelecidas. Desde a Renascença, quando a figura da mulher como uma donzela à margem da jornada do herói, até as figuras ora angelicais ora infames surgidas, posteriormente, no Romantismo, seu papel no desenrolar da trama encontra-se diretamente ligado ao desenlace dos acontecimentos centrais, tendo em vista a importância que assumem no texto.

4.1 – MULHER FRÁGIL, DESESPERADA: FIGURAÇÃO DO BEM

A presença de virgens castas e com predisposição a sofrimentos é bastante presente no contexto literário. A donzela com ares de pureza, sempre muito delicada e com fragilidade excessiva, surge como a representação arquetípica das fadas e das musas; uma mulher que precisa ser salva e está constantemente à mercê dos perigos, enquanto encanta e desperta sentimentos nas personagens masculinas.

Essa representação do feminino, geralmente associada ao Bem, trata-se de uma personagem intencionalmente colocada na narrativa, de acordo com as pretensões para a condução da ação que o autor pretende dar à sua obra, como bem reflete Antonio Candido (2009) em *Personagem de ficção* (2009), onde em parceria com outros três estudiosos trata dos tipos de personagens presentes na composição de uma obra de arte e o modo como elas são inseridas em determinados contextos para serem parte essencial da história.

A personagem, nesse sentido, torna-se transparente ao olhar do leitor ao mesmo tempo em que permite a ele uma identificação de todas as possibilidades que pode assumir em sua vida, toda a plenitude que pode ser contemplada por meio das figuras que constituem os eventos acontecidos em um texto literário. Esta presença marcante e indispensável para o perfeito andamento do enredo, seja na condução da harmonia ou facilitando a ação do caos,

encontra-se perpassando o tempo, sendo representada por muitas heroínas fadadas a se tornarem vítimas da vilania e, em muitas situações, com seus desfechos culminando em morte.

De um total de 36 peças escritas por William Shakespeare, entre tragédias, comédias e dramas históricos, aqui há destaque para três de suas frágeis donzelas: Cordélia (*Rei Lear*), Desdêmona (*Otelo*) e Ofélia (*Hamlet*). As heroínas tem sua jornada marcada pelo sofrimento e pelo trágico, sendo assassinadas ou cometendo suicídio, mas não sem antes terem sido parte fundamental para a trajetória das personagens centrais, que em sua totalidade representam a imagem de homens nobres da época.

A primeira delas, filha caçula do monarca, tem seu sofrimento e agonia iniciados ainda no ato 1, quando rei Lear decide dividir seu reino entre ela e suas duas irmãs: Goneril e Regan, de modo proporcional ao amor que forem capazes de demonstrar em declarações públicas de afeto. Entretanto, mesmo sendo a mais amorosa e verdadeira delas, diferentemente das irmãs, Cordélia decide dizer de modo mais simples que o ama como uma filha deve amar um pai, palavras estas que irão deixar o rei transtornado, pois sua vaidade exige que adulação desmedida.

Não sendo capaz de convencer o pai do afeto sentido bem como seu amor filial, Cordélia tem sua sentença decretada e, expulsa do castelo e deserddada, acaba acolhida pelo rei da França, que se oferece para tê-la como esposa, utilizando-se do momento em que a pede em casamento para exaltar suas muitas virtudes:

Belíssima Cordélia, tão rica na pobreza, tão rara no abandono e tão amada no desprezo! De vós e de vossas virtudes, aqui me apodero! Que seja lícito apoderar-me do que foi rejeitado!...Deuses! Deuses! Deuses! Como é estranho que com o desprezo glacial que sentem por ela, meu amor se inflame até o ardente respeito. (SHAKESPEARE, 2004, p. 35).

As características atribuídas à princesa deserddada e exilada vão de encontro com o estereótipo conhecido da donzela: beleza, virtude e fragilidade que, somados, despertam o mais profundo interesse do sexo oposto. Além disso, a mocinha não demonstra nenhum traço de maldade ou rancor, nem mesmo diante do desprezo e maus tratos advindos de suas irmãs mais velhas, bem como pelo pai, já que próximo ao desfecho dos eventos, ela é quem resolve resgatar e acolher o velho rei, que vaga sem rumo após a rejeição das outras filhas.

O amor sincero por seu genitor e a bondade serão decisivos para que ela tenha sua morte tramada por Goneril e Regan, após ser presa junto do velho rei. Este por sua vez, reconhece a doçura e a nobreza da única filha que genuinamente lhe amou, quando ela jaz morta, instantes antes dele também morrer:

E minha pobre inocente foi enforcada! Não, não, sem vida! Por que um cão, um cavalo, um rato estão vivos e tu, sem um simples sopro qualquer? Não voltarás nunca mais, nunca, nunca, nunca, nunca, nunca! Desabotoai-me, por favor. Obrigado, senhor. Estais vendo isto? Olhai-a... olhai... os lábios dela... olhai aqui... olhai aqui! (*Morre.*) (SHAKESPEARE, 2004, p. 123).

Assim como Cordélia em *Rei Lear*, há em *Otelo, o mouro de Veneza*, outra vítima da baixaza tramada pelo vilão: Desdêmona. A jovem Veneziana, filha do senador Brabâncio, parece viver um conto de fadas no início da peça, quando apaixonada pelo valente general Otelo, casa-se em segredo. Este momento é, também, marcado como a primeira empreitada do alferes Iago contra o casal, pois ao levar a informação do matrimônio às escondidas até o pai de Desdêmona, almeja que este se vingue do mouro por ter seduzido sua filha. O senador, por sua vez, acredita que a jovem inocente e pura tenha sido enfeitiçada por poções e magias feitas por Otelo:

Moça recatada. Tranquila e quieta a ponto de o mover-se fazê-la enrubescer; e apesar disso, de idade, de pátria, nome e tudo mais viria a amar o que temia ver? E raciocínio falso e imperfeito julgar que a imperfeição pode errar tanto contra as leis naturais, sendo mister buscar nas práticas do próprio inferno causas pra tanto; e por isso afirmo que com filtros mais fortes do que o sangue ou com poções criadas para isso, ele a envolveu. (SHAKESPEARE, 2011, p. 28-29).

A personalidade recatada e comedida, condiz com o perfil de uma moça criada para respeitar e honrar a família conforme aquilo que era esperado para alguém pertencente a uma família nobre da sociedade veneziana do século 16, incapaz de agir contra a vontade ou o conhecimento do pai, exceto se estivesse sob um feitiço poderoso capaz de tirá-la de sua sã consciência.

Desdêmona representa a donzela casta, a virgem angelical, tanto nos aspectos de sua personalidade e natureza predominantemente submissas, quanto na descrição de sua aparência física, caracterizada por Iago como “ovelhinha que foi roubada pelo bode velho e preto”. A pouca idade, a doçura e aparência pálida de Desdêmona, reforçam a ideia de pureza, virtude e

castidade, além de ser bondosa e compassiva, que segundo Otelo seriam os motivos que o fizeram amá-la.

Diante da falta de êxito e constatando que o casamento foi uma escolha de Desdêmona, Iago ainda mais ofendido diante da felicidade de Otelo, decide usar a bondade de Desdêmona para levar seu inimigo silencioso rumo à derrocada. Manipulando o tenente Cássio até que ele perca seu posto. Posteriormente, Iago irá instigá-lo a pedir para que Desdêmona intervenha por ele junto ao marido, aproveitando-se da compaixão e bondade da jovem: “Confesse-se livremente a ela, importune-a para que ela o ajude a reconquistar seu posto; ela é tão franca, tão bondosa, tão viva, de disposição tão abençoada, que considera defeito, em sua bondade, não fazer mais do que lhe pedem.” (SHAKESPEARE, 2011, p.65).

Enquanto Desdêmona, compadecida pelo desespero de Cássio, tenta ajudá-lo a reconquistar a confiança de Otelo, Iago age sorratamente no intuito de despertar a desconfiança do general, lançando mão de insinuações, levando-o a crer que Cássio e Desdêmona são amantes, suspeita essa que vai ganhando aparência de verdade todas as vezes que a veneziana tenta falar em nome do tenente deposto, que pedira sua ajuda.

À medida em que a esposa intercede por Cássio, as desconfianças de Otelo, plantadas por Iago, vão ganhando forma e as virtudes de Desdêmona, pouco a pouco a conduzem para o trágico destino que a aguarda no final da peça. Presos no emaranhado da trama do vilão, o casal vai se afastando, pois enquanto ela busca ajudar Cássio, desesperado com a perda do posto, mais Otelo acredita que o desejo por tê-lo reintegrado na função de tenente está baseada nos sentimentos nutridos pelo suposto amante.

No correr do enredo, Otelo decide matar a esposa, tida por ele como infiel, e para isso escolhe sufocá-la ao invés de usar veneno. A escolha da morte por sufocamento contribui para a sensação de agonia vivenciada pela inocente vítima, em seu leito nupcial, com uma penumbra no ambiente e assassinada pelas mãos do amado marido, sem nem ao menos entender o que estava acontecendo. Além disso, no instante em que compreende que será morta, ela pede a ele meia hora para que possa rezar.

Não sendo atendida em seu último pedido, Desdêmona ainda mostra-se altruísta e passiva frente à injustiça recebida, tendo como últimas palavras: “Morro uma morte sem culpas.” E no suspiro final, quando Emília pergunta quem foi o autor, ela ainda realiza um último ato benevolente, eximindo a culpa de Otelo e dizendo que morreu por si mesma:

“Ninguém, eu mesma, adeus: Eu recomendo-me ao meu amo; adeus! (*Morre.*)” (SHAKESPEARE, 2011, p.142).

A morte de Desdêmona e a sensação de desperdício da vida pela impossibilidade de ser ouvida e, sem perceber, ver-se inserida em uma trama sórdida rumo à queda de Otelo, não importando para Iago quais sofrimentos seriam causados rumo à concretização de seu plano. Tamanha injustiça causada à heroína, contribui para ampliar a visão da donzela enquanto mártir, condicionada a ter seu destino traçado pelas mãos das personagens masculinas, ora como seus salvadores, ora como seus carrascos.

Seguindo uma linha diferente, mas ainda com os mesmos aspectos de vítima indefesa, há na tragédia do Rei Lear a sonhadora Ofélia, enamorada do príncipe Hamlet, filha do nobre Polônio e irmã de Laertes. Ainda que não seja engendrada em uma trama hedionda no intuito de destruir o herói, como acontece à Desdêmona e Cordélia, a jovem dinamarquesa perpassa a ação como uma alma perdida, incapaz de lidar com os sofrimentos que a vida e os acontecimentos externos vão lhe causando no decorrer da peça.

A transição de Ofélia no decorrer do enredo, passando de uma jovem doce e delicada, com sonhos românticos para uma donzela desvairada, tem início a partir do terceiro ato da peça, momento no qual seu pai e a rainha mãe a manipulam para que ela fale com o príncipe, declarando o amor sentido, dado que, neste à essa altura da trama, o jovem monarca iniciou seu plano de fazer com que os demais personagens acreditassem que ele estava enlouquecendo. Ofélia, nesse sentido, foi usada como uma tentativa de salvação do príncipe Hamlet.

A mulher enquanto salvadora do homem, capaz de purificá-lo é assunto recorrente em se tratando da imagem idealizada da mulher como anjo do lar, com papel secundário na estrutura familiar, sendo encarregada de motivar, cuidar, amparar e ajudar o homem a manter-se próximo de Deus:

A mulher anjo é a purificadora do coração do amante, capaz de enobrecer sua alma e de fortificá-lo, aproximando-o de Deus: desperta-lhe a sensibilidade para o belo, encoraja-o na sua missão política ou patriótica, revigora-o moralmente. E' a mulher benfeitora, a conselheira e guia: a mulher que reflete a luz divina, a mulher inspiradora. (COSTA, 2001, p.38)

Assim, por acreditar que Hamlet está transtornado por amor, Ofélia é colocada diante dele, como uma esperança de trazê-lo de volta à consciência, sendo capaz de salvá-lo da loucura apenas por corresponder ao amor dele e por ser possuidora de inúmeras virtudes.

Todavia, o príncipe sabe que o encontro dos dois foi armado e acredita que Ofélia finge, o que faz com que ele a trate de maneira rude, pois como ele diz, ela dissimula leviandade com candura.

Diante de tais acusações acerca de sua moral, a frágil Ofélia se desespera e julga-se a mais desgraçada e infeliz das criaturas. O encontro que culmina na morte, por engano, de Polônio, é o momento em que ela começa a enlouquecer, fato que se mais evidente a partir do quarto ato, quando ela passa a inserir cantos em seus diálogos:

É dia amanhã de São Valentim.
 Bem cedo estarei à tua janela,
 Donzela que sou pra ser Valentina.
 Ergue-se ele então, sua roupa, veste.
 Abre-lhe a porta do seu dormitório.
 Donzela ela entrou, mas quando saiu
 Não mais era como ali tinha entrado.
 (SHAKESPEARE, 1981, p. 289).

Muito além do devaneio demonstrado nas palavras de Ofélia, é possível perceber, também, aspectos da concepção do amor romântico, uma vez que a consumação do ato sexual seria pode ser compreendida como o momento no qual a virgem torna-se outra pessoa, muito mais próxima da devassidão, ou seja, há na ação de entrar no dormitório do amado a transformação da virgem, incapaz de resistir à luxúria. Pois a pureza somente seria preservada junto à ideia de não existir a conjunção carnal, tendo em vista que se trata de um sentimento puro e superior frente aos desejos humanos. Desse modo a donzela tem sua inocência preservada mantendo-se casta, pois do contrário, a mesma não seria mais pura.

A imagem da mulher anjo, já era esboçada desde os tempos mais remotos, passando, por exemplo, pelas cantigas de amor do trovadorismo, quando os sentimentos e emoções são cantados, explorando a temática do amor impossível, por uma mulher inatingível. Esta idealização feminina segue, cruzando a época de Shakespeare e mantendo-se presente nos movimentos literários posteriores, pois essa figura apresenta-se iluminada, angelical, capaz de aproximar o homem do divino, assim exercendo o papel de salvar almas perdidas.

Ademais, há também a imagem da donzela morta que se faz muito presente como uma grande fonte de inspiração dentre todas as vertentes que compõem o nicho artístico e isso em *Rei Lear*, com a morte de Ofélia não foi diferente. Morta por afogamento e adornada com flores, a imagem da virgem lânguida pouco a pouco flutuando nas águas lamacentas do lago, logo depois de cair enquanto tentava pegar uma coroa de flores silvestres. A cena é

detalhadamente relatada pela rainha mãe ao descrever o ambiente da morte de Ofélia, assim como a situação em que isso se deu, pois enquanto suas roupas eram lentamente encharcadas, puxando-a para o fundo do rio, a jovem seguia com seus melodiosos cantos, como se não fosse capaz de perceber aquilo que de fato acontecia com ela.

A imagem do afogamento de Ofélia em meio a cânticos e devaneios foi transposta para uma pintura de Sir John Everett Millais, produzida entre 1851 e 1852, na qual é possível perceber a languidez da donzela frágil, instantes antes de ficar submersa e morrer afogada. O retrato da virgem dinamarquesa é, na verdade, uma representação do arquétipo da virgem pálida que seguirá sendo presença importante nas histórias literárias, com destaque para o Romantismo, quando a imagem da mulher passa a assemelhar-se a um cadáver, dada sua aparência refletindo a falta de vida e das cores da juventude.

Mesmo sendo presença constante nas artes literárias e plásticas, é a partir desse momento que a figura feminina assume mais claramente a ideia que permanece até os dias de hoje, relacionando, por vezes, o feminino à imagem da donzela martirizada. O movimento romântico buscou suas referências no Renascimento e na Idade Média, assumindo com maior ênfase o caráter subjetivo como meio de expressão, o que corrobora com a ideia de idealização do amor por uma mulher idealizada que surge, então, como eterna exilada, em posse de suas expressões, de certo modo, fantasmagóricas dado seu lugar de mártir, vitimizada pelo homem:

Essa malfadada donzela, às vezes pura e constantemente perseguida, sempre inspirou a imaginação artística, mas durante o século XVIII ela retorna à cena e se desloca para o centro da ação durante o século XIX. Seduzida e vítima da libertinagem alheia é presa da ruína e da perdição. (RODRIGUES, 2007, p.78)

No cenário da literatura nacional, a importância do Romantismo foi bastante significativa, principalmente pela forma como os escritores integrantes das três fases componentes do período no Brasil foram capazes de escrever suas obras, que mantiveram a essência da identidade tão almejada naquele momento, ainda que a grande fonte de inspiração seja proveniente da Europa e dos romances de folhetim. Sem perder a essência da criação de uma literatura genuinamente nacional, os autores românticos tiveram também o cuidado de deixar viva a alma de um texto romântico, muito mais ligado ao sentir e a subjetividade:

Romântico, dizem eles, significa mais do que *romanesco* (quimérico, fabuloso) ou *pitoresco* (usado para descrever um cenário que bate aos olhos e suscita a admiração): *romântico* não descreve somente o cenário, mas a particular emoção suscitada em quem o contempla. (PRAZ, 1996, p. 33).

A emoção manifestada nas produções integrantes do Romantismo está diretamente ligada ao sentir dos escritores e às expectativas e ansiedades que lhes eram latentes, tanto pela atmosfera dos ambientes por onde passavam como nas idealizações e projeções de relacionamentos amorosos e realização sexual que possuíam. Nesse sentido, as virgens puras surgiam na poesia e nas narrativas como a figura salvadora do homem, ao mesmo tempo em que carece de sua proteção para não sucumbir.

Em *Noite na taverna* a figura feminina se faz bastante presente, pois seis dos sete contos componentes da obra possuem mulheres que, de alguma maneira, são partes essenciais na jornada dos narradores, em sua maioria no papel de vítimas dos mesmos. As narrativas abordam as personagens femininas com demasiada indiferença, pois mesmo quando foram amadas pelas personagens masculinas que compartilham seus relatos, o sentimento não perdurou e em algum momento esse afeto deixou de existir.

O primeiro deles a apresentar essa mulher com sinais de desvario, é Solfieri, que vai relatar esse primeiro contato acrescido do interesse por relações necrófilas, pois logo no início de sua narrativa, a personagem encarregada de despertar seu desejo quando este ouve o canto melodioso e triste emitido por ela, servindo como um encantamento e levando o jovem a acompanhar a saída sorrateira da jovem, que observa se ninguém a assiste e sai vagando pelas ruas.

Intrigado diante de tal atitude, Solfieri decide segui-la, enquanto sentia-se banhar pela chuva que caía naquela noite, deixando o cenário ainda mais sombrio e triste. O desfecho da caminhada noturna acontece em um cemitério, onde em meio a muitas cruzes a mulher se ajoelha, enquanto é observada pelo narrador, que encontra-se em estado de contemplação, perdido em um misto de admiração e confusão, até adormecer ali mesmo. O despertar é solitário, sem aquela presença espectral, todavia com a certeza de que não foi uma ilusão, mas algo real:

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz. O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e

repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluções, e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo... (AZEVEDO, 1973, p. 34).

Após um ano do acontecimento, o narrador retorna à mesma cidade e ao passar por uma igreja vê um caixão com uma jovem morta, sem ninguém em vírgula pelo corpo. Arrebatado de desejo, Solfieri caminha até a defunta e a toma em seus braços, experienciando uma paixão convulsiva. Entretanto a mulher estava, na verdade, viva, apenas acometida pela narcolepsia¹¹. Ao tomar consciência daquilo que lhe acontecia, a jovem desmaiou e foi sequestrada por Solfieri, que pretendia fazer de seu quarto o cativoiro daquela desconhecida.

Em uma casa dividida entre ele e outros colegas, todos ébrios, a prisioneira enlouquecia de medo, acometida por uma febre que a fazia rir de desespero. Neste estado de desespero, ela permaneceu por dois dias, até morrer. O homem por sua vez, obcecado por aquela mulher, encomenda uma estátua de cera em tamanho real, com as mesmas feições dela, enquanto seu corpo em decomposição permanece enterrado no piso embaixo da cama onde ele dormia e assim foi até que, um ano depois, o escultor trouxe sua encomenda.

A segunda figura feminina presente no conto, recria a imagem da mulher desvairada e frágil, vítima do homem, que enlouquece, senão por amor, pelo pavor diante dos atos nefastos que podem ser cometidos contra ela. Ainda que sejam personagens sem um nome na narrativa, ainda assim a presença de ambas é imprescindível para a manifestação do lado mais obscuro do homem, tomado pelo desejo de possuir, sem importar-se com as consequências.

A obsessão de Solfieri permanece mesmo com o passar do tempo, pois no momento do compartilhamento do relato com seus companheiros na taverna, ele mostra uma coroa de flores murchas trazidas no pescoço, como representação da mulher desejada, além de tal souvenir ser uma lembrança constante da transgressão cometida contra a jovem narcoléptica, cujo crânio decomposto é comparado com as flores do adorno que ele carrega consigo.

Após Solfieri encerrar sua narrativa acerca de suas vivências, quem toma a palavra é Bertram, responsável pelo conto seguinte, que dentre os temas apresentados, a relação estabelecida com a figura feminina merece atenção pelos dois pontos opostos ali colocados: o amor profundo por uma mulher com quem não pode viver uma história e depois a indiferença dirigida às mulheres que se apaixonaram por ele.

¹¹ Sono eccessivo que, aparecendo de maneira súbita, incontrolável e sem razão aparente, acontece muitas vezes ao dia; hipnolepsia.

Na construção do terceiro conto de *Noite na taverna*, o narrador/personagem escolhe uma forma mais tocante para iniciar sua narrativa, falando primeiro do sentimento profundo por uma mulher e como isso o levou à ruína. Ele compara sua desventura a de Otelo, ao ter em seus braços Desdêmona já morta. A partir daí, é anunciado que ele foi levado à loucura por esse amor, e se entregou à orgias e devaneios amorosos:

Sabeis, uma mulher levou-me à perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos [...] e depois de sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele mouro infeliz junto à sua Desdêmona pálida! (AZEVEDO, 1973, p. 39).

Há em *Bertram* outra menção à *Otelo, o mouro de Veneza*, ao comparar a loucura que consumiu o general diante da possível infidelidade da esposa e os sentimentos despertados diante de tal acontecimento, pois o mesmo acontece com a personagem de sua narrativa ao descobrir o caso entre Bertram e sua esposa, Ângela. Ela, que é tratada como o grande amor do narrador, apresenta-se inicialmente como uma donzela linda, cuja existência faz despertar sonhos, porém com a evolução do conto, torna-se uma mulher enlouquecida, capaz de cometer crimes hediondos como infanticídio. REVISAR A PARTE DE MENÇÃO ÀS PERSONAGENS

As relações estabelecidas pelo narrador com as mulheres mencionadas no conto, deixam claro o modo como elas foram destruídas por sua isenção de empatia, ainda que inicialmente, ele se veja genuinamente apaixonado, porém é impedido de permanecer ao lado da mulher amada em virtude da saúde do pai, que faz necessária sua presença na Dinamarca, deixando Ângela na Espanha.

O amor sentido não diminui ou desaparece com o passar do tempo e, após a morte do pai, Bertram decide voltar ao encontro da espanhola, entretanto acaba surpreendido com a notícia do casamento de Ângela, seguido pelo nascimento de um filho. Mesmo encontrando-se diante da impossibilidade de viver o amor livremente, há um reencontro e o casal, diante de imensa saudade sentida durante a separação, inicia um caso extraconjugal.

Perdida em devaneios de paixão, Ângela mata o marido e o filho para poder viver junto de Bertram, sem empecilhos, desfrutando daquele sentimento inebriante e, assim, eles seguem uma vida errante durante algum tempo, até que um dia, ela vai embora sem motivos, sem despedida e sem deixar rastros.

É a partir deste momento que Bertram muda o modo como se sente em relação ao amor e às mulheres, adquirindo vícios e vivendo uma vida desregrada, no intuito de esquecer Ângela. Ao fim de uma dessas noitadas de embriaguez e orgias, ele é socorrido por uma carruagem pertencente a um nobre, pai de uma jovem de 18 anos, que será a primeira vítima de Bertram após a desilusão causada por Ângela.

Após seduzir a moça, os dois fogem juntos e assim permanecem, em uma jornada repleta de incertezas, até o momento em que ele se cansa dela e, após perder suas jóias em uma partida de cartas contra um pirata, decide vendê-la ao homem. Desiludida e desesperada pelo que Bertram lhe causara, ela envenena o pirata e comete suicídio logo na primeira noite que passariam juntos. Mesmo diante do suicídio da jovem, resultado de sua ação infame, Bertram segue com suas andanças entre orgias, jogos e bebedeiras, até decidir tirar a própria vida, porém sem êxito em sua empreitada, pois acaba resgatado por um navio.

A partir do resgate, ele desenvolve grande amizade com o capitão que se afeiçoa a ele, todavia a relação fraterna não é suficiente para fazer Bertram respeitar a esposa de seu salvador, pois ele a seduz e, assim, passam a manter um caso que se desenrola durante os períodos que o marujo passa conduzindo a embarcação. Para o narrador, a mulher não é nada além de um corpo usado para sua satisfação sexual. Ela, a mesma mulher que era tida por todos como uma santa, intocável, cai em pecado ao se apaixonar por ele que, por sua vez, também a via como pura, como um ser digno de ser mencionado em poesias.

A relação entre Bertram e a esposa do capitão seguiu por vários dias durante a viagem e mesmo quando foram atacados por um navio pirata, continuaram mantendo relações sexuais enquanto o capitão, junto aos demais marinheiros, lutava para mantê-los vivos. Ao raiar do dia, perceberam que estavam perdidos em uma praia e que de toda a tripulação, só haviam sobrevivido cinco deles e para os quais não havia muita comida, pois não sabiam quando seriam resgatados ou conseguiriam retornar à rota perdida.

Ao término de todos os mantimentos disponíveis, continuaram vivos apenas o capitão, sua esposa e Bertram, os três certos de que morreriam em breve como os outros que estavam com eles no momento do naufrágio. Fato é que diante da situação que encontravam-se, decidiram tirar a sorte e o capitão foi o escolhido para ser sacrificado e servir de alimento para o suposto amigo e a esposa infiel, porém pediu que aguardassem mais um dia, na esperança cega de que a bondade divina faria com que fossem encontrados e resgatados, antes de ser morto. Bertram, todavia, não sentindo nenhuma empatia por quem o

salvou e acolheu em sua embarcação, entrou em luta corporal com o capitão, sufocando-o até a morte.

Os dois sobreviventes se alimentaram do cadáver do velho por cerca de dois dias, até que a carne em decomposição tornou-se comida para as aves. Diante da fome e sem nenhuma expectativa de serem salvos, Bertram e a mulher decidiram morrer juntos, mas não sem antes terem uma última relação sexual, que terminou com a mulher desvairada em seus braços:

Então ela propôs-me morrer comigo. Eu disse-lhe que sim. Esse dia 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. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo, debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada e oferecia-ma nas mãos pálidas dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... Estava louca. (AZEVEDO, 1973, p. 52).

Após esse momento, Bertram mata a mulher sufocada e permanece sozinho na ilha sem saber por quanto tempo, até ser resgatado por um outro navio. A relação dele com a mulher do capitão termina de forma trágica ao mesmo tempo em que evidencia a indiferença dele para com mais uma mulher apaixonada por ele. Embora narre a sensação de ver o corpo morto de sua amante sendo levado pelas ondas do mar e a solidão sentida nos dias que sucederam tais acontecimentos, o conto tem um encerramento abrupto, pois após o relato de ter sido resgatado pelo navio *Swallow*, o narrador chama a taverneira para lhe servir mais bebida, não dando continuidade a reflexão sobre os eventos narrados, apenas concluindo a narrativa.

Dentre as três mulheres presentes na narrativa de Bertram há uma semelhança que deve ser observada: Ângela e a mulher do capitão assumem ares de desvario a partir do momento em que cometem atos transgressores, iniciados a partir da infidelidade, enquanto a jovem que foi vendida para um pirata decide cometer suicídio logo após matar seu comprador, como forma de autopunição pela condição em que se encontrava.

A figura feminina, vítima do homem e que, seduzida por ele, encontra-se a mercê da própria sorte é bem aplicada às mulheres trazidas nos contos de *Noite na taverna*, legítimas representantes do feminino no Romantismo, marcadas por fatalidades e já que deixam de lado aspectos que seriam inerentes à sua natureza, como monogamia e devoção ao marido e passam à infieis e transgressoras:

Num jogo de extremos, o ideal feminino romântico misturava a beleza ao

horror dos sofrimentos intermináveis. Um belo rosto de mulher escondia uma alma sombria, sinistra, à mercê de um ciclo ininterrupto de fatalidades. As personagens encarnavam damas definhando de amargura, mulheres tuberculosas em minueto macabro com a morte. O horror e a desdita eram fontes de prazer estético para esses autores. (RODRIGUES, 2007, p.78)

Entretanto, essa mudança de comportamento acontece a partir do surgimento de um homem, que irá marcar a trajetória da mulher, corrompendo o ideal de beleza e virtude, levando-a a trair e a deixar de lado valores morais tidos desde o início de sua vida. O homem encontrado nas narrativas trata a figura da mulher como um brinquedo em suas mãos, destinada a definhar e ser colocada diante de grandes dissabores da vida:

O elenco de mulheres sofredoras, prontas para o desfrute masculino, é interminável. A virgem que morre em decorrência de seus prazeres pecaminosos e a mulher adúltera que encontra a morte pelas mãos vingativas do próprio marido apenas confirmam para que servem, aos homens, as mulheres. São meros brinquedos eróticos, portadoras de amores e dores intermináveis. (RODRIGUES, 2007, p.83)

O homem que seduz e destrói é o tipo de personagem masculina predominante na narrativa, mesmo que por meio de temas não tão complexos como ocorre em *Solfieri* e *Bertram*, o jovem Gennaro também tem sua parcela de contribuição para a ruína das mulheres que cruzam seu caminho e que se permitem sucubir ao desejo despertado por ele. A figura angelical, representando o anjo do lar, aquela que foi talhada para submissão ao pai e depois ao marido, sujeitando-se às imposições da sociedade, marcada por sua natureza frágil e incapaz de tomar as rédeas da própria vida, ao mesmo tempo em que poderia atuar como aquela que resgata o homem de sua natureza vil e o leva de volta ao bom caminho..

Essa mulher pura, donzela, virgem lânguida e indefesa, mas que ao lado do homem diabólico acaba por sucumbir, incapaz de salvá-lo ou de ser salva por ele, restando a ela apenas a morte como libertação de seus pecados. Assim encontram-se as personagens Laura e Nauza, do conto *Gennaro*, filha e esposa do velho Godofredo, vítimas da paixão por um homem de natureza baixa e corrompida.

Em uma narrativa iniciada a partir de um gesto de bondade feito por um velho pintor, que acolhe Gennaro e decide ensiná-lo a arte da pintura, o desenrolar dos acontecimentos mostra os envoltimentos amorosos envolvendo o jovem, que primeiramente se relaciona com a filha de seu mestre, uma jovem de apenas 18 anos, mas sem esconder seu interesse desde o início por Nauza, a esposa do homem, com 20 anos na ocasião.

Laura, apaixonada pelo jovem, mantém um relacionamento secreto com Gennaro durante três meses, nos quais ela passa todas as noites em seus braços, até uma gravidez inesperada, leve a jovem ao desespero e culmine na realização de um aborto, fato este que irá despertar nela tamanha culpa ao ponto de ir consumindo sua vida pouco a pouco, até que decide encerrar sua vida, desvairada e arrependida por ter se entregado à paixão por um homem e, posteriormente tirar a vida da criança resultante dessa relação:

Uma noite...foi horrível...vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas lhe soavam. Entrei no quarto dela: a doente conheceu-me. Ergueu-se branca, com a face úmida de um suor copioso, chamou-me. Sentei-me junto do leito dela. Apertou minha mão nas suas mãos frias [...] Deu um grito, estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma idéia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado e arquejou... Era o último suspiro. (AZEVEDO, 1973, p. 57-58).

Enquanto isso, Gennaro segue sua vida sem o menor remorso e após a morte da jovem, dá início a um caso extraconjugal com Nauza, encontrando-se com ela às escondidas durante as noites em que o pai chora a morte da filha em seu leito vazio. A nova amante do aprendiz de pintor, sua vez, aparenta bastante fragilidade emocional, dada a abordagem exagerada em afeto que recebe dele, que julga haver nela o mesmo interesse amoroso que ele tem.

Os sentimentos de Nauza aparecem, de certa forma, reprimidos e não verbalizados inicialmente, como acontece no momento da declaração de amor feita por Gennaro, pois ali não há registro de resposta oralizada por parte dela, há apenas uma ação descrita pelo narrador: ela chorou compulsivamente enquanto ele lhe beijava a mão. Isso bastou para que ele a tomasse em seus braços e tivesse, aí, início a relação amorosa entre eles, mantida até o momento em que foi confrontado pelo mestre após a descoberta de tudo o que vinha acontecendo em sua casa. Sem possibilidade de negar os fatos, Gennaro, entre lágrimas, confessou seus pecados, porém sem se dar conta de que aquilo acontecia durante um transe de sonambulismo do homem, ou seja, o velho não sabia o que de fato estava acontecendo.

Passados alguns dias, o jovem acreditava estar a salvo da descoberta de Godofredo e os saíram juntos para uma caminhada noturna aos arredores da cidade, pois o pintor não queria seguir sozinho e pediu a seu aprendiz que o acompanhasse. Em um dado momento do

caminho, já no cume de uma montanha, o velho pintor bateu à porta de uma cabana, que ao se abrir mostrava uma figura lânguida e com cabelos desgrenhados à espera deles. Diante da aparição sobrenatural, o mestre contou para seu discípulo uma história sobre traição e deslealdade, fazendo com que Gennaro estremecesse de medo ao mesmo tempo em que seguia fingindo desconhecer as razões de Godofredo para tal relato.

Entretanto, a dissimulação de Gennaro de nada adiantou e à beira de um abismo, os dois iniciaram uma luta impossível de ser vencida por Gennaro, restando a ele apenas aceitar a morte iminente. Assim, ele caiu abismo abaixo, sentindo cada parte da queda, cada galho que ia machucando suas mãos enquanto ele tentava se agarrar na esperança de sobreviver. Ao fim daquela agonia, o jovem estava ao lado de uma cabana, onde alguns camponeses o viram e o salvaram. Após se recuperar, Gennaro decidiu reencontrar o velho pintor e implorar por seu perdão, mas durante a caminhada, encontrou um punhal pertencente ao velho e subitamente teve o desejo de regeneração transformado em sede de vingança.

Ao chegar na casa do mestre, percebeu tudo fechado, além das cortinas que contribuíam para a escuridão dos ambientes, o que o fez seguir tateando as paredes até o quarto de Nauza. Enquanto andava pelos corredores, sentia um cheiro pestilento, quase insuportável, vindo dos aposentos de Nauza. Ao abrir as janelas para respirar, encontrou o casal morto: ela debruçada na mesa e o homem jogado em uma poltrona, ambos os corpos já em decomposição e com sinais de envenenamento. A morte, pelo olhar de Gennaro, roubou a beleza de Nauza, agora não era mais a representação do belo, mas a imagem desbotada e apodrecida de um cadáver.

Não há na fala do narrador nenhuma menção de arrependimento ou pesar diante dos trágicos acontecimentos que acometeram a família que o havia acolhido. Nem mesmo lamentava a morte de Nauza, a quem ele jurou amar, enfim, nenhuma empatia ou compaixão são demonstradas. Há, apenas, um sentimento de desperdício pela beleza que a morte roubou, apenas isso. A figura da mulher bela e pálida como uma estátua esculpida por mãos talentosas, havia sido reduzida a apenas uma imagem cadavérica, amarela e macilenta.

As mulheres que cruzaram o caminho de Gennaro, assim como aconteceu com seus companheiros dos contos anteriores, foram corrompidas e diante da impossibilidade de salvação ou resgate do homem preso nas profundezas de sua natureza tenebrosa, coube a elas a morte, como último ato de redenção. O homem, por sua vez, não foi capaz de cuidar da

mulher, fazendo dela apenas objeto de desejo, descartável a partir do momento em que não lhe conviesse mais. Assim, o homem torna-se culpado pela queda da mulher perdida, pois:

Culpado é o homem, quer quando ele é o sedutor, quer quando no papel de marido, não sabe zelar pela mulher, abandonando-a em momentos difíceis e perigosos, não lhe dando a assistência necessária, permitindo que o tédio a envolva. A mulher mais instável é a que mais necessita de amor e se amada vigorosamente, será a mais fiel das mulheres. A mulher é por natureza monogâmica e fiel, *se a natureza se perverte isso se dá por culpa do homem* (S4). (COSTA, 2001, p.52 *sem grifos no original*)

A mulher, vítima do homem, levada à ruína é ainda melhor retratada no conto *Claudius Hermann*, pois a duquesa Eleonora, até então realizada e feliz em seu casamento, desperta o desejo e a obsessão do narrador, que decide sequestrá-la. O crime é executado durante a noite e a mulher, dopada com uma poção colocada em sua bebida, desespera-se ao acordar e ver que estava em posse de um desconhecido.

Utilizando-se de uma narrativa que alterna entre primeira e terceira pessoa, conforme as ações que estão sendo executadas, de modo que quando são sentimentos de amor e admiração, Claudius Hermann coloca-se como narrador personagem, mas ao executar o sequestro, por exemplo, ele opta por apresentar-se como narrador observador, como se apenas assistisse os crimes, incapaz de modificar o que acontecia.

Instantes antes de sequestrar Eleonora durante a saída do Duque Maffio do quarto, Claudius Hermann utiliza-se de adjetivos para descrever a mulher amada que vão de encontro com a figuração da mulher romântica, pálida, lânguida e frágil, tal qual a conhecemos:

O que vi...foi o que sonhara e muito, o que vós todos, pobres insanos, idealizastes um dia como a visão dos amores sobre o corpo da vendida! Eram os seios níveos e veitados de azul, trêmulos de desejo, a cabeça perdida entre a chuva de cabelos negros, os lábios arquejantes, o corpo todo palpitante: era a languidez do desalinho, quando o corpo da beleza mais se enche de beleza e, como uma rosa que abre molhada de sereno, mais se expande, mais patenteia suas cores. (AZEVEDO, 1973, p. 70).

Entre devaneios e atos transgressores, o narrador leva a duquesa para longe de seu castelo e da proteção do marido, o que a leva ao desespero ao despertar, apavorada diante da impossibilidade de fugir do sequestrador. Durante os momentos de pavor vividos pela mulher, Claudius Hermann segue admirando sua beleza, sempre estabelecendo a relação entre anjo e homem: ela como o divino e ele como o profano. Por meio de uma narrativa novamente em

terceira pessoa, ele relata todo o percurso que o levou até aquele momento, desde quando a viu pela primeira vez e todo sentimento que passou a nutrir a partir daquele momento.

É, também, nessa primeira conversa entre os dois que Claudius Hermann decide deixá-la sozinha por um tempo para que ela possa decidir se aceita seu amor ou se deseja retornar para sua vida ao lado do duque. De volta ao quarto, encontra Eleonora chorando em posse de um papel com um poema que ele havia escrito e carregava consigo em sua carteira de viagem. Utilizando-se de um linguagem em tom confessional, os versos que Eleonora encontrou falavam de toda uma vida de leviandade vivida por ele, mas também tratava de uma profunda declaração de amor, na qual o amor da mulher amada era equiparado com a salvação.

Comovida com o poema, a duquesa escolheu seguir ao seu lado, todavia, tal como aconteceu nos contos anteriores, uma vez perdida a pureza e a mulher assumindo ares de pecadora, seja pelo adultério, ou por meio de assassinatos, seu desfecho mais uma vez estava longe de ser feliz, pois o marido que nunca deixou de procurar por ela, a encontrou e acreditando que a fuga havia sido consentida, à mulher adúltera não restava outro destino senão a morte, então, duque Maffio matou a esposa libidinosa. O casal destruído foi encontrado algum tempo depois pelo narrador, que viu Eleonora morta em um encharcado de sangue, ao lado do marido transtornado e desfigurado pelo horror da traição seguido de um crime horrível.

O conto encerrado de maneira abrupta por seu narrador que cochila, tamanha embriaguez, aborda a desventura de uma mulher casada, vivendo o matrimônio em sua plenitude, mas que vítima de um homem se perdeu na ilusão de um amor verdadeiro, entregue ao desejo e à transgressão, até deparar-se com sua ruína. O narrador, por outro lado, mostra-se devoto da imagem celestial vista na figura de Eleonora, todavia diante de sua morte, só resta a ele voltar a ser aquela pessoa descrita no poema que outrora serviu para compadecer a duquesa e persuadi-la a escolher Claudius Hermann e não o marido.

Eleonora, dona de uma beleza alva e angelical se tornou um joguete nas mãos ora de seu marido ora de seu amante, sempre à mercê de suas vontades, fosse esperando o marido retornar ao seu quarto para passarem a noite juntos, fosse trancada nos aposentos do narrador, à sua espera. Mesmo a decisão de não voltar ao castelo, para permanecer ao lado de Claudius Hermann é tomada quando ela, comovida com o poema encontrado, se permite confiar nas palavras lidas, passando a seu sequestrador a tutela que antes era destinada ao marido.

A mulher romântica retratada na personagem da duquesa, remete ao ideal feminino do anjo do lar, paciente, à espera pelo retorno do homem que sai em busca do sustento da casa e ao retornar almeja encontrar a esposa zelosa, sempre disponível para satisfazê-lo, partindo dele a decisão de ter ou não a relação sexual consumada, como demonstrado nas interações que Eleonora tem com o duque Maffio no início da narrativa.

Além disso, ao ser sequestrada e decidir permanecer ao lado de seu raptor, ela assume ares de transgressão, que tem como único desfecho a morte, esta, por sua vez, entendida como meio de redenção da mulher anjo, agora perdida e desvairada por ceder aos desejos carnavais e renunciar os princípios que deveria seguir, conforme o papel que a sociedade lhe determinou. A figura de Eleonora não toma decisões por si só, ainda que decida permanecer ao lado de Claudius Hermann, isso acontece mais pela persuasão exercida pelo poema que ela encontrou do que por escolha própria, dado o fato de ela decidir ficar entre lágrimas e expressões corporais que levam o leitor a inferir uma certa incerteza e confusão de sentimentos por trás da decisão tomada.

E mesmo após escolher permanecer ao lado de seu sequestrador, a duquesa permanece como uma prisioneira, mantida na segurança do lar enquanto o homem segue sua rotina, transitando entre outros lugares. A casa enquanto local de clausura, onde a mulher é mantida para cumprir seu papel social de boa esposa, mãe zelosa e cuidadosa para com os trabalhos domésticos é, muito além disso, o local onde a alma aflita permanece presa, privada do ir e vir livremente e sozinha, permanecendo sempre à espera de seu protetor para que ela possa sair à luz do sol.

Metaforicamente o símbolo da casa, com pouca iluminação, cortinas fechadas, sem nenhuma brecha por onde entre a luz, representa uma forma de masmorra à qual as personagens femininas estão fadadas a permanecer até serem salvas pelos homens ou até que a morte as liberte e assim acontece com Eleonora, que encontra nas mãos daquele que antes amou a arma que irá ceifar sua vida, enquanto o homem que a tirou de casa e a levou para longe do leito matrimonial, jurando-lhe o maior amor do mundo, estava na rua, deixando-a sozinha e indefesa, uma presa fácil para seu algoz, o transtornado marido traído: duque Maffio.

Os caminhos percorridos por Claudius Hermann após a morte de Eleonora não são ditos, não fica claro como ele viveu até o momento de seu encontro com os demais narradores naquela taverna. Sabe-se, apenas, que diferente dos demais homens ali presentes, ele sente-se

perturbado e decide não concluir a história, deixando os presentes assim como o leitor saberem dos fatos ocorridos até a morte de Eleonora.

Após o encerramento da narrativa feita pelo penúltimo narrador/personagem, quem toma a palavra é Johann, iniciando sua história que traz a representação da mulher pertencente ao estereótipo da donzela desprotegida. Ainda que difira bastante dos tipos mencionados anteriormente, por não ter sua história na narrativa muito aprofundada. A personagem tem um papel importante no desfecho de *Noite na taverna*, pois ela retorna no capítulo final e conclui assuntos inacabados com o narrador do conto de número seis.

A mulher em questão é Giórgia, com quem o narrador passou uma noite de amor, após assassinar o namorado dela em um duelo para resolver conflitos causados em uma partida de jogo. O usurpador decide encontrar a jovem após o crime e escondido, pela escuridão da noite e do quarto fechado, mantém relações sexuais com a moça até então virgem que, por sua vez, acreditava estar nos braços do homem amado. Todavia, antes mesmo do amanhecer, ao deixar o quarto da jovem, Johann compreende a dimensão do erro cometido ao ser atacado por um homem transtornado, o qual enfrenta em luta corporal até matá-lo. Então, após o homicídio, com a ajuda de uma lanterna, reconhece o morto: era seu irmão que vinha lavar a honra da jovem, também sua irmã.

Ele foge dali consciente de ter cometido incesto seguido de fraticídio porém o desfecho da trama envolvendo os irmãos, ainda estava longe de acontecer, uma vez que naquela noite, na taverna, após o encerramento das narrativas e durante o sono ébrio daqueles presentes, Giórgia, a irmã enganada, retorna e encontra ali Arthur, o jovem que Johann acreditava ter matado e que havia se apresetnado na taverna como Arnold.

Assim tem início o sétimo e último conto, intitulado *Último beijo de amor*, marcado pelo reencontro do casal outrora separado pelas ações de Johann, além do relato da vida malfadada vivida por Giórgia, agora prostituta, na busca pela redenção a ser obtida por meio de sua vingança contra o irmão, seguida por seu suicídio, entendido por ela como única forma de libertar-se daquela vida. Do mesmo modo que ela havia perdido o desejo de viver e não via felicidade possível em seu caminho, também o era Arnold, que desde os eventos passados, seguiu afogado em mágoas, escolhendo apunhalar-se logo após vê-la morrer.

Giórgia é descrita no conto com aparência cadavérica e olhos de loucura, perdida em sua palidez e suas vestes sombrias:

Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida; e a cruz 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, 1973, p. 89).

A história amorosa de Arthur e Giórgia, interrompida por Johann após uma noite de bebedeira e jogos de azar, demora cinco anos para ser retomada e encerrada, muito embora isso não aconteça de maneira afortunada para o casal, pois o amor adolescente, puro e intenso culminou em sofrimento pelo afastamento forçado e tornou-se incapaz ser revivido e realizados os sonhos de outrora, restou aos dois tão somente morrerem, um nos braços do outro, tal qual Romeu e sua Julieta.

A donzela destruída pelo próprio irmão, encontra redenção somente na morte faz de Giorgia mais uma das mulheres com sonhos arruinados pela interferência de uma personagem masculina dotada de comportamento duvidoso e tornando-a condenada ao sofrimento por ter se perdido no momento em que seu caminho foi atravessado pela ação de um homem. A figura da jovem morta no encerramento de *Noite na taverna* remete à mulher que deveria ter sido salva e acolhida, mas que encontrou nas mãos do homem, a destruição.

Logo após *Noite na taverna*, ou antes de acordo com alguns organizadores da obra azevediana, encontra-se uma outra obra de Álvares de Azevedo, com outra história, porém repetindo, tal qual os contos, a imagem dessa mulher frágil e desvairada. Embora em um número bem menor em relação às personagens presentes dentro do arquétipo da donzela, em *Macário*, são encontradas duas presenças bastantes importantes enquanto exemplificação da teoria aqui tratada.

A primeira delas surge no episódio inicial, durante a viagem que a personagem homônima, Macário, faz ao lado de Satã pela cidade de São Paulo, incluindo uma passagem no cemitério, quando ele sonha com essa mulher metade anjo, metade horror:

Depois eu vi uma forma de mulher pensativa. Era nua... e seu corpo era perfeito como de um anjo, mas era lívido como o mármore. Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos e as unhas roxeadas (sic). Seu cabelo era louro, mas tinha uns reflexos de branco. Que dor desconhecida a gelara assim e lhe embranquecera os cabelos? Não o sei. Ela se erguia às vezes, cambaleando, estremeendo suas pernas indecisas, como uma criança que tiritita... e se perdia nas trevas. Eu a segui. Caminhamos longo tempo num chão pantanoso... (AZEVEDO, 1973, p. 131).

Essa mulher lívida, com aparência de quem carrega as dores do mundo nos ombros remete à última presença feminina surgida nos contos, Giórgia, a imagem de alguém que outrora linda e suave, mas em virtude de terríveis eventos vividos, tornou-se um reflexo fantasmagórico. Havia, também, em Giórgia uma espécie de dualidade, uma linha muito tênue entre Bem e Mal, assim como acontece com a figura retratada por Macário:

A jovem virgem e pura, filha do céu e imagem da mãe é a idealização do amor impossível, repleto de afetos elevados e sonhos irrealizáveis. Aquelas mulheres que servem ao desfrute, ao sexo e à aventura são virgens perseguidas a quem se usam e abusam sem pudores nem reservas. São seres sem alma, próprias para a posse e o prazer. Nessa categoria encontram-se também as adúlteras, as mulheres casadas e raptadas, as assassinas e aventureiras. Mulheres que romperam as barreiras morais, voluntária ou involuntariamente, e viram-se reduzidas a meros prazeres libidinais. (RODRIGUES, 2007, p.84)

A ambiguidade existente na figura feminina e a ideia da existência dessa mulher que transita entre o angelical e o diabólico, possibilita repensar as obras literárias, objetos de estudo, pelos aspectos de Eva e Lilith, cada qual em seu desdobramento. Se por um lado, há a mulher que cometeu o pecado original e que teria induzido o primeiro homem a também pecar, porém sem nunca sair de seu lado, sem perder a essência de submissão e delicadeza, bases sob as quais se deu sua existência, há do outro lado, a oposição na figura de Lilith, da mulher demônio que criou asas e atravessou os muros do Jardim do Éden, rebelando-se contra seu marido e, também, contra Deus. Esta representação da transgressão se faz presente até a atualidade na figura da *femme fatale*, ou seja, a primeira mulher que existiu está refletida em personagens semelhantes contidas na literatura.

4.2 – A PRESENÇA DA *FEMME FATALE* EM SHAKESPEARE E ÁLVARES DE AZEVEDO

A figura feminina, há muito representada por grandes nomes da Literatura, recebeu ainda mais destaque durante o Renascimento, quando dramaturgos da era elisabetana buscavam inspiração da Renascença italiana para criação de suas obras. A partir daí surgiram as mulheres intensas, que proclamam suas paixões com ousadia (PRAZ, 1996).

A mulher vista pelo viés da ambiguidade, no entanto, já vinha há tempos sendo tema de lendas e criações de teorias com base na cultura judaico-cristão, visto que a dualidade existente entre Lilith e Eva é colocada em cena e ganha ainda mais força dado o comportamento da Igreja Católica e da sociedade nos tempos mais antigos, ao tratar da mulher, lhe atribuindo ares demoníacos, como se estivesse a todo momento à espreita, com desejo único de destruir o homem.

É a partir do Romantismo que a forma feminina voltada para o angelical passa a ser explorada, também endossada pela Igreja tende a exaltar a mulher enquanto anjo do lar. Ao mesmo tempo que a mulher submissa, angelical e frágil era exaltada por uma parte da sociedade, obras literárias vão tratar desta figura dentro de muitas personalidades, assim começam a ser dados à ela os mais variados papéis, desde sereias encantadas até Melusina, não mais levando o homem à morte, mas trazendo a desgraça para sua vida.

Há também aquelas que carregam consigo fatalidade pelas ações cometidas, além de exercer domínio sobre o masculino, como acontece, por exemplo, com Lady Macbeth, em *Macbeth*, de William Shakespeare. Essas mulheres dominadoras possuem em sua essência o gérmen da semente de uma busca por sua libertação, há ali uma sede de enfrentar o mundo, livrando-se das amarras social e religiosamente impostas a elas:

Mulheres dominadoras, como a Jezabel, da Bíblia, ou a Lady Macbeth, de Shakespeare, também expressam sua fatalidade ao governar, manipular os maridos. A narrativa bíblica sobre Jezabel expressa tão claramente o poder dessa mulher que o profeta Elias, após enfrentar 400 profetas que serviam a Baal, preferiu fugir e esconder-se numa gruta a enfrentá-la. *Tais mulheres são símbolos de uma vontade feminina imperiosa, que desconhece os limites temporais impostos pela lei ou pela sociedade.* (MENON, 2007, p.110 *sem grifos no original*)

Além de Lady Macbeth, outras figuras importantes no *corpus* aqui estudado refletem essa ideia de demonização da mulher, sua imagem enquanto fatal e destruidora, responsável por fazer o homem sucumbir. Esta presença ambígua existe e contribui para reforçar o mito, ao servir como espelho dos aspectos da vida real.

Para Praz (1996) a mulher fatal é composta basicamente por dois ingredientes que formadores de sua essência: beleza e fatalidade, sendo o primeiro condutor das ações, enquanto o segundo leva ao seu desfecho. A mulher fatal representada na Literatura, ainda carrega vestígios da luta de Lilith por liberdade, assim seu oponente é sempre um homem,

nunca outra mulher e a queda de seu opressor, o encontro dele com a própria ruína frente a força do feminino, ou seja, o homem será arruinado, mesmo permanecendo vivo, pois sua vida deixa de fazer sentido.

Enquanto ideia de fatalidade, o impulso sexual, a atração física e a paixão descontrolada atuam como aliados para a corrupção e queda do homem, tendo em vista que ele, consumido pelo desejo, incapaz de agir de maneira racional, deixa-se levar, executando os mais nefastos atos para possuir a mulher desejada.

Ainda de acordo com Praz, a mulher atuaria como uma agente de satã no mundo e a atração que desperta no homem, seria o laço diabólico para tirá-lo do bom caminho. Assim, *femme fatale* seria essa mulher dubia, atraente e repulsiva, encontrando-se no lado oposto da mulher angelical:

[...] ao encarnar o mote romântico da mulher anjo/demônio, é “construída como uma mulher fatal, um monstro, elemento transgressor da ordem e de certos valores vigentes à época”. Como *femme fatale*, ela possui uma característica típica das monstruosidades: ser, simultaneamente, atrativa e repulsiva. (FRANÇA, p.194)

Essa concepção de mulher demônio, que em posse de artimanhas malignas, tem o poder de manipular o homem e desviá-lo da bondade, fica bastante evidente em *Macbeth*, a partir das ações da esposa da personagem principal. Desde o momento no qual o marido conta a Lady Macbeth sobre a profecia das feiticeiras, vislumbrando um futuro dele como rei, ela decide não esperar a ordem natural dos supostos acontecimentos futuros, pois decide interferir e fazer com que tudo se concretize, o mais rápido possível.

Em uma das cenas, enquanto caminha lendo uma carta, ela inicia um monólogo reflexivo acerca das boas qualidades do marido, entendidas por ela não como virtudes, mas como fraqueza e para ter o que deseja, será preciso manipulá-lo, pois não acredita que ele tenha coragem e, até mesmo, maldade suficientes para fazer a profecia se cumprir:

[...] Mas não confio em tua natureza. Está totalmente cheia do leite da ternura humana para que possa escolher o caminho mais curto. Gostarias de ser grande, pois não te falta ambição; mas falta-te o instinto do mal que deve secundá-la. Aquilo que desejas ardentemente, tu o desejas santamente. (SHAKESPEARE, 1981, p.130)

Na sequência desta mesma cena, após ficar sozinha no cômodo, Lady Macbeth realiza outro monólogo, no qual faz uma espécie de invocação aos espíritos do Mal para ajudá-la na execução de seu plano. Neste momento ela roga para serem tirados dela

quaisquer sinais de bondade ou compaixão, que seriam intrínsecos à sua natureza de mulher, desejando, assim, que a outra face da dualidade feminina assuma o controle de suas ações:

Acorrei, espíritos que velais sobre os pensamentos mortais! Trocai-me de sexo e, dos pés à cabeça, enchei-me, fazei que transborde da mais implacável crueldade! Fazei que meu sangue fique mais espesso; fechai em mim todo acesso, todo caminho à piedade, para que nenhum escrúpulo compatível com a Natureza possa turvar meu propósito feroz, nem possa interpor-se entre ele e a execução! Vinde a meus seios maternos e converti meu leite em mel, vós gênios do crime, do lugar de onde presidis, sob substâncias invisíveis, a hora de fazer o mal! (SHAKESPEARE, 1981, p.131)

Seguindo com o andamento de seu plano, a personagem pretende usar bebida e orgias para tirar os guardas da porta do quarto de sua vítima. Esse recurso, da presença de vícios e álcool, bastante usado em textos desde Shakespeare, e retomado com bastante intensidade no Romantismo, aparece como uma via de mão dupla, pois ora apresenta-se como uma forma de justificar crimes, ora como meio de contribuir para a execução dos crimes, como acontece em *Macbeth* e também em *Otelo*, ao planejar a embriaguez de Cássio, uma vez que com baixa tolerância ao álcool, pode perder a razão, o que era exatamente o plano do vilão.

Retomando a reflexão da personagem de Lady Macbeth, enquanto legítimo espécime da figuração da *femme fatale* em uma obra literária, é ela quem define os rumos da trama envolvendo o casal, não sendo o marido capaz de opinar sobre o próprio destino, apresentado-se até, de certa maneira, frágil diante dela, quando ele incapaz de concluir o assassinato, assiste a esposa cruel e friamente executar o crime.

Lady Macbeth pode ser vista como a figura da mulher anjo/demônio, por trazer em sua personalidade a doçura e a crueldade, a beleza e o maligno, o que vai de encontro com o surgimento do mito dessa representação da deusa diabólica, criado por uma sociedade que se recusava a aceitar a emancipação da mulher, dando a ela aspectos satânicos uma vez que decidia agir sob suas próprias crenças e desejos, desprendendo-se das amarras sociais que lhe eram impostas:

Os mitos refletem a organização social de determinados grupos, havendo diversos paralelos ou equivalências nos povos vizinhos de Israel. O mito de Lilith envolve diferentes aspectos da estrutura de pensamento humano e a sua evolução. *O ser humano patriarcal tinha dificuldades de ser confrontado, principalmente por mulheres.* Os mitos da existência de deusas ou demônios, que não se submetiam à estrutura patriarcal, podem

ajudar a compreender o sistema de opressão que ainda está vigente em nosso tempo. (SCHIMITT, 2016, p.459 *sem grifos no original*)

Essa ideia do mito da mulher fatal - aqui com o termo no sentido de espaço encontrado para se destacar na Literatura - traz uma percepção de retomada à queda do homem, à sua perdição, a exemplo do pecado original, no qual a serpente, enquanto arquétipo de satanás, convence a mulher a comer o fruto proibido, esta por sua vez convence o homem, manipulando-o.

O desfecho de *Lady Macbeth*, retoma a ideia de reparação do Mal causado, pois é consumida pela loucura, seguida de sua morte. O enlouquecer e o deixar de existir, na verdade, surgem de modo bastante significativo nos textos escolhidos como objeto de análise do trabalho, pois tal qual acontece com a personagem shakespeariana, o mesmo se passa três séculos depois, com as personagens de Álvares de Azevedo, que executam ações socialmente consideradas indignas, cabendo a elas a morte como única possibilidade.

Ações cruéis, de vingança ou de desespero, loucura e morte permeiam as narrativas da esposa do capitão, no conto *Bertram*, em *Noite na taverna*, pois primeiro tem ações desprezadas pela sociedade que preza pela moral e os bons costumes, uma vez que é infiel ao marido, junto ao homem de confiança de seu cônjuge. A partir do adultério cometido, ela caminha para a loucura, até morrer à deriva, em companhia do amante.

Ainda em *Noite na taverna*, outra personagem feminina bastante dual, é Giórgia, que em *Johann*, aparece como um joguete nas mãos do narrador que passa a noite com ela, após usurpar o lugar do jovem que acreditava ter assassinado; irá ressurgir ao final, em *Último beijo de amor*, não mais como a donzela pura e inocente de outrora, mas marcada por traços de amargura e sofrimento, tomada pelo desejo de vingança contra o irmão, seguido de sua morte junto ao homem amado.

Desse modo, a morte das personagens pode ser entendida sob duas perspectivas: a primeira diz respeito à redenção, principalmente por dar-se após episódios de desvario e aparente loucura, mas também pode ser vista como uma possibilidade de reparação, de extinção do Mal que elas representam, como se o Bem tivesse que sobreviver e, para isso, o seu oposto devesse deixar de existir, se não completamente, pelo menos eliminado-se uma de suas representações.

A manutenção das virtudes, que torna-se o centro da vida em sociedade a partir do século XIX, com a família sendo a grande concretização daquilo tido como correto, precisa

ser mantida e tudo o que pode afetar essa idealização de lar sagrado e inabalável, deveria sair de cena, assim, a mulher ambígua deixa de existir, encontrando a morte dentro da obra literária. Muito embora o Romantismo tenha ido beber na fonte da Idade Média e do Renascimento para criar esse tipo de personagem, é também nesse período que a subjetividade e as angústias da alma passam a ficar cada vez mais restritas ao universo da ficção.

E, ainda que a mulher seja uma personagem fictícia, ela não deixa de possuir nuances do obscuro da sociedade, daquilo que era condenável, principalmente pela Igreja e por aqueles tidos como defensores do Bem e do correto perante os olhos de Deus. A estética era representada pela beleza e pelo trágico, cabendo às mulheres fatais, damas a serviço de Satanás, serem a figuração daquilo que a sociedade buscava, a todo custo, esconder, pois:

A lei básica consiste no fato de que o matiz positivo ou negativo das ações das personagens não é determinado propriamente por sua atitude em relação ao herói, mas seu posicionamento ao lado do cosmos ou do caos (isso deve ser notado também nas lendas mais tardias de caráter religioso, onde surge uma oposição clara das doutrinas religiosas, do que é pecaminoso e do que é benfazejo, do Deus e do Diabo etc) (MELETÍNSKI, 2002, p.113-114)

Se de um lado existe a figura da mulher ambígua, representando a dualidade anjo/demônio, que somente na morte pode encontrar redenção, seja a morte causada pelo outro ou advinda de suas próprias mãos, há ao seu lado o homem marcado pelo sombrio, a imagem do diabólico enquanto figuração de tudo aquilo que vai contra as virtudes do herói e da donzela. Então, é possível perceber que em Shakespeare e Álvares de Azevedo, a vilania apresenta-se por meio de sutilezas, de certo modo até sedutoras, pois maldade, astúcia e inteligência, por vezes caminham juntas, tornando o homem/diabo tão interessante aos olhos de quem lê, principalmente enquanto algoz do herói e de sua heroína.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *A anatomia da influência* (2013) ao abordar a criação do bardo inglês como uma representação fiel ao comportamento humano, retratando pessoas reais e complexas por meio de suas personagens, dotadas de sentimentos, conflitos, escolhas, medos e alegrias, bem como a escolha por temas universais, Harold Bloom apresenta reflexões quanto às inspirações a partir da obra de Shakespeare, bem como obras anteriores que teriam servido de inspiração para o dramaturgo. Nesse sentido, ainda que pertencesse ao século XVI, as personagens

desenvolvidas por Shakespeare, são atemporais por serem um espelho da essência do homem, em toda sua profundidade existencial.

Assim, o estudioso entende que em Shakespeare, o que é visto e ouvido, traz à tona quem o ser humano, de fato, é, logo sua influência encontra-se presente nas vidas de seus leitores, pelo reconhecimento encontrado em suas personagens. Nesse sentido, ao ler Shakespeare e transitar por sua obra, é possível perceber a atemporalidade ali existente, pois mesmo passados séculos de sua criação, ela se mantém viva e relevante, ecoando naqueles que têm contato com as peças, pois:

Shakespeare e Dante, enfatizou Yeats em *Autobiographies* (Autobiografias), foram poetas que alcançaram uma unidade de ser em suas obras que nos proporcionou “a recriação do homem por meio da arte, o nascimento de uma nova espécie de homem”. Se isso é verdade, então Danto recriou apenas a si mesmo, o Peregrino. Shakespeare, como pessoa, continuou pertencendo à velha espécie. Já Falstaff, Rosalinda, Hamlet, Iago, Macbeth e Cleópatra foram uma nova reinvenção do humano. (BLOOM, 2013, p.64-65)

Quando observa-se o modo como Shakespeare pode ter refletido na literatura nacional, é possível perceber algumas sutilezas que podem indicar uma certa inspiração na obra do ultra romântico Álvares de Azevedo. Essas nuances aparecem em citações usadas como epígrafes de alguns poemas componente da *Lira dos vinte anos* e, também, na escolha de determinados nomes de personagens, como por exemplo o terceiro narrador de *Noite na taverna*, Bertram, nome de uma personagem de Shakespeare na comédia *Tudo bem quando termina bem*. Além disso, há ainda, já citado anteriormente, o prefácio de *Macário*, intitulado *Puff*, uma referência a um acontecimento no drama histórico *Henrique IV* e por meio do qual Azevedo explicita suas ideias de concepção literária, com muitas referências a Shakespeare..

A partir da percepção de um jovem Álvares de Azevedo, inspirado por suas leituras da obra de Shakespeare, nasceu uma inquietação no intuito de compreender a construção da vilania e a presença da temática do Mal em ambos os autores. O dramaturgo foi um autor de cabeceira do poeta, haja visto a partir de biografias e cartas por ele deixadas, bem como menções de trechos da dramaturgia shakespeariana em sua obra. Todavia indo para além de tais fatos, é possível a exploração de determinados aspectos na construção de suas personagens, observadas pela perspectiva da influência que a leitura de Shakespeare pode ter deixado em Azevedo, pois:

Há um substância na obra de Shakespeare que prevalece e que se mostrou multicultural, tão universalmente apreendida em todas as línguas que estabeleceu um multiculturalismo pragmático, em todo o globo, que ultrapassa de longe nosso tateios politicizados rumo a esse ideal. (BLOOM, 2010, p.85)

A substância mencionada por Bloom, é possível de ser percebida em diferentes intensidades nas obras dos sucessores de Shakespeare, cada qual à sua maneira, tempo e condições de criação, pois as influências recebidas apresentam-se somadas à situacionalidade de suas criações. A inspiração recebida daqueles que vieram antes sempre esteve presente, inclusive na própria composição de Shakespeare, que enquanto contemporâneo de Marlowe, não passou imune à sua obra.

Ainda que, de acordo com críticos literários, essa influência refletida na obra de Shakespeare vá se distanciando de seu antecessor, a medida que a escrita amadurece, a inspiração, enquanto alimento para a criatividade, permanece com um sentido particular em Shakespeare, conforme propõe Bloom (2013):

Shakespeare emprega a palavra *influência* em dois sentidos: um influxo astral e inspiração. Mas de quem é o alento que anima as primeiras obras de Shakespeare, desde as peças sobre Henrique até *Rei João*? Suponho que Shakespeare teria respondido: “De Marlowe”. Rapidamente a influência deixou de ser inspiração no Shakespeare maduro, mas há uma grande ironia, provavelmente autodirecionada, nessa conversão do influxo oculto em um processo de absorção do precursor. A palavra latina para “inspiração”, a divina *afflatus*, reflete a tradição de invocar uma musa, que desde Homero nos é tão familiar. (p.73)

Inspiração, entendida enquanto eco, vestígio, sutileza, que assim como Shakespeare recebeu de seu antecessor, ele também viria, posteriormente, a marcar produções, mesmo após sua morte. Nesse sentido, a proposta de investigar possíveis reflexos de Shakespeare na obra de Álvares de Azevedo, foi o foco da presente pesquisa. A investigação buscou encontrar marcas das sutilezas advindas de Shakespeare, no intuito de perceber como as mesmas irradiam em *Macário* e *Noite na taverna*.

Dentre as possibilidades de investigação percebidas a transgressão e sua relação com a noite, a presença do Mal nas ações das personagens e a relação estabelecida entre os homens e mulheres presentes nas obras dos dois autores foi a abordagem apresentada pela presente pesquisa.

A tragédia shakespeariana pode ser percebida como uma grande possibilidade para investigar a presença do Mal na literatura universal, dada a quantidade de personagens marcadas pela maldade ou arquetípicas do Diabo. Para tanto, aqui cabe pensar o Mal e suas figurações na obra de Shakespeare, enquanto fio condutor da ação dramática, pelas qualidades presentes no homem diabólico das peças analisadas, no intuito de traçar aproximações possíveis entre a obra shakespeariana e a produção azevediana.

Ao revisitar as tragédias shakespearianas, é possível perceber que o universo criado pelo bardo inglês transcende sua época e continua a inspirar escritores em diferentes contextos e movimentos literários. A capacidade de Shakespeare em retratar a complexidade humana, com personagens multifacetados e situações que desafiam as convenções morais, mantém sua relevância ao longo dos séculos.

Assim, a influência de Shakespeare não se restringe apenas à forma como Álvares de Azevedo incorporou elementos de suas tragédias em sua obra, mas também se estende a todo o legado literário que se seguiu, quiçá até a atualidade. A compreensão da natureza humana, explorada de maneira magistral por Shakespeare, tornou-se uma referência incontornável para escritores posteriores, como evidenciado pelas palavras de Harold Bloom.

Álvares de Azevedo não se configura como um mero imitador, mas como um leitor ávido que soube absorver a essência criativa de Shakespeare e reinterpretá-la à luz de sua própria identidade brasileira e das características do movimento ultrarromântico. A mulher, elemento central nas tragédias de ambos os autores, vista sob a ótica da dualidade entre a donzela frágil e a *femme fatale*, mostra como a figura feminina desempenha papéis fundamentais na condução dos conflitos e no desenvolvimento das tramas.

Da mesma forma, a presença do Mal como força motriz nas narrativas revelou-se um ponto de convergência, unindo as obras para uma exploração acerca da natureza humana. Na transgressão e na predominância do Mal no comportamento humano, por inúmeras vezes a noite aparece como facilitadora para que atos hediondos sejam cometidos.

Assim, aqui foi ressaltada a importância de explorar a intertextualidade como uma ferramenta enriquecedora para a compreensão das obras literárias, dado o grande valor agregado a partir dos estudos comparados. A Literatura Comparada, ao proporcionar uma análise crítica e aprofundada, revela as camadas mais densas da criação artística e oferece

novas perspectivas para a apreciação e interpretação das obras literárias, mantendo viva a chama da investigação literária, em todas as suas formas.

Em sua breve vida, Álvares de Azevedo esteve imerso em leituras, o que contribuiu para deixar vestígios de suas fontes de inspiração, como acontece com a presença de Shakespeare, de quem foi leitor assíduo. Suas habilidades de leitor voraz e a absorção de temas e estilos presentes em outros autores, somadas ao potencial criativo, cooperou para fazer do poeta um nome tão expressivo na Literatura Brasileira, pois sua criação permanece viva, bem como os ecos de suas fontes inspiradoras seguem perceptíveis na herança literária que deixou para a posteridade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. São Paulo: Nova Cultural, 1996.
- ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- ALVES, A. N. O diabo como arquétipo majoritário do mal na literatura. *Revista diversidade religiosa*, v. 1, n. 1, 2015
- ANDRADE, Mario de. Amor e Medo. In: _____. *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Marins, 1974, p. 199-229.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.
- ASSIS, Jean. *Imitação na Ars Política de Maquiavel: Ambiguidades e Ambivalências na reinserção da Virtù*. Griot v.21, n.2, 2021, 444-465
- ASSIS, Machado de. *Álvares de Azevedo: Lira dos vinte anos*. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguiar, 1994. v.3.
- AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Ciranda Cultural, 2012.
- _____. *Noite na Taverna e Macário*. Rio de Janeiro: Editora Três, 1973.
- AZEVEDO, Vicente de. *Cartas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Academia Paulista de Letras, vol.1, 1976.
- _____. *Álvares de Azevedo Desvendado*. São Paulo: Martins Mec, 1977.
- BATAILLE, Georges. *A literatura e o mal*. Porto Alegre: L&PM, 1989.
- BERTHOLD, Margot. *A Idade Média*. In: *História mundial do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 185-266.
- BLOOM, Harold. *A anatomia da influência: literatura como modo de vida*. São Paulo: Companhia das letras, 2013.

_____. *Shakespeare: a invenção do humano*. Tradução de José Roberto O'Shea e revisão de Marta Miranda O'Shea. Editora Objetiva, 2000.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2010.

BOQUET, Guy. *Teatro e sociedade: Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

BYINGTON, C. A. B. *A sombra e o mal*. O paradoxo do arquétipo central. Um estudo da ética pela psicologia simbólica junguiana. *Junguiana*, v. 1, n. 1, 2019, p.221-230.

CAMPBELL, J. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban*. In: Formação da literatura brasileira: momentos decisivos. São Paulo: Martins, 1964, p.176-190.

_____. *A educação pela noite*. In: A educação pela noite e outros ensaios. São Paulo: Ática, 1989. p.10-22.

CANDIDO, Antonio., GOMES, Paulo Emílio Salles., PRADO, Décio de Almeida e ROSENFELD, Anatol. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2009

CARNEIRO, Cesar Felipe Pereira. O percurso de Otelo e sua chegada no Brasil. *Revista Versalete*, Curitiba, v. 3, n. 5, p. 249-261, jul-dez. 2015. Disponível em: <http://www.revistaversalete.ufpr.br/edicoes/vol3-05/249CesarCarneiroPRONTO.pdf>. Acesso em: 27 dez. 2022.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. Álvares de Azevedo, um contista fantástico. *Linguagem - Estudos e Pesquisas*, Catalão, v. 10-11, p.0-0, out. 2007

COSTA, Maria Morais da. Álvares de Azevedo em contraponto. *Fragmenta*, Curitiba, n. 7, p. 35-44, 1990.

COSTA, E. V. da. A concepção do amor e idealização da mulher no romantismo. *ALFA: Revista de Linguística*, São Paulo, v. 4, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3216>. Acesso em: 28 jul. 2022.

COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tania Franco (Org.). *Literatura comparada: Textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

COUSTÉ, Alberto. *Biografia do Diabo: O Diabo como a sombra de Deus na história*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1996.

CUNHA, Cilaine Alves. Poeta embriagado de ideias íntimas. *Convergência Lusíada*, Rio de Janeiro, v. 31, n. 44, p. 166-190, jun-dez 2020. DOI <https://doi.org/10.37508/rcl.2020.n44a415>. Disponível em: <https://convergencialusiada.com.br/rcl/article/view/415>. Acesso em: 05 maio 2022.

_____. O poeta enfasiado. Álvares de Azevedo, crítico do romantismo. *Revista Escritos*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 11, p. 58-71, 2017. DOI Disponível em: <http://escritos.rb.gov.br/numero11/artigo05.php>. Acesso em: 5 maio 2022.

CUNHA, Fausto. Álvares de Azevedo ou a contradição criadora. In: _____. *O Romantismo no Brasil: De Castro Alves a Sousândrade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971, p. 113-117.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1300-1800 - uma cidade sitiada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

DIAZ, Brigitte. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade: formas e funções da correspondência em alguns percursos de escritores no século XIX*. São Paulo; Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

DOLLIMORE, Jonathan. *Desire is Death: Shakespeare*. In: *Death, Desire and Loss in Western Culture*. New York: Routledge, 1998.

DRAKE, Amy. Lilith's evolution: How did Adam's first wife metamorphize from a demon spirit into an icon of women's liberation?. *South-Central Renaissance Conference*, Atlanta, p. 1-14, 2018. Disponível em: https://www.academia.edu/38960656/Lilith_s_Evolution_How_Did_Adam_s_first_wife_Met

amorphize_from_a_Demon_Spirit_into_an_Icon_of_Women_s_Liberation. Acesso em: 22 jul. 2022.

FRANÇA, J. As relações entre “Monstruosidade” e “Medo estético”: anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC – Centros – Ética, Estética*. UFPR – Curitiba, 2011.

FREIRE, Rafael Argenton. *Byron and Álvares de Azevedo: Byronism in Brazil*. University of Glasgow, 2010

Goldblum, Sarah (2021) "The Lilith Challenge," *The Confluence*: Vol. 1: Iss. 1, Article 7. Available at: <https://digitalcommons.lindenwood.edu/theconfluence/vol1/iss1/7>

HELIODORA, Barbara. *Falando de Shakespeare*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. *Shakespeare: o que as peças contam*. Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2014.

HELLER, Bárbara; BRITTO, Luís Percival Leme de; LAJOLO, Marisa. *Álvares de Azevedo: Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1982.

HONAN, Park. *Shakespeare: uma vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. São Paulo: Perspectiva S/A, 1988.

KELLY, Henry Ansgar. *Satã: uma biografia*. São Paulo: Globo, 2008

LAEBER, Ana Paola. *(Des)conhecendo Centauro e suas mulheres: um estudo arquetípico em A Ceia dominicana: romance neolatino, de Reinaldo Santos Neves*. Orientador: Deneval Siqueira de Azevedo Filho. 2015. 137 f. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Espírito Santo, Espírito Santo, 2015.

LINHARES, Temístocles. *Vinte e dois diálogos sobre o conto brasileiro atual*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.

MELETÍNSKI, E. M. *Os arquétipos literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENON, M. C. Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932. Londrina, 2007, 257 p. *Tese (Doutorado em Letras)* - Universidade Estadual de Londrina.

MIKOSZ, José Eliézer. A mulher e o mal: A Anima Negativa, o mito de Lilith e a Santa Inquisição. *Revista Húmus: Modernidade, liquidez e decadência*, Maranhão, v. 6, n. 18, p. 140-149, 2016. 2236-4359. Disponível em: <http://periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/revistahumus/article/view/6331>. Acesso em: 22 jul. 2022.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. 3. ed. São Paulo: Escala, 2011.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NOGUEIRA, Carlos Roberto F.. *O diabo no imaginário cristão*. São Paulo: Ática, 1986.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. São Paulo: Editora da Unicamp, 1996.

RODRIGUES, V. N. O epistológrafo personagem: O olhar dos editores sobre as cartas de Álvares de Azevedo. Guarulhos, 2018, 95 p. *Dissertação (Mestrado em Letras)* – Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade Federal de São Paulo.

RODRIGUES, Antenor Salzer. Sexualidade e perversão na literatura romântica. *Psicologia em Pesquisa*, Juiz de Fora: UFJF, n. 02, p. 67-85, julho-dezembro 2007. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/pdf/psipesq/v1n2/v1n2a08.pdf>. Acesso em: 28 jul. 2022.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

SANTOS, Natália Gonçalves de Souza. O pensamento crítico de Álvares de Azevedo por meio de seus prefácios: antagonismos e dissoluções. Orientador: Eduardo Vieira Martins. 2012. 126f. *Dissertação (mestrado)* - USP, São Paulo, 2012.

SCHMITT, Gustavo. O mito de Lilith: entre deuses e demônios. *Anais do Congresso Latino-Americano de Gênero e Religião*, São Leopoldo, v. 4, p. 453-456, 2016.

SHAKESPEARE, William. *Tragédias*. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

_____. *Rei Lear*. São Paulo: Martin Claret, 2004.

_____. *Otelo: o mouro de Veneza*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

SILVA, V. M. T. Considerações sobre Noite na Taverna. *Letras em Revista*, v. 3/4, n. 1, 1995.

SOUZA, P. A. G. As personagens das cartas de Álvares de Azevedo. In: Simpósio Nacional de História – Lugares dos historiadores: Velhos e novos desafios, 28., 2015, Florianópolis. *Anais*. Florianópolis: UFSC; UDESC, 2015. Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439855171_ARQUIVO_AspersonagensdascartasdeAlvaresdeAzevedo-texto.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2021.

SOUZA, T.; SOUZA, S. O anjo do lar x Femme fatale: A representação da mulher vitoriana na obra Carmilla, de Le Fanu. *Revista Literatura, História e Memória*, v. 14, n. 23, 2018. <https://doi.org/10.48075/rlhm.v14i23.18693>

WERKEMA, A. S. Macário e satã: Viagem fantástica, diálogo crítico. In: Volobuef, K. [Org.]. *Anais do I Colóquio “Vertentes do fantástico na literatura”*, Araraquara, 2009.

XAVIER FILHO, Haroudo Satiro. Reverberações do arquétipo da Fada no romance Jonathan Strange & Mr. Norrell, de Susanna Clarke. Orientador: Luciane Alves Santos. 2019. 80 f. *Dissertação (Mestrado)* - UFPB, João Pessoa, 2019.