

Emergências da binomia romântica em imagens do feminino em *Lira dos vinte anos* e *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo

Geovane Gilvandro Leonardo da Silva
Mayara Cristina de França Silva*

Resumo: O presente artigo busca realizar uma breve análise sobre alguns dos procedimentos criativos presentes na prosa e lírica alvaresianas, tendo como temática central as imagens do feminino construídas em torno do que Álvares de Azevedo denominou *binomia*, que consiste em uma fusão de elementos semanticamente opostos. À luz dos trabalhos teóricos empreendidos por Cunha (1998, 2004), Barros Júnior e Pereira (2014), Hugo (2010) e Sena (2010, 2017), inicialmente, iremos observar as configurações teóricas acerca do conceito de binomia na perspectiva do Romantismo. Em seguida, analisaremos alguns exemplos poéticos de binomia romântica alvaresiana em *Lira dos vinte anos* e, como contribuição teórica, observar se na novela gótica *Noite na taverna* também poderemos encontrar outros aspectos binômicos referentes às imagens do universo feminino alvaresiano.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; Binomia; Imagens femininas; Romantismo.

Abstract: This paper aims to briefly analyze some of the creative procedures noticeable in Álvares de Azevedo's prose and lyric, focusing in the investigation of the imagery of the feminine built around what Azevedo called *binomia*, which consists of a fusion of semantically opposed elements. In the light of the theoretical works undertaken by Cunha (1998, 2004), Barros Júnior and Pereira (2014), Hugo (2010), and Sena (2010; 2017), we will observe the theoretical configurations of the *binomia* conception in the perspective of Romanticism. Subsequently, there will be examined some lyrical examples of Alvaresian romantic *binomia* in his *Lira dos vinte anos* (2005 [1853]) and, likewise, his gothic novel *Noite na taverna* (2013 [1855]) will be used as a theoretical contribution, in which we can also find other aspects of his *binomia* concerning the imagery that constructs Alvaresian feminine universe.

Keywords: Álvares de Azevedo; *Binomia*; Female imagery; Romanticism.

*Artigo desenvolvido por graduandos em Letras Português — Licenciatura pela Universidade Federal de Pernambuco, a partir de estudos realizados na disciplina Literatura Brasileira II — Romantismo, sob a orientação do Prof. Dr. André de Sena Wanderley.

1. Introdução

Como ressaltado por Sena (2017), o trabalho poético-ficcional de Álvares de Azevedo inaugura um momento fundamental da autoconsciência romântica brasileira, além de completar a gênese da binomia romântica iniciada com a poesia de Gonçalves Dias. Diz-se autoconsciência porque, antes de tudo, o Romantismo nasce com o fito de propor novas formas para novos conteúdos, dando luz a elementos criativos distintos das propostas neoclassicistas e em oposição às poéticas normativas presentes desde o período renascentista — iniciado após a passagem da Idade Média para a Moderna, em meados do século XV (SENA, 2017).

Como bem nos mostra a historiografia literária brasileira, a primeira obra que marca o início do Romantismo no Brasil é *Suspiros poéticos e saudades*, escrita em 1836, por Gonçalves de Magalhães, na França — país que exerceu forte influência sobre a primeira geração romântica brasileira. Nesse quesito, Magalhães manteve o seu processo criativo subordinado às expectativas classicistas, deixando de lado o elemento do grotesco (SENA, 2017). É por esse motivo que a autoconsciência do trabalho com formas e temas românticos só encontra efetivo espaço na obra poética de Gonçalves Dias, e, em Álvares de Azevedo, tem as categorias do sublime e grotesco efetivamente amalgamadas.

Tendo isso em vista, *Noite na taverna*, publicado postumamente à morte de Álvares de Azevedo em 1855, representa bem o amadurecimento, no Brasil, da estética romântica defendida, por exemplo, pelo círculo de Jena, na Alemanha, uma vez que demonstra a união de elementos caros à liberdade criativa do poeta romântico — emancipação imaginativa defendida por Friedrich Schlegel em seus fragmentos de número 116 e 429, em que o autor advoga a favor da total autonomia criativa na escrita literária (LOBO, 1987). Isso desemboca em uma visão inaugural no Brasil referente ao trabalho com as categorias do sublime e do grotesco, que procuraremos analisar à luz da prosa de Azevedo no referido texto, incluindo alguns procedimentos poéticos presentes em *Lira dos vinte anos*.

2. Aspectos críticos e teóricos acerca da binomia alvaresiana

A produção literária alvaresiana apresenta pontos altos e baixos quase que reconhecidos pela crítica em geral. A esse respeito, como observado por Andréa Sirihal Werkema (2007, p. 9), “o conjunto da obra é obviamente irregular, com momentos melhores e piores”. Diante disso, percebe-se que, devido a seu ínfimo tempo de vida — posto que faleceu com pouco mais de vinte anos de idade —, Azevedo não teve o tempo necessário para sistematizar o seu pretendido projeto literário, que teria na experimentação de contrastes em torno dos procedimentos utilizados no ato criativo, isto é, na *binomia*, o seu principal meio de efetivação. Tendo esses aspectos em vista, neste trabalho, interessa-nos

analisar o que há de binômico na produção literária alvaresiana, chamando a atenção para os momentos significativos em torno das antíteses e da convivência de opostos presentes em um poema selecionado de sua *Lira dos vinte anos* (2005 [1853]) e em momentos centrais do conjunto narrativo de *Noite na taverna* (2013 [1855]).

A respeito da produção literária alvaresiana como um todo, é importante ressaltar alguns aspectos da crítica dos séculos XIX e XX, respectivamente, presentes nas análises de Cilaine Alves Cunha (1998). Em relação à crítica oitocentista, a autora destaca a figura de Joaquim Norberto, que associa o caráter e a personalidade de Álvares aos temas melancólicos e irônicos, bem como aos aspectos duais entre crença e ceticismo que, para o crítico, faziam parte exclusivamente do caráter do autor e não ao movimento romântico universal. Nesse ponto, havia uma digressão crítica, uma vez que as análises dos procedimentos alvaresianos em torno da binomia e da ironia, na visão de Norberto, tinham relação com o temperamento do poeta — fator que aponta para a presença de uma análise crítica biografista, ignorando substancialmente o projeto literário contido no conjunto da obra de Azevedo.

Até mesmo as influências do poeta foram associadas à sua personalidade. Nesse sentido, Sílvio Romero se posicionou severamente em repreensão aos procedimentos literários empreendidos por Azevedo, pois, para ele, a ancoragem em Byron era errônea, julgando que o poeta adolescente já inclinado à melancolia não deveria ler temas mórbidos, em razão da sua suposta fraqueza e desequilíbrio (CUNHA, 1998). Já José Veríssimo, endossando o determinismo da crítica naturalista oitocentista, acusa Azevedo de neurótico, perturbado, epígono de Byron e Musset, extremamente excitado pelos impulsos sexuais de adolescente e pela tísica (CUNHA, 1998). Influenciado pelo positivismo, Romero acreditava que a binomia de Azevedo seria resultado de sua má formação intelectual, chegando até a sugerir uma correção de juízo para o jovem poeta (CUNHA, 1998).

No entanto, a análise crítica de Romero estava associada ao materialismo científico, que não reconhece em suas premissas as dimensões idealistas da consciência romântica. Diante disso, é perceptível que predominava, no século XIX, uma forma de crítica naturalista, que ignorava a especificidade do código poético romântico. Nesse ponto, as análises críticas de Norberto, de Sílvio Romero e de Veríssimo não foram capazes de contemplar a criação literária de Azevedo atrelada ao movimento romântico e nem puderam perceber os procedimentos binômicos presentes na produção alvaresiana.

Por volta da segunda década do século XX, os aspectos da crítica biografista/naturalista são superados a passos tímidos e somente com a publicação de *Formação da Literatura Brasileira*, de Antonio Candido, em 1956, há o reconhecimento de uma atitude poética autoconsciente na obra alvaresiana. Cunha (1998) observa que é com Candido que, pela primeira vez na história da crítica brasileira, a binomia alvaresiana é

interpretada a partir dos contrastes configurados na concepção do belo. Com uma ressalva, ¹Candido é o primeiro crítico, no Brasil, a considerar as composições literárias alvaresianas tendo em vista os fatores estilísticos, em contraposição à crítica biografista de outrora.

Saindo do âmbito analítico acerca das críticas dos séculos XIX e XX, é importante considerarmos alguns posicionamentos teóricos no que concerne à poética de Azevedo. Nesse ponto, de modo a constatar, em concordância com as análises de Cunha (1998) acerca do trabalho de Candido, é válida a leitura de um trecho em que o crítico, fazendo menção à binomia alvaresiana, defende que os procedimentos de Azevedo nos oferecem a possibilidade de poder acompanhar em sua obra, nos menores detalhes, o emprego da discordância e do contraste, como corretivo a uma concepção estática e homogênea de literatura (CANDIDO, 2000). Em vista disso, chamam a atenção duas palavras postas pelo crítico: discordância e contraste. Essas duas palavras remetem, respectivamente, a procedimentos criativos centrais da obra de Azevedo, isto é, ironia e binomia.

Ao comentar a personalidade poética de Azevedo, Cunha (1998, p. 69-70) analisa o conjunto da obra do poeta romântico tendo em vista o elemento dual, a binomia. Dessa forma, buscando como referência de análise a lírica alvaresiana, a autora comenta que

Nesse conjunto poético, a formação de um sistema estético por meio da justaposição de concepções duais e antagônicas — ilustrado pela personalidade lírica que ora é assumida de maneira idealista e confiante, ora está voltada para a autonegação — caracteriza um tipo de comportamento amoroso que se divide entre volúpia e a negação deliberada do ato sexual; determina a representação espacial, na qual a natureza, acompanhando as disposições anímicas do sujeito lírico, é pintada tanto de forma grandiosa e sublime quanto, ao contrário, em revolta e atemorizante.

Com isso, os procedimentos poéticos emergem na relação recíproca e ao mesmo tempo contrastiva existente entre aceitação/negação e sublime/grotesco, aspectos centrais na construção da unidade da obra alvaresiana. Destaca-se, como consequência disso, a ironia romântica. Nesse ponto, o procedimento romântico da ironia é caracterizado enquanto “auto-eliminação da subjetividade, como controle do sentimentalismo exacerbado, num movimento que, em última análise, leva à afirmação de sua superioridade, dando ao pensamento um caráter incondicionado” (CUNHA, 1998, p. 90). A ironia também representa, em outro movimento criativo romântico, “a negação de uma verdade absoluta, como também a substituição desta por uma concepção relativa” (CUNHA, 1998, p. 167). Sob

¹ Um ponto de crítica de Cunha (1998) às análises de Candido diz respeito a uma interpretação de cunho biografista, quando o crítico atribui parte da produção literária alvaresiana como expressão dos desejos íntimos de adolescente. Como réplica ao posicionamento de Candido, a autora diz que, ao interpretar parte da poética de Álvares pela via biográfica, o crítico “minimiza o fato de que a exploração da intimidade nessa poesia vincula-se à tendência da literatura moderna de tomar a arte como expressão dos sentimentos da subjetividade” (CUNHA, 1998, p. 65).

essa perspectiva, o recurso irônico possibilita ao poeta questionar e reorientar o seu próprio ato criativo, sem submeter-se às imposições de uma única forma poética.²

Exemplo disso está no *Prefácio* à segunda parte da *Lira dos vinte anos*, em que Álvares de Azevedo promove uma negação irônica aos procedimentos sentimentalistas e sublimes presentes na primeira parte do livro. Diante disso, para que a obra não fosse completamente escrita pela via idealista/sublime, a voz poética reconhece a necessidade de equilibrar as formas procedimentais, trazendo à tona uma proposta de poesia mais próxima do real, que cante os sofrimentos, angústias e anseios da vida terrena.

Vale ressaltar também que, no entendimento de Azevedo, a poesia necessita da expressão prosaica para se constituir, e tal elemento é possibilitado pela própria figura do poeta, que, “antes e depois de ser um ente idealista, é um ente que tem corpo” (AZEVEDO, 2005, p. 87). A atitude poética de Azevedo de retomar as formas expressivas contrastivas com o modo idealista/espiritual relaciona-se, em certa medida, com o que Hugo (2010, p. 33) defende como técnica literária, ao abordar as relações entre sublime e grotesco:

Esta beleza universal que a Antiguidade derramava solenemente sobre tudo não deixava de ser monótona; a mesma impressão, sempre repetida, pode fatigar com o tempo. O sublime sobre o sublime dificilmente produz um contraste, e tem-se a necessidade de descansar de tudo, até do belo. Parece, ao contrário, que o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada.

A descrição hugoana dos procedimentos criativos românticos que envolvem o sublime e grotesco relacionam-se com o modo organizativo da *Lira dos Vinte Anos*, tendo em vista que a obra em questão é dividida em partes destinadas a essas categorias. Assim sendo, como reconhecido pelo próprio Azevedo, direta ou indiretamente concordando com a tese hugoana, a forma poética sentimentalista e sublime, se levada ao extremo, causa “exaustão” (AZEVEDO, 2005, p. 87). Com isso, é perceptível que o autor, para produzir a reunião de contrários que almejava em sua obra, sentiu a necessidade de sair das reflexões do sublime sobre o sublime, presentes na primeira parte da *Lira*, para trazer à tona temas triviais, próximos de uma forma poética grotesca, promovendo, por assim dizer, “um tempo de parada” (HUGO, 2010, p. 33) e, paralelamente a isso, de contraste e encontro com o sublime e o grotesco.

3. Outros aspectos presentes na *Lira*

² De fato, Álvares de Azevedo foi um verdadeiro agente no sentido de ter contribuído para a construção da identidade literária romântica brasileira. Dessa forma, Azevedo, “na condição de espectador e agente desse processo, contribuiu para dar início à desintegração das regras fixas de construção do texto literário, adotando o estilo contraditório, espontâneo e fragmentário da estética romântica” (CUNHA, 2004, p. 115).

Conforme advoga Cunha (1998), a expressão do divino e dos aspectos degradantes da vida fazem parte de um dos recursos estilísticos que compõem a lírica alvaresiana. No poema *Relógios e Beijos*, presente na segunda parte da *Lira*, podemos observar o acontecimento do beijo associado a um objeto que representa a civilização moderna: o relógio. Nessa perspectiva, o poema em questão possibilita a análise de ideias antagônicas no plano da binomia. Ei-lo:

Quem os relógios inventou? Decerto
Algun homem sombrio e friorento:
Numa noite de inverno, tristemente
Sentado na lareira ele cismava,
Ouvindo os ratos a roer na alcova
E o palpar monótono do pulso
(AZEVEDO, 2005, p. 143).

Sendo elemento representativo da civilização moderna, o relógio parece marcar uma frustração do eu lírico com o meio cultural circundante. O contexto de criação do relógio se distancia da beleza e da inspiração ideal da segunda parte do poema; o criador é um homem em estado de tédio e desinteresse caracterizado como frio e sombrio, que está preso em uma realidade não muito agradável que também é marcada pela estação do ano mais solitária, o inverno. O que Cunha (1998, p. 76) chamou de pontos de partida para o ideal poético parece justificar a decepção com a civilização, em contraposição à realidade imposta:

As duas concepções poéticas possuem como ponto de partida o sentimento de frustração com o meio cultural circundante, seja ele entendido como expressão da civilização moderna ou mesmo como incompetência da ciência na elucidação dos mistérios da vida.

Os relógios, inventados por uma natureza fria e desacreditada do homem, na medida em que são máquinas que marcam as horas, representando, de certo modo, um avanço civilizacional, demonstram também a frustração humana na perspectiva do enunciador poético. Isso porque, como a marcação das horas expressa uma tentativa humana de controlar minimamente o tempo, muitas vezes esse controle não se efetiva, dado que o ser humano não tem meios de determinar o rumo dos acontecimentos. A constatação desse não controle está mais visível na segunda estrofe do poema, em que o elemento especulado não é mais um objeto e sim um evento/fenômeno/ação: o beijo.

Quem o beijo inventou? Foi lábio ardente,
Foi boca venturosa, que vivia
Sem um cuidado mais que dar beijinhos...
Era no mês de maio. As flores cândidas
A mil abriam sobre a terra verde,

O sol brilhou mais vivo em céu d'esmalte
E cantaram mais doce os passarinhos
(AZEVEDO, 2005, p. 143-144).

Nesse segundo momento do poema, não existe um ser humano como criador e sim uma parte do corpo, como se percebe com o verso “Foi boca venturosa”, que desencadeia o sublime do evento. Nesse sentido, a ocorrência do beijo representa o momento espaço-temporal em que o sublime é manifestado. Dessa forma, a ambientação mais grotesca ligada à invenção do relógio dá lugar a procedimentos poéticos sublimes, tendo em vista a predominância de referenciais da Natureza marcados em tom positivo, a exemplo do desabrochar das flores em um dia ensolarado, bem como o canto vívido dos pássaros ao tempo em que o beijo se efetiva.

Com alguns adendos, entendemos que a chave para a compreensão do poema reside na marcação temporal em que o discurso poético se situa. O uso do pretérito imperfeito no oitavo e décimo versos indica que o sujeito poético está apenas lembrando um fato ou fantasiando uma situação ideal que não se efetiva na realidade. Caso se considere a primeira possibilidade, a mulher representa uma lembrança de algo perdido para o eu lírico; no caso de se considerar a segunda possibilidade, o elemento feminino transforma-se em mero objeto imaginativo, de valor idealista. Isso demonstra que, tanto em um como em outro caso, a voz lírica volta-se para a consciência poética, sendo autorreflexiva. Por último, acerca do elemento de frustração comentado acima, tal imagem faz-se presente pelo fato de o relógio marcar o início, mas sobretudo o fim dos acontecimentos de satisfação dos desejos sensíveis, e, como consequência, relega ao passado ou aos auspícios da imaginação poética idealista o ato de beijar, amar e ser amado.

4. Comentários às imagens em torno do feminino em *Noite na taverna*

Noite na taverna reúne uma série de histórias contadas por personagens em uma ambientação noturna e boêmia. Com isso, “num conjunto de estereótipos claros, a narrativa do horror situa-se, em geral, num ambiente sombrio ou em ruínas” (CUNHA, 2004, p. 120). É justamente esse caráter do sombrio/lúgubre que perpassa as narrativas presentes em *Noite na taverna* — tanto que a obra é precursora do gótico no Brasil. A obra está dividida em sete capítulos e, pelo fato de se constituir a partir de narrativas mais ou menos interdependentes, nesse conjunto de histórias observa-se a presença da narrativa-moldura típica das novelas. Dito isso, nas próximas linhas, objetivamos abordar alguns aspectos teóricos concernentes às imagens provenientes das concepções do feminino em *Noite na taverna* e, conseqüentemente, analisar criticamente a presença da binomia romântica em torno das personagens femininas narradas ao longo da obra, saindo do plano lírico e enveredando no narrativo.

O primeiro capítulo da obra, intitulado *Uma noite do século*, marca a presença da maioria das personagens que mais adiante contarão suas histórias individualmente. O personagem Johann, irritado com os cantos ébrios de seus colegas, em dado momento, pede que eles se calem em respeito ao descanso de algumas donzelas:

— Silêncio, moços! Acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia? (AZEVEDO, 2013, p. 13).³

Podemos notar que a figura feminina sempre aparece nas partes iniciais das narrativas, como se a mulher fosse um elemento introdutório que possivelmente precisa abrir a diegese. Como é perceptível, esse momento inicial da narrativa promove um certo contraste entre apetite sexual e desejo reprimido, visto que as referidas mulheres são prostitutas e, nesse momento específico, deixam de ser vistas como objeto de satisfação sexual, sendo observadas e adjetivadas enquanto dormem. Nesse ponto, é notável a presença da ironia alvaresiana, que em um primeiro momento faz a descrição das prostitutas como donzelas; por outro lado, o aspecto irônico é ainda acentuado com a fala de Johann pedindo para que se respeite o sono das mulheres.

É interessante observar, ainda nesse momento inicial, a presença do elemento do *agorá*⁴ que ocorre entre as personagens, precipuamente envolvendo Solfieri e Archibald: enquanto o primeiro defende uma visão de mundo mais ligada ao materialismo (grotesco), o segundo faz apologia ao mundo idealista e espiritual (sublime), que é confirmada com a réplica da personagem Solfieri, ao afirmar que a eles — os simpatizantes da tese espiritual — convém “os sonhos do espiritualismo!” (AZEVEDO, 2013, p. 15). Dessa forma, as categorias da espiritualidade/idealidade e realidade/materialidade, que estão ligadas, em termos românticos, respectivamente, a imagens sublimes e grotescas, serão determinantes nas caracterizações atribuídas às mulheres ao longo da narrativa, como veremos.

³ Nas cenas construídas nessa narrativa, a ambientação noturna é um primeiro aspecto de relevância romântica. Ou seja, a noite é o ambiente propício para as reuniões em locais públicos para que cada personagem conte as suas desventuras mais ousadas. Nesse ponto, é importante notar a tópica romântica do deslocamento no espaço que promove novas experiências, bem como os elementos góticos do soturno e do lúgubre. Ademais, cabe destacar uma convenção literária gótica em especial, a da “reivindicação da veracidade, entendida como um esforço para convencer o leitor/espectador de que a história contada de fato aconteceu” (BARROS JR; PEREIRA, 2014, p. 3). Por esse motivo, em alguns momentos da narrativa, alguns personagens questionam se o que está sendo contado não é apenas um conto, ao que se tem a resposta de que não, de que se trata de uma história real. Outra tópica cara ao Romantismo e que se apresenta nesta narrativa é a mistura de formas literárias em um mesmo corpo textual. Com isso, em alguns momentos, haverá a presença de poemas juntamente com o texto em prosa. Em verdade, *Noite na taverna* é uma novela gótica muito influenciada pelo cenário demoníaco (*locus horrendus*) típico de alguns poemas narrativos do poeta inglês Lord Byron, mas não só isso, como veremos ao longo desta análise.

⁴ Termo grego que, entre outras acepções semânticas, designa o estado de disputa discursiva entre defesa e refutação de pontos de vistas opostos.

Além do mais, é interessante notar uma passagem em que a binomia ocorre em relação ao idealismo no tocante à imortalidade da alma, da qual o filósofo Platão foi um dos grandes precursores em sentido filosófico, a partir de sua análise idealista das formas. Desse modo, como meio de representar a descrença no mundo suprassensível, que é um dos aspectos nucleares da criação alvaresiana ao lado do sensível,⁵ tem-se a resposta aos personagens que elogiavam o idealismo em torno da imortalidade da alma, o que representa uma oposição diegética, ao modo de *agon*, à tópica da categoria do sublime:

— Calai-vos, malditos! A imortalidade da alma? Pobres doidos! E porque a alma é bela, por que não concebeis que esse ideal possa tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! (AZEVEDO, 2013, p. 15).

Como se vê nessa passagem, o idealismo platônico da imortalidade da alma é questionado pela personagem, trazendo tal crítica para o plano do real ao compará-lo com a putrefação cadavérica de uma moça. É válido observar que esse questionamento acerca da imortalidade da alma tem um tom irônico e de escárnio, haja vista que a personagem parece certa de que a crença absoluta nessa ideia é enganosa e faz parecer insano quem nela acredita — fato que também evidencia uma quebra no elemento idealista/sublime. Não há dúvidas de que essa passagem representa bem a binomia proporcionada pelo belo/grotesco, mesclando pares opostos em tom de defesa e refutação filosóficas. Em contraste ao idealismo platônico, aparece a morte do corpo da mulher virgem (tema recorrente no imaginário romântico). Isso ocorre porque, em Álvares de Azevedo, o sublime, por vezes, é retirado desse elemento idealista e passa a ser plasmado em percepções do real. Como se sabe, o filósofo Platão não reconhecia a possibilidade de união entre o belo e feio, entendendo-os como conceitos sem qualquer possibilidade de relação recíproca (SENA, 2017).

Ainda acerca da predominância da expressão da realidade, que representa o grotesco nos procedimentos criativos empreendidos por Azevedo, é pertinente evidenciar um momento em que a personagem Solfieri responde a um colega sobre como interpreta o real, afirmando que “a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios e a mulher seminua, trêmula e palpitante sobre os joelhos” (AZEVEDO, 2013, p. 16). Consequentemente, a imagem que se cria da figura feminina, nesse ponto, está ligada à realidade, distanciando-se de aspectos suprassensíveis e aproximando-se da sensibilidade provocada pela satisfação dos desejos sexuais e afins. Esse momento representa, ainda, a desilusão humana diante das tendências idealistas e utópicas, o que, consequentemente,

⁵ Conforme Cunha (1998), os aspectos do supra-sensível e sensível são fundamentais para a compreensão da produção literária de Azevedo. No primeiro caso, o aspecto diz respeito ao mundo idealista, de caráter sublime; no outro caso, a tópica volta-se para as condições próprias do mundo terreno, com seus condicionantes históricos e afins.

cede lugar ao ceticismo e este, por sua vez, ao universo de horror e depravação presente na novela (CUNHA, 2004).

Merece destaque um último ponto presente na primeira parte da narrativa, quando a personagem Johann toma a palavra e responde a uma pergunta sobre “os livros santos” (AZEVEDO, 2013, p. 16). Nesse ponto, a binomia se dá a partir de uma imagem valorativa da poesia e, por outro lado, mais depreciativa em relação às palavras bíblicas, por, segundo a personagem, serem interpretadas em consonância com ideias de grupos religiosos afeitos ao mundo espiritualista. Ou seja, a binomia ocorre a partir de uma inversão de atribuição significativa em torno da poesia. Enquanto o elemento poético é tido como grotesco por narrar os aspectos da natureza e estar mais ligado ao real, o da palavra bíblica, visto como sublime pela tentativa de compreender e chegar ao mundo espiritual, é interpretado, na perspectiva da personagem, como demasiadamente idealista e utópico, fator que motiva a rejeição aos textos religiosos.

Chegando ao capítulo II da narrativa, é Solfieri quem contará suas desventuras. Ao contar uma experiência que teve em Roma, diz a personagem que encontrou, à luz da alta noite, na disposição de uma janela, uma “sombra de mulher” (AZEVEDO, 2013, p. 18). Nesse ponto, a primeira imagem conferida à figura feminina está ligada ao mundo etéreo, isto é, ao que não é palpável, intelectualmente não discernível e breve, visto que logo desaparece. Finda essa visão inicial da personagem sobre a mulher, Solfieri descreve um segundo momento de contato com o feminino: a presença de um canto melodioso, caracterizando a voz enquanto “sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte” (AZEVEDO, 2013, p. 19). Nesse caso, há binomia na medida em que a mesma referência feminina, na visão psicológica da personagem Solfieri, tem uma dimensão etérea e outra real, formando, portanto, uma conciliação de antíteses entre o elemento idealista e realista.

Mais adiante, ganha realce uma outra experiência contada por Solfieri, quando o personagem narra que “as luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça” (AZEVEDO, 2013, p. 20). Ao modo romântico do belo, esse momento da narrativa demonstra um traço do sublime na medida em que Solfieri é tomado pelo desejo de possuir o cadáver feminino: “Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios” (AZEVEDO, 2013, p. 20). Na tópica romântica, tal acontecimento expressa o desejo próprio do grotesco de ascender ao amor ideal, que se consolida exclusivamente na morte, tendo em vista que, ao querer possuir o cadáver feminino, o personagem verte o elemento amoroso para uma dimensão grotesca. Contudo, ao tempo em que observa na mulher tomada pela morte aparente a expressão de uma beleza atraente, Solfieri também enxerga um elemento sombrio na mesma personagem, ao vê-la acordar e perceber que a moça não falecera, mas era acometida por catalepsia,

condição em que a pessoa fica desacordada por um período de tempo, como se estivesse morta.

Por isso, novamente ocorre a binomia porque, na percepção de Solfieri, a mesma mulher, antes bela, ao despertar, fica sombria ao abraçá-lo e apresenta “alguma coisa de horrível” (AZEVEDO, 2013, p. 21). Outro ponto a enfatizar acerca desse momento é quando Solfieri, após levar a mulher para casa, a descreve com o riso “convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada” (AZEVEDO, 2013, p. 22). O elemento do riso, nesse período específico, demonstra a frieza advinda do feminino, visto que se apresenta ao modo grotesco, causando repulsa em quem ouve. Mais adiante, após sofrer com convulsões e ataques de riso, a jovem morre. Nesse instante, após as oscilações entre sublime/grotesco, ela é de fato relegada ao plano espiritual/idealista a partir da influência da morte. Essa segunda parte finda-se justamente com o desejo de Solfieri de contemplar o plano espiritual para o qual a mulher foi transportada. Para tanto, ele ordena que se faça uma estátua representativa da mulher, em claro sinal de sujeitamento ao elemento idealista de ascensão ao universo conquistado pela mulher — representado pela pureza da alma, juntamente com a imagem feminina virgem e imaculada.

Chegamos agora ao capítulo III da narrativa, em que há as histórias da personagem Bertram. Nessa passagem da obra, a personagem conta as desventuras vividas ao lado de Ângela, que suscitou sua paixão. Ao fazer uma viagem de dois anos e voltar, com a expectativa de encontrar Ângela, Bertram se entristece ao saber que ela estava casada e era mãe de um menino. Entretanto, a paixão de ambos não passou e eles começaram a ter encontros amorosos às escondidas. Certa noite, quando estava à procura de Ângela, Bertram a vê descalça e ela o convida a entrar no quarto. Nesse momento, é interessante notar a categoria da binomia na figura da própria mulher. É que, ao mesmo tempo em que Ângela é descrita como bela por seus atributos físicos e sensibilidade, ela manifesta o grotesco ao assassinar o marido — degolando-o — além de assassinar o próprio filho. Esse momento da narrativa é trabalhado em meio ao *locus horrendus*, muito comum nas narrativas góticas, como afirmado.

O exemplo acima manifesta a binomia situada em uma mesma personagem, fato que demonstra a natureza maleável desse procedimento literário romântico, já que pode assumir sutis facetas. Complementarmente à binomia dessa parte da narrativa, uma questão relevante que observamos também é a característica do anti-herói, outra tópica importante no Romantismo. A personagem Bertram, apaixonado pela moça, chega até a fugir com ela, contudo, a vende após contrair dívidas em jogos de azar.⁶ Mais adiante,

⁶ Nada mais anti-heroico do que isso, visto que o personagem ignora qualquer prerrogativa moral ao tomar tal atitude. Em se tratando do herói clássico, ao qual a estética romântica se contrapõe, um protagonista trágico, por exemplo, dificilmente tomaria tal decisão, visto que incorreria sobre ele o peso da *hybris* (desmedida) e da *hamartia* (erro ou falta grave). Por outro lado, construir um personagem com o caráter de Bertram faz parte da liberdade criativa propalada pelo

novamente percebemos a construção da binomia em torno da imagem feminina, visto que uma personagem, antes tida como bela e desejável, passa a ser ignorada e trocada como um objeto, o que a faz matar o homem que a comprou e, em seguida, cometer suicídio — acentuando o elemento macabro da narrativa. Aqui, a binomia se plasma na própria ação da moça, uma vez que, antes tão receptiva aos amores de Bertram (sublime), passa a ser homicida e suicida, representando a categoria do grotesco.⁷ Esse fato — na perspectiva da personagem — fez com que Bertram ficasse em estado caótico, a ponto de cometer suicídio. Ademais, a mulher ocupa um nível intermediário, nem totalmente angelical, nem totalmente diabólica, questão que vai se repetir em outros episódios.

A seguir, na narrativa, Bertram falará de como Deus criou a Natureza e ordenou ao ser humano que fosse responsável por dominá-la. Nesse contexto, existe a descrição de um ser à semelhança de uma mulher que é tido, na perspectiva divina, como “uma criatura branca como o véu das minhas virgens, loira como o reflexo das minhas nuvens, harmoniosa como as aragens do céu nos arvoredos da terra” (AZEVEDO, 2013, p. 40). Porém, ao tempo em que a imagem feminina é descrita de modo sublime, tem-se também a marcação do procedimento da ironia, haja vista que a personagem Bertram, ao referir-se às idealizações em torno da mulher, afirma que “tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos — a fome e a sede” (AZEVEDO, 2013, p. 40). Diante disso, observa-se, em um primeiro momento, a idealização feminina, que logo é negada por meio do recurso irônico, atestando que tal procedimento permeia não só a lírica de Azevedo, mas também sua prosa.

É notório também o detalhe da fome e a natureza grotesca do canibalismo no episódio anteriormente mencionado. Após muitos dias de fome, o comandante propõe uma aposta a fim de eliminar alguns tripulantes, entretanto, ele perde a aposta e tem como pena a morte. Após ser morto por Bertram, o cadáver serve como alimento para os amantes, que

Romantismo, visto que se trata de ficção e, portanto, o autor tem liberdade para desenvolver os seus personagens sem preocupação com críticas moralistas ou de qualquer outra natureza.

⁷ A abordagem do extremo advindo do feminino já foi muito bem representada pelo tragediógrafo Eurípides, em sua peça *Medeia*. Nessa tragédia, a princesa e feiticeira Medeia, de início apaixonada pelo herói Jasão e decidida a largar tudo para unir-se a ele, quando sente-se trocada por outra mulher, em uma cidade onde ela é considerada apenas uma bárbara, mata a filha e o rei de Corinto como vingança e ainda assassina os dois filhos que teve com Jasão, na tentativa de punir o ex-marido. Fazendo agora uma reflexão sobre as diferenças entre as condições femininas na literatura grega clássica e no Romantismo, há que se considerar alguns aspectos: a diferença central entre o papel da mulher na Grécia clássica e da representação feminina na obra alvaresiana reside na dualidade ausência/presença de determinantes morais e religiosos. A esse respeito, no período em que é contada a trágica história envolvendo Medeia, a condição social feminina está situada em um contexto familiar predominantemente patriarcal e que à mulher cabe a responsabilidade com os afazeres domésticos. Com isso, a quebra desse preceito social e de valor religioso no contexto antigo, representada pelo abandono sofrido por Medeia advindo da indiferença de Jasão, faz com que a personagem recaia em *hybris*, indo além do que é moralmente tolerado. Dessa forma, identifica-se, na literatura grega clássica, uma estreita relação com as práticas sociais e familiares vigentes na Antiga Grécia, com o texto literário assumindo, de certa forma, funções propedêuticas em relação a aspectos morais e religiosos. Por outro lado, as personagens alvaresianas representam personalidades díspares e até mesmo autocontraditórias. Isso justifica-se na medida em que a personagem ora possui caráter mais sublime e quase angelical, ora apresenta características de mulher prostituída e propensa a práticas homicidas e suicidas, além de representar a figura feminina de forma frívola, como se não fosse capaz de expressar sentimentos. Diante disso, percebe-se que à estética romântica não interessam preceitos morais e religiosos, tendo em vista que o advento do Romantismo promoveu uma nítida separação, na perspectiva do prosador/poeta, entre obra de arte e realidade.

não viam outra opção de subsistência no alto mar. Passados alguns dias do ocorrido, a ex-mulher do comandante apresenta sinais de loucura e desfalece, chegando a ponto de, na percepção de Bertram, “desaparecer, e boiar de novo: depois não a distingui mais — era como a espuma das vagas, como o lençol lançado nas águas...” (AZEVEDO, 2013, p. 43). Nesse momento, a matéria feminina é convertida em camadas etéreas e, ao modo sublime, passa a integrar a natureza, convertendo-se em elementos marítimos.

Por fim, uma última passagem do capítulo III chama a atenção, que é a descrição demoníaca atribuída à mulher que atende na taverna. Nesse momento, após concluir sua história, Bertram dirige a palavra à mulher: “Olá, taverneira, bastarda de Satan, não vês que tenho sede, e as garrafas estão secas, secas como tua face e como nossas gargantas?” (AZEVEDO, 2013, p. 44). Como é notado, essa passagem apresenta caracterizações byronianas em relação à taverneira. Essa atribuição de caráter satânico à mulher indica, além da caracterização sobre-humana ao feminino, a imagem da ambientação soturna da taverna como o local próprio para a contação das histórias narradas pelas personagens.

Chegando ao capítulo IV da obra, é a vez do personagem Gennaro realizar a narração de sua história. Hospedado na casa de Godofredo, um renomado profissional da arte, Gennaro tem contato constante com a esposa e filha do artista, Nauza e Laura, respectivamente. Com a convivência, Gennaro apaixona-se por Nauza, com quem dorme uma vez; depois, com a aproximação de Laura, uma adolescente de quinze anos, Gennaro a engravida e não assume o filho, fazendo com que a jovem aborte e morra em decorrência disso. Dessa maneira, o momento principal desse capítulo gira em torno da realização e idealização do ato sexual. No caso de Laura, Gennaro a engravidou e não assumiu seu filho porque o desejo já havia sido realizado; em se tratando de Nauza, ele ainda idealizava momentos de amor com a mulher, tanto que chega a dizer, em certo momento, que “nunca eu a vira tão pura e divina!” (AZEVEDO, 2013, p. 49). Isso demonstra uma condição antagônica em relação ao feminino: quanto mais se alcançam os prazeres sensíveis, menor o desejo; quanto menos alcance dos prazeres, maior o desejo e, conseqüentemente, há a ocorrência da idealização feminina como reflexo do que é desejável.

No capítulo V da novela, narrada agora por Claudius Hermann, os adjetivos utilizados criam uma imagem de um feminino ideal,⁸ como podemos observar na descrição de

⁸ É interessante pontuarmos a noção de belo na visão de Azevedo. Em um bom exemplo de análise deste fenômeno de inspiração poética, Candido (2000) defende que a noção de belo ou mesmo grotesco, na concepção de Azevedo, tanto pode estar ligada ao mundo da imaginação, de caráter idealista, ou ao mundo real. Nesse sentido, para o crítico brasileiro, “o sonho é nele tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários, tão atuantes quanto o mundo concreto; e a fantasia se torna *experiência* mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela” (CANDIDO, 2000, p. 161, grifo do autor). Diante disso, é notável que as noções de belo/disforme podem ser descritas tanto no plano imaginativo idealista quanto por meio de referentes reais; assim sendo, imaginação ou referente realista estão à disposição do poeta como meios de expressão criativa. No prefácio de *O conde Iopo*, Azevedo reflete acerca de sua concepção do belo — que perpassa tanto o sublime quanto o grotesco. Dessa forma, diz o autor que a própria poesia é o belo, e a missão precípua do poeta é transpor os diversos elementos da beleza contidos na realidade para o âmbito criativo (AZEVEDO, 1886).

Claudius, “beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da fronte; o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos, o esmero do colo ressaltando nas roupas de amazona” (AZEVEDO, 2013, p. 58) e “bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário” (AZEVEDO, 2013, p. 60). O amor improvável parece se tornar perene ao surgir em situações em que não se concretizam, apenas permeiam o campo da abstração do pensamento. Isso pode ser representado pela observação do amante, seus devaneios românticos e a imagem da amada sempre sonolenta, dormindo ou em situações que se assemelham à estatutária. Esse caráter amoroso irrealizável está ligado à transferência do ideal a uma esfera divina, como afirma Cunha (1998). Esse processo acaba por instaurar a necessidade de estabelecer uma pureza da mulher amada que aparece em situações de passividade, adormecidas associadas a adjetivos divinizados, descrevendo-a como “uma fada que dormia ao luar” (AZEVEDO, 2013, p. 60).

O sonífero — elemento importante na narrativa — marca, materialmente, uma forma de concretizar a idealização do amor tantas vezes imaginado; ele pode materializar o desejo de poder deitar ao lado de sua amada e observá-la de perto na sua mais ingênua inocência — cena muito recorrente na *Lira dos vinte anos*. Utilizando-se desse elemento, dopa a moça e a sequestra, mas mesmo assim não consegue concretizar o seu sonho — os sonhos que se limitavam a possuir a sua amada sem seu consentimento não incluíam o livre arbítrio dessa, sendo, portanto, uma tentativa de estupro, típico do caráter *outsider* ou anti-heroico dos personagens taberneiros. Além disso, a atitude criminosa do personagem enquadra a mulher em uma condição de passividade, como se não tivesse a liberdade necessária para escolher por si mesma.

A realidade, que aqui se plasma como grotesca, começa a tomar espaço na narrativa através da rejeição amorosa da mulher sequestrada, antes figura ideal de mulher, depois de consciente, uma mulher quase estéril, que não corresponde às suas expectativas amorosas. Nesse sentido, conforme aborda Cunha (1998, p. 47), a criação literária de Azevedo apresenta pelo menos três modelos que expressam o feminino, a saber, “a mulher virgem, imaculada e divina; seu oposto, a mulher prostituída e vulgar; e um terceiro e último modelo em que a mulher é retratada como fria, quase sádica e estéril”. Nesse ponto, embora a personagem narrada por Claudius não se apresente com todas essas características que a enquadram como mulher fatal, pois ainda ama o seu marido e não é isenta de sentimentos, na visão do narrador-personagem ela é uma mulher fatal ao não corresponder aos seus anseios amorosos.

Para tentar convencer a duquesa a aceitar o seu amor, Claudius escreve um poema que narra a sua trajetória de vida envolta em elementos reais ligados às vicissitudes das

personagens, sendo mais relacionadas ao universo do grotesco,⁹ como podemos observar na primeira estrofe: “Nódoa sombria desbotou-me a vida: ‘No vício ardente requeimando os lábios / E de tudo descrevi com fronte erguida” (AZEVEDO, 2013, p. 73). Entretanto, a última estrofe — que faz relação ao tempo cronológico de sua vida, já que conheceu a beleza quando encontrou Eleonora, é carregada de elementos que remetem ao divino, sendo assim, sublime: “E então acordarei ao sol mais puro, / Cheirosa a fronte às auras da esperança” (AZEVEDO, 2013, p. 75).

O que fica evidente nesse episódio é que a mulher, em suas condições idealizadas, divinas e sublimes, desperta um amor em um homem que, já apresentando uma natureza grotesca, reproduz uma forma amorosa violenta e destrutiva que caracteriza o anti-herói. No episódio analisado em questão, o amor permanece sublime enquanto está apenas na idealização. Entretanto, quando isso é modificado e o amante decide agir de forma imprudente e egocêntrica, acaba desenvolvendo um desfecho trágico, elemento comum a todos os episódios da novela.

Os episódios que são interligados trazem como uma das protagonistas Giorgia, uma mulher que teve em vida dois perfis femininos, a virgem e a prostituta. Esse aspecto dual, entre a diabólica e a angelical, coloca a mulher em um patamar sexual que chega até a ser considerado metafísico, como afirma Barros (2004). No capítulo VI, Johann narra a sua história, um duelo, e como ele se apoderou da mulher amada do perdedor; esta, sua irmã. A aparição de Giorgia é tão breve que se não fosse o desfecho final e a sua inesperada volta no segundo episódio, mal seria notada, como pode ser analisado nesta única aparição da personagem: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro — era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros!” (AZEVEDO, 2013, p. 83).

No capítulo VII, revelando a sua identidade, Giorgia mata o irmão com quem manteve relações sexuais e conta o motivo que a teria levado a tal homicídio: “Outrora era Giorgia, a virgem: mas hoje é Giorgia, a prostituta!” (AZEVEDO, 2013 p. 87). A própria personagem explica através de metáforas a sua mudança física: “Sim: já não sou bela como há cinco anos!” e o motivo pelo qual mudará: “É que a flor de beleza é como todas as flores. Alentai-as ao orvalho da virgindade, ao vento da pureza — e serão belas. — Revolvei-as no lodo — e como os frutos que caem, mergulham nas águas do mar, cobrem-se de um invólucro impuro e salobro!” (AZEVEDO, 2013, p. 87).

Em *Noite na taverna*, a trama amorosa parece ser uma espécie de fuga do mundo material e físico, onde as coisas não conseguem alcançar o patamar do sentimento amoroso, para o mundo imaterial e elevado que se iguala ao amor idealizado. Giorgia morre nos braços do seu amado Arnold, que comete suicídio logo em seguida. A perturbadora certeza de ter que conviver

⁹ Mistura de gêneros já mencionada em nota anterior, procedimento recorrente no Romantismo.

com a realidade que foge à idealização das coisas faz com que o mundo se torne insuportável e que a única solução seja o silêncio advindo da morte: “— Não! eu partirei. Se eu vivesse amanhã haveria uma lembrança horrível em meu passado” (AZEVEDO, 2013, p. 90). As lembranças, inconstante lembrete do curso da vida, podem ser insuportáveis no patamar da elevação divinizante dos sentimentos e das relações amorosas quando carregam tristezas e frustrações. Nesse momento, é oportuno expor a esclarecedora análise feita por Cunha (2004, p. 123) acerca dos momentos principais da narrativa que foram desempenhados pelas personagens:

Nessa novela, a estilização da realidade como degradante e moralmente viciada desenvolve-se sob uma perspectiva cínica em que a violação de valores morais pelos diversos narradores justifica-se na falta de ética predominante no mundo. Os motivos que normalmente tenderiam a gerar aversão, como o ato sexual com a cataléptica, o sequestro da bela duquesa, a incursão inicialmente involuntária de Bertram no mundo do crime e a asfixia de sua musa ensandecida, o fratricídio cometido por Johann ou mesmo o cinismo omisso de Gennaro, que faz sobrepor a atração por Nauza ao respeito pelo mestre e sua filha, e ainda a sorte de Johann sobre a de Artur e seu desconhecimento da identidade de Giórgia, tudo isso se dilui na ética de um destino em que impera a fatalidade, desmobilizando, com isso, o senso moral do leitor.

O discurso predominante nos últimos parágrafos da novela é semelhante ao melancólico disfórico, que é pertinente ao imaginário coletivo romântico, especialmente o modo ultrarromântico literário, conforme explanado por Sena (2010):

O discurso melancólico disfórico, mesmo que surja a partir de fatos específicos e exteriores, como a miríade de desventuras na qual um dado sujeito ou personagem pode se ver em meio (por exemplo, traições, perfídias amorosas, doenças, acidentes de percurso numa viagem, etc), a certo momento foge a tudo isso e se entorna sobre si mesmo, constituindo então uma espécie de concretização narrativa e ficcional do *puro* desalento, que ultrapassa em muito o(s) motivo(s) inicial(is). Na maioria das vezes, se presentifica como uma exageração descritiva e estetizante de estados morbosos e patológicos, como se a própria melancolia falasse de si mesma (SENA, 2010, p. 17, grifo do autor).

A mulher, totalmente envolta em suas angústias, parece ter o poder de decisão sobre a sua vida. Contudo, o desenrolar das ações volta-se mais para a previsão de morte do que necessariamente para o suicídio. De outro modo, o seu amado, que luta para que ela não morra, opta, momentos depois, por tirar a própria vida. Motivadas por fatos específicos, como a relação incestuosa, a desonra da profissão de prostituta, o assassinato do irmão, a separação dos amantes e uma tentativa de assassinato, as personagens realizam a autocontemplação narrativa na falta de esperança, no descontrole emocional, até chegar ao suicídio.

5. Considerações finais

Sem dúvidas, a obra de Azevedo representa um exemplo de maturidade poética e de pioneirismo, no Brasil, do Romantismo concebido a partir das intenções binômicas envolvendo as categorias do sublime e grotesco — diferentemente dos primeiros românticos brasileiros, isto é, Gonçalves de Magalhães e Gonçalves Dias — que produziram uma literatura mais ligada aos aspectos reais do país, típico da abordagem ufanista da primeira geração romântica brasileira. Não obstante sua morte precoce com apenas vinte anos, Azevedo deixou uma obra rica e que muito contribuiu para a segunda geração romântica brasileira. Não somente isso: considera-se a obra de Azevedo a pioneira, no Brasil, em expor os elementos criativos defendidos pela estética romântica. Antes de Azevedo, o Romantismo brasileiro ainda estava preso a uma certa interferência moralista e de imagens locais presentes nos textos literários. Apesar disso, devido a incompreensões acerca da obra alvaresiana, a binomia foi mal recepcionada e interpretada pela crítica brasileira dos séculos XIX e XX.

Por exemplo, tanto em Gonçalves de Magalhães quanto em Gonçalves Dias, a poesia era marcada pela presença dos elementos nacionais — a saudade da terra natal, o desejo de retornar, a nostalgia em relação ao país de origem. De modo contrário a isso, além de não haver consenso crítico acerca do gênero em que a novela gótica alvaresiana é construída, Álvares de Azevedo marca os seus personagens e ambientações muito influenciados pelas estéticas românticas europeias, mas dando luz a uma forma literária originalmente brasileira, o que é muito bem visualizado em *Noite na taverna* (NIELS, 2012).

Como é notório, a binomia na obra de Azevedo é constituída de modo diverso, desde algo mais filosófico até os momentos mais triviais, como demonstrado nas análises realizadas neste artigo. Ademais, as imagens em torno do feminino permeiam muitos aspectos significativos, o que é percebido nas distintas representações femininas ao longo da narrativa-moldura. Portanto, as análises realizadas neste trabalho demonstraram as diversas concepções criativas que o feminino adquire na obra de Álvares de Azevedo, apresentando significações convergentes, divergentes e auto-contraditórias na perspectiva das categorias do sublime e grotesco, contribuindo para a constituição literária da binomia alvaresiana.

Dessa forma, o presente artigo apresenta, tanto em exemplo da lírica alvaresiana quanto na prosa horripilante de *Noite na taverna*, a imagem feminina ora posta ao modo sublime, com a não concretização amorosa ocupando destaque em relação ao aspecto do belo; por outro lado, em momentos marcantes da narrativa alvaresiana, o feminino é tido como corruptível, consequência das desilusões presentes no mundo físico, com a caracterização da mulher prostituída, drogada e sexualizada como expressão do disforme. Nesse ponto, as análises acerca da binomia romântica em *Lira dos vinte anos* e, sobretudo,

Noite na taverna, serviram para indicar a dimensão imaginativa da produção literária alveresiana — o que é comprovado com a ambientação sombria, cética, depravada e criminosa presentes nos contos taberneiros. Outro aspecto importante diz respeito ao riso feminino, que é marcado ao modo grotesco no episódio narrado por Solfieri, mas também com a caracterização do sublime. Esses exemplos demonstram a ocorrência da binomia, ou seja, a presença de aspectos contraditórios em torno do feminino enquanto formadores da unidade de uma obra.

Por fim, após as considerações acerca das imagens do feminino nas obras em análise, é válido ressaltar que a produção literária de Azevedo, no Brasil, representa inegável contributo ao Romantismo, mesmo com a morte precoce do jovem poeta. Em certo sentido, após Azevedo passar como um “raio” pelo Brasil, o seu construto binômico ficou marcado na história da literatura nacional, fazendo jus, com marcante originalidade, ao modo imaginativo envolvendo as categorias do sublime e grotesco, integrantes da criação literária romântica. Assim é tudo!

Referências

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Paulus, 2005.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&PM POCKET, 2013.

AZEVEDO, Álvares de. *O conde Iopo (prefácio)*. Rio de Janeiro: Typ. G. Leuzinger, 1886. p. 15-30. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/5085>. Acesso em: 11 abr. 2023.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 2004.

BARROS JR, Fernando; PEREIRA, Júlio (org.). A atualidade do gótico (apresentação). *Revista Soletras*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 27, p. 1-5, jun. 2014. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/soletras/article/view/12868/10326>. Acesso em: 11 abr. 2023.

CANDIDO, Antonio. Álvares de Azevedo, ou Ariel e Caliban. *In: CANDIDO, Antonio. Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. p. 159-172.

CUNHA, Cilaine Alves. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo-Fapesp, 1998.

CUNHA, Cilaine Alves. A fundação da literatura brasileira em Noite na taverna. *Revista Itinerários*, Araraquara, v. 14, n. 22, p. 115-133. 2004. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2784>. Acesso em: 08 abr. 2023.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime: tradução do prefácio de Cromwell*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

NIELS, Karla Menezes Lopes. Noite na taverna: prosa atípica no romantismo nacional. *Revista Palimpsesto*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 14, p. 1-21, jun. 2012. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/palimpsesto/issue/view/1856/showToc>. Acesso em: 11 abr. 2023.

SCHLEGEL, Friedrich. Fragmentos do Athenaeum (excertos). *In: LOBO, Luíza (org.). Teorias poéticas do romantismo*. Rio de Janeiro: Mercado Aberto, 1987. p. 50-73.

SENA, André de. *Visões do ultrarromantismo: melancolia literária e modo ultrarromântico*. 2010. Tese (Doutorado em letras) — Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010. Disponível em: https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/7437/1/arquivo451_1.pdf. Acesso em: 13 dez. 2022.

SENA, André de. Binomia romântica brasileira: um estudo de caso. *In*: SENA, André de (org.). *Literatura fantástica e grotesco*. Recife: Edufpe, 2017. p. 107-123.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. 2007. Tese (Doutorado em Letras) — Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras da UFMG, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-79CM82/1/mac_rio__ou_do_drama_rom_ntico_em__lvares_de_azevedo.pdf. Acesso em: 08 abr. 2023.0,

Recebido em 10 de fevereiro de 2023
Aprovado em 14 de abril de 2023