

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC - SP

Fernanda Remes Mattiuz

Cronotopia romântica: O jogo espaço-tempo em *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

SÃO PAULO
2018

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO - PUC-SP

Fernanda Remes Mattiuz

Cronotopia romântica: O jogo espaço-tempo em *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência para obtenção do título de MESTRE em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Professora Dra. Elizabeth Cardoso.

SÃO PAULO
2018

Banca Examinadora

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, Rose e Fernando

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo amor incondicional.

Ao meu companheiro, Rafael Sotana, pelo apoio e amor ao longo dessa jornada.

Ao meu querido amigo, Vitor Lopes, por todos os cafés, conversas e desabafos.

À minha querida amiga, Maria Carolina Lins, parceira de frustrações e desentendimentos teóricos.

As minhas companheiras, Marília Moreno, Daniela Rubio, Mariana Dias e Raquel Moreno por entenderem minha ausência durante esses quase dois anos e meio de Mestrado.

À minha orientadora, professora Elizabeth Cardoso, pela paciência e respeito aos meus momentos de silêncio e afastamento.

À minha querida professora, Lilian Correa, que aceitou ser parte da minha banca de qualificação e defesa, meu exemplo e minha inspiração.

À professora Beth Brait, pela contribuição e pelo carinho ao aceitar ser parte da minha banca de qualificação e defesa.

MATTIUZ, Fernanda Remes. *Cronotopia romântica: O jogo espaço-tempo em Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2018, 86p.

RESUMO

O presente trabalho propõe discutir o entrecruzamento temporal e seus desdobramentos em *Noite na taverna* (1855), de Álvares de Azevedo (1831-1852), com vistas a identificar o jogo espaço-tempo e verificar de que maneira ele articula a estrutura narrativa. Para tanto, serão elencados os seguintes aportes teóricos: o artigo *Educação pela noite*, de Antonio Candido (1989), que sustenta a tese sobre a continuidade de *Macário* em *Noite na taverna*; *Formas de tempo e de cronotopo no romance (ensaios de poética histórica)*, no qual o conceito de cronotopo é trabalhado por Mikhail Bakhtin (2014); e a estética binômica, descrita pelo próprio Azevedo no prefácio crítico à segunda parte de *Lira dos vintes anos* (1853). A partir dessas obras, espera-se compreender os procedimentos artísticos empregados na construção do tempo e do espaço como categorias indissolúveis, bem como levantar discussões acerca do cronotopo como um possível constituinte narrativo, responsável pela ligação de uma obra à outra, e também contribuir para a leitura crítica da prosa azevediana.

Palavras-chave: Romantismo, Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, Cronotopo, Tempo-Espaço.

MATTIUZ, Fernanda Remes. *Romantic chronotope: A space-time game in Night in the tavern*, by Álvares de Azevedo. Masters Dissertation. Postgraduate Program in Literature and Literary Criticism. Potifical Catholic University of São Paulo, SP, Brazil, 2018, 86p.

ABSTRACT

The present study proposes to discuss the temporal intertwining and its unfoldings in *Night in the tavern* (1855), of Álvares de Azevedo (1831-1852), with a view to identifying the space-time game and verifying how it articulates the narrative structure. To this end, the following theoretical contributions will be listed: Antonio Candido's article *Education at night* (1989), which supports the thesis on the continuity of Macário in the *Night in the tavern*; *Forms of time and chronotope in the novel (essays of historical poetics)*, in which the concept of chronotope is worked by Mikhail Bakhtin (2014); and the binomial aesthetic, described by Azevedo himself in the critical preface to the second part of *Lira dos vintes anos* (1853). From these works, we expect to understand the artistic procedures used in the construction of time and space as indissoluble categories, as well as to raise discussions about the chronotope as a possible narrative constituent, responsible for linking one work to another, and also to contribute to the critical reading of azevedian prose.

Keywords: Romanticism, Álvares de Azevedo, *Night in the tavern*, Chronotope, Time-Space.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAPÍTULO 01	13
1 ROMANTISMO SOB UMA PERSPECTIVA ESPAÇO-TEMPORAL	13
1.1 Realidade invertida: crise da verossimilhança entre Classicismo e Romantismo	13
1.2 Dicotomias românticas: Inglaterra e Alemanha	17
1.3. Estética da contradição: ficção imaginativa azevediana	24
CAPÍTULO 02	30
2 TEMPO CRUZADO E ESPAÇO ENTRECORTADO	30
2.1 Os primórdios do tempo: Aristóteles e Poética	30
2.2 Encontro entre tempo e espaço pela perspectiva bakhtiniana	33
2.3 Cronotopo como constituinte narrativo	40
2.4 Teoria binômica como forma de cronotopo	47
CAPÍTULO 03	53
3. CRONOTOPIA ROMÂNTICA	53
3.1 Job Stern: uma noite no século.....	60
3.2 Narrativas curtas em <i>Noite na taverna</i>	63
3.2.1 – Solfieri: alcóolatra e necrófilo	64
3.2.2 – Bertram: obscuro e viciado	67
3.2.3 – Gennaro: melancolia e cinismo	70
3.2.4 – Claudius Hermann: venenoso e obsessivo	73
3.2.5 – Johann e o Último beijo de amor.....	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	81
REFERÊNCIAS	83

INTRODUÇÃO

A Segunda Geração Romântica é comumente descrita como um período em que a exacerbação mais trágica e dramática das emoções humanas foi posta à pena na história da Literatura. À linguagem, sobrou a tarefa de representar as inquietações e os conflitos de um sujeito dividido entre a transcendência espiritual e as tentações mundanas. Ao impor à forma literária toda subjetividade do indivíduo, Goethe levou Werther ao suicídio e Byron satirizou o mito de Don Juan ao retratá-lo como um homem frágil e passivo diante do amor. Logo, o Romantismo representou as fissuras do Homem por imagens satânicas e grotescas, paradoxos e oposições, por formatos híbridos. A experiência sensível e subjetiva esquadrinhou as páginas da poesia e prosa românticas, enraizou as fissuras do espírito humano como motivo literário e multiplicou as formas de representação do tempo ao fragmentar os aspectos mais íntimos de ser humano.

Manuel Antônio Álvares de Azevedo nasceu no Brasil, nesse século desenfreado, e padeceu sob a doença romântica: a tuberculose. Morreu com pouco mais de 20 anos e, em poucos anos de vida, produziu uma obra versátil e abrangente: foi da poesia, em *Lira das vinte anos* (1853), à prosa, com *Macário* (1855) e *Noite na taverna* (1855), e passou pelo ensaio crítico ao escrever um prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos*. O conjunto da obra azevediana recebeu variadas críticas ao longo da história literária brasileira: ora pautadas por um olhar biográfico e positivista, ora por um ponto de vista simplista, sentimental e juvenil, ou mesmo pelos aspectos simbólicos que permeiam sua literatura.

Podemos observar falhas em sua produção, momentos incompreensíveis e até mesmo uma falta de fôlego entre uma cena e outra, como ocorre em *Macário*, principalmente na segunda parte. Candido (1989) observa que a morte precoce de Azevedo e sua consequente publicação póstuma e sem revisão podem ser as causas desse desequilíbrio. Em termos estritamente literários, Azevedo poder ter exagerado na experimentação formal, característica marcante do próprio movimento romântico, aspecto que dificulta (ou desafia) a análise de seus textos. Ao lermos *Macário*, nos deparamos com o gênero teatral, mas também encontramos poesia em prosa, cartas e monólogos. Já *Noite na taverna* pode ser uma novela, por conta de sua extensão e do narrador observador que fornecem unidade ao texto, ou uma coletânea de contos, pois os capítulos também podem ser lidos separadamente.

Contudo, os ensaios críticos de Azevedo mostram que o escritor tinha consciência tanto de seu tempo quanto de sua escrita. Esse aspecto pode ser observado quando o próprio escritor menciona, em seu prefácio crítico à segunda parte de *Lira*, o conceito de binomia, basilar para a compreensão de sua produção artística. Ao entrarmos no mundo binômico de Azevedo, percebemos sua estética, seja nos sentimentos contraditórios em *Lira dos vinte anos*, nos diálogos de *Macário* ou no encontro de amigos em *Noite na taverna*. A dualidade nos transporta para um universo absurdo, suas mulheres são macilentas e pálidas, seus protagonistas estão sempre em busca por paixões extintas e seu Satã é construído com um quê de encanto e beleza interior. Mas são os sentimentos humanos mais íntimos e conflituosos que guiam seus personagens: a culpa, o drama e o hábito da melancolia são marcados no texto por uma linguagem igualmente contraditória. Filho (2008) sustenta que a linha imaginativa brasileira de ficção em prosa começou com Álvares de Azevedo. A razão para essa afirmação se dá justamente por conta do caráter experimental do escritor, da mistura de gêneros e da linguagem, bem como em razão de sua percepção subjetiva, estranha e noturna.

No ensaio *Educação pela noite* (1989), Candido sustenta o aspecto de continuidade entre *Macário* e *Noite na taverna*, explicando que, entre ambas as obras, há uma pedagogia satânica, isto é, a formação de um indivíduo por meio do saturno, do lado negro de existência, aquela movida pelas paixões e pelo pecado. O mestre Satã inicia seu pupilo Macário por meio de uma jornada noturna que leva o estudante à janela de *Noite na taverna*, fazendo com que a noite seja um elemento que configure temporalidade, espacialidade e subjetividade. Aliás, esse aspecto do noturno está presente em toda a obra de Azevedo, inclusive nos poemas de *Lira dos vinte anos*.

O objeto da presente dissertação é a novela *Noite na taverna*, publicada por Azevedo em 1855, três anos depois de sua morte. Cinco amigos estão reunidos em uma taverna, sentados à mesa após uma orgia, bebendo vinho, fumando e observando as mulheres ébrias que dormem macilentas como defuntos. Como sustenta a personagem Bertram: “Que melhor noite a passada ao reflexo das taças?” (AZEVEDO, 2017, p. 11). Eis que um conviva pede silêncio aos demais, para que deixem as mulheres macilentas dormirem sossegadas (como defuntos), e segue-se uma discussão acerca da existência humana e uma proposta para cada um contar uma história sanguinolenta. Ao mesmo tempo em que os convivas conversam, há a presença de um narrador observador,

distante no espaço e no tempo, que faz a mediação entre as lembranças (histórias sanguinolentas) e o presente na taverna.

Tanto as lembranças do passado quanto o presente na taverna têm a noite como elemento comum. É noite na taverna, é uma noite no século e é noite em todas as lembranças. Percebemos que as representações de tempo e de espaço são entrecruzadas, fundem-se uma à outra, formando o todo narrativo da novela. Na presente dissertação, propomos discutir justamente esse jogo espaço-tempo. Esperamos contribuir para a fortuna crítica azevediana acerca de sua prosa, levantando questões acerca de seus constituintes narrativos, tais como a caracterização do espaço e do tempo, construção das personagens e linguagem.

Para tanto, no primeiro capítulo, abordaremos o Romantismo sob uma perspectiva espaço-temporal. Na primeira parte, traçaremos um breve panorama da estética do século XVIII, a fim de identificar alguns elementos que levaram à revolução romântica e, conseqüentemente, à uma mudança dos padrões estéticos, principalmente em relação à representação espaço-temporal. Exemplificaremos esse cenário com o prefácio crítico de *Lyrical ballads* (1798), escrito pelos poetas românticos ingleses William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, e com a escola romântica alemã. Na segunda parte, discutiremos a obra de Azevedo – nesse ponto, será priorizada sua literatura e não o contexto histórico brasileiro, pois queremos manter a primazia do literário e discutir a estética azevediana, que será importante para a análise no capítulo três.

No segundo capítulo, delinearemos a discussão teórica acerca do jogo espaço-tempo em *Noite na taverna*. A partir do conceito de cronotopo, proposto pelo teórico russo Mikhail Bakhtin (2014), teremos apoio para interpretar o desdobramento do tempo nos espaços narrados e analisar como essa categoria é construída de forma a privilegiar o enredo. No primeiro item, faremos uma breve revisão do conceito de tempo em Aristóteles (2014), passando pela regra de três unidades como constituinte narrativo da prosa neoclássica e finalizaremos com a perspectiva romântica. Nos segundo e terceiro itens, discutiremos o conceito de cronotopo e como o mesmo constitui um elemento de construção da narrativa. Já no último item, abordaremos a binômia à luz do cronotopo.

Esse percurso foi uma escolha para chegarmos à discussão acerca do jogo espaço-tempo em *Noite na taverna*, em nosso terceiro capítulo. Nesta parte, retomaremos o ensaio *Educação pela noite* (1989), de Antonio Candido, para

entendermos de quais formas o elemento noite é analisado como indicativo extra-temporal. No segundo item do capítulo, abordaremos o enredo de *Noite na taverna*, a figura do narrador e a estrutura dos contos internos, sempre apontando para o tempo e o espaço narrados, suas significações e implicações para a construção da narrativa. E, por fim, discutiremos a constituição da noite como espaço-tempo, retomando pontos dos itens anteriores para que possamos chegar à formação do cronotopo em *Noite na taverna*.

CAPÍTULO 1 ROMANTISMO SOB UMA PERSPECTIVA ESPAÇO-TEMPORAL

1.1 Realidade invertida: crise da verossimilhança entre Classicismo e Romantismo

O Romantismo representou uma autêntica vanguarda que caracterizou a produção literária do século XIX, tanto na Europa quanto nas Américas. O crítico canadense Northrop Frye (*apud* BERLIN, 2015) afirma que a tentativa de se fazer qualquer generalização sobre o tema pode gerar outra completamente oposta. Tal afirmação é apontada por Isaiah Berlin (2015, p. 23) logo no início de seu ensaio sobre o período romântico:

O eminente e erudito Northrop Frye observa que quando alguém se dispõe a fazer uma generalização sobre o tema do Romantismo, mesmo algo tão inócuo como, por exemplo, dizer que surgiu uma nova atitude entre os poetas ingleses em relação à natureza – em Wordsworth e Coleridge, digamos em contraste com Racine e Pope –, sempre haverá aquele que apresentará provas em contrário com base nos escritores de Homero, Kalidasa, épicos árabes pré-islâmicos [...] e, por fim, até os próprios Racine e Pope.

A partir de Frye, Berlin (2015) explica que o Romantismo foi uma transformação gigantesca e radical, que alterou profundamente a visão de mundo dos homens, bem como as formas de expressão artísticas. Candido (2014) afirma o Romantismo foi um movimento que sugeriu um novo estado de consciência ao propor a negação do geral e do absoluto e afirmar o individualismo e o relativismo. Segundo o crítico brasileiro:

O Romantismo [...] revoca tudo a novo juízo: concebe de maneira nova o papel do artista e o sentido da obra de arte, pretendendo liquidar a convenção universalista dos herdeiros da Grécia e Roma em benefício de um sentimento novo, embebido de inspirações locais, procurando o *único* no lugar do *perene* (CANDIDO, 2014, p. 341).

Já Auerbach (2015, p. 346-351) sustenta:

O Romantismo é um fenômeno internacional e assaz complexo, sendo que as razões de seu surgimento provêm de fontes muito diversas, mas que se combinam para constituir uma forma de arte que não indicada padrões, pelo contrário, faz questão de quebrá-los e transformá-los.

Sendo assim, faz-se complexa a tarefa de defini-lo em termos gerais e definitivos. No entanto, a fim de tratarmos esse movimento de modo a beneficiar a presente dissertação, seguiremos, primeiramente, os principais fatos literários que deram origem ao século romântico e, posteriormente, discutiremos as características da

literatura romântica a partir dos modelos românticos inglês e alemão. Já na segunda parte do capítulo, trataremos do romantismo de Álvares de Azevedo, destacando suas principais obras: *Lira dos vinte anos* (1953), *Macário* (1855) e *Noite na taverna*; e pontuaremos algumas diferenças entre os românticos da primeira geração de nosso país. Assim, iniciamos nosso percurso histórico-literário ainda no século XVII, no ano de 1634, data de criação da Academia Francesa, que institucionalizou o sistema artesanal das guildas medievais de artistas ao propor o ensino das artes à maneira clássica. O intuito da instituição era estabelecer um padrão estético a fim de evitar anarquias das formas poéticas, prolixidade linguística e desordem de sintaxe, impondo o rigor formal, o purismo de linguagem e a máxima eloquência. Segundo Auerbach (2015), a Academia determinava à produção literária os critérios de delimitação, de codificação, de classificação e de escolha padronizados, elementos bem característicos do cientificismo que adentrara o século. Além disso, ela também contribuiu para a formação de um público, determinando critérios de gosto e de apreciação artística.

É importante nos determos brevemente à questão do gosto, pois este foi um dos fatores que contribuíram para o surgimento do Romantismo. É sabido que a estética da segunda metade do século XVII permeou a produção literária do século posterior, adotando o critério de modelo, isto é, a estética era concebida com a finalidade de imitação, no caso, o da antiguidade greco-latina. Contudo, aos literatos desse período, a perfeição repousava nos valores da nova e dominante sociedade francesa, principalmente nos padrões estético-literários propostos pela Academia: nacional e francês, ordenado e objetivo. Por conseguinte, ocorre a separação entre a língua da alta sociedade, representada pela Academia, e a língua do povo, exemplificada pelo linguajar popular, risonho e extravagante.

Nicolas Boileau-Despréaux¹ (*apud* AUERBACH, 2015), poeta e teórico da Academia, afirmava que a imaginação e a força da ilusão da cultura popular, representados pelos gêneros “baixos”, como a comédia, não eram convenientes ao ideal francês de homem e sociedade. Com a publicação de *A arte poética* (1674) e *Reflexões sobre Longino* (1693), Boileau-Despréaux sintetizou o racionalismo, o classicismo e o culto ao bom gosto da sociedade acadêmica. Segundo ele, a verossimilhança exigia a

¹Auerbach (2015, p. 293-295) considera que Nicolas Boileau-Despréaux foi o grande “ditador” linguístico e literário desse período, sendo ele o principal teórico e crítico literário da estética entre o final do século XVII e a primeira metade do século XVIII.

rigidez das três unidades do teatro grego: tempo, espaço e ação, bem como o purismo linguístico, que consistia em observar rigorosamente as regras de linguagem e repelir quaisquer incorreções gramaticais. Consequentemente, quaisquer aspectos do trágico eram excluídos do realismo cotidiano, apreensível somente por questionamentos científicos, acumulação de informações, documentação e definições. Assim, ao final do século XVII, a estética característica do “Século das Luzes” estava formada: imitação de modelos, língua-padrão francesa, tendência ao gênero rígido, exclusão do popular e critério de gosto.

Na primeira metade do século XVIII, a cidade de Paris passou a ser o centro cultural e científico da Europa. Foi ainda durante esse período que o Iluminismo se firmou como corrente reflexiva e estética. Sob influência do cientificismo, em especial pelo método cartesiano, filósofos e escritores voltam-se para a razão e a natureza a fim de produzir um modelo ideal de homem: a primeira era tida como instrumento essencial ao esclarecimento e, a última, encarada como potência ordenadora do mundo. Por essa razão, tanto a realidade quanto as questões relacionadas ao espírito humano eram respondidas por meio do conhecimento sistematizado. A respeito disso, Berlin (2015, p. 51) sustenta:

A resposta não deve ser obtida por meio da revelação, pois diferentes revelações feitas aos homens parecem contradizer umas às outras. Não deve ser obtida pela tradição, pois se pode demonstrar que a tradição muitas vezes é enganadora e falsa [...]. Há apenas uma forma de descobrir essas respostas, e é o uso correto da razão – pela dedução como nas ciências matemáticas, pela indução como nas ciências naturais.

A sociedade parisiense adotara uma postura não religiosa, científica, progressista e tolerante. Em termos estéticos, a literatura permanecia um tanto classicista: linguagem como fonte de representação do ideal racionalista, com versos metrificados, matemáticos e lineares e separação de gêneros à maneira cartesiana. Segundo Auerbach (2015, p. 366): “[...] o racionalismo elegante dessa época só apreciava, em poesia, aquilo que a razão pudesse facilmente apreender e analisar”. O sujeito passa a ser visto como um objeto científico, no qual perde originalidade e singularidade, sendo representado artisticamente por meio da natureza imutável e estável. Dessa forma, a linguagem torna-se uma mera forma de articulação.

Em termos sociais, observa-se o aumento do número de pequenos e médio burgueses, a formação de uma “classe média”, o declínio da sociedade de corte e, principalmente, o crescimento de grupos até então marginalizados pela alta corte

francesa. Por conseguinte, forma-se um movimento de ideias, contrárias à sistematização da vida cotidiana e opostas ao gosto francês, que começaria a minar os principais fundamentos políticos da alta sociedade, os quais, com a Revolução de 1789, seriam questionados, destituídos e marcariam uma grande transformação cultural.

Por volta de 1730, a literatura começa a ganhar contornos revolucionários com Voltaire, Montesquieu, Diderot e Rousseau. Auerbach (2015) afirma que a publicação de *Cartas filosóficas* (1733), de Voltaire, expôs o espírito ativo do progresso, a moral da utilidade, sátiras aos dogmas e superstições, poesias de propaganda filosófica e tratados explicando sua filosofia e o sistema de Newton. Ainda segundo o teórico (AUERBACH, 2015), *Cartas filosóficas* foi um importante marco por ser um compêndio de escritos que partem de um ponto de vista puramente laico, individual e empírico. Já Berlin (2015) diz que esse mesmo ponto de vista pode ser notado na obra de Montesquieu, *Do espírito das Leis* (1748), em que o filósofo defende apaixonadamente o máximo de liberdade ao indivíduo.

Tanto Auerbach (2015) quanto Berlin (2015) explicam que o filósofo francês Denis Diderot aprofundou a questão da experiência humana ao acrescentar à sua estética a ideia de panteísmo: a imitação da natureza em todos os seus estados, razão pela qual ele abandona parcialmente a separação de gêneros e inclui na imitação o trágico nobre e o cômico realista. Para Diderot (*apud* AUERBACH, 2015), o homem divide-se em dois: o artificial, aquele presente na sociedade, eloquente, seguidor dos bons costumes; e aquele outro homem, aprisionado pelo primeiro, cuja vontade violenta de viver e de expressar-se seria, segundo Diderot, o verdadeiro gênio. Inspirado também pela temática panteísta, Jean-Jacques Rousseau (*apud* AUERBACH, 2015) acreditava na existência de uma alma imaterial e imortal e defendia o livre arbítrio. Sendo assim, esses filósofos foram os primeiros a esboçar a experiência do sujeito como pressuposto literário.

À contribuição da filosofia, soma-se a publicação da *Encyclopédie*, entre 1751 e 1766, organizada pelos próprios membros da Academia Francesa. “O grande livro”, como era chamado, continha um histórico das principais obras artísticas e literárias europeias e seguia o critério alfabético de organização, o que democratizou a produção literária ao não utilizar o critério de gosto. Para Auerbach (2015), a *Encyclopédie* foi um instrumento muito importante para a revolução dos espíritos, pois classificava os conhecimentos, sem distinção religiosa, moral ou estética e por ordem alfabética. O crítico alemão também pontua que a obra acarretou o rebaixamento do nível estilístico,

filosófico e intelectual: “Ela não exhibe mais, no conjunto, a elegância e a liberdade de espírito dos grandes escritores e filósofos da época; seu estilo é amíúde pesado [...]” (AUERBACH, 2015, p. 366).

Imaginava-se, antes e no decorrer da revolução, que esta resultaria em justiça e equidade, mas o período que a segue, sanguinário e brutal, contribuiu para a criação de uma atmosfera de vulgarização, enfática e sentimental. O racionalismo e o cientificismo já não eram suficientes para a apreensão da realidade contraditória que se formara na Europa. Fez-se necessária a criação de um novo aparato teórico, crítico e artístico que abarcasse essas transformações. Com efeito, a revolta contra a estética racionalista francesa contribuiu para uma mudança de paradigma estético: a beleza e a perfeição artística não tinham sido realizadas apenas por meio de um único padrão estético, mas sim por cada civilização, que tinha sua forma peculiar de expressão. O pensamento estético, portanto, ao final do século XVIII, rumava em direção a uma atmosfera poética e começava a abandonar uma unidade sistematizada, na qual era possível delimitar formas e expressões.

1.2 Dicotomias românticas: Inglaterra e Alemanha

O contexto inglês foi muito frutífero para o Romantismo, principalmente para a crítica e teoria literária. A oscilação temporal, uma das características do movimento romântico, pode ser observada na própria história literária inglesa, ainda no século XVIII, com a publicação de *Fingal*, em 1762, de James Macpherson. Borges (2016, p. 156) sustenta que o movimento romântico “é inconcebível, impensável, sem James Macpherson”, apontando Goethe como um dos admiradores do escocês. Acerca do protagonista de *O sofrimento do jovem Werther*, o crítico argentino diz: “Ossian – não iria dizer Macpherson, naturalmente – tomou o lugar de Homero no meu coração” (BORGES, 2016, p. 164). O poema é uma compilação de histórias orais escocesas e foi creditado a Ossian, poeta velho e cego, que canta os feitos heroicos passados sobre as ruínas do castelo de seu falecido pai. Borges (2016, p. 162-163) explica que os efeitos da passagem do tempo nos poemas de Macpherson e as metáforas utilizadas para a descrição das cenas e batalhas são típicos dos românticos.

Em outras palavras, a descrição é construída por meio de uma linguagem metafórica e fragmentada, fazendo com que a passagem do tempo tenha efeito literário,

isto é, o efeito do tempo na narrativa é perceptível no personagem que narra. Sendo assim, ao cantar os feitos heroicos de seu pai, Ossian retoma o passado glorioso e o recria artisticamente no presente da narrativa. A glória do passado, descrita em um espaço de natureza abundante, como os rios e as grandes cataratas que misturam suas águas, é narrada sobre as ruínas do presente. Observamos, assim, outras duas importantes características românticas: a retomada do passado como contradição ao presente e a emoção subjetiva como consequência da passagem temporal.

Na Inglaterra, o círculo literário dos Poetas do Lago (*Lake's District Poets*) foi muito importante para a formação e consolidação do projeto romântico. Desse grupo, destacam-se: William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge. Em 1798, publicam *Lyrical ballads*, no qual expõem uma nova teoria estética baseada na experiência do eu lírico frente à natureza e ao sobrenatural. A estética presente nessa obra foi polêmica, pois representou uma violenta oposição à estética classicista, haja vista que o próprio nome, *baladas líricas*, introduz a mistura de gêneros como forma poética. No entanto, o ponto mais importante em *Lyrical ballads* foi a ruptura com o conceito de unidade ao propor que a verdadeira poesia tem origem em espontâneo transbordamento de emoções poderosas, produzidas pela agitação da alma do próprio poeta:

Pois toda a boa poesia é o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: e embora isso seja verdade, os Poemas aos quais qualquer valor pode ser atrelado nunca foram produzidos em qualquer variedade de sujeitos, mas por um homem que, possuindo uma sensibilidade orgânica mais do que usual, tenha ainda refletido longa e profundamente² (WORDSWORTH, 2001 apud Eliot, p. 4, tradução nossa).

Segundo Wordsworth (2001 apud Eliot), a realidade é revelada por meio de uma atitude pessoal do poeta: num fluxo espontâneo e poderoso, o artista traz à tona o seu mundo interior, com plena liberdade criadora. O subjetivismo proposto por Wordsworth opõe-se à tendência unificadora do classicismo, ao mesmo tempo que exalta a imaginação como recurso essencial à poesia. Como consequência, há a proposta do uso de uma linguagem viva e próxima aos sentimentos do eu lírico e que também esteja ao alcance de todas as classes sociais. Sendo assim, cabe ao poeta manejar a linguagem de modo que esta transmita as emoções resultantes da agitação da alma:

² No original: “For all good poetry is the spontaneous overflow of powerful feelings: and though this be true, Poems to which any value can be attached were never produced on any variety of subjects but by a man who, being possessed of more than usual organic sensibility, had also thought long and deeply”.

O objeto principal, então, proposto nesses Poemas, era escolher incidentes e situações da vida comum, e relacioná-los ou descrevê-los, por toda parte, o quanto fosse possível em uma seleção de linguagem realmente usada pelos homens e, ao mesmo tempo, para lançar sobre eles uma certa coloração da imaginação, em que as coisas comuns deveriam ser apresentadas à mente sob um aspecto incomum: e, além disso, e acima de tudo, tornar essas incidentes e situações interessantes através de um rastrear nelas, de maneira verdadeira, não ostentável, aquilo que fosse primário da nossa natureza: principalmente, no que diz respeito à maneira pela qual associamos ideias em um estado de excitação³ (WORDSWORTH, 2001 *apud* Eliot, p. 3, tradução nossa).

O momento propício à produção poética é o da emoção recordada e revivida na tranquilidade. Nesse ponto, Wordsworth (2001 *apud* Eliot) expõe que o distanciamento temporal é essencial à expressão artística, um vez que a passagem do tempo faz com que o poeta reviva, como espectador, a própria emoção. Dessa forma, ele sustenta que a natureza é o único ambiente capaz de inspirá-lo, pois caracteriza o homem em seu estado primitivo, ainda não contaminado pela civilização.

Já a participação de Coleridge em *Lyrical ballads* se dá com o poema *The rime of the ancient mariner*, em que ele retoma a lenda do holandês voador: um capitão inglês é amaldiçoado a navegar os mares e contar sua história de destruição e suplício. Assim, a obra desse poeta inglês assumiu o lado negro da natureza humana e a solidão do herói romântico – sendo, inclusive, um dos responsáveis por restaurar o culto a Shakespeare. Segundo Coleridge (*apud* BORGES, 2016), a obra do bardo inglês, principalmente *Hamlet*, tragédia escrita entre 1599 e 1602, conseguia assumir todas as formas de representação dos sentimentos humanos. Por conseguinte, o herói shakesperiano foi revisitado e alçado à categoria do herói romântico justamente pela expressão de sua agonia conflituosa, outra característica marcante do movimento romântico.

O panteísmo de Wordsworth e o sobrenatural de Coleridge possibilitaram o florescimento da segunda geração de românticos, conhecida pelos seus três principais poetas: Lord Byron, Percy Bysshe Shelley e John Keats. Byron se tornou uma lenda entre os românticos da segunda geração, principalmente no Brasil, por conta,

³ No original: “The principal object, then, proposed in these Poems was to choose incidents and situations from common life, and to relate or describe them, throughout, as far was possible in a selection of language really used by men, and, at the same time, to throw over them a certain colouring of imagination, whereby ordinary things should be presented to the mind in a unusual aspect: and, further, and above all, to make these incidents and situations interesting by tracing in them, truly though not ostentatiously, the primary laws of our nature: chiefly, as far as regards the manner in which we associate ideas in a state of excitement”.

principalmente, de sua obra *Don Juan* (1824) – poema narrativo em que satiriza o mito de Don Juan ao mesmo tempo em que a voz romântica, carregada de lirismo, irrompe. Burgess (2003) afirma que a poesia byroniana consegue reconciliar a sátira e a expansão do sentimento por meio de uma representação poética impaciente e imediatista.

Shelley, assim como Wordsworth, pode ser considerado um poeta panteísta, crente no poder da natureza e no espiritualismo, mas com uma pequena vertente mística, que pode ser observada no poema *Adonais* (1821), cuja estrutura mistura as formas tradicionais de versos com os brancos. Por sua vez, Keats escreveu sobre temas simples ao Romantismo: a beleza na natureza, o desejo de morrer, os amores felizes e infelizes, bem como sobre encanto do passado. Segundo Burgess (2003), o poeta irlandês consolidou-se por conta do aspecto sensual do movimento romântico, que pode ser observado nas descrições das figuras femininas.

Na Alemanha, em 1769, Johann Gottfried Herder afirma: “[...] meu único objetivo é o de conhecer o mundo de meu Deus de um maior número de lados” (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 21). Quando Herder⁴ deixou a Alemanha e começou sua peregrinação pelos espaços europeus, ele iniciou uma jornada de auto consciência, que resultaria em uma transformação no conceito de *história*. Sua peregrinação ofereceu uma nova visão para o conceito de processo histórico: somente por meio de rupturas e mudanças causadas por “estímulos de humanidade”, isto é, pelo despertar do espírito humano frente à ação do homem, em um tempo e espaço específicos, as mudanças históricas ocorreriam. Esse conceito de histórica dinâmica valorou à experiência do indivíduo. Em outras palavras, é apenas pela experiência que o homem poderia formar uma atitude frente ao mundo.

Desse ponto, formar-se-ia uma consciência individual. De Herder, é possível justificar o sentimentalismo, o individualismo e os paradoxos do movimento romântico: a experiência gera emoções, que resultam em transformações do espírito. Nas palavras de Safranski (2010, p. 28):

As forças fundamentais e motrizes da história que descobrimos lá fora devem e podem ser experimentadas pelo indivíduo como vida criativa em si mesmo [...]. Só quem vivencia o princípio criador em seu próprio corpo poderá descobri-lo lá fora, no correr do mundo e na natureza.

⁴ Isaiah Berlin (2015), Otto Maria Carpeaux (2013) e Rudiger Safranski (2010) apontam a contribuição marcante de Herder ao Romantismo. Safranski (2010, p. 24-28) destaca ainda a influência de Herder em Goethe.

Outra contribuição importante ao Romantismo foi a teoria schilleriana do jogo, de 1794. Segundo Friedrich Schiller (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 43): “[...] o ser humano brinca apenas onde ele corresponde plenamente ao conceito de ser humano, e ele é apenas completamente humano quando brinca”. Como visto na primeira parte do capítulo, o esclarecimento separou o ser humano de tudo quanto fosse natural e instintivo, sendo a poesia, conforme a teoria de Schiller, o único espaço em que esse homem fragmentado poderia se sentir novamente inteiro e, portanto, humano. Segundo o poeta alemão (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 46), é no prazer do belo que “ele (o homem) experimenta o gosto de uma plenitude que, tanto na vida prática quanto no mundo histórico, ainda estão por vir”. Em outras palavras, Schiller propôs a experiência por meio de jogos e brincadeiras com os limites do que era moralmente aceitável, daí as brincadeiras morte-vida, espiritual-mundano, idealização-realização, sobriedade-entorpecimento, tão características do Romantismo.

Já Friedrich Schlegel sustenta:

Pois esse é o começo de toda a poesia, anular todos os movimentos e as leis da razão que pensa de modo sensato e nos transportar de novo para a bela confusão da fantasia, no caos original da natureza humana, para a qual eu não conheço nenhum símbolo mais bonito do que o redemoinho colorido dos antigos deuses (*apud* SAFRANSKI, 2010, p. 58).

O caos, ao qual Schlegel se refere, é o espaço do conflito do indivíduo. Interessante notar que, aos românticos, o caos era essencial à poesia, pois, ao gerar um conflito em um espaço caótico, o poeta chegaria ao máximo da experiência estética. Com as teorias de Herder, Schiller e Schlegel, percebe-se o caráter experimental do movimento romântico: a negação da unidade, da harmonia e da compatibilidade dos ideais, tanto na esfera da ação quanto na esfera do pensamento. Por conseguinte, também podemos constatar a origem da figura satânica, tão explorada pelo movimento romântico. Tal figura seria caracterizada pelo homem que defende e vivencia suas crenças a todo o custo: aquele homem que vive em conflito com si mesmo e o mundo, aquele indivíduo que faz uso de jogos, brincadeiras e bebedeiras para viver experiências, ou seja, àquele ser humano que faz questão de reafirmar sua humanidade foi dado o nome de satânico. E isso se fixaria como ideal romântico de todas gerações, sejam elas alemãs, inglesas, americanas ou brasileiras.

A realidade é, então, revelada por meio da atitude pessoal do poeta, trazendo à tona seu mundo interior e o projetando em versos e formas livres; e pela imaginação

criadora, que compreende a capacidade do artista em criar mundos imaginários e possíveis graças à livre representação formal e ao subjetivismo. O choque entre o mundo interior e o mundo circundante faz com que o artista romântico tenha um senso de evasão, em que é possível a fuga para um mundo de sonhos, mistérios e fantásticos.

O conflito resultante desse choque leva o artista a projetar-se de maneira ilógica, extremamente emocional e dramática, sendo que o sentimento é sobreposto à razão. Com efeito, o romantismo cria artisticamente a ideia de individualidade e, portanto, de identidade. É justamente a partir dessa ideia central que o Romantismo se configura como uma inovação, pois, ao fortalecer a representação individual, impõe a mescla, transformações ou mesmo evolução dos gêneros. Como consequência, há uma tendência ao inacabamento e à frustração, já que a experiência sensível do poeta é, muitas vezes, impossível de ser representada artisticamente. Sendo assim, o uso de metáforas e paradoxos é privilegiado pela estética romântica.

A representação da realidade passou a ser uma construção da consciência do artista, sendo que esta consistia em uma variação de seu próprio estado de espírito. Como resultado, a linguagem poética romântica era muito mais pessoal, imediata e, por vezes, pitoresca, paradoxal e com desdobramentos temporais. A estética romântica produziu obras com imagens pessoais, subjetivas e, muitas vezes, estranhas da vida humana. Os artistas românticos exploravam uma visão de mundo particular, por vezes insólita, sob o ponto de vista das emoções. Os românticos, então, passaram a enxergar a realidade à sua própria maneira, isto é, em função de sua própria consciência, baseada em episódios, fluxos e momentos. Sendo assim, a realidade tornou-se um fenômeno, subjetiva e mutável, construída por meio de experiências: não havia mais uma concepção de tempo linear ou mesmo de uma realidade comum, objetiva e indivisível, mas sim camadas de realidades, subjetivas e simultâneas.

Aos poetas românticos, o sentimento da alma era a essência de toda a arte. Eles proclamavam suas palavras ora melancólicos, ora entusiasmados, ora gritavam ao desespero, ora contemplavam o silêncio da natureza, mas sempre sonoros, explosivos e combatíveis. A respeito disso, Auerbach (2015, p. 356) afirma:

Os românticos eram quase todos poetas dos sentimentos da alma individual, sentimentos que cantavam em longas melodias, umas vezes serenas, outras entusiastas, o mais das vezes lamentosas e melancólicas, entremeadas de suspiros, de gritos, de apóstrofes, sempre sonoros; eles buscavam provocar um longo eco na alma do leitor, fazê-la mergulhar na vaga dos sentimentos, dos sonhos, dos entusiasmos e dos desesperos sem limites.

Da explosão de sentimento, temos as características contraditórias do Romantismo e o surgimento das múltiplas facetas do movimento. Ao mesmo tempo em que há o primitivo e a exaltação da natureza, observamos o estado febril, o desespero e a decadência. Da natureza, desenvolve-se a paz de espírito pela união com o natural; do desespero, temos o caos, a turbulência e a violência. Há o resgate do passado místico, o histórico e o espiritual, mas existe também a busca pela novidade, pela revolução e pelo presente fugaz. Há ainda o devaneio pela nostalgia, o sofrimento do exílio, o sentimento de alienação, a busca pela transcendência, mas também há a autotortura, a solidão, o estranho e o suicídio.

Otto Maria Carpeaux (2012) afirma não ser possível falarmos em Romantismo, mas sim em seu plural, já que o espaço temporal desse movimento foi universal, pela diversidade de temas e estilos, e internacional, pela disseminação em países europeus e americanos. Segundo o crítico: “Emoção é o que, por definição, não pode ser definido em termos racionais. Daí a multiplicidade dos tipos românticos, de modo que será melhor falar em ‘romantismos’, no plural, do que em ‘Romantismo’” (CARPEAUX, 2012, p. 19). Dessa forma o romântico abraça a beleza e a feiura, a força e a fraqueza, o individualismo e o coletivismo, ou seja, tudo o que for paradoxal, incongruente e múltiplo é, por excelência, romântico. O Romantismo foi, então,

um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários Pré-Românticos, reagiu contra a Revolução e o Classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional (CARPEAUX, 2012, p. 10).

Diante do exposto, o Romantismo foi um movimento artístico multifacetado e fortemente flexível, já que, ao invés de obedecer aos padrões preestabelecidos, procurou incorporar questões subjetivas à expressão artística. O tempo e o espaço desse movimento foram constituídos como experimentações de um sujeito consciente e fragmentado diante da própria existência. Esse conflito é o que leva o artista a projetar-se de maneira ilógica, extremamente emocional e dramática, sobrepondo o sentimento à razão. Com efeito, o Romantismo cria artisticamente a ideia de individualidade e, portanto, de identidade. É justamente a partir dessa ideia central que o movimento romântico impõe a mescla, transformações ou mesmo evolução dos gêneros, pois, a experiência romântica, emocional e violenta, requer todas as mais variadas formas de expressão para que seja possível representá-la como literatura.

1.3. Estética da contradição: ficção imaginativa azevediana

As características gerais, que apontamos anteriormente, foram absorvidas pelo romantismo brasileiro e adaptadas ao contexto literário nacional. Antonio Candido (2014) explica que o Romantismo brasileiro foi um movimento diretamente ligado com a questão da identidade. Nesse ponto, há a negação dos elementos que sufocavam a nacionalidade e a vontade de criar uma expressão tipicamente brasileira. Por conta disso, o teórico brasileiro afirma que “só se pode falar em literatura nova, entre nós, a partir do momento que se adquiriu consciência da transformação e do claro intuito de promovê-la, praticando-a intencionalmente” (CANDIDO, 2014, p. 329). De fato, observa-se, no Brasil, na primeira geração romântica, o uso do subjetivismo e da imaginação criadora em prol de uma constituição literária tipicamente brasileira.

Sendo assim, Candido sustenta que o nosso romantismo foi uma convergência entre fatores locais e externos, caracterizando-se por ter sido uma manifestação literária nacional e universal. Segundo o crítico literário brasileiro:

[...] do ponto de vista da história literária e da literatura comparada, consiste porventura na felicidade com que as sugestões externas se prestaram à estilização das tendências locais, resultando um momento harmonioso e íntegro, que ainda hoje parece a muitos o mais brasileiro, mais autêntico dentro os que tivemos (CANDIDO, 2014, p. 322).

Por conseguinte, o choque entre o mundo interior e exterior, no romantismo brasileiro, representa afirmação do nacional (próprio, interior) contra as normas coloniais (externo, imposto). A representação estética do nacionalismo foi o equivalente ao sentimentalismo dos românticos europeus, as descrições apaixonadas e emotivas das paisagens brasileiras, a exaltação do índio como herói nacional, o sentimento de saudade do exilado representava a libertação das amarras coloniais e a afirmação do brasileiro.

Nesse sentido, o indianismo foi o tema mais explorado pela nossa primeira geração romântica. O motivo que levou Gonçalves Dias e José de Alencar a exaltarem a questão indígena nos parece óbvia: o índio representa o elemento tipicamente brasileiro e, portanto, o motivo que mais nos diferenciava dos portugueses. O indianismo em nossa literatura ganhou ainda mais fôlego com o processo de independência: adoção de nomes indígenas, a vida em meio à natureza, identificação com a figura do bom selvagem e temas indígenas foram frutíferos para a representação literária.

A formação de uma identidade brasileira acompanhou o desenvolvimento do país: com a independência havia a necessidade de criar algo que fosse característico nacional e também a urgência de desenvolver o país para que este fosse visto não como uma ex-colônia portuguesa, mas sim pelo seu próprio nome – Brasil. Em 1828, poucos anos depois da independência, a Faculdade de Direito do Largo de São Francisco foi fundada. A criação da faculdade em solo nacional fez com que a vida universitária se desenvolvesse com a formação de uma elite intelectual jovem. As consequências foram inevitáveis: a vida monótona que antes havia em São Paulo foi substituída pela expansão do espírito juvenil, festas, bailes, grupos de teatro, vida boêmia. Nesse contexto limiar entre a afirmação da identidade nacional e o indianismo como proposta literária, surge uma urgência byroniana, em que o espírito juvenil e urbano rogava por um espaço de representação.

Poetas e romancistas alemães, ingleses, italianos e franceses foram traduzidos, lidos, teatralizados. É interessante notar que o espírito romântico europeu, do final do século XVIII e início do XIX, desenvolvia-se praticamente ao final do Romantismo europeu, mas isso não impediu que a vertente desenfreada do Romantismo fosse explorada em solo nacional. No contexto de nossa Segunda Geração Romântica, surge Manuel Antônio Álvares de Azevedo.

A respeito da obra azevediana em nosso Romantismo da Segunda Geração, Candido (2014, p. 493) afirma que, dentre “os poetas românticos, Álvares de Azevedo é o que não podemos apreciar moderadamente”, ou “nos apegamos à sua obra passando por sobre defeitos e limitações que a deformam, ou a rejeitamos com veemência, rejeitando a magia que dela emana”. O teórico brasileiro ainda justifica:

Sentiu e concebeu demais, escreveu em tumulto, sem exercer devidamente o senso crítico, que possuía, não obstante mais vivo do que qualquer poeta romântico. Mereiam 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, 2014, p. 494).

Azevedo nasceu em 1831 e morreu em 1848. Em pouco tempo de vida, produziu uma obra que contempla diferentes gêneros: foi da poesia, com *Lira dos vinte anos* (1853); passando pelo teatro, com *Macário* (1855); e finalizou com a prosa *Noite na taverna* (1855). A versatilidade de Azevedo pode ser justificada pelo projeto literário que o próprio escritor descreve ao longo do prefácio à segunda parte de *Lira*: “A unidade

deste livro funda-se numa binomia⁵. Duas almas moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2006, p. 103). E por assim pensar, dedicou a primeira parte das liras ao sentimentalismo moral e eloquente. À segunda, dedicou notas de erotismo, contradições do espírito humano, ao estranho e ao noturno ao expressar realismos de motivos, de sentimentos e de sensações.

Em linhas gerais, a obra azevediana é permeada por uma disposição interior ao dramático, mas tal drama incorporou as tendências psíquicas típicas da Segunda Geração Romântica, que consistia em uma disposição individual aos sentimentos duais do espírito humano, ao sincretismo interior-exterior, à rebeldia frente às normas morais e sociais, à angústia resultante do conflito interno e a uma personalidade contraditória. Contudo, essas características da Segunda Geração não seriam alçadas a uma personalidade literária rica se tais temas não fossem tratados com a devida consciência literária: “Daí podermos acompanhar em sua obra, nos menores detalhes, o emprego da discordância e do contraste, como corretivo a uma concepção estática e homogênea da literatura” (CANDIDO, 2014, p. 495).

Em *Ideias íntimas* (1822), há um duplo movimento: em um espaço físico, que podemos entender como sendo a casa do poeta – “Na minha sala três retratos pendem” ou “Junto ao meu leito com minhas mãos unidas” –, e num espaço subjetivo, representado pela dramaticidade – “Oh! Ter vinte anos sem gozar de leve / A aventura de uma alma de donzela!”. Esse jogo de movimento entre interno e externo, descrição e drama, confere ao poema uma “atmosfera” de angústia, desilusão e desespero:

Em frente ao meu leito, em negro quadro
A minha amante dorme. É uma estampa
De bela adormecida. A rósea face
Parece em visos de um amor lascivo
[...]
O pobre leito meu desfeito ainda
A febre aponta da noturna insônia
Aqui lânguido à noite debati-me
Em vãos delírios anelando um beijo
[...]
Oh! Ter vinte anos sem gozar de leve
A aventura de uma alma donzela!
E sem na vida ter sentido nunca

⁵ O conceito de binomia, presente no prefácio crítico à segunda parte de *Lira dos vinte anos*, será explorado com mais detalhes no segundo capítulo da presente dissertação, que trata sobre a base teórica de nossa análise.

Na suave atração de um róseo corpo
Meus olhos turvos se fechar do gozo!
(*apud* AZEVEDO, 2006, p. 121-123)

Podemos ainda observar uma característica recorrente na obra azevediana: o erotismo. Amora (1963) observa que o erotismo em Azevedo não é apresentado como vivido e gozado, mas sim imaginado, em sonhos e delírios (como podemos perceber nos trechos acima citados). Nas palavras do pensador brasileiro:

E assim entram, na poesia romântica brasileira, como novidades, de um lado, as confissões da paixão sensual, nos seus favores de desejo, nas suas volúpias, nos seus delírios e nas suas inevitáveis prostrações; de outro lado, as descrições das donzelas com todos os deliciosos venenos do amor [...] (AMORA, 1963, p. 155).

Candido (2014) complementa esse pensamento ao apontar que os sonhos e os mundos imaginários são tão atuantes quanto o mundo concreto. Consequentemente, a fantasia torna-se uma experiência viva, causando tanto sofrimento quanto uma experiência concreta. Em outras palavras, as características apontadas por Amora (1963) e por Candido (2014) são a “medalha de duas faces” da binomia azevediana.

Já em *Um cadáver de poeta* (1822) e *Spleen e charutos* (1822), o poeta brasileiro procurou reviver o mito de Byron ao revisitar o satanismo, o *donjuanismo* e o magismo negro byroniano:

- Quem sou? Um douto, uma alma de insensato,
Que Deus maldisse e que Satã devora;
Um corpo moribundo em que se nutre
Uma centelha de pungente fogo
Um raio divinal que dói e mata,
Que doira as nuvens e amortalha a terra!
(AZEVEDO, 2006, p. 115)

Triste de novo na janela a vejo
E de seus lábios gemidos escuto
É leve a criatura vaporosa
Como a frouxa fumaça de charuto
(*Idem*)

Aos boêmios, como *Puff*, às suas donzelas eróticas, às adúlteras, aos loucos, em *Conde Lope*, e aos heróis cínicos e desesperados de *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo concede verossimilhança ao adicionar uma carga dramática e cômica à vivência de cada personagem. Como assegura o próprio Azevedo (2006, p. 104): “Nos mesmo lábios onde suspirava a monodia amorosa, vem a sátira que morde”. Segundo Werkema (2012), os escritos azevedianos possuem uma organização interna feita a

partir da própria literatura. Nas palavras da crítica brasileira: “O exagero emocional e os contrastes acentuados na obra de Azevedo não são frutos de uma expressão imediata dos sentimentos ou das idiossincrasias do autor [...] o seu uso retórico de clichês românticos obedecem a um projeto coerente e sistemático” (WERKEMA, 2012, p. 12). Sendo assim, o próprio escritor nos concede um caminho para entender seus textos, principalmente quando ele afirma:

Cuidado, leitor, ao voltar a esta página! Aqui se dissipa o mundo visionário e platônico. Vamos entrar em um mundo novo, terra fantástica, verdadeira ilha baratária D. Quixote, onde Sancho é rei, e vivem Panúrgio, Sir John Falstaff, Bardolph, Fígaro e o Sganarello de D. João Tenório – a pátria dos sonhos de Cervantes e Shakespeare. Quase que depois de Ariel esbarramos em Caliban (AZEVEDO, 2006, p. 103).

Ao afirmar, no prefácio crítico de *Lira*, que “aqui se dissipa o mundo visionário e platônico”, Azevedo já nos prepara para uma sequência de textos em que a carga estética e emocional resultará em uma realidade invertida. Se considerarmos a primeira parte de *Lira dos vinte anos*, em que ele enfatiza o sentimentalismo exacerbado ao retratar com purismo a figura do feminino, “dissipar o mundo visionário” seria uma forma de inverter o jogo estético e adentrar em uma realidade estética completamente invertida, sendo que esta inversão está presente em todo o conjunto de sua obra.

A inversão pode ser observada também nos elementos românticos, como o erotismo, a noite, o drama, o fluxo de emoções; que o escritor usa ao longo da segunda parte de *Lira dos vinte Anos*, em *Noite na taverna*, no desenrolar das histórias narradas pelas personagens, e nos diálogos de *Macário*. Esses elementos são pautados por realidades de motivos, de sentimentos e de sensações. Quando os pré-românticos e românticos alemães se colocaram contra os padrões filosóficos e estéticos do Iluminismo, eles entoaram o conflito da alma como poesia. Fez-se da contradição do espírito humano a fonte suprema da expressão.

Outro aspecto interessante na obra de Azevedo, apontado por Amora (1963) e por Candido (2014), é o uso frequente de termos que se relacionam com o noturno⁶. Em outras palavras, tanto na poesia quanto na prosa de Azevedo, sonho, desmaio, trevas, nebuloso, névoa, palidez e nevoeiro, todos são termos recorrentes e nos fornecem indícios da devoção extrema à noite, que representa a passagem entre o consciente e o

⁶ A menção ao noturno, no presente capítulo, foi necessária para listar as características principais da obra azevediana. O aspecto noturno na obra de Álvares de Azevedo será detalhado em nosso terceiro capítulo.

inconsciente, o moral e o imoral, ou seja, a noite torna-se tempo e espaço em que a dualidade do indivíduo romântico é privilegiada. Nas palavras do próprio eu lírico azevediano:

Pálida, à luz da lâmpada sombria
Sobre o leito de flores reclinada,
Como a lua por noite embalsamada,
Entre as nuvens do amor ela dormia!
(AZEVEDO, 2006, p. 62)

Em relação ao sentimento noturno presente na obra de Azevedo, Candido (2014, p. 502) sustenta que a “noite significa não apenas enquadramento natural, mas meio psicológico, tonalidade afetiva correspondente às disposições do poeta, à sua concepção de vida, e do amor, aos movimentos do *eu* profundo”. E completa: “Esse aspecto da sua poesia nos mostra como a literatura depende do espaço físico e humano em que banha o escritor, e que se transfunde nas imagens, nas situações, na visão de mundo, na orientação da sensibilidade” (CANDIDO, 2014, p. 507). Sob a perspectiva do crítico brasileiro, a obra azevediana pode ser analisada à luz de uma experiência, uma visão de mundo construída artisticamente, na qual tempo e espaço podem nos fornecer bons índices de narratividade.

CAPÍTULO 2 TEMPO CRUZADO E ESPAÇO ENTRECORTADO

2.1 Os primórdios do tempo: Aristóteles e Poética

O aspecto temporal do texto literário foi apontado por Aristóteles em *Poética* (2014), matriz duradoura da teoria literária que procurou sistematizar a construção narrativa a partir dos gêneros epopeia, tragédia e comédia. Segundo o filósofo grego, cada gênero possui uma unidade de conteúdo própria, composta de suas respectivas categorias formais, estilísticas e temáticas. Tal unidade resultaria em uma combinação harmônica entre a ação e o tempo, isto é, a relação entre ambas as categorias literárias comporia uma unidade narrativa, cuja a construção literária não escaparia à compreensão do gênero o qual pretendia.

No capítulo cinco de *Poética*, após tratar de questões estilísticas e formais de ambos os gêneros, Aristóteles diferencia brevemente o tratamento do tempo nos gêneros epopeia e tragédia, referindo-se da seguinte forma à extensão de cada gênero:

[...] há um esforço, na medida do possível, no caso da tragédia de não ultrapassar o tempo de uma revolução solar, ou perto disso; na epopeia não há limite de tempo, sendo ela, nesse aspecto distintiva, isto embora no começo a prática adotada no trágico e no épico fosse a mesma (2014, p. 48).

A medida temporal utilizada pelo filósofo grego para descrever a duração da tragédia (tempo de uma revolução solar) corresponde ao aspecto físico do tempo; enquanto que o tempo “ilimitado” da epopeia tende a seguir um aspecto contrário ao tempo físico, ou seja, Aristóteles antecipa uma concepção mais ou menos subjetiva da categoria temporal. Com efeito, mesmo que a teoria de *Poética* não nos forneça uma conceituação explícita do tempo como categoria literária, há a sugestão de que a representação temporal está implícita na construção da narrativa. Aristóteles (2014, p. 49-50, grifo nosso) afirma:

[...] a narrativa (roteiro) é a imitação da ação, uma vez que o uso do termo *narrativa* (roteiro) para designar a construção dos atos, *caráter* para designar aquilo em função do que atribuímos determinadas qualidades aos agentes, enquanto *pensamento* abrange tudo aquilo que no discurso falado permite que demonstrem alguma coisa ou que declares o que pensam.

Essa passagem da *Poética* indica que a construção literária está relacionada com a história, elemento exterior à obra, e ao enredo, a organização sistemática interna da obra dentro dos parâmetros dos gêneros epopeia e tragédia. A primeira corresponde à

recorrência dos mitos gregos como parte da trama, tanto na tragédia quanto na epopeia. Já a segunda relaciona-se com a construção e representação da ação proposta pelo gênero. Por conseguinte, é possível perceber que há dois níveis implícitos de tempo: o histórico e o do enredo, os quais, respectivamente, apresentam duas perspectivas temporais: o aspecto permanente, marcado pelo histórico, e o transitório, relacionado com a passagem do tempo e seus efeitos, existentes ou não, nas personagens.

Sendo assim, na passagem em que Aristóteles aponta a duração da tragédia como não mais do que um ciclo solar e a da epopeia como “ilimitada”, também indica que há um movimento narrativo em ambos os gêneros que equivale à representação de uma ação, ou seja, à construção do enredo. Em outras palavras, a ação presente na tragédia é construída por meio da atuação das personagens; já na epopeia, a ação constrói-se pela narração. Por mais paradoxal que seja, essa diferença exemplifica algo em comum aos dois gêneros: a fluidez da ação, isto é, tanto a epopeia quanto a tragédia configuram eventos, nos quais as personagens se situam como agentes e/ou pacientes, fazendo com que o tempo seja sempre associado aos acontecimentos que o preenchem.

Nesse ponto, faz-se necessário ressaltar que a concepção de tempo se modifica de acordo com as experiências sociais, culturais, individuais e coletivas. Por conta disso, as formas de representação temporal também são fluidas e modificam-se conforme as transformações do tempo histórico. Contudo, mesmo com tais mudanças históricas, há um elemento essencial à representação e à organização do tempo no texto literário: a mimese. Moisés (2004) aponta dois aspectos de representação temporal: o filosófico, cuja expressão revela o aspecto de sucessão e durabilidade temporal, embora os acontecimentos narrados tenham uma trama muito mais sólida e mais estável do que os fatos históricos; e o sentido técnico, que aproxima criação literária e realidade, o que não corresponde a uma mera imitação do que se apreende como realidade objetiva, mas sim à (re)construção artística e subjetiva daquilo que se entende como real. Dessa forma, é por meio desses dois aspectos que a temporalidade se torna visível, sensível e, portanto, estética.

A fim de exemplificar a premissa do parágrafo anterior, retomamos os gêneros tragédia e epopeia, bem como o texto de *Poética*. Segundo Aristóteles (2014), na tragédia, a fluidez da ação é construída pelo dramático, e, na epopeia, por meio do épico. Esses dois elementos narrativos tornam ambas as tramas possíveis dentro de uma realidade ficcional: o enredo absorve as marcas da sucessão temporal ao mesmo tempo que as constrói esteticamente por meio de outros recursos, como a caracterização dos

espaços ou mesmo pelo retorno reflexivo da linguagem – que é próprio da poesia, mas que também constitui um elemento da prosa. Nunes (1998) sustenta que a atividade mimética em relação ao tempo requer que os fatos sejam “ajustados” entre si na forma de um enredo, pois o tempo não nos é apresentado se não por meio de acontecimentos e suas relações.

Como visto no primeiro capítulo da presente dissertação, a primeira metade do século XVIII foi marcada por um ideal coletivo, objetivo e pautado no progresso contínuo do homem. A ideia de progresso, observado sob o ponto de vista desse século, caracterizava-se por uma projeção temporal sempre futura, isto é, o homem, no presente, racional e objetivo, estava em constante processo de esclarecimento, projetando-se sempre para o amanhã. Sendo assim, o ponto de vista temporal da estética classicista caracterizava-se pelo aspecto físico e cronológico, isto é, a unidade de medida e, por consequência, de representação temporal consistia em um processo objetivo e quantitativo, independente da consciência do sujeito que narra e/ou das personagens.

Nesse sentido, a ordem objetiva do tempo apoia-se no princípio da causalidade, na forma de sucessão regular dos eventos naturais. Em outras palavras, afirmar que um evento antecede o outro significa sustentar a ideia de que sem o primeiro evento (acontecimento causal), o segundo (efeito ou consequência) seria impossível, pois a consequência não pode vir antes da causa. Dessa maneira, o tempo físico sempre aponta para uma direção – é contínuo e, portanto, irreversível. O movimento temporal corresponde ao cronológico, em que a organização dos eventos é construída por meio uma movimentação linear e bem marcada entre presente, passado e futuro. Com efeito, à temporalidade era reservada uma função quase exclusivamente utilitária dentro da regra das três unidades (tempo, lugar e ação), cujo aspecto temporal era visto sob um prisma de duração e não de representação.

O Romantismo começa a inverter essa perspectiva ao introduzir o aspecto subjetivo como origem da poesia. Por conseguinte, as sensações e sentimentos dos artistas postos à pena introduziram também uma noção mais subjetiva de tempo e, portanto, os desdobramentos da categoria temporal começam a ser representados: a lembrança, remetendo ao passado, a descrição desse fluxo de sensações, referindo-se ao presente e ao imediato, e poucos indícios de um tempo futuro. Duarte (2013) afirma que a consciência romântica se caracterizava por ser fruto de uma tensão extrema entre os contrários, um jogo entre a reflexão e a ação, medo e admiração, morte e vida, ou seja, a consciência romântica era representada por formas duais, antagônicas, paradoxais e,

por vezes, contraditórias. Benjamin (2016), por sua vez, afirma que essa postura é resultado de um duplo processo reflexivo: o primeiro seria um pensamento simples sobre um dado objetivo; já o segundo, consistiria na reflexão sobre a reflexão, característica responsável pelos movimentos contraditórios da poesia romântica.

Sendo assim, o pensamento romântico movimenta-se constantemente, de forma sucessiva, frenética e inacabada. Temos então que o princípio lógico da causalidade e unidade temporal do enredo foi desarticulado na medida em que os estados interiores e exteriores das personagens começaram a desestruturar o tempo cronológico. Logo, a expressão artística desses sentimentos pressupunha formas e recursos temporais que fugiam aos padrões classicistas. Essa “desestruturação” rompeu com uma visão de mundo sistematizada e introduziu a mistura de gêneros como forma de representação literária. Tanto poesia quanto prosa fundem realidade e fantasia, análise e invenção, fazendo com que a temporalidade seja categoria literária essencial ao desenvolvimento das personagens, ao enredo e ao efeito narrativo.

2.2 Encontro entre tempo e espaço pela perspectiva bakhtiniana

A partir das considerações acerca da representação do tempo e da importância que o mesmo possui para a construção do texto literário, passaremos a discutir a relação fundamental entre as dimensões temporais introduzidas pelo Romantismo e os espaços em que as ações ou não-ações são desenvolvidas. Em outras palavras, discutiremos as dimensões temporais por meio de sua arquitetura, compreendida como a elaboração, a construção e a representação do universo ficcional a partir do todo e da posição do sujeito. Para tanto, discutiremos o conceito de cronotopo conforme concebido pelo teórico russo Mikhail Bakhtin. O termo refere-se justamente ao intercruzamento das categorias temporais e espaciais assimiladas e representadas artisticamente. Sendo assim, estudaremos esse conceito a partir de uma perspectiva de indissolubilidade espaço-tempo, considerando os espaços como representações dos desdobramentos temporais, de suas movências e perspectivas.

No texto *Formas de tempo e de cronotopo do romance* (2014), Bakhtin explica que o termo *cronotopo* foi introduzido pela Teoria da Relatividade, publicada por Albert Einstein em 1905, e amplamente empregado pelas ciências matemáticas para compreender e descrever os fenômenos dos corpos celestes. Porém, o filósofo russo

sustenta que o conceito físico, transposto para a crítica literária, constitui a expressão da indissolubilidade de tempo e de espaço e, portanto, qualifica-se como uma metáfora do tempo como quarta dimensão do espaço. Nesse ponto, Bakhtin destaca a qualidade conteudística formal do cronotopo, enfatizando a estética e desconsiderando alguns aspectos de outras esferas da cultura. Nas palavras do teórico russo:

No cronotopo artístico-literário, indicadores espaciais e temporais se fundem num todo concreto cuidadosamente pensado. O tempo como tal se concretiza, se encarna, se torna artisticamente visível; da mesma maneira, o espaço se torna carregado e responsivo aos movimentos do tempo, enredo e história. A intersecção de eixos e a fusão de indicadores caracterizam o cronotopo artístico (BAKHTIN, 2014, p. 211).

O “todo cuidadosamente pensado” evidencia a qualidade imaginativa das representações literárias e a presença de uma arquitetônica textual, isto é, a organização do enredo por meio de convenções (“indicadores espaciais e temporais”) que formam a estética característica da arte literária. O aspecto responsivo citado por Bakhtin constitui uma característica importante para a compreensão do cronotopo artístico, pois é por meio da responsividade que conseguimos identificar os movimentos do tempo, do enredo e da história. Em outras palavras, o tempo como quarta dimensão do espaço pressupõe a existência de um sujeito em constante diálogo com o mundo circundante.

O texto intitulado *Para uma filosofia do ato* (apud AMORIM, 2016a), escrito entre 1920 e 1924, auxilia na compreensão do aspecto responsivo exposto no conceito de cronotopo na medida em que discorre sobre ato, singularidade e evento, três elementos dialógicos que compreendem a existência de um sujeito por meio de suas matrizes emocionais. Esse “processo” constitui a base para a elaboração do cronotopo, pois a concretização do tempo e de seus efeitos passa pela construção de um mundo ficcional vivenciado: “Em arte e em literatura, todas as definições espaço-temporais são inseparáveis umas das outras e são sempre tingidas de uma matriz emocional” (BAKHTIN, 2014, p. 349). Por conseguinte, as relações de temporalidade dependem dos sujeitos que compartilham experiências, emoções e vivências.

Conforme sustenta Bakhtin (2014), ato é um processo que parte de uma reflexão sobre uma dada teoria, frente a uma situação e um contexto. O resultado desse processo é sempre dialógico, entre o universal, presente no grande tempo, e o individual, que caracteriza do pequeno tempo, singular e inacabado. A respeito disso, Amorim (2016a, p. 22) explica que: “Enquanto abstração, o único dever da teoria é ser verdadeira. Mas o próprio dever de buscar a verdade, aquilo que me obriga a pensar veridicamente

enquanto estou pensando, não decorre do conteúdo do pensamento, mas do ato de pensar”. Sendo assim, podemos compreender ato como um processo concretamente em realização, configurando um movimento de pensamento sobre o mundo circundante. Assim, ato constitui uma ação concreta e intencional, inserida em um contexto real e realizada por um sujeito, caracterizando, dessa maneira, uma matriz emocional.

O sujeito constituído pela matriz emocional torna-se, então, um sujeito situado que compartilha consigo mesmo e com outros uma dimensão espaço-temporal. A ação concreta enquanto ato revela a existência de um indivíduo, pois, ao ocupar um lugar único e histórico, ele/ela se posiciona em relação ao mundo que o cerca. O indivíduo é, então, revelado por meio da posição concreta que ocupa no mundo, ou seja, o ato de pensar, que o faz ser o que é, não pode ser desvinculado da dimensão espaço-temporal que o cerca. Dessa forma, o ato não é fortuito, como também não se caracteriza como uma mera opinião, mas representa um ponto de vista construído a partir do posicionamento do sujeito

Com efeito, o segundo eixo de *Para uma filosofia do ato* diz respeito à singularidade como uma posição ética e válida em relação ao espaço-tempo que o sujeito ocupa. Bakhtin afirma:

Todo valor universal somente se torna realmente válido em um contexto individual. Toda razão teórica não é mais do que um componente da razão prática, quer dizer da razão da orientação moral de um sujeito único no acontecimento do ser singular (*apud* AMORIN, 2016a, p. 26).

Ao sustentar a singularidade como elemento fundamental ao ato ético, Bakhtin discorda de uma moral transcendente, universal e independente do caráter concreto do sujeito e de sua consciência. Em outras palavras, o teórico russo defende uma arquitetônica do ato, que consiste na discussão do ser como evento único, responsivo e participativo. São privilegiadas as experiências humanas, formando uma arquitetônica em que o sentido dessa experiência não se caracteriza apenas por aquilo que o indivíduo comunica diretamente, mas também por todas as respostas que esse indivíduo provocou ao expor-se.

Isso quer dizer que os objetos que constituem o mundo exterior não existem independentemente do indivíduo, mas sim a partir da organização da consciência deste, fazendo com que esses objetos se tornem presentes em um espaço organizado pela experiência. Sobral (2016) sustenta que essa existência concreta e dinâmica, configurada pelos atos, faz com que o indivíduo seja apreendido como um evento, ou

seja, como um processo único e irrepetível. Em outras palavras, uma mesma experiência, pontuada por uma teoria ou valor universal e mediada pelo ato de pensar, não pode ser repetida justamente pelo caráter singular, isto é, do meu lugar, do meu tempo, a experiência se torna irrepetível na medida em que há sempre uma transformação espaço-temporal.

No âmbito do literário, a tríade ato, singularidade e evento pode ser compreendida como um elemento de construção narrativa, pois indica os movimentos do enredo, do tempo e da história, ou seja, a tríade indica a relação temporal que é estabelecida de acordo com a representação e expressão do sujeito. O cronotopo constitui uma unidade espaço-tempo dotada de valor, carregando em si uma visão de homem. Sendo assim, tempo e espaço como categorias indissolúveis e artisticamente construídas constituem uma unidade fundamental tal como na percepção humana da realidade cotidiana.

No texto intitulado *O tempo e o espaço nas obras de Goethe* (2015), Bakhtin explica que a capacidade de ver o tempo e ler o espaço em um todo concreto e também de perceber o espaço como um todo em formação, dotado de movimento e propriedade de transformação equivale à capacidade de enxergar o curso dos indícios em tudo, começando pela natureza e terminando pelas ideias humanas. Segundo o teórico russo:

O tempo se revela acima de tudo na natureza: o movimento do sol, das estradas, o canto dos galos, os objetos sensoriais, visíveis nas estações do ano: tudo isso em uma relação indissolúvel com os respectivos momentos da vida humana, dos costumes, da atividade (do trabalho), constitui o tempo cíclico em grau variado de intensidade. O crescimento do gado, das árvores são sinais visíveis de períodos mais longos. Demais, os visíveis indícios complexos do tempo histórico, na verdadeira acepção do sentido, são vestígios visíveis da criação do homem, vestígios de suas mãos e da sua inteligência: cidades, ruas, casas, obras de arte, técnicas, organizações sociais, etc. (BAKHTIN, 2015, p. 225).

O artista-romancista, com base nesses elementos da realidade, sejam eles naturais e/ou sensíveis, conforme descrito na citação de Bakhtin, interpreta as intenções mais íntimas e complexas dos homens, das gerações, das épocas, de grupos e classes sociais e as organizam em sentidos, sensações e, principalmente, em contradições, sendo que esta última, para o filósofo russo, quanto mais profundamente são reveladas, mas essencial e ampla é a plenitude visível do tempo nas imagens criadas pelo artista-romancista.

Nesse ponto, o cronotopo envolve-se na verossimilhança, pois, como explicam Bemong e Borghart (2015, p. 17), a cronotopia “equivale à construção de mundo que está na base de todo o texto narrativo, compreendendo uma combinação coerente de indicadores espaciais e temporais”. Já Ghent e Leuven (*apud* BEMONG *et al*, 2015) asseguram que o cronotopo aponta para a qualidade imaginativa das representações literárias, fundamentando um mundo ficcional emocionalmente vivenciado. E, na visão de Morson e Emerson (2008, p. 95), o cronotopo é “um modo de compreender a experiência; é uma ideologia formalizadora para a compreensão na natureza dos eventos e das ações”. Com efeito, a realidade ficcional é com frequência vinculada ao real empírico e vivido, dialogando constantemente entre o real vivido e o real possível, sendo que esse diálogo é tenso, dialético e criador de novas realidades, diferentes entre si, mas ao mesmo tempo semelhantes, pois possuem as mesmas motivações e as mesmas funções dentro do universo ficcional. A abordagem bakhtiniana insiste que história e teoria são inseparáveis, ou seja, a natureza do romance e a história não podem ser compreendidas apenas por um viés, mas sim por meio de uma relação dialógica. Isso não significa que o cronotopo traça a história do romance ou dos gêneros, mas sim que os constituem. Sendo assim, o cronotopo representa realidades possíveis.

Essa relação também está presente no texto *Crítica da arte e estética geral* (2014), em que Bakhtin defende que a arte literária não pode ser vista como um fenômeno exterior à unidade da cultura. Segundo o teórico russo: “[...] o conceito de estético não pode ser extraído da obra de arte pela via intuitiva ou empírica: ele será ingênuo, subjetivo e instável; *para se definir de forma segura e precisa esse conceito, há a necessidade de uma definição recíproca com os outros domínios; na unidade da cultura humana*” (BAKHTIN, 2014, p. 16, grifos do autor).

Bakhtin, então, propõe uma teoria estética como ato, pois, ao defender um diálogo com a unidade da cultura humana, a estética torna-se um fenômeno inserido na dimensão axiológica da existência real e concreta. A insistência do filósofo russo em afirmar a unidade da cultura como um fator essencial à formulação de uma teoria estética é justificada pela característica dialógica entre as esferas culturais:

Nenhum valor cultural, nenhum ponto de vista criador pode e deve permanecer ao nível da simples manifestação, do fato puro de ordem psicológica e histórica; somente uma definição sistemática na unidade semântica da cultura superará o caráter fatual do valor cultural. A autonomia da arte é baseada e garantida pela sua participação na unidade da cultura, tanto que a definição sistemática ocupa aqui um lugar não só singular, mas também

indispensável e insubstituível; caso contrário essa autonomia seria simplesmente arbitrária (BAKHTIN, 2014, p. 16).

Em outras palavras, Bakhtin sustenta que cada domínio é carregado de autonomia participativa. O sujeito, ao se posicionar de forma autêntica, distinta e insubstituível assume uma participação na totalidade da cultura. Faraco (2006) afirma que tal participação se dá por uma orientação responsiva no interior da cultura, ou seja, é por meio da resposta e do dialogismo que o ato cultural adquire um valor e, portanto, não é possível pensar o domínio estético como absoluto sem que haja uma relação dialógica e responsiva entre as demais esferas culturais.

Nesse sentido, Brandão (2016) complementa o pensamento de Faraco (2006) ao explicar que a visão bakhtiniana pressupõe as transformações vinculadas à temporalidade humana, mas essas transformações não seguem o prisma da contingência, mas sim em direção à realidade. Segundo o crítico brasileiro, contingência está presente no gênero épico, em que há vários tipos de idealizações, como a imagem universal e virtuosa do homem, e a noção fechada e estanque do tempo, e representações hierarquizadas das personagens. A “evolução” do épico culmina no gênero romanesco, que se “abre” para a realidade histórica por meio do plurilinguismo, da relação autor-personagem e do rebaixamento das formas.

Esse contraponto entre o gênero épico e o romanesco pode ser observado quando Bakhtin (2015, p. 255) compara as obras de Rousseau e Goethe, explicando que na primeira “há uma ênfase ao idealismo e à transcendência; e no segundo, o tempo real é privilegiado, ou seja, em Rousseau há uma entrega ao idílico; já em Goethe, há a imagem do homem criador e construtor”. Sendo assim, a estética literária não pode ser dissociada da totalidade da cultura, mas sim analisada e constituída em conjunto com os demais domínios da cultura, de seus movimentos e transformações. Ao sustentar a relação dialética entre a representação literária e as esferas da cultura, pontuando-a por meio do movimento histórico, Bakhtin indica que os textos narrativos não são compostos por uma sequência linear e cronológica de eventos, mas sim por uma visão de mundo particular e ficcional, construída artisticamente. Esse aspecto introduz a ideia de que o cronotopo pode também ser entendido como a representação de tempos simultâneos: o histórico, o subjetivo, o cronológico e o físico em constante diálogo, construídos artisticamente por meio dos espaços narrados.

Nesse sentido, Amorim (2016a) discute que tal posicionamento crítico caracteriza a constituição do indivíduo moderno, pois a modernidade trouxe à baila o

indivíduo separado da dimensão coletiva e cósmica, enquanto na pré-modernidade havia a ideia da existência coletiva, pautada somente na teoria mítico-religiosa. Nas palavras da crítica brasileira:

Nas sociedades tradicionais ou pré-modernas, a existência de cada um já está pensada e significada em uma narrativa mítico-religiosa partilhada por todos de modo inexorável. A verdade mítico-religiosa é absoluta e dada de uma vez por todas. Tudo já está significado. Não há lugar para a dúvida nem para o livre arbítrio. E o indivíduo não sofre o peso e a pressão de ter que decidir a cada instante o rumo e o sentido de sua vida e de seus atos (AMORIM, 2016a, p. 29).

A existência partilhada era construída externamente ao indivíduo e aceita passivamente, isto é, o aspecto responsivo das relações humanas era limitado pelo significado já constituído pela tradição mítica, religiosa e clássica, ou seja, a alteridade não era familiar durante o período pré-moderno justamente pela quase inexistência do livre arbítrio. A modernidade rompe com essa tradição ao permitir narrativas múltiplas justamente pela liberdade do indivíduo em questionar-se e questionar ao outro. Bakhtin afirma:

Nos seus fundamentos a crise contemporânea é a crise do ato contemporâneo. Cavou-se um abismo entre o motivo do ato e seu produto. Em consequência disto, é também o produto, que cortado de suas raízes ontológicas se esvaneceu [...]. Devido ao fato de que a teoria se desligou do ato e que ela se desenvolve segundo sua própria lei interna imanente, o ato tendo deixado escapar a teoria, começa a se degradar (*apud* AMORIM, 2016a, p. 29).

A modernidade instaurou a crise do sujeito tanto no âmbito social quanto no individual e o torna responsável pelos momentos constituintes de sua vida. Sobral (2016) explica que, para Bakhtin, é fundamental que as sequências de atos, os quais compõem a vida do sujeito, se interpenetrem na unidade da culpa e da responsabilidade, isto é, se relacionem de forma arquitetônica. Zavala (2016, p. 157) sustenta Sobral (2016) ao afirmar que “Bakhtin estabelece uma coerência entre o mundo da cultura e o mundo da ação humana; o mundo do acontecimento, do ato que se rege pela responsabilidade. A vida humana é esse ato único de autocriação”.

Os atos se alteram de acordo com as relações “eu-outro”, pelas relações espaço-temporais, cuja inserção é praticamente inerente a todos os sujeitos que estão em constante situação de interação e mútuo questionamento. Essas mesmas relações também estão presentes no texto literário por meio da forma como as mesmas são

enredadas. O enredo, portanto, pode ser analisado sob o prisma das relações temporais e seus desdobramentos nas personagens, nos narradores e na trama literária.

2.3 Cronotopo como constituinte narrativo

Como visto na primeira parte do presente capítulo, o cronotopo constitui uma visão de mundo por meio do entrecruzamento das categorias tempo e espaço. Em uma nota de rodapé, Bakhtin (2014) explica que a apreensão de tempo e espaço como formas indispensáveis ao conhecimento humano foi baseada na filosofia kantiana, principalmente no texto *Estética transcendental*. Contudo, o teórico russo discorda de Kant quanto à transcendentalidade, assegurando que o espaço-tempo como categorias de conhecimento devem ser compreendidas como configuração da realidade efetiva:

Na sua “Estética Transcendental” (uma das partes básicas da Crítica da Razão Pura), Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas nós a compreendemos, diferentemente de Kant, não como “transcendentais”, mas como formas da própria realidade efetiva [...] (BAKHTIN, 2014, p. 212).

Ainda segundo o teórico russo:

[...] a assimilação do cronotopo real e histórico na literatura flui complexa e intermitentemente; assimilam-se alguns aspectos determinados do cronotopo acessíveis em dadas condições históricas, elaboraram-se apenas formas determinadas de reflexão do cronotopo real (BAKHTIN, 2014, p. 212).

Em outras palavras, o conceito de cronotopo não é definitivo, mas sim variável de acordo com as transformações histórico-culturais. Com tais prerrogativas no horizonte, a presente parte da dissertação pretende discutir as três formas de cronotopo no romance antigo para aclarar questões sobre suas respectivas constituições narrativas. Para tanto, abordaremos: i) os tipos de cronotopo no romance antigo; ii) o elemento comum nos três tipos de cronotopo; e iii) relação binomia e cronotopo. Faz-se necessário retomar, primeiramente, a importância das relações de alteridade, principalmente o aspecto responsivo e dialógico do sujeito, bem como seu posicionamento no mundo, para, posteriormente, lançarmos luz sobre o cronotopo como constituinte narrativo.

A insistência de Bakhtin em analisar o indivíduo concreto justifica-se pelo fato de a abordagem transcendental não admitir a construção axiológica do sujeito. Além disso, a teoria transcendental pouco explica os efeitos diretos e indiretos da relação entre interação e contexto, pois essa relação é vista sob um prisma universal e coletivo, sem que haja também uma interação espaço-tempo. Nas palavras de Sobral (2016, p. 106):

O Círculo não aceita que as categorias de percepção e/ou pensamento possam existir fora da situação concreta dos sujeitos que percebem e/ou pensam ou que existam em sua consciência entendida como instância associal e a-histórica.

Em outras palavras, a apreensão do mundo circundante pressupõe a existência de um sujeito, cuja consciência é formada por uma relação de alteridade, em que as esferas temporais histórica e axiológica têm grande influência.

Nessa formulação de apreensão de mundo situado, forma-se a característica simultaneidade, já que as instâncias que constituem o sujeito – interação, contexto e história – são fenômenos articulados e ocorrem simultaneamente. A proposta filosófica de Bakhtin tem como essência o estudo aprofundado da arquitetura responsável pela construção de uma apreensão de mundo, sempre analisada a partir da ação de um sujeito, responsivamente ativo e definido pelas relações com os outros e com a história, ou seja, por meio de cronotopo, pois, como explica o teórico russo, os cronotopos são os principais organizadores dos acontecimentos e/ou eixos temáticos: “É no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” (BAKHTIN, 2014, p. 355).

A respeito da apreensão do tempo e sua forma artística, o teórico russo afirma que o cronotopo tem um significado importante para a formação dos gêneros literários: “Pode-se dizer francamente que o gênero e a variedade de gêneros é determinada justamente pelo cronotopo, sendo que em literatura o princípio condutor do cronotopo é o tempo” (BAKHTIN, 2014, p. 212). Dessa forma, a concepção de tempo e como este é representado artisticamente determinam a tipicidade do texto. Isso também quer dizer que o conceito de tempo está atrelado às concepções que o mesmo adquire durante as épocas e em como a literatura as absorve e as transforma. Esse aspecto faz com que Bakhtin (2014) afirme que a assimilação do cronotopo real e histórico é fluida e inacabada, pois não há obra que se sustente sem que a mesma não seja impregnada daquelas a precederam. As formas de gênero, conseqüentemente, a apreensão artística do tempo, são fortalecidas com a tradição, mas modificadas de acordo com as necessidades de representação artística. Por conseguinte, os fenômenos de tempo

coexistem, o que, para o teórico russo, dificulta ao extremo o processo histórico-literário.

Um aspecto necessário para compreender o cronotopo como constituinte narrativo é tentar identificar como os fenômenos de tempo são construídos. Para tanto, Bakhtin (2014) analisa três métodos de assimilação do tempo e do espaço no romance. O primeiro é o romance de aventuras de provação ou o romance grego. Nesse tipo, a construção do cronotopo é feita por meio do tempo da aventura. O ponto de partida da ação do enredo é o primeiro encontro entre o herói e a heroína, a explosão repentina do amor entre eles; já o ponto de chegada é a feliz união entre ambos. A ação que existe entre o ponto de partida e o de chegada não é tecida de acordo com as personagens, mas sim no que acontece entre a explosão do amor e a feliz união. Em outras palavras, as personagens não se modificam, as personalidades não são afetadas pela ação: “[...] o amor do herói e da heroína não desperta desde o início nenhuma dúvida, e esse amor permanece absolutamente inalterável no transcorrer de todo o romance” (BAKHTIN, 2014, p. 216).

Os acontecimentos entre os dois pólos da ação não estão implicados no tempo real da vida dos heróis, pois o caráter de ambos permanece o mesmo, o amor continua inabalável, a castidade é preservada, ou seja, não há quaisquer vestígios da passagem do tempo nas personalidades das personagens. Isso quer dizer que o tempo biográfico permanece inalterado, o que acontece é uma suspensão temporal entre os dois momentos do tempo biográfico. As marcações temporais “um dia”, “mais cedo”, “mais tarde” etc. materializam a sucessão de eventos na dimensão cronológica, as rupturas temporais são introduzidas pelo “repente” e pelo “justamente”, vocábulos que indicam a temporalidade como uma força do acaso, do destino, ou seja, de um acontecimento externo à dimensão biográfica. A suspensão da dimensão temporal biográfica, no caso do romance grego, é artisticamente visível nos espaços representados, as descrições das grandes paisagens não indicam lugares específicos, mas sim um plano para a aventura. Nas palavras do teórico russo:

As peripécias aventurosas do romance grego não têm quaisquer ligações substanciais com as particularidades de cada país que figura no romance, com sua estrutura sócio-política, sua cultura e sua história. Todas essas particularidades não entram de forma alguma na peripécia aventurosa como elemento determinante; pois ela é determinada a ser completada, só e unicamente pelo acaso, isto é, exatamente pela coincidência ou pela não coincidência fortuitas em dado lugar do espaço (em um dado país, cidade, etc.) (BAKHTIN, 2014, p. 224).

A não ligação com as particularidades de cada espaço narrado faz com que o espaço seja abstrato, pois não sabemos detalhes sobre os locais, esses espaços são tecnicamente construídos de acordo com o tempo do acaso, fazendo com que a representação temporal da totalidade do romance grego também seja abstrata. O aspecto abstrato do cronotopo do romance grego faz com que esse gênero tenha características de reversibilidade temporal e transferência espacial, ou seja, as ações não têm consequências biográficas e os espaços podem ser prolongados ou diminuídos. Bakhtin (2014) explica que as personagens são desprovidas de iniciativa própria, fazendo com que a movimentação destes seja apenas física e determinada pelas forças do acaso, ou seja, esse cronotopo caracteriza a luta do homem contra todas as forças exteriores ao humano, fazendo com que a “ética” desse cronotopo seja a “identidade consigo mesmo”.

O segundo tipo de cronotopo estabelecido por Bakhtin, é o “romance de aventuras e de costumes”. Nesse tipo, há a presença do tempo de aventura, conforme as diretrizes do romance grego, e do tempo dos costumes, o que significa que ambos os tempos se entrecruzam, ganham novos significados e formas de representação, formando um novo cronotopo. Bakhtin (2014) explica esse tipo de cronotopo por meio do herói Lúcio, de *Asno de ouro*, que se transforma ao longo do romance. O aspecto de metamorfose, conforme indica o teórico russo, configura as representações espaço-temporais do romance.

Há, nesse tipo de cronotopo, uma ligação direta entre transformação e identidade, o que confere ao romance uma série temporal, isto é, desdobramentos de tempo que determinarão as mudanças de caráter da personagem. O teórico russo sustenta que a ideia de metamorfose já existia em Ovídio, mas que as séries temporais foram representadas desprovidas de unidade interna. Ao romance, coube a função de organizar as séries temporais para que houvesse uma unidade interna e, assim, estabelecer novas formas de representação artística do tempo.

O significado da metamorfose para o gênero romanesco é seu caráter de envolver toda a vida do homem em seus momentos de crise, fazendo com que a ética do romance passe de uma “identidade consigo mesmo” para “como um homem se transforma em outro”. Nesse cronotopo, a categoria temporal começa a ganhar uma dimensão axiológica (mas não totalmente), pois o tempo não constitui um recurso meramente técnico (sucessão), reversível e prolongado, mas sim um elemento que começa a deixar vestígios no caráter da personagem. Contudo, Bakhtin (2014, p. 241) sinaliza que esses

vestígios são exclusivos da personagem, pois o homem “sofre uma metamorfose totalmente independente do mundo; o mundo em si permanece imutável”.

Em termos literários, esse cronotopo representa a metáfora “caminho da vida”, pois os movimentos físicos do herói tornam-se a representação de sua metamorfose. Por constituir um cronotopo mais próximo ao sentido real da vida, os espaços são mais marcados pelo tempo na medida que a fusão de ambas as categorias representa os desdobramentos do homem, ou seja, sua metamorfose. Bakhtin (2014) afirma que a metamorfose como motivo de representação literária introduziu na literatura os gêneros textuais privados para que o texto literário se tornasse mais verossímil. A carta e o processo criminal, por exemplo, foram elementos introduzidos no gênero romanesco como recursos literários que favoreçam a verossimilhança.

A introdução de elementos da vida privada é interessante ao desenvolvimento do romance, pois indicam o efeito da vida cotidiana no desenvolvimento da trama e do enredo. A carta e o processo judicial são exemplos de como o tempo da vida cotidiana são representados artisticamente: a primeira como elemento narrativo que expõe a metamorfose, pois a carta é algo íntimo e testemunhal; já o processo judicial representa o embate que existe entre a crise do sujeito e as convenções históricas.

O terceiro tipo de cronotopo, denominado de “biografia e autobiografia antiga”, expõe um novo tipo de tempo biográfico e, conseqüentemente, uma imagem de homem que percorreu o caminho da vida. Nesse cronotopo, a ética consiste na “tomada de consciência pública do homem”. Dessa maneira, o tempo histórico se faz muito presente e orienta a organização do enredo. Aqui, há a representação do herói público. O caminho da vida do segundo tipo de cronotopo é impregnado pelo tempo biográfico, isto é, o caráter da personagem já está formado, o movimento do enredo parte do inacabamento, do não-revelado, para finalizar no acabamento do caráter da personagem.

Dessa forma, os espaços privados e fechados ganham força na narrativa, pois, nesse romance, a formação do caráter é a tônica do enredo. Por conseguinte, a importância dos acontecimentos da vida íntima e pessoal, que pesa enormemente para a formação do caráter da personagem, mas não está diretamente ligado à dimensão pública, ganha força e representatividade. Há, então, o surgimento de uma nova forma de relação do eu consigo mesmo, a autoconsciência. Sendo assim, o cronotopo adentra o íntimo e os espaços privados; o tempo começa a ser marcado com o desenvolvimento da própria personagem ao longo da narrativa, ou seja, a marcação temporal começa a depender da visão, dos valores e das transformações da personagem.

O elemento comum nos três tipos de cronotopo no romance antigo é a representação artística do tempo biográfico, pois é a partir da manutenção e/ou transformação da personagem que os cronotopos são constituídos. A construção do tempo biográfico pode ser observada por meio da separação do público e do privado. No primeiro tipo de cronotopo, os espaços são coletivos, compartilhados, os países, as florestas e mesmo o palácio são espaços públicos, propícios para o tempo da aventura e da provação do homem consigo mesmo, pois, nesse tipo, estamos diante de um homem coletivo, representando os valores e as convenções da coletividade.

Já nos outros dois tipos de cronotopo (romance de aventura e de costumes e autobiografia), o espaço privado começa a ganhar representatividade literária para que a metamorfose do tempo biográfico pudesse adquirir forma e conteúdo narrativos. Como mencionado, as cartas e o processo criminal entram nesse cronotopo como elementos narrativos necessários à representação literária da metamorfose. Outro elemento narrativo importante para o tempo biográfico é a personagem “criado”. Bakhtin (2014) afirma que o criado personifica um ponto de vista acerca do mundo privado, tornando-se então um importante elemento da narrativa ao acrescentar no literário a representação artística da cisão entre o público e o privado e, portanto, anunciando a metamorfose da personagem principal. Outros exemplos são a cortesã, as prostitutas e o aventureiro, que também são recursos para a construção desses dois cronotopo já que configuram recursos artístico que representam diferentes aspectos da vida privada face à vida pública.

No terceiro tipo de cronotopo, a presença da vida privada é muito mais enfatizada em relação ao primeiro tipo, pois, como o próprio nome já sugere (autobiografia), o tempo biográfico é constantemente trabalhado, visto que na autobiografia, as transformações são muito mais importantes do que o tempo e os aspectos coletivos e públicos – a intimidade é acentuada para que o caráter da personagem seja acentuado. Nesse caso, a perda de um ente querido, a visão de personagens secundários e a autorreflexão são recursos narrativos para a construção desse cronotopo na medida em que revelam os momentos em que há uma transformação significativa na personagem.

No texto *Observações finais* (2014), escrito trinta anos depois de *Formas de tempo e de cronotopo no romance (Ensaio de poética histórica)*, Bakhtin explica que todos os cronotopos são sempre tingidos de uma matriz emocional, ou seja, as definições espaço-temporais são inseparáveis e assumem sempre uma perspectiva

emocional. Segundo o teórico russo: “[...] a contemplação artística viva [...] não divide nada e não se afasta de nada, ela abarca o cronotopo em toda a sua integridade e plenitude. A arte e a literatura são impregnadas por *valores cronotótipos* de diversos graus e dimensões” (BAKHTIN, 2014, p. 249, grifos do autor). Essa passagem indica a importância do tempo biográfico para o texto literário e, principalmente, para a construção do enredo. Os motivos, os nós e todos os porquês são construídos, resolvidos e respondidos por meio da relação tempo-espço, sempre puxado, ancorado e representado pelo tempo biográfico.

A necessidade do literário em representar cada vez o tempo biográfico, suas transformações, implicações e consequências faz com que os diferentes tipos de cronotopos se mesquem, alterando as suas composições e formando outras formas cronotótipas. Por conseguinte, os cronotopos servem como pontos de desenvolvimento das cenas, como elemento de ligação entre necessidades da representação, como as comunicações, diálogos, apresentação de personagens e outros índices necessários ao enredo. Nas palavras de Bakhtin (2014, p. 356):

[...] o cronotopo, como forma de materialização privilegiada do tempo no espaço, é o centro da construção figurativa, da encarnação do romance inteiro. Todos os elementos abstratos do romance - as generalizações filosóficas e sociais, as ideias, as análises das causas e dos efeitos, etc. - gravitam ao redor do cronotopo, graças ao qual se enchem de carne e de sangue, se iniciam no caráter imagístico da arte literária. Esse é o significado figurativo do cronotopo.

Um dos aspectos mais importantes acerca do conceito de cronotopo – também apontado por Bakhtin (2014) – é a diversidade de formas cronotótipas que podem ser criadas e recriadas no âmbito do literário, incorporando-se, coexistindo e mesmo transformando-se em outros tipos de cronotopos. Sendo assim, podemos observar que a base do pensamento crítico de Bakhtin parte da análise dos textos literários em sua materialidade, elaborando conceitos de maneira progressiva, e levando em consideração não somente a linguagem e a estrutura, mas todo o movimento do ato estético. Em outras palavras, o cronotopo constitui uma arquitetura na qual há uma sequência espaço-temporal dotada de valor estético e, assim, o texto literário é compreendido em sua singularidade e estrutura puramente artística, a qual o teórico russo chamou de *objeto estético arquitetônico* (BAKHTIN, 2014, p. 22).

2.4 Teoria binômica como forma de cronotopo

A fim de discutirmos a relação binomia e cronotopo, retomaremos as ideias da primeira parte desse capítulo e as relacionaremos com *Lira dos vinte anos* (1853), obra em que Álvares de Azevedo nos mostra a força de sua imaginação criadora e contemplativa, além de “discorrer” sobre o conceito binômico. O prefácio crítico à segunda parte de *Lira* possui uma carga emocional grandiosa e que, ao mesmo tempo, expõe seu próprio processo criativo: “[...] a unidade deste livro funda-se numa binomia. Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2006a, p. 103). A binomia é justamente o conceito da estética azevediana, é a maneira pela qual a imaginação criadora torna-se literatura.

O uso do prefácio como ensaio crítico não é exclusivo de Azevedo e foi amplamente utilizado pelos românticos ingleses e alemães como recurso para expor e justificar as inovações estéticas às quais estavam engajados: Goethe, Novalis, Hoffmann e Schiller, na Alemanha; Wordsworth e Coleridge, na Inglaterra, e tantos outros publicaram ensaios críticos concomitantemente às suas produções literárias. É interessante observar que, tanto na Alemanha quanto na Inglaterra e no Brasil, a defesa dos românticos por uma poesia/literatura mais subjetiva valorizou a atitude pessoal do artista, tornando-a uma forma de revelar a realidade e trazendo à tona um mundo particular, individual e subjetivo. No poema *A T...* (1853), de Álvares de Azevedo, a experiência amorosa revela uma realidade pessoal e subjetiva:

Amoroso calor meu rosto inunda,
Mórbida languidez me banha os olhos,
Ardem sem sono as pálpebras doridas,
Convulsivo temos meu corpo vibra:
Quanto sofro por ti! Nas longas noites
Adoeço de amor e de desejos
(2006b, p. 53)

Como consequência desse subjetivismo, a realidade passou a ser apreendida de acordo com a experiência individual do artista. Como visto na primeira parte deste capítulo, o cronotopo também constitui um ponto de vista e/ou uma visão de mundo. Sendo assim, além de uma perspectiva inovadora em relação aos padrões classicistas, ou seja, um tempo histórico, há também o ponto de vista do indivíduo representado. Essa mudança de percepção rompeu o paradigma da estética de modelo, pois ao

introduzir o aspecto/tempo subjetivo, isto é, o ponto de vista daquele que experimenta a realidade através de seus próprios sentidos, o Romantismo quebrou os limites formais, transformando a forma em conteúdo, conceito oposto ao modelo latino de conteúdo como forma. Nas palavras de Proença (1973, p. 190-191):

Contra todas as regras dos clássicos, ditadas exclusivamente pela Razão, o romântico proclama sua independência pessoal para julgar o que seja belo ou verdadeiro; elimina os preceitos gerais que tendem a uniformizar os estilos e a cortar as asas da imaginação pessoal; exalta o gênio criador e renovador do artista.

Essa postura romântica também desperta discussões acerca do conceito de indivíduo. A valoração do ponto de vista, sendo este, nesse ponto, entendido como a diversidade de visões de mundo, produziu obras com conteúdo muito pessoal da vida humana, sendo que a construção artística desse indivíduo poderia ser imprevisível, estranha e mesmo grotesca. A partir dessa existência individualizada, a realidade passou a ser compreendida em função da consciência, assim a realidade objetiva, comum a todos, era substituída por realidades diferentes segundo a consciência de grupos e indivíduos, que poderia ser alterada conforme o humor, época ou situações. Em outras palavras, o Romantismo introduziu a representação de fenômenos de realidade.

Em *Observações finais* (2014), Bakhtin afirma que, por meio do autor-criador, é possível discutir a existência de um cronotopo criativo, isto é, a relação tempo-espaço entre o tempo biográfico do autor (sua atividade) e o tempo da narrativa (sua obra). Isso quer dizer que há uma relação entre o autor e as diversas manifestações culturais, artísticas e literárias de seu tempo, fazendo com que a atividade literária também seja regida pelo aspecto dialógico. Contudo, o cronotopo artístico não equivale ao cronotopo criativo, pois, conforme o próprio Bakhtin (2014, p. 360) sustenta: “O mundo representado, mesmo que seja realista e verídico, nunca pode ser cronotopicamente identificado com o mundo real representante, onde se encontra o autor-criador dessa imagem”. Por essa razão, percebemos, também, a presença do autor-criador a partir da leitura de sua obra, isto é, podemos traçar um caminho estético, mas não podemos restringir um texto literário ao seu contexto histórico, pois a essência da literatura é seu caráter dialógico e inacabado.

Nesse sentido, a binomia azevediana, além de mostrar a força estética e narrativa de sua obra (cronotopo artístico), também nos aponta a existência de seu autor-criador, ou seja, o cronotopo criativo azevediano. Amora (1977) afirma que a poesia amorosa

de Azevedo, presente na primeira parte de *Lira* (1853), contém fortes notas de erotismo, fato que o diferencia da poesia de Gonçalves Dias, cujo conteúdo amoroso é dominado de pudor e convenções morais. Em Azevedo, há idealizações amorosas ao mesmo tempo em que há descrições de uma paixão sensual:

Que lírio, que nívea rosa,
Ou camélia cetinosa
Tem uma brancura assim?
Que flor da terra ou do céu,
Que valha do seio teu
Esse morango ou rubim?
(2006b, p. 77)

Além da novidade temática, a obra de Azevedo, no contexto brasileiro, também levantou questões acerca da forma e dos gêneros. O poema *Boêmios* (1852), por exemplo, possui uma estrutura diferenciada para o período literário brasileiro. Escrito em versos brancos e composto por um monólogo, um prólogo e um diálogo, o poema também pode ser lido como prosa e/ou teatro. O próprio Azevedo (2006a) indica a mistura de gêneros: “Ato de uma comédia não escrita”, seguido de um prólogo em que o espaço é apresentado: “A cena passa-se na Itália, no século XVI. Uma rua escura e deserta. Alta noite. Numa esquina uma imagem de Madona em seu nicho alumado por uma lâmpada. Puff dorme no chão abraçando uma garrafa. Nini entra tocando guitarra. Dão 5 horas” (AZEVEDO, 2006a, p. 126). Após essa apresentação, Puff diz à Nani que estava em uma festa na Taverna do Sapo e das Três Cobras e, naquele momento, não conseguia dormir. Nani diz que, em sua cabeça, há um poema que gostaria de declamar: “Na minha mente vela o pensamento. Os poemas passados e futuros [...]” (AZEVEDO, 2006 b, p. 127). Puff responde, atribuindo tamanha inspiração ao vinho: “A ideia é boa. Toma dez bebedeiras – são dez contos” (*Idem*).

A resposta de Puff é interessante pois introduz a “atmosfera” em que Naní recita seu poema (ou, como Puff sugere, declama seu conto): noturno, misterioso e contraditório. Após um diálogo entre ambos acerca do vinho, do amor e da vida, Naní finalmente declama seu poema acerca de uma história amorosa, a qual termina em morte:

Bem vês, amigo Puff, que neste conto
Em poucos versos digo histórias longas:
— Amores, mortes e no trono um Bobo
E sobre o lodo um Rei que não se enterra.
Muito embora a mulher as roupas façam,

Eu provo que o burel não faz o monge,
E um Bobo é sempre um Bobo.
Mostro ainda De meu estro no vário cosmorama
Um Rei que numa pipa o trono perde
E um bastardo que o pai dizer não pode
E em nome de dois pais, ambos em dúvida,
Vem na sangueira reclamar seu nome.
(AZEVEDO, 2006b, p.129)

Magalhães (1962) afirma que *Boêmios* adianta a trama e a estrutura narrativa de *Noite na taverna* (1855), pois há um diálogo, uma noite escura, uma história narrada e a luta fratricida, que resultou na morte de pai e filho. Na passagem citada, podemos observar a experiência binômica: experiência amorosa e experiência da morte; linguagem poética e conteúdo escabroso, poesia e prosa. Outra característica de *Boêmio* é o diálogo entrecruzado entre Naní e Puff, caracterizando uma experiência temporal: o presente em forma de diálogos, o passado como um monólogo e a carga emocional em forma de poesia que representa o drama da existência conflitiva do indivíduo.

Dessa forma, temas duais, como morte e vida, noite e dia, mundano e espiritual são representações da ação do tempo. Ao tratar o humano a partir de uma visão dualista, Azevedo insere no literário a cisão do espírito humano, ora duvidoso de si perante ao mundo, ora cínico diante de uma existência patética e enfadonha. Sendo assim, a binomia pode ser compreendida como arquitetônica, incorporando o cronotopo. Bakhtin (2014) aponta dois outros pontos importantes para a constituição do cronotopo como forma estética-literária: como um fenômeno de língua, isto é, a obra em seu aspecto cognitivo, e, finalmente, a organização composicional de acordo com o método teleológico. Em outras palavras, o teórico russo compreende a língua a partir de enunciados, em que há a alternância de sujeitos de discurso por meio de atitudes responsivas, bem como o contexto de produção, indicando que a arquitetônica do objeto estético incorpora o contexto verbal e o extraverbal. Nesse sentido, a singularidade do ato transforma-se em individualização estética:

[...] individualiza-se um acontecimento, um rosto, um objeto esteticamente animado, etc.; a individualização do autor-criador, que também faz parte do objeto estético, assume um caráter particular; mas a forma de individualização, aqui, não pode ser absolutamente descrita no mesmo sentido – ou seja, no sentido puramente estético – à obra como material organizado: a um quadro, a um conjunto literário, etc.; só metaforicamente é possível atribuir-lhe uma individualização, ou seja, fazendo-os objeto de uma obra de arte verbal nova e elementar – de uma metáfora, poeticizando-os (BAKHTIN, 2014, p. 24).

Adiante, o teórico russo sustenta que

As formas arquitetônicas são as formas dos valores morais e físicos do homem estético, as formas da natureza enquanto ambiente, as formas do acontecimento no seu aspecto de vida particular, social, histórica, etc.; todas elas são aquisições, realizações, não servem a nada, mas se auto-satisfazem tranquilamente; são as formas da existência estética em suas singularidades (BAKHTIN, 2014, p. 24).

Desse modo, a binomia azevediana configura uma arquitetônica do texto literário, estabelecendo um constante diálogo com os enunciados constantemente criados, fazendo com que as circunstâncias em que o texto literário foi construído sejam conhecidas e analisadas.

Bosi (1994) sustenta que os temas tratados pelos românticos são conteúdos brutos que florescem ao longo da história literária, mas que, ao serem tematizados e lidos como estruturas estéticas, alcançam alto grau de poeticidade. Sendo assim, a estrutura do poema mencionado nos fornece indícios de uma escrita híbrida, recurso estético utilizado pelos românticos para que a experiência temporal pudesse ser representada literariamente. É nesse ponto que a binomia e o cronotopo se encontram. Segundo Bakhtin (2014), o cronotopo não limita as circunstâncias às questões meramente históricas, mas sim dentro de um conjunto complexo e concreto de relações dialógicas entre os contextos internos (da própria obra, pela construção do enredo) e externas (pelas possibilidades estéticas que há no contexto histórico). A respeito disso, Ribeiro (2010, p. 56) afirma:

O enunciado, sob o prisma bakhtiniano, é garantidor do espaço do outro na dinâmica discursiva e, por conseguinte, constitui-se do fluxo de múltiplas vozes que ecoam na dinâmica da alternância dos sujeitos do discurso nas situações de comunicação. Ademais, por figurar como unidade da comunicação discursiva, o enunciado elucida especificidades das esferas sociais nas quais ele se construiu.

A unidade da comunicação discursiva, citada por Ribeiro, consiste em uma forma de comunicação organizada e integrante de uma cultura contextualizada e, portanto, discursiva, social e histórica. Essas três variáveis da comunicação estão presentes em formas de constantes relações dialógicas, sendo que estas não correspondem necessariamente a formas harmônicas, homogêneas e finitas, ao contrário, são conflitivas, heterogêneas e inacabadas. A binomia constitui justamente

essa formação discursiva e narrativa por meio da qual Azevedo constrói sua obra. É o choque da forma e conteúdo, visões de mundo e construção literária.

Como visto no início desse item, o recurso binômico foi conceituado e explorado em *Lira dos vinte anos* (1853). Em relação à prosa, observamos a binomia como recurso de construção estética dos atos e cenas em *Macário* (1855), principalmente na relação de Macário como Satã, e, em *Noite na taverna* (1855), texto em que a binomia e o cronotopo se entrecruzam como recursos narrativos e linguísticos. Em *Noite*, por exemplo, observamos a binomia na linguagem das personagens, alterando a culpa e o prazer, linguagem dramática e sequências narrativas frenéticas, e o cronotopo como recurso de construção e representação das relações espaço-tempo, revelando a visão de mundo da novela azevediana.

CAPÍTULO 3 CRONOTOPIA ROMÂNTICA

Como visto na última parte do segundo capítulo da presente dissertação, a binomia caracteriza-se por ser um recurso estético fundamental para a compreensão da obra azevediana. Em *Lira dos vinte anos* (1853), como observado, a binomia foi utilizada como recurso poético, configurando o tratamento literário dos temas e da linguagem da lírica de Álvares de Azevedo. Alves (1998) sustenta que a binomia caracteriza uma criação poética ambígua, em que o ideal romântico da primeira geração e, também, da primeira parte de *Lira*, é destruído por uma visão poética pessimista, sombria e, por vezes, cínica. Como resultado, o recurso binômico revela sentimentos contraditórios, valores invertidos e um eu poético em constante movimento entre a idealização e a profanação de seu espírito.

Em *Noite na taverna* (1855), Azevedo intensifica o recurso binômico ao romper, conscientemente, com o modelo estético da primeira geração romântica brasileira e dialogar de forma visível com diferentes gêneros literários, temáticas escabrosas e, principalmente, com autores da tradição romântica europeia. Em termos estritamente literários, a binomia como recurso estético na prosa azevediana extrapola os limites da verossimilhança ao expor uma narrativa híbrida, em ritmo frenético e carregada de significações. Volobuef (2005) afirma que essa característica de *Noite na taverna* é justificada pela própria estrutura narrativa da novela, o desenvolvimento dos temas, bem como pela falta de informação acerca das personagens-narradoras. Nas palavras da crítica brasileira:

Além do nome, nada ou quase nada se sabe desses personagens-narradores: nem de onde vêm, nem para onde vão, nem por que estão naquela taverna. As aventuras que eles narram tampouco esclarecem o mistério: longe de trazer uma elucidação, essas histórias são tão turbulentas e fantasiosas que o leitor não tem a impressão de ouvir confissões verídicas, mas sim de estar diante de fabulosas invenções, provavelmente engendradas pelas excessivas libações alcoólicas (VOLOBUEF, 2005, p. 128).

Esse aspecto destacado por Volobuef pode também ser justificado pela forma como o conteúdo escabroso da novela é desenvolvido ao longo da narrativa. Em linhas gerais, o enredo é constituído por uma sucessão de crimes e atos completamente imorais, cuja narração é feita a partir de memórias de cada personagem que se apresenta. Candido (1989) explica que essa característica medonha revela uma pedagogia satânica, isto é, a formação e consolidação de um indivíduo entregue aos

prazeres mundanos, fechados em si mesmos e conduzidos pelo álcool, por cansaço ou ainda pela sensação de saciedade. Berlin (2015) pontua que o Romantismo, principalmente a segunda geração, caracterizou o indivíduo satânico como aquele que está sempre situado em limiares, em constante conflito e disposto a vivenciar suas emoções da forma mais violenta possível. Em literatura, essa vivência, citada por Berlin, pode ser observada nas formas estéticas adotadas pelos românticos, que, ou foram destruídas, ou recriadas a fim de expor um novo e autêntico projeto estético.

Por meio da binomia e temas comuns ao Romantismo, como a predileção pelo noturno, Azevedo propõe uma literatura que foge ao contexto nacionalista brasileiro e adentra os aspectos mais íntimos do espírito humano, expressando-os da maneira citada por Berlin. Candido (1989), no ensaio *Educação pela noite*, além de propor a pedagogia satânica na obra azevediana, também discorre sobre conteúdo e forma dos elementos que compõem a escrita sob o signo do mal. Para tanto, o teórico brasileiro propõe a teoria de uma continuidade entre o drama *Macário* (1855) e a novela *Noite na taverna* (1855).

Retomamos a teoria de Candido com a finalidade de expor elementos comuns entre as obras, bem como para embasar algumas características de *Noite da taverna* que serão importantes ao longo da análise. O teórico observa que a binomia é empregada no drama e na novela como forma de realçar o “embate das desarmonias”, quebrar com o decoro classicista acerca da teoria dos gêneros puros e enfatizar uma “psicologia tempestuosa” tanto em relação aos temas quanto em questões de forma.

Contudo, conforme aponta Candido, há uma diferença significativa entre ambas as obras: *Macário* configura um drama em relação às questões da alma, pois a personagem que dá o título ao drama é iniciada por Satã ao lado obscuro da existência; já *Noite na taverna* representa uma visão de mundo de um homem já dominado por esses aspectos satânicos. Essa mudança de perspectiva também repercute na estrutura narrativa de ambos textos, conforme discorre o crítico brasileiro:

Satan com certeza quer iniciar Macário nos aspectos mais convulsos e extremos da vida, satisfazendo como se fosse um alter-ego a curiosidade dos seus impulsos. Para isso Álvares de Azevedo pode ter querido efetuar (com raro malabarismo) uma substituição de gêneros e personagens, passando do drama à narrativa, que dispõe de recursos mais amplos para especificar e multiplicar no tempo e no espaço os exemplos do que há de desvairado na alma e no comportamento (sem falar no verdadeiro desvario estético de levar ao máximo a ruptura com a teoria dos gêneros, pois aqui eles estariam não apenas misturados, mas acoplados numa mesma empresa). E esta narrativa

seria a que os personagens do drama ouvem pela janela (CANDIDO, 1989, p. 14).

A substituição de gêneros, citada por Candido, também pode ser justificada pelo aspecto romântico da novela. Sabe-se que um dos traços mais típicos do Romantismo é o seu lado noturno, adequado a uma geração que valoriza o mistério, o inexplicável, a contradição e os sentimentos indefinidos. Sendo assim, a estrutura narrativa da novela valoriza a expressão artística dessa “atmosfera” romântica. Nesse ponto, também podemos observar outra característica romântica presente na novela azevediana: o interesse e a retomada de temas e formas da Idade Média na composição do enredo de *Noite na taverna*.

Em linhas gerais, a novela é composta por dois planos narrativos: o primeiro é o da narrativa moldura, cujo conteúdo descreve o encontro das personagens na taverna, e corresponde ao primeiro capítulo, “Uma noite no século”, e ao último, “O último beijo de amor”; enquanto que o segundo forma o conjunto das narrativas internas ou encaixadas, que são os contos narrados por cinco dos rapazes presentes na taverna, respectivamente, “Solfieri”, “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann” e “Johann”. A estruturação do enredo a partir de uma narrativa moldura é bem conhecida pela tradição literária e remota aos tempos bíblicos, como no livro do Apocalipse, à tradição oral e tem como principal expoente *Decameron* (1348/1353), do italiano Giovanni Boccaccio.

O livro é composto por cem contos narrados por um grupo de sete moças e três rapazes que estão agrupados em uma vila isolada na cidade de Florença a fim de fugir da peste negra que assolava a Itália. A narrativa moldura tem como função apresentar o cenário e o motivo do encontro, conferindo unidade ao todo composicional da obra. Além disso, a moldura também constitui um elemento de verossimilhança para o desenvolvimento das narrativas internas ou encaixadas, bem como sugere uma atmosfera de mistério e de curiosidade ao leitor. Segundo Medeiros (2012, p. 6): “A narrativa moldura, sistematizada no século XIV por Giovanni Boccaccio, representaria também o âmbito da sociabilidade, da ironia e do diálogo, ecoando uma tradição que remonta aos diálogos socráticos e à ironia ciceroniana”.

Essa sociabilidade, citada por Medeiros, encontra-se no momento do encontro, motivado por um acontecimento externo. Em *Decameron*, a peste negra reúne os dez participantes do “encontro”, já em *Noite na taverna*, o motivo do encontro é sugerido no título da primeira narrativa moldura, “Uma noite no século”. Estamos, pois, diante

de um grupo de amigos, que bebem e cantam, em uma taverna, em uma noite, no século romântico. Levando-se em consideração o efeito do tempo histórico, podemos supor que o encontro na taverna é motivado pelo tédio que a vida cotidiana impõe aos convivas, indivíduos cindidos entre o dia, que representa a razão, e a noite, cujo aspecto saturnal permite uma expressão violenta dos sentimentos.

Isto posto, na primeira narrativa moldura de *Noite na taverna*, podemos perceber que o aspecto satânico já se configura: “Silêncio! Moços! Acabai com essas cantilenas horríveis!” (AZEVEDO, 2017, p. 11). Pelo imperativo “acabai”, há uma ordem para que as cantilenas sejam encerradas, indicando que as mesmas estavam em curso. Temos, então, um gerúndio implícito, que indica continuidade da ação, e o imperativo, que encerra essa continuidade e impõe o presente na enunciação de uma noite no século. A orgia terminara, as mulheres estão adormecidas, jogadas ao chão e embriagadas: “Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sabeis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?” (AZEVEDO, 2017, p. 11).

Bakhtin (2014) sustenta que o encontro é um recurso literário recorrente, pois é por meio do encontro que o tempo e, conseqüentemente, a ação são desenvolvidos. O tempo é, então, artisticamente representado por meio dos espaços narrados: “Em qualquer encontro [...] a definição temporal (‘num mesmo tempo’) é inseparável da definição espacial (‘num mesmo tempo’)” (BAKHTIN, 2014, p. 222). Sendo assim, o espaço taverna começa a ser sugerido por meio da discussão entre os convivas. Logo após Johann ordenar o encerramento das cantilenas, Bertram responde, opondo-se ao pedido do amigo:

Cala-te, Johann! Enquanto mulheres dormem e Arnold – o louro – cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck, que música mais bela que o alarido do saturnal? Quando as nuvens ocorrem negras no céu como um bando de corvos errantes, a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças? (AZEVEDO, 2017, p. 11).

A oposição entre Johann e Bertram marca o início da discussão filosófica de “Uma noite no século”, em que espiritualismo e epicurismo são discutidos “ao reflexo das taças”. A utilização do diálogo como recurso narrativo remonta aos diálogos socráticos, empregados para fins didáticos ou expositivos e para conferir objetividade, verossimilhança e persuasão. Em *Noite na taverna*, principalmente no primeiro capítulo, os diálogos são instrumentos do discurso e conferem legitimidade à discussão. Moisés

(2004) explica que o diálogo constitui o instrumento linguístico mais adequado à comunicação de dramas e conflitos – é o recurso dramático por excelência. Sendo assim, o drama de “Uma noite no século” é representado pelas construções linguísticas carregadas de poeticidade e questionamentos sem respostas:

O cólera, o que importa? Não há por hora vida o bastante nas veias do homem? Não borbulha a febre ainda às ondas do vinho? Não reluz o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio? [...] Oh! Vazio! Meu copo está vazio! Olá, taverneira, não vês que as garrafas estão esgotadas? Não sabes, desgraçada, que os lábios da garrafa são como os da mulher: só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija de lava? (AZEVEDO, 2017, p. 11).

A dramaticidade somada à discussão travada entre os convivas em “Job Stern: Uma noite no século” sugere o desdobramento da dimensão histórica século e do recurso narrativo binômico, pois o tempo histórico romântico também influencia o posicionamento das personagens na medida em que todo o enunciado é dotado de valor ideológico, sendo esse enunciado elaborado por uma linguagem que expressa drama e sarcasmo. Sendo assim, o emprego do diálogo aponta para a importância da discussão filosófica presente no capítulo, tanto pelo seu conteúdo quanto pela postura dos convivas. Com efeito, a forma dialogada não tem somente a intenção de construir um conhecimento, como nos diálogos socráticos, ou de ser o mote para as narrativas internas, mas também de caracterizar as personagens, dotando-as de valor e de ética.

Há, nesse primeiro capítulo, dois trechos que indicam a ética de *Noite na taverna*: o primeiro é o momento do brinde a “todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram” (AZEVEDO, 2017, p. 12), além do longo discurso da personagem Solfieri sobre a metempsicose. Desse embate direto, forma-se a ética da novela: o epicurismo (elemento sensível que domina o homem):

A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina. E pois ergam-nos, nós que amarelecemos nas noites desbotadas de estudo insano, e vimos que a ciência é falsa e esquiva, que ela mente e embriaga como um beijo de mulher (AZEVEDO, 2017, p. 14).

O epicurismo como a ética da novela é confirmado no momento em que todos os convivas brindam em homenagem a Baco e o narrador observador entre em cena: “Os copos caíram vazios na mesa” (AZEVEDO, 2017, p. 14). A intromissão de Job Stern finaliza a discussão e aponta para tônica da novela, proposta pela personagem Archilbald:

Agora ouvi-me, senhores! Entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta [...] (AZEVEDO, 2017, p. 14).

Essa proposta é o que desencadeia os contos que compõem *Noite na taverna*. Nesse ponto da novela, podemos observar a configuração do cronotopo do encontro, que, segundo Bakhtin (2014, p. 222):

Em diversas obras o motivo encontro recebe matizes diferentes e concretos, inclusive emocionais e de valor (o encontro pode ser desejado ou indesejado, alegre ou triste, às vezes terrível e ambivalente). É evidente que, dependendo do contexto, o motivo do encontro receberá expressões verbais diversas. Ele pode assumir um sentido semi-metafórico ou totalmente metafórico, pode, enfim, tornar-se um símbolo (às vezes muito profundo). Com muita frequência o cronotopo do encontro exerce, em literatura, funções composicionais: serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo.

Observa-se que é a partir do encontro dos amigos que a força narrativa do enredo é construída: após uma noite de orgia regada a vinhos e charutos, é proposto um jogo narrativo, em que cada personagem deve contar uma história escabrosa. Sendo assim, a proposta de narrar “uma história sanguinolenta” faz com que o presente concreto da primeira parte se desdobre em um subjetivismo dramático em que a realidade é revelada por meio da atitude pessoal de cada personagem que narra, trazendo à tona seu mundo interior. Segundo Volobuef (2005, p. 134):

[...] tudo no texto gira em torno do indivíduo, não havendo de fato uma relação entre personagens, apenas a manifestação do individual. Isso fica ainda mais evidente quando observamos como os personagens se encontram e convivem. Em cada uma das narrativas internas, o respectivo narrador, que é também o protagonista, é o centro em torno do qual orbitam os outros personagens. A despeito de reconhecermos que o tipo de foco narrativo favorece a perspectiva individual, o que se passa nos contos vai muito além dessa medida: quaisquer que sejam as situações, os lugares ou as eventuais ligações afetivas, o protagonista-narrador concentra-se exclusivamente nos seus próprios sentimentos e sensações.

Dessa forma, as narrativas internas são intituladas com os nomes de cada personagem que narra. As histórias são contadas como lembranças do passado, marcadas por conflitos, drama, crimes, assassinatos, necrofilia, infanticídio, suicídio, ou seja, todas as histórias são saturnais, sombrias e noturnas:

- Uma história sanguinolenta, não Archinbald? – falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. – Pois bem, dir-vos-ei uma história.

Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da frente grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado (AZEVEDO, 2017, p. 14).

Não há ação e sim uma rememoração embriagada. Conforme explica Chevalier (2006), a embriaguez como recurso literário indica um estado exagerado e afetado, uma realidade parcialmente invertida através de uma visão turva da realidade. Isso também indica que a binomia está presente como recurso narrativo, pois, como Azevedo afirma em *Lira dos vinte anos* (1853), o princípio que conduz as histórias está justamente nos anseios contraditórios da alma: “[...] Duas almas que moram nas cavernas de um cérebro pouco mais ou menos de poeta escreveram este livro, verdadeira medalha de duas faces” (AZEVEDO, 2006a, p. 103).

Chevalier (2006) afirma ainda que a orgia simboliza um desejo violento por mudanças, um simulacro de uma vida sem leis, caótica e instintiva. Findada a orgia, surge um sentimento de degradação, aguçado pela constatação do limite e da ilusão. E é justamente no fim da orgia que *Noite na taverna*, de fato, se inicia, no limiar entre a consciência e a inconsciência, ou seja, em um tempo subjetivo. Por isso, não há uma descrição específica do espaço taverna: a sala fumacenta na qual os amigos estão, a adjetivação da mesa como redonda – como ao final da peça *Macário*: “Eu vejo-os. És uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!” (AZEVEDO, 2017, p. 150-151) –, e a disposição dos convivas são sugeridas na novela por meio dos objetos taça e vinho: “Solfieri encheu uma taça – Bebeu-a [...]” (*Ibidem*, p. 19); da presença da taverneira: “Olá taverneira, bastarda do Satã [...]” (*Ibidem*, p. 34); das elegias ao vinho: “Olá, mulher! Taverneira maldita, não vês que o vinho acabou-se?” (*Ibidem*, p. 27); e pela ordem das narrativas internas.

A ambientação, somada à orgia e à embriaguez, também sugere o teor das narrativas internas: limiar entre a realidade e o sonho e o entretenimento às custas da inocência e do descaso para com o outro. Em outras palavras, além de um subjetivismo exacerbado, o individualismo também é bem marcado na novela azevediana:

Uma noite, a tempestade veio, apenas houve tempo de amarrar nossas munições. Fora mister ver o oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome para ver o que é barrasca – fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, às blasfêmias dos que não creem e maldizem, às lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto [...] (AZEVEDO, 2017, p. 28).

Por essa razão, a marcação textual da taverna como espaço também é feita pelos próprios convivas no momento em que pedem vinho à taverneira e brindam: “Senhores, em nome de todas as nossas reminiscências, de todos os nossos sonhos que mentiram, de todas as nossas esperanças que desbotaram, uma última saúde! A taverneira aí nos trouxe mais vinho: uma saúde!” (AZEVEDO, 2017, p. 12). Visualizamos o espaço com a frase “a taverneira aí nos trouxe mais vinho”, bem como percebemos que a taverna confere à narrativa um ambiente propício para o desenvolvimento da trama: constatamos que os convivas estão bêbados, que os temas a serem tratados são obscuros, pois a taverna constitui um espaço fechado e “privado”, como também percebemos que há um jogo entre realidade e ficção, pois a embriaguez confere dúvida, confusão e exageros: “Gennaro, dormes, ou embebes-te no sabor do último trago do vinho, da última fumaça do teu cachimbo?” (*Ibidem*, p. 35).

Por conseguinte: a taverna configura-se como um espaço privilegiado para o desenvolvimento do jogo narrativo. A proposta, sob um viés lúdico, torna-se evidente à proporção em que adentramos no imaginário da narrativa de cada personagem-narrador e percebemos que os mesmos se envolvem de forma cada vez mais confusa e íntima com a dor do eu e nunca com a do próximo: “Eu ri-me do velho. – Tinha as entranhas em fogo – Morrer hoje, amanhã, ou depois – tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome” (AZEVEDO, 2017, p. 33).

3.1 Job Stern: uma noite no século

No primeiro capítulo de *Noite na taverna*, “Job Stern: uma noite no século”, cinco amigos estão reunidos em uma taverna, sentados à mesa, e após uma orgia, bebem, fumam e conversam, outros dois homens estão deitados no chão e mulheres estão completamente adormecidas. Essa cena é observada e narrada por um elemento externo à taverna, Job Stern, narrador-observador que aparece, ora pontuando alguma ação ou a intervenção de personagens terceiros, ora apenas apresentando os diálogos e as conversas que acontecem entre os amigos. A presença de Job Stern como um narrador-observador e os diálogos entre os convivas nos indicam que há, ao longo da novela, um entrecruzamento de pontos de vistas, recurso importante para a compreensão do enredo da obra, bem como para a discussão acerca da organização da lógica temporal empregada por Azevedo.

Pouillon (1974) sustenta a teoria de visões na narrativa, em que há três possibilidades na relação narrador-personagem: a visão com, a visão por trás e a visão de fora. Na primeira modalidade (visão com), o narrador é limitado pelo conhecimento dado pela própria personagem e sobre os acontecimentos, ou seja, não há onisciência. Na segunda, o narrador domina todo o conhecimento sobre a vida das personagens e sobre o seu destino, conhece o ponto de partida e o ponto de chegada da trama, aliando-se ao narrador mítico e à onisciência. Já na última modalidade, o narrador limita-se a descrever os acontecimentos, falando do exterior, sem adentrar nas personagens, nas emoções e intenções de cada indivíduo representado.

Job Stern enquadra-se na última modalidade descrita por Pouillon (1974), o narrador como visão de fora. Contudo, por possuir nome próprio, sua configuração se altera, pois, ao nomear o narrador, o mesmo ganha identidade, profundidade e significações. Cunha (2006) defende que Job Stern revela uma consciência narrativa feita a partir da resignação bíblica de Jó com o espírito irônico de Sterne.

O livro bíblico de Jó discorre sobre o sofrimento humano de um inocente. O protagonista era um homem íntegro, rico e fiel a Deus, um exemplo de que era possível viver de maneira correta, rejeitando o pecado. Satanás, então, decide tirar tudo de Jó, suas terras, seus amigos e seus filhos, afirmando que não há outra razão para um homem servir a Deus se não em troca de bênçãos materiais e físicas. Jó não consegue entender o porquê de seu sofrimento e caminha em meio às trevas, mas sem perder sua fé. Após o período de provação, Deus não explica os motivos a Jó, mas o reconduz a uma vida digna. A peregrinação do personagem bíblico assemelha-se ao Salmo 23, versículo 4: “Ainda que eu andasse pelo vale da sombra da morte, não temeria mal algum, porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam”; e também com o primeiro mandamento: “Amai Deus sobre todas as coisas”. Em outras palavras, Jó representa a escolha pelo caminho espiritual, pela crença em Deus e na transcendência.

Já Sterne é conhecido por seu livro cômico *nonsense* *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy* (1759), cuja publicação causou certa polêmica por conta de seu enredo desajustado, falta de uma conclusão satisfatória e tom irônico. Nessa obra, Sterne “brinca” com as formas, estruturas narrativas, linguagem e, principalmente, com o tempo, pois essa categoria narrativa é arrastada, deturpada, invertida, o que confere ao romance um tom irônico e satírico. Esse *nonsense* de Sterne indicava uma crítica às convenções, aos próprios escritores, à literatura e à sociedade. A obra do escritor irlandês foi frutífera à estética romântica, pois sua estrutura narrativa, os jogos com a

linguagem e, principalmente, a ironia influenciaram as primeiras gerações de românticos ingleses e alemães.

Dessa forma, a escolha do nome Job Stern para o narrador-observador de *Noite na taverna* nos revela a presença do tempo histórico, nesse caso, o tempo romântico, a geração conflituosa entre a redenção e o mergulho no espírito de contradição. Observamos também que a binomia é empregada na escolha do nome, pois há o choque dos contrários, o conflito entre a imortalidade da alma e a experiência mundana ao colocar Jó como primeiro nome e Stern como sobrenome.

Outro aspecto que nos é revelado é o “comportamento” desse narrador ao longo da novela. As intervenções são curtas, ora com a descrição do estado de embriaguez de algum conviva, ora indicando a participação de um terceiro personagem, como no caso do poeta, no conto de Bertram, ora introduzindo uma sequência narrativa, como: “Um outro conviva se levantou. Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitariam a tropeçar num cadáver para ter a mão de um fim” (AZEVEDO, 2017, p. 20). Job Stern pode, então, ser compreendido como o recurso estético/narrativo típico de Azevedo: a binomia.

O recurso estético/narrativo binômico de Job Stern torna-se ainda mais evidente com o título do primeiro capítulo “Uma noite no século”. A respeito desse pequenino título, à primeira vista inocente, comum e simplista, podemos elaborar algumas perguntas: uma noite seria um espaço em relação ao tempo no século? Se assim for, como podemos entender noite no título da novela? Noite seria um tempo em relação ao espaço taverna? O artigo indefinido empregado em uma noite apresenta um tempo ou/e um espaço vago, indeterminado ou impreciso, não mencionado anteriormente no texto. Nesse sentido, a noite do título do capítulo não faz referência à noite do título da novela e sim a uma noite qualquer no século, sendo que a marcação temporal século diz respeito ao período do século XIX. Sendo assim, o título completo do primeiro capítulo “Job Stern: uma noite no século” indica os elementos de construção do enredo: o recurso narrativo da novela (binomia – Job Stern), a dimensão histórica (século), o desdobramento espaço-temporal (noite) e o tempo da enunciação (uma noite no século), aspectos que trataremos ao longo da análise das narrativas curtas que compõem a novela.

3.2 Narrativas curtas em *Noite na taverna*

As personagens-protagonistas de *Noite na taverna* movimentam-se por meio da memória, sendo que essa movimentação tem a noite como elemento comum. Em outras palavras, o enredo é construído pelo tratamento estético de tempo e espaço. Retomando o conceito de cronotopo como a construção de uma visão de mundo por meio do efeito da passagem do tempo, ou seja, da experiência, podemos perceber que há a formação e a consolidação de um indivíduo, sendo que esta ocorre pelos efeitos da noite, tempo e espaço propícios à escolha de uma existência satânica. O desdobramento dos elementos satânicos em suas variadas formas é a expressão da experiência-limite, o assombramento e a catástrofe.

O limiar, conforme sustenta Bakhtin (2014), constitui um momento de decisão pelo qual as personagens decidem entre a transformação ou a manutenção de seu estado. As experiências-limites de cada narrador-personagem expõem uma problemática afetiva cuja decisão sempre está a favor do epicurismo, retomando o primeiro capítulo da novela, efeito narrativo que sustenta o aspecto lúdico da proposta e evidencia o choque real-imaginário. Sendo assim, a fusão entre lembrança, sonho e embriaguez na taverna revela um simulacro de uma vida em que o instinto domina as ações. As narrativas internas são frenéticas e difusas, sobrepondo-se uma à outra. Candido (1989, p. 16) afirma que os “acontecimentos vão saindo caprichosamente uns aos outros ao sabor das associações e dos pretextos, sem haver uma diretriz que os concatene e dê a impressão de que são necessários”.

Edgar Allan Poe, em *Filosofia da composição* (2016), sustenta que os elementos de uma narrativa curta devem convergir para um único objetivo e ocasionar um único efeito, uma única imagem, dentro de um cotidiano multifacetado. Contudo, o efeito único mencionado por Poe não é construído em função do conto em si, mas sim em função do todo narrativo. Sendo assim, o conteúdo escabroso e macabro, a narração em primeira pessoa, o memorialismo como fio condutor de cada narrativa e os nomes das personagens como título são utilizados em função do todo narrativo *Noite na taverna*. Em outras palavras, as narrativas curtas são autônomas enquanto gênero, mas não são autônomas enquanto enredo. As interrupções dos próprios convivas, ora pedindo mais vinho à taverneira, ora tecendo comentários acerca das histórias, retomam a narrativa

para o presente da enunciação e configuram o cronotopo noite que forma a novela *Noite na taverna*.

Volobuef (2005) sustenta que a noite tem o papel de “arcabouço espaço-temporal”, um plano de fundo sobre o qual se dispõe todo o texto. Segundo a crítica brasileira, a ambientação noturna tem como efeito a atmosfera pesada que há em todos os momentos da novela:

No nível das narrativas internas, a noite – embora seja fator de extrema relevância – não se apresenta como período cronológico único: muitos episódios passam-se à noite, mas outros tantos transcorrem à luz do dia. Mais do que isso, percebe-se nesse nível interno que a noite reveste-se de novo significado, formando um conjunto de motivos e temas lúgubres. O fenômeno natural (paisagem noturna) cede lugar a fenômenos mirabolantes, como a loucura, o sonambulismo e, principalmente, a disposição para o crime. Assim, desejos diabólicos, vinganças, traições e todo tipo de perversidade impelem a ação, que sempre resulta no ultraje da inocência, hospitalidade e confiança (VOLOBUEF, 2005, p. 131-132).

Isto posto, o elemento noite torna-se o espaço propício para a transgressão, a marginalidade e a violência, configurando um espaço-tempo em que os instintos dominem a experiência do indivíduo. Por essa razão, optamos por analisar o cronotopo noite por meio das personagens que constituem a novela, apontando para o tratamento literário do tempo e do espaço como categorias indissolúveis e entrecruzadas, principalmente nas narrativas internas, e indicando como a “visão de mundo” da novela é formada na medida em que o conteúdo escabroso e noturno é desenvolvido ao longo da noite na taverna.

3.2.1 – Solfieri: alcóolatra e necrófilo

Solfieri é a personagem que praticamente finaliza o capítulo “Uma noite no século”. Quando Archinbald propõe que cada um dos convivas conte uma história escabrosa, Solfieri responde:

Uma história medonha, não, Archinbald? – falou um moço pálido que a esse reclamo erguera a cabeça amarelenta. – Pois bem, dir-vois-ei uma história. Mas quanto a essa, podeis tremer a gosto, podeis suar a frio da fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado (AZEVEDO, 2017, p. 14).

Nesse trecho, observamos, além da fala de Solfieri, a presença do narrador-observador que, ao descrever a personagem como “um moço pálido” e a ação “erguera

a cabeça amarelenta”, nos indica o estado de embriaguez da personagem, o que também nos leva a indagar se o conteúdo da história não seria fruto de uma imaginação embriagada. Contudo, quando Solfieri diz “Não é um conto, é uma lembrança do passado”, temos a marcação textual que nos indica um grau de veracidade, pois um conto, nesse caso, refere-se ao gênero, à inventividade típica do conto, mas a lembrança do passado é algo mais real e verossímil. A personagem começa a narrar sua lembrança do passado e os demais estão em silêncio: “Solfieri falou: os demais fizeram silêncio” (AZEVEDO, 2017, p. 14). O silêncio dos demais convivas apresenta o “momento de Solfieri”, em que somente essa personagem terá voz, pois a lembrança do passado pertencente a ele, e somente ele, Solfieri, pode contar essa história. Daí, segue-se o capítulo Solfieri.

Em linhas gerais, o foco narrativo desse conto é em primeira pessoa (por se tratar de uma lembrança do próprio personagem), a narrativa na taverna é suspensa, dando espaço a um tempo passado e a outro lugar, no caso dessa aventura, é a cidade de Roma. Dentro desse novo espaço, o tempo passado desenvolve-se. Solfieri está em uma festa, avista um vulto de uma mulher, segue-a até um cemitério e adormece. Um ano depois, após uma orgia, acorda no mesmo cemitério de um ano antes, avista a mesma mulher, aparentemente morta, desonra o cadáver, mas percebendo que a mulher estava viva e sofria de catalepsia, leva-a para a casa, e após duas noites de delírios de febre, ela morre e Solfieri pede para que seja construída uma estátua, que marca o túmulo da mulher desconhecida.

A estrutura narrativa da história de Solfieri, por mais que seja uma “lembrança do passado” é entrecortada pelo presente na taverna e por digressões da própria personagem. Esse jogo entre o passado da lembrança e o presente na taverna é construído justamente por essas mudanças temporais. A personagem começa seu conto: “Sabei-lo Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o Crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença” (AZEVEDO, 2017, p. 15). O termo “sabei-lo” e a descrição de Roma no tempo verbal presente indica o tempo de enunciação presente, na taverna, bem como indica um grau de veracidade à história, pois Solfieri está afirmando que os convivas compartilham a descrição de Roma.

Essa descrição do espaço Roma também aponta para o teor da história da personagem e o desenvolvimento da mesma. Pelo jogo de palavras, percebemos que a

binomia também está presente como recurso narrativo: motivos religiosos, como o sacerdote, o crucifixo, a crença, se mesclam aos elementos do prazer mundano, como vendida, gozo blasfemo e embriaguez. A contradição da personagem, os choques de contrários e a alternância de significados entre indicativos de espaço e tempo e a sequência temporal são construídos por meio da binomia. Vejamos o início da história:

Era Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno, o frescor das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre. A noite ia bela. Eu passeava a sós pela ponte de. As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. – a face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas (AZEVEDO, 2017, p. 15).

Há, nesse trecho, a contradição do espaço narrado – estamos na lembrança de Solfieri, indicada pelo tempo verbal passado. A movimentação da personagem por esse espaço nos é indicada pela descrição da noite: “uma noite a lua ia bela” e “a noite ia bela”; porém, essas duas noites são diferentes, a primeira indica o tempo e a segunda um tempo e um espaço, como se Roma fosse um espaço de perversidade geral e essa noite fosse um recorte de Roma.

Após esse recorte, há o encontro da personagem com a mulher e, a partir desse encontro, a história começa a se desenvolver em um ritmo frenético, a movimentação começa a ficar mais rápida, como se Solfieri estivesse em um labirinto: “A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía às gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão” (AZEVEDO, 2017, p. 15). A passagem de tempo é indicada pela movimentação da lua; já a noite, está mais alta, o que nos aponta para duas possibilidades: a noite como o espaço para a movimentação da personagem e a noite como uma marcação de tempo cronológico em relação ao posicionamento da lua.

Solfieri então adormece e acorda em um cemitério, fazendo com que a noite assuma a característica tempo-espaço: “O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causava-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços, e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo [...]” (AZEVEDO, 2017, p. 16); “Uma noite, e após uma orgia, eu deixara dormida no leito dela a condessa Bárbara” (*Idem*); “Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez” (*Idem*).

Há, na primeira passagem, a noite como uma locução adjetiva, não é qualquer frio, mas o frio da noite, que causou um delírio; na segunda, a noite como um tempo e um espaço indeterminados (“uma noite”); e na terceira, a noite como um tempo biográfico ou subjetivo por conta da confusão mental em que a personagem se encontrara (“sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez”). Por meio desses três trechos, observamos a progressão da noite: determinada em uma locução adjetiva, indeterminada em tempo e espaço pelo pronome indefinido “uma” e subjetiva pela descrição duvidosa da mesma “não sei se a noite era límpida ou negra”.

A narrativa é então “jogada” para o presente da enunciação quando Solfieri explica a aparente necrofilia: “Nunca ouvistes falar da catalepsia. É um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedem num sepulcro; sonho gelado em que sentam-se os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias sem poder revelar a vida!” (AZEVEDO, 2017, p. 17). Solfieri, ao dizer “nunca ouvistes”, está se referindo aos convivas na taverna, daí segue uma descrição dramática da doença. Novamente, a binomia é empregada na construção linguística do trecho.

Solfieri, então, volta a contar sua história, explicando aos convivas que levou a mulher para casa e a mesma faleceu depois de duas noites de febre. Ele, então, pede a um estatuário que faça uma estátua em homenagem à mulher. A narrativa volta para o presente da enunciação: “Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entreviste pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia?” (AZEVEDO, 2017, p. 19), e finaliza com um diálogo entre os convivas acerca da veracidade da história de Solfieri. Essa parte também configura veracidade à história da personagem, pois há uma “testemunha ocular”, mesmo que seja um outro conviva em estado de embriaguez.

3.2.2 – Bertram: obscuro e viciado

O segundo conviva a contar uma história sanguinolenta é Bertram. Diferente do conto de Solfieri, em que ele mesmo começa a narrar, Bertram é introduzido pelo narrador-observador: “Um outro conviva se levantou. Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitariam ao tropeçar em um cadáver para não ter mão de um fim. Esvaziou o copo cheio de vinho, e com a barba nas mãos alvas, com os olhos verde-mar fixos, falou: [...]” (AZEVEDO, 2017, p. 20).

Por meio desse trecho, temos a dimensão do caráter da personagem e do estado de embriaguez que a mesma se encontra. A noite da taverna, o presente da enunciação, continua como se formasse uma linha paralela aos contos dos convivas. As interferências e as descrições feitas pelo narrador apontam para a continuidade da noite na taverna, bem como indicam a progressão da embriaguez dos convivas. Sendo assim, a noite na taverna avança conforme o estado e embriaguez das personagens.

Em linhas gerais, a estrutura narrativa de Bertram segue os mesmos artifícios de Solfieri: a noite como espaço-tempo, a lembrança do passado em um país europeu – nesse caso, na Espanha –, o envolvimento com uma mulher, o desdobramento fatal desse encontro e a interferência de elementos externos. Contudo, essa estrutura é mais aprofundada, indicando o avanço do estado de embriaguez e, conseqüentemente, da noite na taverna, como também introduz a dimensão axiológica da novela: o noturno e seus desdobramentos no tempo biográfico das personagens.

Bertram começa seu conto chamando os convivas, assim como Solfieri o fez:

Sabeis, uma donzela 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; quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas do jogo [...]. Foi ela, vós os sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida – e, depois, sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho [...] (AZEVEDO, 2017, p. 20).

Há uma diferença importante entre a introdução de Solfieri e a de Bertram: enquanto o primeiro descreve um espaço propício para ação, o segundo inicia com a descrição da mulher que causara sua decadência. Bertram, então, parte para a história: a noite na taverna é suspensa para entrar o tempo passado da lembrança da personagem. Bertram inicia sua narrativa descrevendo uma mulher espanhola, sua beleza, seus atributos e as noites passadas ao seu lado. Após a descrição, há uma digressão, indicando uma binomia:

Andaluzas! Sois muito belas! se o vinho, se as noites de vossa terra, o luar de vossas noites, vossas flores, vossos perfumes são doces, são puros, são embriagadores – vós ainda sois mais! Oh! Por esse eivar de gozos de uma existência fogosa nunca pude esquecer-vos! (AZEVEDO, 2017, p. 20).

Mas essa construção dramática logo nos denuncia um estado de embriaguez e a volta ao presente na enunciação: “Senhores! Aí temos o vinho da Espanha, enchei os copos – à saúde das Espanholas!” (AZEVEDO, 2017, p. 21). Segue uma ruptura na narrativa do presente, representada apenas por traços, e Bertram volta à sua lembrança.

Nesse ponto, já sabemos o nome daquela que desgraçou sua vida: Ângela. Diferentemente de Solfieri, a mulher narrativa de Bertram tem nome e há uma relação concreta entre ambas as personagens. Quando decide pedir Ângela em casamento e consegue lhe dar o primeiro beijo, recebe uma carta do pai, pedindo seu retorno à Dinamarca. Lá, encontra o velho já moribundo e chora, mas por saudades de Ângela. Dois anos depois, vende toda fortuna, coloca o dinheiro num banco de Hamburgo e volta para a Espanha. Contudo, ela já está casada e tem um filho. A paixão persiste e os amantes passam a se encontrar às escondidas, à noite:

Essa noite – foi uma loucura! Foram poucas as horas de sonhos de fogo! E quão breve passaram! Depois a essa noite, seguiu-se outra, outra... e muitas noites as folhas sussurravam ao roçar de um passo misterioso, e o vento se embriagou de deleite nas nossas fronteiras pálidas (AZEVEDO, 2017, p. 21-22).

Nesse trecho, podemos observar que a noite, além de tempo e espaço, começa a ganhar uma dimensão axiológica: tempo e espaço propício para o crime, para as ações obscuras e, principalmente, para o desenrolar do lado “escuro” do homem – nesse caso, o adultério. Uma noite, Ângela, com a mão ensanguentada, pede a Bertram que suba até sua casa e, por entre a penumbra, ele encontra o marido degolado e sobre seu peito, o filho de bruços, sangrando. Segue-se um tempo de aventura: Ângela e Bertram saem pelo mundo, ela, vestida de homem, vive grandes orgias; eles bebiam, fumavam e se amavam, mas quando Ângela foge, Bertram se entrega aos vícios, aos jogos, aos duelos e às aventuras criminosas: “Quis esquecê-la no jogo, nas bebidas, na paixão, nos duelos. Tornei-me um ladrão de cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração” (AZEVEDO, 2017, p. 23).

Nesse ponto, podemos perceber com mais nitidez a figura do indivíduo satânico, tão característica do Romantismo. Antes mesmo de conhecer Ângela, o caráter da personagem já era um tanto duvidoso (sabemos disso por conta da descrição do narrador-observador: “[...] uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitariam ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim”), além de o encontro com a espanhola e o abandono da mesma serem pontos importantes para aprofundar as características do satânico, pois é a partir do abandono da espanhola que a narrativa de Bertram torna-se individualista e egocêntrica.

Após o desaparecimento de Ângela, Bertram se casa com a filha do fidalgo que o socorreu depois de ser atropelado por uma carruagem, ele diz: “[...] enjoei-me dessa mulher – A saciedade é um tédio terrível: - uma noite que eu jogava com Siegfried – o

pirata, depois de perder as últimas joias, dela, vendia-a. A moça envenenou Siegfried logo na primeira noite, e, afogou-se” (AZEVEDO, 2017, p. 23). E mesmo quando tenta se matar e não consegue, discorre: “A noite era escura e eu chegara só na praia. Subi um rochedo: daí minha última voz foi uma blasfêmia, meu último adeus uma maldição...” (*Ibidem*, p. 24). Foi resgatado por um navio e seduziu a esposa do comandante: “Uma noite – decerto eu estava ébrio – fiz-lhe uns versos” (*Ibidem*, p. 26). Os crimes que a personagem cometeu, a venda da filha do fidalgo que o acolheu, a tentativa falha de suicídio, o adultério com a esposa do comandante do navio, a antropofagia (no momento do naufrágio) afetam a personagem apenas para deixá-la mais satânica, revestindo ainda mais o elemento noite com uma dimensão axiológica. A criminalidade dramática, exposta nos trechos supracitados, em termos literários, são construções que ilustram o indivíduo satânico.

Sendo assim, o elemento noite, em Bertram, além de um tempo e espaço (como já configurado em Solfieri) também é carregada de valor afetivo e, portanto, aponta ainda para a dimensão axiológica. O desdobramento dessa dimensão nos demais contos também evidenciam a passagem de tempo no presente da enunciação noite na taverna. Em outras palavras, conforme os contos tornam-se mais e mais sanguinolentos, mais percebemos o tempo presente na taverna. Lado a lado à embriaguez repousa a dimensão axiológica da novela, observada pela “volta” ao tempo presente da enunciação, feita pelo próprio conviva: “- Olá, mulher! Taverneira maldita, não vês que o vinho acabou-se?” (AZEVEDO, 2017, p. 28).

Seguem noites e mais noites de crime até que o próprio Bertram finaliza no presente da taverna: “Olá, taverneira, bastarda de Satã, não vês que tenho sede, e as garrafas estão secas, secas como tua face e como nossas gargantas?” (AZEVEDO, 2017, p. 34). E o momento de Bertram acaba no presente da noite na taverna, apontando para mais uma alteração no estado de embriaguez (solicita mais vinho à taverneira), que, como exposto anteriormente, marca mais uma sequência temporal noite adentro. Dessa forma, inicia-se o conto de Gennaro.

3.2.3 – Gennaro: melancolia e cinismo

Bertram, após pedir mais vinho à taverneira, começa a dialogar com Gennaro:

- Gennaro, dormes, ou embebes-te no sabor do último trago do vinho, da última fumaça de seu cachimbo?

- Não: quando contavas sua história, lembrava-me uma folha de vida, folha seca e avermelhada como as do outono e que o vento varreu.

- Uma história?

- Sim: é uma das minhas histórias. Sabes, Bertram, eu sou pintor... É uma lembrança triste essa que vou revelar, porque a história de um velho e duas mulheres, belas como duas visões de luz (AZEVEDO, 2017, p. 35).

O conto de Gennaro é introduzido por um diálogo entre Bertram, último conviva a contar sua história, e o personagem do presente conto. Esse diálogo é apresentado de forma direta pelo narrador-observador, talvez como uma forma de apresentar diretamente a personalidade melancólica dessa personagem ao contrastá-lo com o “homem-fatal” Bertram. Como pintor, Gennaro possui certa sensibilidade, enxerga o mundo por imagens e, por isso, a estrutura desse conto é mais curta e mais imagética.

Em linhas gerais, a trama é sobre um velho pintor, Godofredo Walsh, casado pela segunda vez com uma jovem de vinte anos, Neusa, cuja beleza a torna sua musa inspiradora, além de ser pai de Laura, de 15 anos, fruto do primeiro casamento:

Godofredo era pintor: diziam uns que este casamento fora um amor artístico por aquela beleza romana, como que feita ao molde das belezas antigas; outros criam-no compaixão pela pobre moça que vivia de servir de modelo. O fato é que ele a queria como filha, como Laura, a filha única de seu primeiro casamento, Laura... corada como uma rosa e loura como um anjo (AZEVEDO, 2017, p. 35).

Nessa fala da personagem, já podemos notar que a presença dessas duas mulheres simboliza duas faces de Gennaro: uma representada pela opinião divergente acerca de Neusa, dotada de uma beleza romana e, portanto, mais robusta, confiante e madura; e a outra pela visão angelical que ele tem de Laura (“corada como uma rosa e loura como um anjo”). Ao longo da narrativa, percebemos a dicotomia entre ambas as mulheres: as visitas de Laura a Gennaro ocorriam pelas manhãs, representando a pureza, o angelical, como sua descrição física; já a relação com Neusa acontecia durante a noite, pois, uma vez que a noite já adentrara como uma dimensão axiológica, o adultério, considerado um crime, ocorria durante as noites.

Após três meses, Laura o surpreende e anuncia que está grávida e que ela e o rapaz que a engravidara precisavam se casar. Ele nada responde e Laura começava a se tornar cada dia mais pálida. Nesse ponto, o sentimento de culpa é revelado:

Que eu havia de fazer? Contar tudo ao pai, e pedi-la em casamento? Fora uma loucura... Ele me mataria e a ela: ou pelo menos me expulsaria de sua casa. E Neusa? Cada vez eu a amava mais. Era uma luta terrível essa que travava entre o dever e o remorso (AZEVEDO, 2017, p. 37).

A culpa carregada pela personagem começa a mudar o tom da narrativa. A maior parte da narrativa se passa dentro de um palácio, ambiente completamente fechado, no qual a divisão dia/noite é desfeita com a desonra à Laura. O aspecto noturno adentra no palácio, tornando-o ainda mais fechado e sufocante, fazendo com que a noite se torne um espaço-tempo ainda mais intenso, propício para a tortura psicológica que a personagem sofrerá mais adiante.

Nesse espaço-tempo sufocante, Godofredo começa a definhar com a tristeza da filha, deixa de pintar e passeia pelos corredores durante a noite. E foi durante a noite que Laura morre, mas não sem antes dizer a Gennaro que matara seu filho ainda na barriga. Nesse ponto da história, há uma passagem de tempo de um ano, período no qual a loucura e o delírio de Godofredo pioravam, fechando-se, todas as noites, no leito de Laura. No entanto, ele não interrompe seus encontros com Neusa: “E as noites que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Neusa” (AZEVEDO, 2017, p. 38). Há, aqui, uma binomia: Laura, o anjo moribundo, e Neusa, a amante, mas o indivíduo satânico dominava, aceitava a loucura do mestre e deitava-se com sua esposa.

Há uma quebra na lembrança, uma suspensão e um mistério: “Uma noite houve um fato pasmoso”, a marcação “uma noite” indica um tempo indeterminado, mas também introduz o desdobramento do sentido figurativo e da dimensão axiológica do elemento noite:

O mestre veio ao leito de Neusa. Gemia e chorava aquela voz cavernosa e rouca: tomou-me pelo braço com força, acordou-me e levou-me de rasto ao quarto de Laura... Atirou-me ao chão: fechou a porta. Uma lâmpada estava acesa no quarto defronte de um painel. Ergui o lençol que o cobria. – Era Laura moribunda! E eu macilento, como ela, tremia como um condenado. A moça com seus lábios pálidos murmurava no meu ouvido... (AZEVEDO, 2017, p. 38).

O quadro pintado por Godofredo, retratando sua filha moribunda, remete ao romance gótico, em que um quadro significa a exposição da parte má do ser humano. Gennaro, ao se deparar com a pintura, ajoelha-se e confessa seu crime ao mestre, contudo, na manhã seguinte, Godofredo não se lembra de nada. Aqui, novamente, temos um aspecto binômico no texto: a dualidade de significados dia e noite. Então a personagem diz: “Todas as noites era a mesma tortura, todos os dias a mesma frieza” (AZEVEDO, 2017, p. 39). Esse trecho nos mostra o valor afetivo no conto de Gennaro: o sentimento de culpa e a tortura psicológica que está sofrendo. O ritmo frenético dos

eventos, com as frases diretas e curtas, somente termina quando o sentimento da personagem é exposto. Tempo depois, ele descobre que o mestre era sonâmbulo, o que o deixa aliviado e descuidado, pois, em uma das noites, Neusa é testemunha.

Uma noite de outono (como a descrição inicial feita para Bertram), após a ceia, Godofredo convida Gennaro para um passeio fora da cidade. Após contornar um despenhadeiro, pede ao rapaz para esperá-lo, dirigindo-se a uma cabana de onde sai uma mulher. Depois, junta-se à personagem principal e ao chegar à beira de um penhasco, descreve a traição, envolvendo a filha e a esposa. Então, pede ao rapaz para se atirar do precipício. A personagem assim o faz, mas, após uma noite de delírios, acorda salvo por camponeses, em uma cabana. Decide retornar à casa de Godofredo e pedir-lhe perdão. Contudo, encontra pelo caminho o punhal do pintor. Decide vingar-se, mas encontra Neusa e Godofredo envenenados e apodrecidos.

Gennaro é um conto curto em relação aos demais que compõem a novela, mas que representa o conflito interno, o sentimento de culpa resultado de suas próprias escolhas, que levaram à morte de três pessoas. Como um indivíduo satânico, ele não consegue morrer, prefere a vingança ao arrependimento, mas não consegue se vingar, pois suas vítimas já estão mortas. Esse conto pode ser contrastado com o anterior na medida em que, em Bertram, não há arrependimento, mas o desejo contínuo de experimentar os limites entre a vida e a morte; já em Gennaro, podemos observar um indivíduo, torturado por um ambiente carregado e intenso, representado pelo palácio e construído com o espaço-tempo noite dentre de um outro espaço sufocante, não consegue se libertar por inteiro da culpa de seus atos. Ambos os contos se desdobram no próximo: Claudius Hermann.

3.2.4 – Claudius Hermann: venenoso e obsessivo

Até esse ponto, discutimos os três primeiros contos de *Noite na Taverna*, cada um com seu devido crime, transgressão, como sequência temporal do presente da enunciação noite na taverna e também como a construção da dimensão axiológica da novela: o elemento noite e seus desdobramentos em crimes e prazeres mundanos. Solferi nos indica a relação espaço-tempo da noite; Bertram introduz a dimensão axiológica e seus desdobramentos; e Gennaro encarna a própria binomia azevediana ao mostrar como o sentimento de culpa pode significar uma tortura ao homem. Chegamos

ao quarto conto de *Noite na taverna* e ao quinto capítulo da novela, próximo ao desfecho.

O conto Claudius Hermann é o único que possui nome e sobrenome, talvez porque o presente conto nos indique um dos momentos mais escuros durante a noite na taverna e nos confunda propositalmente por conta do alto grau de embriaguez no qual os convivas se encontram. A história começa com um diálogo entre os mancebos, pedindo que Claudius narre sua história. Ele se recusa, dizendo que não valeria a pena desperdiçar o “tempo”, no caso, a noite e a companhia dos convivas, com histórias sanguinolentas. Há uma reclamação geral, mas esse diálogo, na verdade, constrói um jogo de esconder e revelar, pelo qual Claudius contará sua história, o que pode caracterizar uma forma de manter o suspense. Há muitas intervenções dos convivas, o que torna o conto interessante, pois a “volta” ao tempo presente da enunciação noite na taverna envolve todos os convivas e mostra o desenrolar da noite muito perto de seu desfecho.

Quando ele começa a contar sua história, já sabemos que a mesma se passa em Londres e a personagem está completamente obcecada por uma condessa. A narrativa começa, então, a ficar frenética, com frases curtas e sequências temporais bem definidas (após, logo depois, lá estava ela), e eis que entra, novamente, o “uma noite” para pontuar a obsessão da personagem:

Uma noite tudo dormia no palácio do duque. A duquesa, casada do baile, adormecia em um divã. A lâmpada do alabastro estremecia-lhe sua luz dourada na testa pálida. Pareceu uma fada que dormia ao luar. O reposteiro do quarto agitou-se: um homem aí estava parado, absorto. Tinha a cabeça tão quente e febril e ele a repousava no portal (AZEVEDO, 2017, p. 47).

Nesse trecho, observamos a descrição da noite, bem como a descrição de um homem, de aparência febril e absorto ao ver a figura da duquesa. O homem entra no quarto onde a duquesa dorme, a envenena a fim de mantê-la adormecida para desonrá-la e anuncia, quando a lâmpada do quarto se apaga: “O homem era Claudius Hermann” (AZEVEDO, 2017, p. 48). Aqui, o jogo de esconder e revelar começa a se intensificar, a personagem título narra a si mesmo em terceira pessoa quando os atos são lascivos, mas em primeira para explicar seu amor por Eleonora. Esse jogo mantém o “eu”, Claudius, afastado dos acontecimentos desagradáveis, formando e deformando o caráter da personagem. Estamos diante do exemplo mais claro da binomia como recurso

narrativo. A narrativa alternada dessa personagem é o choque entre o indivíduo satânico, que lemos em Bertram, com o indivíduo culpado, o qual lemos em Gennaro.

Após o sequestro de Eleonora, Claudius a arrasta para sua residência, onde ela desperta, confusa, perguntando pelo duque. A personagem, então, começa a narrar toda a história novamente, fazendo com que haja uma narrativa dentro da outra e, também, uma noite dentro da noite. Ele tenta convencer Eleonora do amor que ele sente por ela ao mesmo tempo em que ela pensa em sua própria morte:

- Que te importam meus sonhos, que te importam meus amores? Sim, tens razão! Que importa a água do deserto, à gazela do areal que o Árabe tenha sede ou que o leão tenha fome? Mas a sede e a fome são fatais. O amor é como eles: – entendes-me agora? – Matai-me então! Não tereis um punhal? Uma punhalada pelo amor de Deus! Eu juro, eu os abençoarei... (AZEVEDO, 2017, p. 55).

Há, portanto, uma dualidade, uma contraposição de sentimentos entre ambas as personagens. Além da contraposição citada acima, também podemos observar essa dualidade no momento do sequestro, quando a personagem começa a narrar a história de um homem amaldiçoado que se apaixona por uma mulher. Eleonora, histórica, já decide seu trágico fim, pois o adultério já fora consumado e, conseqüentemente, sua humilhação já ocorrera.

Eis que há uma pausa e o narrador observador entra: “Aqui parou a história de Claudius Hermann. Ele abaixou a cabeça na mesa, não falou mais” (AZEVEDO, 2017, p. 60). Os convivas, curiosos sobre o final da história, tentam acordá-lo, mas Claudius está completamente macilento e ébrio para terminá-la:

A duquesa... é verdade! Mas como esqueci tudo isso que não me alembro!... Tirai-me da cabeça esse peso... Bofé que encheram meu crânio com chumbo derretido!...e ele batia na cabeça macilenta como um médico no peito agonizante para encontrar um eco de vida (AZEVEDO, 2017, p. 60).

O conto dessa personagem é intrigante no sentido de que a personagem que o narra não termina a história, mas com um dos convivas que passou a maior parte da narrativa dormindo. Arnold levanta-se e conta o final da história, afirmando que tanto a duquesa quanto o duque estavam mortos no momento em que Claudius adentra a casa:

O cadáver era o de Eleonora: o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara. Era uma cabeça hirta e desgrehada, uma vez esverdeada, uns olhos fundos e baços onde o lume da insânia cintilava a furto como a emanção luminosa dos paus entra as trevas. Mas ele conheceu...era o duque Maffio... (AZEVEDO, 2017, p. 60-61).

Claudius dorme e o conto acaba. Por essa troca de foco narrativo, é possível observar o nível de embriaguez dos convivas. Sabe-se que o estado de embriaguez constitui um elemento que representa a exposição do inconsciente. Segundo Chevalier (2006), a bebedeira é uma forma de contato com o “outro-mundo” em que os homens estão passivos diante dos desejos inconscientes. A constante troca do foco narrativo expõe ainda mais a “realidade” taverna e, portanto, a passagem temporal do presente da enunciação. A dimensão axiológica da narrativa ficará ainda mais evidente com o último conto, “Johann”, e com o desfecho, “O último beijo de amor”.

3.2.5 – Johann e o Último beijo de amor

A “lembrança do passado” da personagem Johann é a mais cruel e obscura dentre todas. Era Paris e Johann está em um bilhar com alguns convivas e jogava contra um rapaz chamando Arthur, uma figura loira e mimosa, que esbarra em uma das bolas, enfurecendo Johann, que imediatamente reage de forma violenta desafiando-o a participar de um duelo. A narração indica que o elemento noite desdobra-se, formando outros aspectos relacionados ao noturno:

Era demais! Caminhei para ele: ressoou uma bofetada. O moço convulso caminhou para mim com um punhal, mas nossos amigos nos sustiveram.
- Isso é briga de marujo. O duelo, eis a luta de homens de brio.
O moço rasgou nos dentes uma luva e atirou-me a cara. Era insulto por insulto, lodo por lodo: tinha de ser sangue por sangue.
Meia hora depois tomei-lhe a mão com sangue frio e disse-lhe no ouvido:
- Vossas armas, senhor?
- Sabê-las-eis no lugar.
- A noite e minhas armas.
- A hora?
- Já.
- O lugar?
- Vireis comigo...Onde pararmos aí será o lugar...
(AZEVEDO, 2017, p. 62-63)

O trecho no qual a personagem diz que “Era insulto por insulto, lodo por lodo: tinha de ser sangue por sangue” caracteriza a noite como o tempo e o espaço para que a ação entre as personagens aconteça. O insulto caracteriza uma atitude e/ou um gesto que tem o poder de atingir a dignidade ou a honra de uma pessoa, como também indica o desprezo pelo outro. Nesse ponto, percebemos que a honra de Johann foi violada, mas o desprezo e o desrespeito foram em relação às características do sujeito satânico. Arthur, uma “figura loura e mimosa como a de uma donzela” (AZEVEDO, 2017, p.

62), ao encostar no bilhar e desviar a bola que possivelmente faria Johann vencer o jogo, interponde a “existência” do indivíduo satânico e o faz se aprofundar ainda mais na escuridão, propondo, dessa forma, um duelo.

Já o trecho em que ambas as personagens dialogam acerca do “horário” e do “lugar” em que o duelo ocorrerá também indica o elemento noite como tempo e espaço: o “já” caracteriza o entrecruzamento de tempo e espaço. Estamos, pois, noite adentro no conto de Johann, como também na noite na taverna. Ambos saem do bilhar em direção à casa de Arthur para que ele possa escolher uma arma. No apartamento, Arthur pede a Johann que o deixe rezar por sua mãe e pede que, caso venha a morrer no duelo, Johann fosse ao encontro de uma moça e levasse um bilhete. Arthur, então, ajoelha-se e começa a rezar por sua mãe. Johann diz:

Ajoelhou-se. À vista daquele moço de joelhos – talvez sobre um túmulo – lembrei-me que eu também tinha mãe e uma irmã... e que eu as esqueci. Quanto a amantes, meus amores eram como a sede dos cães das ruas, saciavam-se na água ou na lama... Eu só amara mulheres perdidas (AZEVEDO, 2017, p. 65).

A marcação textual “eu” junto à lembrança de que a personagem também tinha uma mãe e uma irmã é interessante, pois evidencia ainda mais o limiar consciente e inconsciente em que Johann (e também os demais convivas) se encontram: há o “contexto” do duelo e da possível morte de umas das personagens envolvidas e um outro da lembrança de dois símbolos, mãe e irmã, que remetem a uma vida fora do aspecto satânico da existência.

O duelo acontece e Arthur morre, o moribundo entrega a Johnan dois bilhetes, um endereçado à mãe e o outro a uma mulher. A personagem, então, diz: “A noite era escura: não pude lê-los. Voltei à cidade. À luz do primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para a sua mãe. O outro estava aberto, li: ‘*A uma hora da noite na rua... número 60, primeiro andar; acharás a porta aberta. Tua G.*’” (AZEVEDO, 2017, p. 66). Nesse trecho, também observamos o limiar acima citado a partir do contraste entre a noite escura e à luz do lampião. À ocasião do limiar, Johnan toma uma decisão, a qual o mesmo caracteriza como uma infâmia: “[...] Tive uma ideia: era uma infâmia” (*Idem*).

Johann vai ao encontro da moça, em uma noite nebulosa. Encontram-se, ela pensando que fosse Arthur e Johann fingindo ser a figura loira e mimosa. Após o encontro, o irmão de G. (como escrito no bilhete deixado por Arthur) é morto por

Johann: “Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros [...]” (AZEVEDO, 2017, p. 66). Nesse ponto, a narrativa volta para o presente noite na taverna para que possa haver o desfecho:

Na verdade que sou um maldito! Olá, Archibald, deixa-me outro copo, enchei-o de Cognac, enchei-o até a borda! Vedes: sinto frio, muito frio: tremo de calafrios e o suor me corre às faces! Quero o fogo dos espíritos! A ardência do cérebro ao vapor que tonteia... quero esquecer!
- Que tens, Johann? Tiritas como um velho centenário!
- O que tenho? O que tenho? Não vedes pois? Era minha irmã! (AZEVEDO, 2017, p. 66).

Johann comete três crimes: o assassinato de Arthur, o incesto com sua irmã e o fratricídio. Todos os crimes ocorrem à noite, após um período de bebedeira, com apenas um lance de luz (no momento em que a personagem pega uma lanterna para carregar o cadáver), que indica o momento em que a personagem toma consciência do que fez e contra quem cometeu os crimes. Sendo assim, o conto de Johann consolida o sujeito satânico, caracterizando fortemente o elemento noite como tempo e espaço e evidenciando ainda mais a dimensão axiológica satânica de *Noite na taverna*.

Após o desfecho de “Johann”, o narrador Job Stern inicia o desfecho da novela: “A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormem repletos, nas trevas” (AZEVEDO, 2017, p. 68). A observação do narrador é interessante, pois indica o final da proposta feita no primeiro capítulo da novela, bem como caracteriza o aspecto satânico dos convivas ao descrever que os rapazes dormem, nas trevas. Ao pesquisarmos os sentidos que a palavra “trevas” pode assumir, encontramos: escuridão total, ausência completa de luz e de conhecimento. A palavra “trevas” também possuiu um sentido bíblico, que é frutífero para a análise da novela. A expressão aparece três vezes no evangelho de Mateus: “E os filhos do reino de Deus serão lançados nas trevas exteriores; ali haverá pranto e ranger de dentes” (Mat 8:12); “Disse, então, o rei aos servos: Amarrai-o de pés e mãos, levai-o, e lançai-o nas trevas exteriores; ali haverá pranto e ranger de dentes” (Mat 22:13); e “Lançai, pois, o servo inútil nas trevas exteriores, ali haverá pranto e ranger de dentes” (Mat 25:30), assumindo o significado de condenação eterna.

De fato, após o término da orgia, sinalizada tanto pelo narrador, como também pelo término dos contos, os convivas que narraram as histórias estão condenados a uma existência satânica, tanto pelos crimes que cometeram, quanto pela participação na orgia de *Noite na taverna*. Contudo, sabemos que há convivas que não participaram da proposta inicial. Um deles, Arnold, que é descrito em “Uma noite no século” como

Arnold, o louro, é acordado por uma figura feminina, vestida de negro. Essa mulher carrega uma lanterna e, segundo o narrador, se parece com um “anjo perdido na loucura” (AZEVEDO, 2017, p. 68). E acrescenta: “Quando a luz bateu em Arnold, ajoelhou-se. Quis dar-lhe um beijo, alongou o lábio... Mas uma ideia a susteve. Ergueu-se. Quando chegou a Johann, que dormia, um riso embranqueceu-lhe os beiços, o olhar tornou-lhe sombrio” (*Ibidem*, p. 69).

O “anjo perdido na loucura” degola Johann e, em seguida, acorda Arnold, que, ao ver a mulher, diz: “Tu! E não é um sonho? És tu! Oh! Deixa que eu te aperte ainda! Cinco anos sem ver-te! Cinco anos! E como mudaste!” (AZEVEDO, 2017, p. 69). A partir dessa passagem, percebemos que aquela figura feminina é a mesma que Johann deflorou em seu conto e que Arnold é, na verdade, Arthur. O diálogo é novamente empregado, como em “Uma noite no século”:

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

- Oh! Deixa que me lembre: estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo à queima-roupa, meu acordar no hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação, isso é um sonho! Oh! Lembro-me do passado! Quando o inverno escurece o céu, cerramos os olhos; pobres andorinhas moribundas! Lembremo-nos da primavera!...
(AZEVEDO, 2017, p. 69).

A pontuação utilizada e a linguagem empregada são características do drama. Os diálogos, conforme visto na primeira parte do presente capítulo, conferem mais dramaticidade ao texto. O uso do drama, na última parte de *Noite na taverna*, também configura um recurso para a conclusão do cronotopo noite. Arnold, e, nesse ponto, Arthur, contrapõem a existência satânica das demais personagens, tanto pela sua própria descrição como louro, quanto pela razão a que foi levado a experimentar uma existência satânica. Arnold/Arthur foi violentamente atacado por Johnan, e, por isso, vagou pela noite como um indivíduo jogado às suas paixões. As demais personagens optaram por tal existência, foram protagonistas de suas escolhas e assim as contaram. Arnold diz à personagem:

- Não me chames de Arnold! Chama-me Arthur, como dantes. Arthur! Não ouves! Chama-me assim! Há tanto tempo que não ouço me chamarem por esse nome... Eu era um louco! Quis afogar meus pensamentos e vaguei pelas cidades e montanhas, deixando em toda a parte lágrimas... nas cavernas

solitárias, nos campos silenciosos e nas mesas molhadas de vinho! Vem Giorgia! Senta-te aqui, senta-te nos meus joelhos, bem aconchegada a meu coração... tua cabeça no meu ombro! Vem! Um beijo! [...] (AZEVEDO, 2017, p. 70).

Giorgia, o anjo tomado pela loucura, também carrega consigo luz, representada pela lanterna que usa ao adentrar a taverna, contudo, recusa o apelo de Arnold/Arthur, pois ela mesma também possuiu traços de uma existência satânica (ela refere-se a si mesma como Giorgia – a prostituta). Nessa passagem, também observamos a marcação textual “eu”, o que pode indicar uma “tomada de consciência” da personagem. A recusa da mulher encaminha a história para o final trágico, em que ambos se suicidam. Após o suicídio, Job Stern finaliza a novela: “A lâmpada apagou-se” (AZEVEDO, 2017, p. 71), o que também configura a permanência do aspecto noturno de *Noite na taverna*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo do primeiro capítulo, buscamos estudar o movimento romântico sob uma perspectiva espaço-temporal, citando os principais fatores que contribuíram para as transformações históricas e literárias ocorridas ao final do século XVIII e início do XIX. Aludimos às principais transformações históricas que refletiram nas mudanças estético-literárias, principalmente em relação as representações das categorias espaço e tempo. A tarefa não foi fácil devido a própria característica de negação às formas e conceitos fechados do Romantismo. A fim de estabelecer uma rica discussão, optamos por estudar as primeiras gerações das escolas inglesas e alemãs, responsáveis por lançar as bases da estética romântica.

Com o escopo espaço e tempo em mente, buscamos enfatizar os aspectos que contribuíram para a construção de ambas as categorias literárias por meio dos prefácios críticos do poetas ingleses e das teorias estéticas propostas pelos alemães. Na segunda parte do primeiro capítulo, discutimos a literatura de Álvares de Azevedo. Optamos pelo literário frente ao histórico, utilizando o contexto de produção apenas quando o mesmo fosse necessário para o estudo do literário. A comparação entre as gerações primeira e segunda de românticos brasileiros foi feita para caracterizar a estética azevediana, ponto muito importante para a nossa dissertação, principalmente para o estudo do conceito de binomia, proposto pelo próprio Azevedo no prefácio à segunda parte de *Lira dos vinte anos* (1853).

No segundo capítulo, propomos uma discussão acerca do conceito de cronotopo, cunhado por Mikhail Bakhtin, presente em *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance* (2014). Por ser um conceito complexo, retomamos aspectos importantes da teoria bakhtiniana, em especial sua arquitetônica. A tarefa não foi simples e muito menos fácil. Levamos praticamente um ano inteiro para alinhar a discussão. Em linhas gerais, a arquitetônica compreende um contexto de interação complexo e inacabado, com aspecto responsivo e dialógico. O texto literário não se resume apenas aos aspectos puramente linguísticos, mas está inserido em um contexto dialógico em que forma e conteúdo têm como centro, sempre, a experiência humana. A partir da arquitetônica, levantamos a discussão sobre o cronotopo, teoria em que o teórico russo esboça a reação espaço-temporal no texto literário como categorias indissolúveis, tendo o tempo como princípio condutor.

Dessa forma, estudamos os tipos de cronotopo nos romances antigos para, posteriormente, discutirmos o cronotopo como constituinte narrativo. Para tanto, tentamos analisar as transformações e experiência do indivíduo representadas literariamente. Nesse ponto, esbarramos com a dificuldade de estabelecer um “fio condutor literário” para que pudéssemos manter a primazia do literário frente ao filosófico. Diante desse desafio, discutimos a binomia azevediana como uma forma de cronotopo, pois a mesma configura uma “visão de mundo” na literatura de Azevedo, um aspecto estético essencial para entendermos a obra azevediana. Nessa parte do capítulo, não buscamos afirmações, mas sim discussões e contribuições para a fortuna crítica azevediana, bem como para o conceito de cronotopo. Esperamos que essa parte de nossa dissertação possa despertar mais inquietações acerca de ambos os conceitos.

Finalmente, na terceira parte, propusemos a análise de *Noite na taverna* (1855) através da chave espaço-temporal, apoiando-nos em aspectos destacados no primeiro capítulo e na teoria discutida no segundo. A fim de organizarmos a análise, optamos por iniciar essa parte com uma discussão acerca da teoria de Candido (1989), na qual o crítico brasileiro sustenta o aspecto de continuidade entre *Macário* (1855) e *Noite na Taverna* (1855), enfatizando a noite como elemento extra temporal, aspecto frutífero para a proposta da dissertação. Posteriormente, estudamos o espaço taverna, propício para o desenvolvimento da novela, e conduzimos uma análise, conto-a-conto, a fim de discutir a formação do cronotopo noite como constituinte narrativo, elencando elementos do enredo que contribuem para a formação desse cronotopo, enfatizando as experiências narradas por cada personagem, a própria construção destas, e a presença do narrador Job Stern – todos elementos importantes para a configuração da noite como experiência espaço-temporal.

Com a análise, conseguimos: alcançar uma visão geral das características do cronotopo noite; apontar brevemente elementos de *Noite na taverna* que configuram a binomia como cronotopo; além de discutir nosso objeto de estudo dentro dos objetivos propostos na introdução da presente dissertação. No decorrer de nossa pesquisa, percebemos que há pontos inacabados, que podem ser desenvolvidos em futuras pesquisas. Por exemplo: a questão da identidade das personagens; o detalhamento das experiências vividas por cada personagem; a formação de um cronotopo *Macário* e *Noite na taverna*; bem como um estudo mais aprofundado da relação binomia e cronotopo.

REFERÊNCIAS

ALVES, Cilaine. A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 22, p. 115-133, 2004.

_____. *O belo e o disforme*. São Paulo: Edusp, 1998.

AMORA, Antônio S. *O Romantismo*. 5. ed. São Paulo: Cultrix, 1963.

AMORIM, Marília. Cronotopo e exotopia. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2016b. p. 95-114.

_____. Para uma filosofia do ato: válido e inserido no contexto. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016a. p. 17-44.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2014.

AUERBACH, Erich. Os tempos modernos. In: _____. *Introdução aos estudos literários*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cosac Naify, 2015. p. 287-372.

AZEVEDO, Álvares de. *Lira dos vinte anos*. São Paulo: Martin Claret, 2006a.

_____. *Lira dos vinte anos* (Texto Integral). 4. ed. São Paulo: Martin Claret, 2006b.

_____. *Macário e Noite na Taverna*. São Paulo: Martin Claret, 2004a.

_____. *Noite na taverna*. Apresentação de Adonias Filho. 24. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004b.

_____. *Noite na taverna e Macário*. Coletânea Clássicos Todos. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora Feroni Bernardini et al. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2014.

BEMONG, Nele et al. *Bakhtin e o cronotopo*. Trad. Oziris Borges Filho et al. São Paulo: Parábola, 2015.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BERLIN, Isaiah. *As raízes do romantismo*. Trad. Isa Mara Lando. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BORGES, Jorge L. *Curso de literatura inglesa*. Trad. Eduardo Brandão. 2. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2016.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016a.

_____. *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016b.

- _____. *Bakhtin: outros conceitos-chave*. 2. ed. São Paulo: Contexto: 2016c.
- BRANDÃO, Luis A. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva: 2016.
- BURGESS, Anthony. *A literatura inglesa*. Trad. Duda Machado. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANDIDO, Antonio. A educação pela noite. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989. p. 10-22.
- _____. A personagem do romance. In: GOMES, Paulo E. S.; PRADO, Décio de A.; ROSENFELD, Anatol (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014. p. 51-80.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 14. ed. São Paulo: Ouro sobre Azul: 2014b.
- CARPEAUX, Otto M. *A história concisa da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013.
- _____. *O romantismo por Carpeaux*. São Paulo: Leya, 2012.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 20. ed. Rio de Janeiro: José Olympo Editora, 2006.
- DUARTE, Pedro. A filosofia romântica do trágico, ou a moderna ironia de Hamlet. *Terceira Margem*, Rio de Janeiro, v. 17, n. 27, p. 248-274, jan./jul. 2013.
- ELIOT, Charles W. *Prefaces and Prologues*. Vol. XXXIX. The Harvard Classics. New York: P.F. Collier & Son, 1909–14; Bartleby.com, 2001.
- FARACO, Carlos A. Autor e autoria. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016a. p. 37-60.
- _____. O problema de conteúdo, do material e da forma na arte verbal. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016b. p. 95-112.
- FILHO, Oziris B. Espaço e literatura: introdução à topoanálise. In: XI Congresso Internacional da ABRALIC – Tessituras, interações, convergências, 2008, São Paulo. *Anais do XI Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada – Tessituras, interações, convergências*. São Paulo: ABRALIC; USP/FFLCH, 2008, p. 1-7.
- GOMES, Paulo E. S.; PRADO, Décio de A.; ROSENFELD, Anatol (Org.). *A personagem de ficção*. 13. ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.
- INNOCÊNCIO, Francisco R. S. *Pedagogia Satânica: movências binômicas na prosa de Álvares de Azevedo*. 2015. 176 f Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de História, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2015.
- LABRES, Claudia. *A poética do mal: a ficção de Álvares de Azevedo, uma literatura sob o signo de Satã*. 2002. 188 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- MACHADO, Irene. A teoria do romance e análise estético-cultural de M. Bakhtin. *Revista da USP*, São Paulo, n. 5, p. 135-142, mar./abr. 1990.
- _____. Narrativa e combinatória dos gêneros prosaicos: a textualização dialógica. *Itinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 12, p. 33-46, 1998.
- MAGALHÃES JR, R. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.
- MEDEIROS, Constantino L. As faces de Janus: um olhar sobre a narrativa moldura como procedimento literário. *Palimpsesto*, Rio de Janeiro, ano 21, n. 14, p. 1-15, 2012.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de símbolos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MORSON, Gary S.; EMERSON, Caryl. *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística*. Trad. Antonio de P. Danesi. São Paulo: Edusp, 2008.
- NUNES, Benedito. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- PAULA, Luciane; STAFUZZA, Grenissa (Org.). *O círculo de Bakhtin: teoria inclassificável*. Campinas: Mercado das Letras, 2010.
- POE, Edgar A. *O corvo*: edição trilingue. São Paulo: Empírio, 2016.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Heloysa de L. Dantas. São Paulo: Cultrix; Edusp, 1974.
- PROENÇA, Domício. *Estilos de época na literatura*. São Paulo: Editora Linceu, 1973.
- RIBEIRO, Pollyanne B. Funcionamento do gênero do discurso. *Bakhtiniana*, São Paulo, v. 1, n. 3, p. 54-67, 1º sem. 2010.
- SAFRANSKI, Rudiger. *Romantismo, uma questão alemã*. Trad. Rita Rios. 2. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 2007.
- SILVA, Angela I. *Tempo, espaço e autoconsciência: a construção da identidade em Ensaio sobre a cegueira*. 2008. 217 f. Tese (Doutorado em Literatura Portuguesa) – Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- SOBRAL, Adail. Ato/atividade e evento. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016a. p. 11-36.
- _____. Estética da criação verbal. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016b. p. 167-188.
- _____. Filosofias (e filosofia) em Bakhtin. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: conceitos-chave*. 5. ed. São Paulo: Contexto, 2016c. p. 123-150.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2016.
- VOLOBUEF, Karin. Álvares de Azevedo e a ambiguidade da orgia. *Organon*, Porto Alegre, v. 19, n. 38, p. 127-145, 2005.

WERKEMA, Andréa S. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

ZAVALA, Iris. O que estava presente desde a origem. Trad. Fernando Légon e Diana Araújo Pereira. In: BRAIT, Beth (Org.). *Bakhtin: dialogismo e polifonia*. São Paulo: Contexto, 2016. p. 151-166.