

Considerações sobre o erótico na prosa de Álvares de Azevedo

Considerations on the Erotic in Álvares de Azevedo's Prose

Sergio Schargel

Universidade Federal de São João del Rei
(UFSJ) | São João del Rei | MG | BR
sergioschargel@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5392-693X>

Resumo: A prosa de Álvares de Azevedo é marcada por elementos fragmentários, como bem aponta Antonio Candido. Todavia, há elementos que se repetem a despeito de sua irregularidade qualitativa. A proposta deste artigo é aprofundar-se sobre um desses elementos: o erotismo. Tomando como marco teórico discussões propostas pelo próprio Candido e por Eliane Robert Moraes, a intenção é tomar o erotismo como elemento aglutinador, como ponto de consenso entre duas obras azevedianas: *Macário* e *Noite na taverna*. Assim, por meio desta dialética entre teoria e objetos, será possível adicionar uma nova camada aos estudos azevedianos ao pensar na forma com que sua prosa reconstrói a noção de erótico no século XIX, antecipando o explícito do estilo modernista.

Palavras-chave: Álvares de Azevedo; erotismo; *Noite na taverna*; *Macário*; desviantes.

Abstract: Álvares de Azevedo's prose is marked by fragmentary elements, as pointed out by Antonio Candido. However, there are elements that repeat themselves despite their qualitative irregularity. The purpose of this paper is to delve into one of these elements: eroticism. Taking as a theoretical framework discussions proposed by Candido himself and Eliane Robert Moraes, the intention is to consider eroticism as a unifying element, as a point of consensus between two Azevedian works: *Macário* and *Noite na taverna*. Thus, through this dialectic between theory and objects, it will be possible to add a new layer to Azevedian studies by considering how his prose reconstructs the notion of the erotic in the 19th century, anticipating the explicitness of the modernist style.

Keywords: Álvares de Azevedo; eroticism; *Noite na taverna*; *Macário*; deviants.

Introdução

Em seus prolíficos vinte anos de vida, Álvares de Azevedo criou, como apontado por Antonio Candido (1989, p. 11), uma literatura fragmentada, mesmo irregular, inclusive em termos de qualidade. Ainda assim, conforme a hipótese principal do próprio Candido em *A educação pela noite*, há elos de ligação entre esses fragmentos. Elos talvez literais, como pensado por



Candido em sua hipótese de *Noite na taverna* como continuação direta de *Macário*, mas certamente ligações temáticas. Temas que se repetem em consonância nas obras azevedianas, em particular em sua prosa, como uma ambientação gótica, bem notado por Júlio França (2021), e mesmo traços eróticos (não é sem motivo que *Bertram*, pedaço de *Noite na taverna*, abre a seleção erótica da prosa brasileira do século XX feita por Eliane Robert Moraes, *O corpo descoberto*).

Se, como leitores, estamos limitados criticamente sobre a extensão da intenção do autor, ou mesmo sobre a sua relevância, no caso de Azevedo isso se torna ainda mais claro. Tendo morrido com vinte anos, deixado obras incompletas como *O livro de Fra Gondicário*, será possível pensar o que há de intencional na oposição entre sua prolífica obra e sua curta vida? De fato, as obras de Azevedo impressionam não apenas por sua extensão, considerando o pouco tempo em que as escreveu, mas pelo diálogo que estabelecem entre si. Ainda que independentes, há uma linha que liga sua produção, o que é particularmente evidente, como ressalta Candido (1989, p. 13), entre *Macário* e *Noite na taverna*. Por mais que o primeiro seja uma peça, e o segundo uma série de contos curtos independentes unidos pela forma de romance, por mais que sob formas distintas, a depravação, o erotismo, a devassidão, a violência, a morte, a sensualidade, o macabro, ecoam por ambas as obras como uníssono temático, para além da possível continuação literal, conforme pensada por Candido.

É sempre preciso lembrar, como Candido (1989, p. 10) chama a atenção em mais de uma passagem de seu ensaio, que a fortuna literária de Azevedo foi lançada apenas após a sua prematura morte. Em suma: tudo o que Azevedo escreveu não foi selecionado e publicado por ele, mas por terceiros. Ponto do qual decorre a pergunta impossível do crítico paulista: como saber até que ponto a literatura azevediana é irregular por escolha do autor, ou pela forma com que foi reconstruída? Os tênues pontos de ligação entre seus trabalhos, em vez de responder a esta pergunta, têm efeito contrário e dificultam a resposta.

Andréa Werkema (2007, p. 09) apresenta a mesma questão, embora saliente que tal efeito decorre de “claríssima vontade autoral”. Talvez Azevedo tenha propositalmente sacrificado parte de sua qualidade em função da produção veloz e intensa. Como sugerido por Mário de Andrade (1974), o ideal romântico da morte jovem, da morte como libertação, pode ter impulsionado seus trabalhos, como se Azevedo adivinhasse que não passaria da casa dos vinte anos. Inegável, partindo deste ponto, a organização de seus escritos, concenados com estrutura lógica e dialógica (Werkema, 2007, p. 09).

Por igual, destaca-se a construção formal com a qual Azevedo aborda o erótico. Enquanto a prosa oitocentista trata do erotismo com subterfúgios, como aponta Moraes (2018), recorrendo a figuras de linguagem para dissimulá-lo, Azevedo traz o sensual impresso em sua literatura. A tensão sexual – inclusive de natureza homoerótica, como evidenciado no fragmento “Na verdade és belo” (Azevedo, 2002, p. 33) –, torna-se explícita tanto em *Macário* quanto em *Noite na taverna*, e o autor não se preocupa em ocultá-la. Mesmo autores que surgiram algumas gerações após Azevedo ainda utilizavam pseudônimos ao abordarem temas abertamente eróticos, como no caso de Coelho Neto como Calibã (por sinal, uma escolha sintomática de nome) ou Olavo Bilac como Bob, permitindo-se, por meio dessa camuflagem, afastar a pose austera de seus outros escritos. Isso pode ser explicado pela moralidade e conservadorismo da elite intelectual do século XIX. Como sacramenta Moraes (2018, p. XXIV): “É por meio da alusão que o conto brasileiro produzido antes do Modernismo arrisca-se a abordar o corpo erótico. Uma produção tímida, mas significativa”. Mais uma vez, não é coincidência que *Bertram* abra a seleção erótica de Eliane Robert Moraes.

Desta forma, o problema de pesquisa que este artigo intenciona resolver pode ser sintetizado na pergunta: de que maneira o erotismo se manifesta na prosa de Álvares de Azevedo?

Azevedo antecipa uma ruptura na linguagem erótica que ganharia força apenas muito depois, com o modernismo (Moraes, 2022, p. 18). Sua linguagem é mais explícita do que a de seus contemporâneos. O sexo está no centro de *Macário* e *Noite na taverna*, e não há qualquer tentativa de dissimular ou esconder isso. Sem o sexual, essas narrativas se tornariam menores. Algo semelhante era feito por Eça de Queiroz em Portugal, que, principalmente em *A relíquia*, mas também em *Os Maias* e *O crime do padre Amaro*, trata o erotismo sem depender de subterfúgios metafóricos.

A intenção deste artigo é desenvolver os aspectos estéticos sobre os quais Azevedo trata o tema do erótico em sua prosa, tomando *Macário* e *Noite na taverna* como objetos. Tal exercício torna possível compreender suas idiossincrasias, bem como sua relevância como pioneiro na forma como trata o assunto.

Como objetivos paralelos, cabe pensar na intenção de destrinchar os aspectos da forma e do conteúdo das duas obras escolhidas, na comparação com a linguagem sobre o erotismo antes e depois de Azevedo, e na influência que a ideia de *desviante* exerce sobre sua obra.

Entre os autores mobilizados, destacam-se os trabalhos de Antonio Candido e Eliane Robert Moraes. Em seus diversos escritos sobre erotismo, Moraes destrincha a aparição estética do fenômeno, bem como se estende sobre sua definição e modificações ao longo da história da literatura brasileira. Por exemplo, em *Seleção erótica de Mário de Andrade*, pensa na influência do modernismo sobre o conceito do erótico. Já *O corpo descoberto* traz o próprio Álvares de Azevedo como a gênese do erotismo na literatura brasileira. Em suma, para a concepção de erotismo, as obras de Moraes aparecem como força motriz. Em outra perspectiva, Candido e seu “Educação pela noite” fornecem insumos à crítica literária específica sobre a prosa azevediana, especialmente quando colocada em diálogo com Júlio França.

Assim, a principal justificativa deste artigo reside na necessidade de cotejar e compreender como os elementos eróticos aparecem na prosa azevediana, destacando sua relevância e inovação estética sobre o tema. Para isso, lançará mão de uma hermenêutica dialógica entre duas das obras de Azevedo, *Macário* e *Noite na taverna*, e uma base teórica sobre sua fortuna crítica e sobre o conceito de erotismo. O pequeno exercício de literatura comparada entre dois livros do autor, aliado ao *close-reading* e à discussão teórica, permitirá apreender suas semelhanças e diferenças, peculiaridades e elementos-chave, à luz do erótico. Ou seja, fornecerá uma leitura particular e distinta sobre um autor canônico, contribuindo para sua extensa fortuna crítica.

O artigo será dividido e desenvolvido em duas partes principais. A primeira destacará uma apresentação teórica sobre o tema do erótico, visando compreender a polissemia do conceito e estabelecer um diálogo entre alguns dos autores que escrevem sobre ele. Na prática, essa aproximação possibilitará apreender sua manifestação na segunda parte do trabalho, que se debruçará sobre a prosa de Azevedo. Em outras palavras, o capítulo teórico inicial pavimentará o caminho para a análise dos objetos.

Uma aproximação sobre o erotismo

É revelador o título escolhido por Candido para seu ensaio sobre Azevedo: *A educação pela noite*. Pois se Azevedo foi o principal responsável por introduzir o gênero gótico no Brasil, como sugere Júlio França (2021), nada é mais sintomático do que utilizar a noite como elemento interpretativo de sua obra. De fato, apesar da estética fragmentária mencionada, tanto *Macário* quanto *Noite na taverna* são obras que têm na noite um campo semântico central, óbvio no caso da segunda. São narrativas noturnas, tanto pelo aspecto literal quanto figurativo. A noite, como fundamento por excelência dos libertinos e prostitutas azevedianos, atua como educadora, moldando e incentivando a linguagem pecaminosa de seus personagens. É uma relação recíproca, aliás, à medida que a libertinagem erótica constrói seus personagens e, por sua vez, a noite é também construída por eles.

A alusão não se limitava apenas à produção brasileira, mas também era encontrada nas traduções de obras estrangeiras. Imagens e palavras eróticas eram suavizadas ou transformadas em metáforas e alegorias, quando não suprimidas por completo:

Palavras chulas traduzidas de estórias francesas tentos como ‘pica’, ‘caralho’ e ‘porra’, eram cuidadosamente substituídas por autores portugueses e viravam ‘varinha de condão’, ‘lança’, ‘instrumento’, ‘furão’ ou um nada sensual ‘apêndice varonil’, que na descrição de um deles ficava assim: ‘a língua de Joana tocando ao de leve, os apêndices do querido cetro, causava-lhe um prazer que se traduzia na rapidez dos movimentos e nos suspiros que soltava’ (Priore, 2011, p. 93).

Mas, afinal, o que é erotismo? Apesar de parecer tão intrinsecamente ligado ao sexo, a palavra aparece em um dicionário pela primeira vez apenas em 1566, em França. E com significado bastante distinto do atual, implicando tudo que tiver relação “com o amor ou proceder dele” (Priore, 2011, p. 15). Ou seja, uma interpretação mais pueril do que as formas com que aparece no contemporâneo, como racionalização sobre o sexo, como o elemento que difere o sexo dos animais do sexo humano. O erótico, na prática, advém da mistura explosiva de racionalidade e instinto, particularidade humana.

Nome de referência nos estudos da literatura erótica, indo de Marquês de Sade a George Bataille, Eliane Robert Moraes publicou, em 2022, outra de suas seleções eróticas: *Mário de Andrade, seleta erótica*. Se em 2018 publicou *O corpo descoberto*, uma coletânea da literatura erótica brasileira oitocentista, e em 2015 lançou sua *Antologia da poesia erótica brasileira*, em 2022 Moraes se voltou para um autor específico, dedicando uma edição da Ubu Editora ao erotismo na prosa e na poética de Mário de Andrade. O livro ainda conta com um posfácio de Aline Novais de Almeida, sobre a relação de Mário não apenas com o erótico, mas também com o escatológico.

O argumento que Moraes apresenta em seu prefácio é sintético: apesar de Mário ser um autor extensivamente estudado, no cerne do cânone da literatura brasileira, ainda há elementos que parecem esquecidos de sua obra. Um deles, o erotismo. *Macunaíma*, com alto teor erótico, em raras oportunidades é lembrado em função desse caráter (Moraes, 2022, p. 18). Mesmo *Amar, verbo intransitivo*, que apresenta o erótico como força motriz de seu enredo, não costuma receber essa chave explicativa.

Aliás, como lembra Moraes (2022, p. 18), o modernismo em si apresenta uma ruptura no erótico brasileiro. Uma passagem da linguagem erótica carregada do metafórico e

alegórico para o literal, para o explícito. Um antecedente que pode ser encontrado em um pioneiro como Álvares de Azevedo, que possui tanto em *Macário* quanto em *Noite na taverna* o sexo como motor narrativo.

Macunaíma sintetiza essa ruptura, com o seu “baixo corporal” e “imagens hiperbólicas do desejo” já distantes do valor metafórico que antecessores dedicavam ao sexual (Moraes, 2022, p. 18). Empreendimento que, ainda que a par das mudanças na mentalidade da própria população, não deixava de ser valoroso em um país conservador como o Brasil, que em 1929 ainda trazia um suposto adultério como tema de matéria de capa de um grande jornal (cf. Schargel, 2023).

É particularmente interessante, como bem chama atenção Moraes (2022, p. 18-19), a fusão que Mário pratica entre universos que, à primeira vista, parecem antitéticos: o erótico e o lúdico. Não há aberração maior do que a mescla do pueril com o erotismo, e Mário joga com isso em mente. Não é sem motivo, por exemplo, que utilize “brincar” como sinônimo para o ato sexual durante todo *Macunaíma*, além de outras de suas obras. Para o autor modernista, não há maior brincadeira, maior exercício de liberdade, do que o sexo. Prática de imaginação por excelência, diversão que só é restringida pelos limites da criatividade, o “brincar” encarna sua expressão máxima em *Macunaíma*, protagonista que não leva a sério sequer sua existência: “Brincar do quê: – pergunta uma inocente cunhã ao lúbrico personagem. ‘Brincar de marido e mulher!’ – responder, categórico, o ‘herói da nossa gente” (Moraes, 2022, p. 19).

Longe de ser exclusivo de Mário ou mesmo do modernismo, a estratégia discursiva de substituir o dito pelo não dito é característica do erotismo literário, mesmo em suas diversas reconstruções. “Brincar”, como alegoria, toma o lugar de verbos mais “pesados”, mais explícitos, conforme o sexual se desenvolve beirando o lírico. Mesmo com a ruptura modernista sobre o erótico – intencionalmente mais explícito do que movimentos e escolas anteriores – ainda predomina o jogo: “A estratégia remete a uma prática literária recorrente no erotismo literário, qual seja: substitui-se a palavra proibida, que não pode ser dita, por uma abundância de termos que a mantêm continuamente evocada” (Moraes, 2022, p. 43). Mas eis o que lembra Moraes (2022, p. 43): a substituição acaba por ter efeito perverso – aqui entendendo o efeito perverso como uma consequência contrária da que se desejava, como pensado por Albert Hirschman (2019) –, e o não dito se faz ubíquo.

Ademais, é curioso como apesar da forte carga erótica da prosa azevediana, ele raramente seja lido nessa chave. Na prática, não muito diferente do que ocorre posteriormente com outros autores, como Mário de Andrade. Autores que, apesar de extensamente estudados, tem apagado um caractere crucial de suas obras, como se o erótico desempenhasse papel menor. Na prática, Azevedo apresenta um erótico muito mais intenso do que seus contemporâneos, antecedendo em vários anos a ruptura da linguagem sexual que, como mostra Moraes (2022, p. 18), viria apenas com o modernismo. Em suma, o sexual não é tratado em Azevedo com o mesmo decoro de seus contemporâneos, sendo bem mais explícito.

A prosa de Azevedo é, portanto, uma prosa sobre o *desviante*. A figura do *desviante*, do degenerado, é posto como força motriz tanto de *Macário*, quanto de *Noite na taverna*. Prosa sobre aqueles que fogem das configurações, das instituições estabelecidas como normais e aceitáveis pelo poder dominante, pelo *status quo*, pelo conservadorismo. Como define Moraes (2013, p. 16), “Desviar significa apartar, extraviar, desencaminhar”. O *desviante* se encarna no libertino, a figura que desistiu das concepções burguesas tradicionais para

dedicar-se ao hedonismo. Uma figura desagradável para o poder instituído, por se recusar a ser absorvido pela lógica institucional. Posto à margem, se torna ele próprio um “desvio da natureza” (Moraes, 2013, p. 16).

O erótico na prosa de Álvares de Azevedo

Parece estranha a afirmação de Mário de Andrade, mencionada por Roger Rouffiaux, de que Azevedo (2002, p. 07) teria “verdadeira fobia do amor sexual”. Não é interessante a este trabalho questionar as intenções do autor ao tratar dos excessos em sua literatura, apenas ressaltar as formas com que o faz. Pouco importa se Azevedo desejava tratar do sexo de forma a atacá-lo ou louvá-lo, mas, sim, verificar a inovação em forma e conteúdo com a qual aplica ao tema. Afinal, nas palavras do próprio Azevedo (2002, p. 13): “É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto, onde a paixão se torna ferocidade”.

Seja por medo ou admiração, o fato é que a prosa azevediana trata do erótico de forma explícita. Se seu verso, de acordo com Rouffiaux, implica a presença de musas idealizadas, sua prosa aplica um efeito contrário (Azevedo, 2002, p. 07). A mulher, seja em seus poemas, em *Macário* ou em *Noite na taverna*, acaba por ser desumanizada de uma forma ou de outra, seguindo o que é ressaltado por Susan Gubar e Sandra Gilbert (1980). Ou tratada como ser angelical, divino, ou como o oposto, demoníaco. Inatingível, ou irrelevante, mas nunca como ser humano.

A discussão entre o libertino e o virtuoso encontra seu ápice em *Macário*. Se em *Noite na taverna* não há essa dicotomia, pelo simples fato de que todos os personagens se encontram em seu primeiro grupo, Candido (1989, p. 13) ressaltava a dialética de que *Macário* é fruto, a oposição maniqueísta entre Lúcifer e Penseroso sobre a alma do protagonista. Em suma, se os contos de *Noite na taverna* trazem o imoral como mote, a peça de *Macário* traz como centro a disputa entre o imoral e o moral, entre vício e virtude. E, caso se trate de uma sequência, então podemos pensar que Satã superou sua contraparte, conforme as liberdades dos relatos na taverna terminam, no limite, em tragédia para os envolvidos.

Nesta dicotomia, ressaltava-se a intrigante tese de Mário de Andrade (1974): o medo do amor. Medo e amor formam um binômio fundamental nos enredos tanto de *Macário* quanto de *Noite na taverna*. Trata-se de uma noção paradoxal na qual o amor romântico é encarado com apreensão, apesar de ser considerado um valor supremo. Ao mesmo tempo, o amor sexual, uma presença constante em ambas as narrativas, permanece como uma entidade enigmática, cuja prática não necessariamente se traduz em entendimento.

Os personagens degenerados de *Noite na taverna* e suas histórias são exemplos vívidos desse interesse pelo aspecto sexual, ao passo que provocam uma sensação de desconforto tanto no leitor quanto neles mesmos. Essas narrativas evocam uma curiosidade inquietante em relação ao erotismo, ao mesmo tempo em que geram uma espécie de repulsa, uma sensação de mal-estar que permeia as experiências retratadas.

Também é revelador o final de *Penseroso*, condenado ao suicídio. É a morte não apenas da virtude em função do vício, na dualidade maniqueísta da prosa romântica, mas do real sobre o onírico, do amor romântico pelo amor carnal. Se, como afirma Candido (1989, p. 13), a segunda parte de *Macário* é inferior em forma e conteúdo em relação à primeira, talvez pela irregularidade do trabalho azevediano, ainda assim ela fornece insumos essen-

ciais para o entendimento de sua prosa. Em *Macário*, a virtude está condenada ao suicídio, enquanto Satã se revela como o caminho ao final. Mas em *Noite na Taverna*, a situação se põe ambígua: por um lado, os degenerados na taverna se prostam decadentes, por outro, bebem e narram impunes (com exceção de Johann) as mais diversas violências, que diversificam entre assassinatos e estupro. Decadentes, mas vivos e ébrios.

Noite na taverna traz os libertinos estabelecidos, envelhecidos, decadentes. O erótico no fim da vida, nostálgico, conforme narram histórias de um passado que já não há, de ciclos que terminaram (com exceção, novamente, de Johann, cujo ciclo só se encerra ao final da história). Satã já os tocou, já os superou, não há mais dicotomia ou dialética entre aqueles indivíduos, apenas o álcool, o sexo e as histórias. Entretanto, *Macário* apresenta o oposto. Em uma espécie de *bildungsroman do desvio*, *Macário* traz a formação de um libertino, o embrião do erotismo. Deste ponto, é revelador o título do livro de ensaios de Candido (1989), *Educação pela noite*, pois *Macário* é moldado, contornado, criado pela noite, por todos os seus efeitos, por Satã. Em *Noite na taverna*, todos os narradores são mestres, em *Macário* o protagonista é um aprendiz. Se a hipótese de Candido (1989) for correta, *Macário* olha para os personagens na taverna como professores, proferindo os ensinamentos pela orgia. Por isso deve observar, ouvir, não participar, ainda não está pronto para tal.

Contudo, o erotismo em ambas as obras não se limita ao amor, seja carnal ou espiritual, entre sexos opostos. Há implícita carga homoerótica, identificada por Candido (1989, p. 14), principalmente em *Macário*. Satã, como professor, guia o mancebo pelos caminhos da boemia melancólica: “Se eu não fora Satã, eu te amaria, mancebo...” (Azevedo, 2002, p. 82). *Macário* olha para seu mestre com admiração, e a morte de Penseroso confirma o vencedor deste embate. Mas entre *Macário* e Penseroso também há carga semelhante, notória no fragmento “Penseroso: Que tens? Estás fraco. Senta-te junto de mim. Repousa tua cabeça no meu ombro. O luar está belo, e passaremos a noite conversando em nossos sonhos e nossos amores” (Azevedo, 2002, p. 81). Por outro lado, entre Penseroso e Satã, como dois pedaços de *Macário* em eterna disputa, não há além de antagonismo e rivalidade.

Macário, então, é um peça de ensinamentos, uma escola, para chegar ao ápice em *Noite na taverna*. A narrativa deste segundo faz com que *Macário* pareça austero, tal seu exagero. Hipérbole em mais de um sentido, seja nas oníricas narrativas fragmentárias (que, como dito, funcionam como contos), ou em seu final. Conclusão, por sinal, que traz Azevedo para uma maior proximidade em relação aos românticos, pautado pela retórica do binômio amor-catástrofe. O ciclo se fecha com a morte de Johann, Giorgia e Artur, concluindo as duas obras como uma linha. Começa com o nascimento de um devasso, termina com a morte e as consequências de outros devassos.

Aliás, a dicotomia é outro dos aspectos temáticos que unem a prosa fragmentária e irregular de Azevedo. A mais evidente, já dita, entre vício e virtude. Mas não apenas: dia e noite, liberdade sexual e amor (quão revelador ser Satã quem incute a reflexão sobre o amor em *Macário*), entre o desejo e o real (Candido, 1989, p. 12). Em *Macário*, a dicotomia é ponto fulcral do enredo: o protagonista é a síntese da dialética entre os dois outros personagens que o acompanham. Um pouco Penseroso, um pouco Satã, um pouco lascivo, um pouco virtuoso, *Macário* se coloca no centro das dicotomias que permeiam o enredo. Lados da personalidade de *Macário*, em permanente tensão em uma prosa, como bem nota Candido (1989, p. 12), cínica.

Não apenas cínica, mas também onírica. Candido (1989, p. 12) fala sobre os dois únicos pontos de “realidade” dentro de *Macário*: o início e o fim. Não muito diferente ocorre

em *Noite na taverna*. As narrativas estrambólicas de personagens como Bertram e Solfieri, o ápice do erotismo azevediano sintetizado nos libertinos reunidos na taverna, lançam dúvida sobre a veracidade de seus excessos. Outrossim, outros temas unem as duas obras: o onírico e o jogo ficcional entre real e irreal, entre desejo e invenção. Quase todo *Noite na taverna* decorre como contos independentes, como já dito, narrados pelos presentes na taverna. Com exceção da narrativa de Johann, comprovado como verídica quando o ciclo se fecha com seu assassinato no último capítulo, todos são duvidosos. Ademais do conto de Johann e seu conseqüente assassinato, coloca-se como fato ficcional, se for possível empregar esse oximoro, apenas a existência da própria reunião em si entre os ébrios e depravados da taverna. Mas pouco importa a veracidade dos relatos; eles são reais àquele momento, àquela narrativa, às histórias divididas naquele ambiente. Assim como pouco importa se Satã é real ou sonho para Macário, a experiência define e molda sua personalidade na dialética já exposta, de uma forma ou de outra.

Noite que encontra sua síntese não apenas nos libertinos, amantes, perversos e outros trágicos, conforme as imagens criadas por Moraes (2013), mas na boemia. Uma boemia melancólica – ainda que, seguindo as ideias de Enzo Traverso (2018), melancolia e boemia caminham juntos –, desprovida de sentido ao melhor traço de uma escola artística niilista. Não é sem motivo que elementos dessa fusão entre gótico, erótico e romântico apareçam nos títulos de seus trabalhos, sendo o mais óbvio *Noite na taverna*, mas também *Boêmios* (Candido, 1989, p. 10). Se a melancolia é padrão da prosa romântica, em Azevedo ela assume um aspecto distinto de seus contemporâneos, bem como o resto de sua prosa o faz. Não há, por exemplo, o desejo nacionalista de um Alencar: pouco importam ideologias políticas ou construções de nação na autodestruição daqueles que vivem de e para a noite.

Os excessos são elencados em ordem por Macário. Primeiro, o sexo. Em sua ausência, substitui-se pela bebida, que por sua vez pode ser substituída pelo fumo caso necessário (Azevedo, 2002, p. 18). Tanto mais revelador é o elemento que traz como substituto geral, caso todos os anteriores se ausentem: a melancolia – ou, na verdade, o termo em francês *spleen*. Não é sem motivo, como já dito, que Azevedo seja talvez o maior representante brasileiro do *Mal do Século*. Os excessos se revezam em suas obras, entre orgias, bebidas e outras drogas, mas a melancolia se mantém como onipresente. Não apenas: mas também como verdadeira impulsionadora dos libertinos, que só agem como tal por sua ubiquidade. Inundados por niilismo, aos seus personagens só resta o hedonismo como forma de preencher o enfado.

É amplo o aporte teórico sobre o conceito de melancolia, e não é o foco deste trabalho discuti-lo. No entanto, vale chamar atenção sobre a revolução copernicana que Sigmund Freud (2013) aplicou sobre o conceito, transpondo-o do campo metafísico para o científico. Até então, e na forma que aparece na prosa de Azevedo, a melancolia, ou o *spleen* de Charles Baudelaire, se conecta com a ideia de genialidade. Do artista, do criador ou do gênio em geral era esperado a melancolia, decorrência natural. Ideia sintetizada na máxima de Ernest Hemingway: “A felicidade em pessoas inteligentes é a coisa mais rara que já vi” (1995, p. 47). É pertinente reforçar que a melancolia não se trata da ausência, mas da abundância. Abundância do objeto perdido, desejado, sobre o qual o sujeito não consegue sublimar (Freud, 2013, p. 60).

¹ Tradução livre para “Happiness in intelligent people is the rarest thing I know.”

Melancolia, portanto, que bebe diretamente do erotismo. Afinal, surge em sua ausência – ou melhor, abundância. Como aparece na lista de Macário, o *spleen* só tem função para substituir a falta do prazer. Sem o ato em si, tem lugar a reflexão sobre o ato, sua contemplação, seu pensamento. Inclusive, o personagem, “capaz de amar a mulher do povo como a filha da aristocracia” (Azevedo, 2002, p. 21), é incapaz de encontrar refúgio na aguardente, a estalagem não possuía vinho e sua garrafa de conhaque estava vazia. Sem opções, é inundado por melancolia e tédio: “de que serve o tinteiro sem tinta, a viola sem cordas, o copo sem vinho, a noite sem mulher...” (Azevedo, 2002, p. 27). Mas, por fim, salvo por Satã, que não esconde quem é ao oferecê-lo vinho.

Padrão do Romantismo, os símbolos abundam na prosa de Azevedo. Intensificado pelo jogo entre dito e não dito característico do tratamento que o erotismo recebe, a metáfora aparece em comparações, no jogo entre o claro e o nebuloso. No excerto anterior, por exemplo, a solidão do protagonista é sintetizada por uma série de comparações baseadas na ausência, entre elas a ausência de companhia sexual para a noite. Embora o significado apareça evidente, acaba mascarado pelo jogo de palavras, tal qual resumiu Rubem Fonseca: “A metáfora surgiu por isso, para os nossos avós não terem de dizer – foder. *Eles dormiam com, faziam o amor* (às vezes em francês), *praticavam relações, congresso sexual, conjunção carnal, coito, cópula, faziam tudo, só não fodiam*” (Moraes, 2022, p. 75).

É por igual revelador que Satã receba tamanha carga erótica. Como chama atenção Moraes (2013), há intrínseca relação simbiótica entre o erótico e o monstro. O monstro é visto como uma entidade proibida, como bacilo, com potencial infectocontagioso, como forma de desvio sexual. E que maior monstro do que Satã? Entidade cuja imagem não falha em encontrar eco nos sátiros do classicismo, marcados por seu corpo de bode e insaciabilidade, eles próprios síntese do erótico monstruoso. A noite da prosa azevediana não é apenas a noite do sexo, mas também dos desviantes, dos monstruosos, das anomalias e abominações à vista de olhos conservadores.

Nessa chave, faz sentido a interpretação de Foucault (2010, p. 47) ao afirmar que o monstro é uma violação das leis, “não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza”. Sendo um desviante levado ao extremo, ele quebra o padrão do que é identificado como humano. Assim, embora se relacione com o humano, não pode ser considerado como tal. O monstro rompe as fronteiras do conhecido e do familiar, dando início a um misto entre horror e fascínio, ao perturbar o que é considerado normal.

Por sinal, a dominância da ideologia política conservadora como parâmetro social é diretamente responsável pela formação dos monstros. Isso ocorre pois só é possível existir o monstruoso quando o poder instituído determina o *normal*. Não é sem motivo que a coletânea de aulas de Michel Foucault sobre a figura do desviante tenha recebido justamente o nome de *Os anormais*. Aqueles que desviam desse padrão fornecem incômodo às estruturas sociais conservadoras, e a elas recaem o rótulo pejorativo de “criaturas”. E qual incômodo maior do que parafilias e exageros sexuais?

Aqui é preciso uma breve interrupção, pois há uma confusão comum quando se fala em conservadorismo. Em geral, essa ideologia política é confundida com outras posições próximas no espectro político, como o reacionarismo ou até mesmo o fascismo. Contudo há diferenças fundamentais entre essas ideologias (Schargel, 2023). Em resumo, o conservadorismo prega a manutenção do *status quo*, sendo marcado pelo presentismo, enquanto o reacionarismo e o fascismo almejam o retorno a um passado idealizado. Na clássica formulação de Edmund Burke (1982), o conservadorismo não nega mudanças sociais, desde que

elas sejam lentas, graduais e “seguras”. Ele se opõe, portanto, a rupturas, principalmente aquelas baseadas em abstracionismos; e se baseia em um pensamento estruturado, elitista e racionalista. O reacionarismo e o fascismo, por outro lado, são marcados pela valorização do irracionalismo e, no caso do segundo, por uma base de massas que o torna incompatível com o aristocracismo conservador. Apesar disso, conservadores fizeram alianças por interesse com fascistas em diversos momentos da História, conforme identificado em outro trabalho (Schargel, 2024) como elemento fundamental na possibilidade de um movimento fascista tornar-se um regime.

Desta forma, entende-se o conservadorismo como estrutura social fundante, como a defesa do *status quo*, em um sentido que ultrapassa a ideologia política e se entranha na psicologia, como Theodor W. Adorno chamou atenção em *Estudos sobre a personalidade autoritária*. Sendo uma ideologia que se opõe a rupturas e abstrações, natural que manifeste ansiedade sobre potenciais desvios, inclusive os de ordem sexual. Os libertinos da prosa azevediana são, portanto, monstruosos em sua essência. E Satã é a síntese dessa simbiose. Também Macário, o aprendiz, se torna progressivamente mais monstruoso conforme vai sendo cooptado.

Satã, como um preceptor, propõe guiar Macário nas descobertas sobre o sexo em todas as suas formas. Macário olha para o abismo, a taverna com os personagens da prosa seguinte, e enxerga seu reflexo. É no contato com os monstros de ambos os sexos que Macário começa, ele próprio, a mutar. Gradualmente, com as descobertas, se torna ele próprio monstro. O que segura a sua transição é o fragmento de sua consciência personificado em Penseroso.

Moraes (2013, p. 194) também recorda outro ponto fundamental da genealogia do monstro: ele descende do homem. O monstro não surge do vácuo, mas se trata de um desvio exponencializado do humano. O humano deformado, destroçado, modificado, inclusive com potencial de modificar outros humanos. Não é sem motivo a proliferação de histórias de terror em que os monstros contaminam e transformam humanos em outros monstros, como zumbis, lobisomens ou vampiros. Satã em *Macário*, apesar dos traços próximos do sátiro, é uma figura antropomórfica. É ele, este humano deformado, quem começa a transformação de Macário também em monstro. As figuras na taverna ainda são monstruosas:

Se o erótico é a racionalização do sexo, a fusão entre lúdico e maturidade, Azevedo traz essas fronteiras flexionadas ao limite. Em suas próprias palavras, já ressaltadas, o sexual é a divisa entre o homem e o animal. Nenhum outro animal transforma o ato sexual em um jogo, o esconde por meio de subterfúgios, o mascara, e o pratica escondido. Ideia que não encontra seu fim neste autor, mas reaparece, por exemplo, no conto de Sérgio Sant’Anna, *O sexo não é uma coisa tão natural*. A reflexão sobre o sexual descortina a estranheza e a ambiguidade do humano, animal que se nega como tal, mistura explosiva entre razão e instinto. Mistura que se manifesta no sexo, amalgama incompreendido entre dois universos a priori antitéticos. Uma relação paradoxal, do que, por mais natural que seja (como ironiza o conto em seu título), produz sempre um estranhamento. Como traz Sant’Anna:

Mas como é possível, penetrar num corpo que não é o seu próprio, e ali permanecer, dentro de entranhas, visgos, líquidos, paredes vermelhas que se ajustam como luvas e, ainda mais, dão prazer? Ou então, para ela, a mulher, ser trespassada por um osso que não é bem osso, sangue misturado com a carne, cartilagens, contraindo-se e dilatando-se a comandos invisíveis, como se infringíssemos os limites da lei (Moraes, 2022, p. 33).

Estranhamento que aparece como norte dos enredos de Azevedo, explicitado na própria forma ambígua com que o trata, entre respeito, paixão e pavor. Ao mesmo tempo em que rejeita – como no prefácio de *Macário* (Azevedo, 2002, p. 13) – a “animalidade”, como sinônimo de “idiotismo”, retrata seu protagonista, mesmo um libertino, como racional.

Em termos de cenário e contextualização, tanto *Macário* quanto *Noite na taverna* se constroem com simplicidade. As alternâncias de localidades, embora súbitas – principalmente em *Noite na taverna* – denotam o fim de episódios, o fim de uma ação específica. Sobre *Macário* em particular, como Candido chamou atenção, se faz claro a irregularidade de Azevedo, independente se por proposital ou acidente. A primeira parte é superior a segunda, seja em termos de construção e apresentação dos personagens, descrição dos cenários, diálogos ou apresentações. Enquanto a segunda se pauta por um diálogo extenso entre os fragmentos da personalidade de Macário – Penseroso e Satã –, repleto de alegorias e comparações que acabam por estagnar a ação, o primeiro se desenvolve sem maiores rodeios, abrindo logo no início com o protagonista bebendo em uma estalagem. A boêmia e o excesso, desta forma, aparecem tão cedo quanto o protagonista, como personagens paralelos de igual importância a Satã.

Os excessos de Macário estão explícitos desde as primeiras páginas, como ao trazer um conhaque e referi-lo como “companheiro de viagem” (Azevedo, 2002, p. 18), ou afirmar que “mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta” (Azevedo, 2002, p. 32). Tão mais presente é sua misantropia, ao não esconder sua preferência pela solidão e o silêncio: “Conhaque! Não te ama quem não te entende!” (Azevedo, 2002, p. 18), ao ponto de perturbá-lo qualquer interrupção de sua introspecção. Mas *Macário* é, evidente, uma parábola com *Fausto*. São claras as proximidades, referências e homenagens à versão imortalizada por Johann Wolfgang von Goethe, como Azevedo insiste em deixar nítido: “A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles... Olá, Satã!” (Azevedo, 2002, p. 41). Em uma das relações mais óbvias, a sensação de enfado no protagonista, ansioso por emoções que o impulsionam a acatar sem rodeios as ofertas de Satã.

Logo de início também aparece outra característica marcante da prosa azevediana, ainda mais forte em *Macário*: as comparações alegóricas. Cada elemento que surge na narrativa é alongado por meio de relações com outros objetos que, à primeira vista, não possuem nexos causais. Por exemplo, o conhaque é como um “vigário em caminho”, enquanto a garrafa vazia é “como mulher bela que morreu!” (Azevedo, 2002, p. 18).

Outro aspecto curioso, e também mais forte em *Macário*, é o humor. Um humor que se destaca por ser anedótico, limitado a pequenos excertos, mas não menos potente. Um diálogo de Macário com um interlocutor oculto, por exemplo, revela o teor: “A voz: o burro? / Macário: A mala, burro! / A voz: A mala com o burro? / Macário: Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca” (Azevedo, 2002, p. 24). O movimento não se repete com frequência na peça, mas por vezes se manifesta em pequenos fragmentos deslocados que, como este, brincam com a ambiguidade para gerar o efeito cômico.

Mesmo libertino, ou ao menos um aprendiz, Macário espera encontrar o que chama de “virgem d’alma” (Azevedo, 2002, p. 36). A idealização do amor romântico não se faz completamente ausente de *Macário*, portanto, mesmo com o seu foco sobre o carnal. Em outra comparação alegórica, o protagonista sugere que é possível encontrar tal “pérola” até no “lodo do oceano” (Azevedo, 2002, p. 36). No entanto, sua idealização gera outra passagem humorística, esta com tom sarcástico: “O desconhecido: E o que exigirias para a mulher de teus amores? / Macário: pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor... / O desco-

nhecido, irônico. Mais nada?” (Azevedo, 2002, p. 35). O diálogo revela um contraste entre resquícios da visão romântica idealizada de Macário, que aos poucos vai sendo abandonada conforme o *bildungsroman do desvio* se desenvolve, e a perspectiva cínica de Satã. Na segunda parte, os últimos pedaços dessa idealização são aniquilados com o suicídio de Penseroso, o lado da personalidade de Macário que se agarrava aos ideais do amor cortês.

O ciclo se completa, assim, ao final. Macário, na última etapa de seu aprendizado, enxerga os devassos de *Noite na taverna* como reflexos de seu futuro eu. Ao mandar Satã calar-se e interromper suas divagações comparativas e alegóricas, demonstra que superou o romantismo representado por Penseroso. Não há mais tempo para o amor, ou para sua busca da pérola no lodo do oceano, resta apenas “uma página da vida; cheia de sangue e de vinho” (Azevedo, 2002, p. 123). Finda a peça sobre o aprendiz, tem início o romance sobre os mestres.

Considerações finais

Como autor canônico, há ampla fortuna crítica sobre Álvares de Azevedo. Menos explorado, no entanto, é o tema do erotismo em sua prosa, suas nuances, inovações e reconstruções. Como foi discutido ao longo deste artigo, Azevedo antecipa um estilo em forma e conteúdo que ascenderia apenas muito depois, com o modernismo, trazendo a sexualidade de forma muito mais explícita do que era o padrão da prosa oitocentista. Apesar das extensas alegorias e comparações, o sexo não somente ocupa espaço central em sua arte, como aparece sem subterfúgios.

É preciso também chamar atenção sobre o aspecto fragmentário e irregular de sua prosa, inclusive em termos de qualidade. Em que pese elementos que se repetem – a noite, os libertinos, a boemia, os desviantes, entre outros – as duas partes de *Macário* são inconsistentes. O estudo comparativo que aqui se desenrolou, bem como a análise aprofundada sobre ambas as obras, teve como objetivo apontar algumas dessas permanências e reconstruções em sua prosa, com particular zelo sobre o tema do erótico.

Os personagens azevedianos são desviantes por excelência, de acordo com a ideia de desviante descrita por autores como Foucault (2010) e Moraes (2013). Apesar da inovação em termos do tratamento temático e formal, Azevedo não se priva da tendência oitocentista de desumanização feminina, tratando suas personagens mulheres na dicotomia anjo-demônio relatada por Gubar e Gilbert (1980). Aliás, dicotomia que, sob outras vestes, também se manifesta na disputa entre o libertino e o virtuoso, na dialética que marca *Macário*, *bildungsroman do desvio*. As duas obras, conectadas como uma só, também não se privam de nítida carga homoerótica, principalmente na relação entre Macário e seus dois pares, Satã e Penseroso.

Referências

- ADORNO, T. W. *et al.* *Estudos sobre a personalidade autoritária*. São Paulo: Editora Unesp, 2019.
- ANDRADE, M. de. *Amar, verbo intransitivo*. São Paulo: Círculo do Livro, 1985.

- ANDRADE, M. de. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1974.
- ANDRADE, M. de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 2001.
- AZEVEDO, A. de. *Macário*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2002.
- AZEVEDO, A. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.
- BURKE, E. *Reflexões sobre a Revolução em França*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.
- CANDIDO, A. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Editora Ática, 1989.
- FOUCAULT, M. *Os anormais: curso no Collège de France*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FRANÇA, J. Ainda sobre o Gótico no Brasil: o caso *Noite na Taverna*. In: WERKEMA, A. S. (org.). "Cuidado, leitor": Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. Rio de Janeiro: Alameda, 2021, p. 89-115.
- FREUD, S. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- GILBERT, S. M.; GUBAR, S. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven: Yale University, 1980.
- GOETHE, J. W. Von. *Fausto*. Trad. Agostinho D'Ornellas. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- HEMINGWAY, E. *The Garden of Eden*. New York: Scribner Book Company, 1995.
- HIRSCHMAN, A. O. *A retórica da intransigência: perversidade, futilidade e ameaça*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- MORAES, E. R. *Antologia da poesia erótica brasileira*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2015.
- MORAES, E. R. *Perversos, amantes e outros trágicos*. São Paulo: Iluminuras, 2013.
- MORAES, E.R. (org.). *O corpo descoberto: contos eróticos brasileiros (1852-1922)*. Recife: Cepe, 2018.
- MORAES, E.R. (org.). *O corpo desvelado: contos eróticos brasileiros (1922-2022)*. Recife: Cepe, 2022.
- MORAES, E.R. (org.). *Seleção erótica de Mário de Andrade*. São Paulo: UbuEditora, 2022.
- PRIORE, M. del. *Histórias íntimas: sexualidade e erotismo na história do Brasil*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2011.
- QUEIRÓS, E. de. *A relíquia*. São Paulo: Círculo do Livro, 1987.
- QUEIRÓS, E. de. *O crime do padre Amaro*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- QUEIRÓS, E. de. *Os maias*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- SCHARGEL, S. *Bolsonarismo, Integralismo e Fascismo: diálogos entre Jair Bolsonaro, Plínio Salgado e Benito Mussolini*. São Paulo: Folhas de Relva, 2024.
- SCHARGEL, S. Minha bisavó matou um cara: a história da jornalista e feminista Sylvia Serafim, que assassinou o irmão de Nelson Rodrigues. *Revista Piauí*, n. 196, jan. 2023. Disponível em: <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/minha-bisavo-matou-um-cara/>. Acesso em: 30 mai. 2023.
- SCHARGEL, S. *O fascismo infinito, no real e na ficção: como a Literatura apresentou o fascismo nos últimos cem anos*. Porto Alegre: Bestiário, 2023. Disponível em: <https://www.bestia->

rio.com.br/abralic_2022/3-Sergio-Schargel.pdf?fbclid=IwAR1tvJ9accsdhmeer17t3_WB2tX-WbygY85WxJglbBrzh-p8EuOsIYGii8;https://www.bestiario.com.br/livros/o_fascismo_infinito.html. Acesso em: 14 mar. 2023.

TRAVERSO, E. *Melancolia de esquerda: marxismo, história e memória*. Belo Horizonte: Editora Âyiné, 2018.

WERKEMA, A. S. *Macário, ou do drama romântico em Álvares de Azevedo*. Tese de doutorado – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: https://repositorio.ufmg.br/bitstream/1843/ECAP-79CM82/1/mac_rio__ou_do_drama_rom_ntico_em_lvares_de_azevedo.pdf. Acesso em: 30 dez. 2023.