



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Faculdade de Formação de Professores

Tháina Martins da Silva

**Outros modos de ver e ler noite na taverna, de Álvares de Azevedo: olhares
intermediáticos**

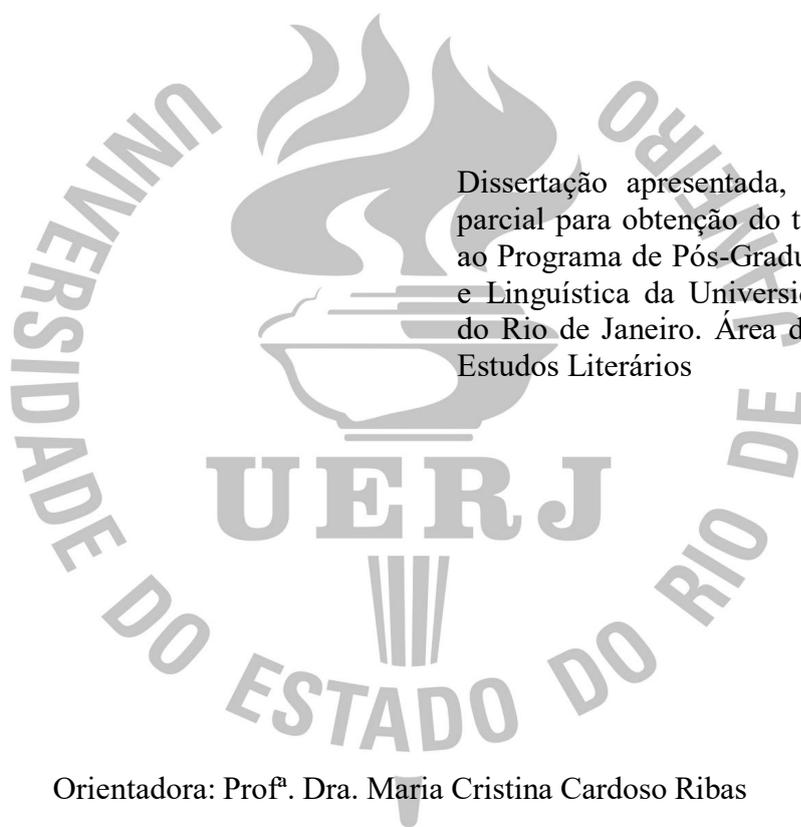
São Gonçalo

2024

Thaína Martins da Silva

**Outros modos de ver e ler noite na taverna, de Álvares de Azevedo: olhares
intermediáticos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários



Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas

São Gonçalo

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

S586 Silva, Tháina Martins da.
TESE Outros modos de ver e ler noite na taverna, de Álvares de Azevedo:
olhares intermediáticos / Tháina Martins da Silva. – 2024.
99f.: il.

Orientadora: Prof^a. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade
do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Azevedo, Álvares de, 1831-1852 – Crítica e interpretação – Teses.
2. Azevedo, Álvares de, 1831-1852. Noite na taverna – Teses.
3. Intermedialidade – Teses. I. Ribas, Maria Cristina Cardoso.
II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de
Professores. III. Título.

CRB/7 - 4994

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Thaína Martins da Silva

**Outros modos de ver e ler noite na taverna, de Álvares de Azevedo: olhares
intermediáticos**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em 27 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Documento assinado digitalmente
 **MARIA CRISTINA CARDOSO RIBAS**
Data: 27/03/2024 22:46:34-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^ª. Dra. Maria Cristina Cardoso Ribas (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Documento assinado digitalmente
 **IEDA MARIA MAGRI**
Data: 29/03/2024 21:09:53-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^ª. Dra. Ieda Maria Magri
Instituto de Letras - UERJ

Documento assinado digitalmente
 **CRISTINE FICKELSCHERER DE MATTOS**
Data: 03/04/2024 19:13:16-0300
Verifique em <https://validar.it.gov.br>

Prof^ª. Dra. Cristine Fickelscherer de Mattos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

São Gonçalo

2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais, meus maiores amores. Serei eternamente grata por todo o suporte nesta fase da minha trajetória pessoal e acadêmica.

AGRADECIMENTOS

A minha orientadora, Maria Cristina Cardoso Ribas, cuja presença e apoio me estimulam a sempre pensar mais e além do superficial.

A Ákertse, por continuar acompanhando-me nas horas mortas.

Aos amigos que fiz neste percurso.

Aos meus pais, Rosilene Martins do Nascimento e Valdeir da Silva, por todo o apoio e incentivo.

Aos meus amigos de quatro patas, por me encherem de alegria e aconchego.

– Quem eu sou? Na verdade, fora difícil dizê-lo: corri muito mundo, a cada instante mudando de nome e de vida. – Fui poeta – e como poeta cantei.

Álvares de Azevedo

RESUMO

SILVA, Tháina Martins da. *Outros modos de ver e ler noite na taverna, de Álvares de Azevedo: olhares intermediáticos*. 2024. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

A presente dissertação visa analisar os contos que compõem a obra *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, através dos seguintes fundamentos teórico-metodológicos: a Intermidialidade (RAJEWSKY, 2012; 2020), com ênfase no estudo da evocação e representação pictórica no iconotexto (LOUVEL, 2006; 2012); e no entendimento acerca do desenvolvimento narrativo das personagens femininas (CUNHA, 1998; 2000; 2004), posto que muitas das referências e construções imagéticas acontecem a partir do olhar masculino sobre as figurações de mulheres construídas nos contos. Dessa forma, visamos discutir e destacar novas possibilidades de leitura das histórias narradas nos contos, verificando como o olhar (CARDOSO, 1988; CHAUI, 1988) pode ser treinado e capacitado para produzir interpretações que buscam o estabelecimento de diálogos intermediáticos na configuração textual da obra literária em foco.

Palavras-chave: referências intermediáticas; pictorialidade; noite na taverna; Álvares de Azevedo.

ABSTRACT

SILVA, Thaína Martins da. *Other Ways of Seeing and Reading Noite na Taverna by Álvares de Azevedo: Intermedia Perspectives*. 2024. 99f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2024.

This dissertation aims at analyzing the short stories that make up the work *Noite na Taverna* (1855), by Álvares de Azevedo, through the following theoretical-methodological foundations: Intermediality (RAJEWSKY, 2012; 2020), with an emphasis on the study of evocation and pictorial representation in the iconotext (LOUVEL, 2006; 2012); and understanding about the narrative development of female characters (CUNHA, 1998; 2000; 2004), since many of the references and imagistic constructions happen from the male gaze on the figurations of women constructed in the short stories. In this way, we aim to discuss and highlight new possibilities for reading the stories narrated in the tales, verifying how the gaze (CARDOSO, 1988; CHAUI, 1988) can be trained and qualified to produce interpretations that seek to establish inter-media dialogues in the textual configuration of the literary work in focus.

Keywords: intermedia reference; pictoriality; noite na taverna. Álvares de Azevedo.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Combinação de Mídias	26
Figura 2 –	“Duas Mulheres na Janela” (1655-60), de Bartolomé Esteban	41
Figura 3 –	Gravura da fábula “Bela Adormecida” (1754), de Charles Perrault	48
Figura 4 –	Libertas representada em moedas romanas	53
Figura 5 –	Adaptação em HQ de Ângela segurando uma lâmpada	54
Figura 6 –	“Primavera” (1478), de Sandro Botticelli	56
Figura 7 –	Página do conto “III – Bertram”, de <i>Noite na Taverna</i> (1 ed.).....	57
Figura 8 –	“A Jangada da Medusa” (1818-19), de Théodore Géricault.....	61
Figura 9 –	“A morte de Ofélia” (1838), de Eugène Delacroix	63
Figura 10 –	“Estátua amazona ferida” (V a.C), de Sóscles	73
Figura 11 –	Iluminura religiosa medieval	74
Figura 12 –	“Vênus de Urbino” (1538), de Ticiano	75
Figura 13 –	“Vênus adormecida” (1508-1510), por Giorgione e Ticiano	76
Figura 14 –	“O Nascimento de Vênus” (1482/1485), de Sandro Botticelli	77
Figura 15 –	“Diana e Acteon” (1556-9), de Ticiano	81
Figura 16 –	“Caim mata Abel” (1618), de Daniele Crespì	85
Figura 17 –	“A morte de Romeu e Julieta” (1848), de John Everett Millais	86
Figura 18 –	“O beijo” (1907-8), de Gustav Klimt	98
Figura 19 –	Ilustração do “Escudo de Aquiles”	99

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
1	AMOR, MEDO E INTERMIDIALIDADE	20
1.1	O medo do amor	20
1.2	As mulheres nos contos: entre idealizações, estigmatizações e mortes	23
1.3	Intermedialidade: transposição, referências e combinações	24
2	<i>UT PICTURA POESIS</i>	29
2.1	Pintando Palavras: o diálogo entre o Poético e o Pictórico	29
2.1.1	<u>Do texto à Tela Imaginária: picturalidade</u>	30
3	ALÉM DOS LIMITES: EXPLORANDO <i>NOITE NA TAVERNA</i> POR NOVOS OLHARES	38
3.1	Imagens e representações nos contos: uma análise detalhada de referências	38
3.1.1	<u>Uma noite do século</u>	39
3.1.2	<u>Solfieri</u>	40
3.1.3	<u>Bertram</u>	50
3.1.4	<u>Gennaro</u>	65
3.1.5	<u>Claudius Hermann</u>	71
3.1.6	<u>Johann e o Último beijo de amor</u>	82
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	90
	REFERÊNCIAS	94
	ANEXO A – “O beijo” (1907-8), de Gustav Klimt	98
	ANEXO B – Ilustração do “Escudo de Aquiles”	99

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Viajar, sabemos, não é dado a todos.
(Sérgio Cardoso, 1988)

O corpus de estudo desta pesquisa está centrado nos contos de *Noite na Taverna* (1855), escritos por Álvares de Azevedo (1831-1852), conhecido na historiografia literária brasileira como um dos representantes da literatura romântica brasileira do século XIX. A obra faz parte da chamada segunda geração romântica, também pelo *l'ennui*, *spleen*, o famoso "mal do século", também entendido como tédio. Segundo o crítico Antônio Candido:

Álvares de Azevedo possuía informação considerável para o tempo e a idade. Impregnado de Shakespeare, Byron, Hoffmann, Heine, Musset; obcecado pelas contradições do espírito e da sensibilidade, a sua produção é mais densa que a dos contemporâneos, sobretudo pelo dom de passar de um pólo ao outro, modulando a dor e o sarcasmo, o patético e o cômico, a grandiloquência e o prosaísmo, com uma versatilidade que era programada e ele manifesta pela adesão à teoria romântica dos contrastes, a "binomia", como a chamava. (CANDIDO, 2004, p. 49).

O apontamento de Cândido apresenta uma apreciação positiva e laudatória tanto da obra de Álvares de Azevedo, quanto dele próprio, destacando sua erudição, versatilidade e habilidade em lidar com contrastes. A análise é bastante representativa do pensamento tradicional, enquanto ressalta sua influência de grandes escritores e sua capacidade de explorar diferentes emoções e estilos. Dentre as influências atribuídas ao poeta e localizadas na sua escrita, Lord Byron apresenta destaque:

Nenhuma influência foi tão marcante no Brasil dos tempos de Azevedo como a de Lord Byron. Azevedo reverencia Byron como homenagem e/ou como influência. Jaci Monteiro faz a seguinte referência à influência de Byron na obra de Azevedo: "lendo muito o Byron, demasiado talvez, vemos nele, em seus pensamentos, em suas imagens, esse delírio febricitante, esse arroubo de ideias, esses rasgos apaixonados, frenéticos e violentos, que caracterizam o autor de Don Juan". (ARAÚJO, L. 2023, p. 21).

O texto ressalta a influência significativa de Lord Byron no Brasil durante a época de Azevedo. A citação de Jaci Monteiro destaca como Azevedo é influenciado por Byron, reconhecendo características como delírio febricitante, arroubo de ideias e paixão frenética e violenta presentes tanto na obra de Byron quanto na de Azevedo. Essa influência é vista como uma homenagem e uma fonte de inspiração para Azevedo, que absorveu esses elementos e os

incorporou em sua própria escrita. Importante enfatizarmos que esse rastreamento de influências estrangeiras na produção brasileira faz parte de um conjunto de procedimentos críticos que se norteiam pela produção literária e artística europeia.

Isso posto, podemos avançar e dizer que a obra *Noite na Taverna* foi publicada em 1855, três anos após a morte de Álvares de Azevedo, tratando-se, portanto, de uma publicação póstuma. A morte prematura de Álvares é marcada por uma tragédia insólita, tendo o poeta faleceu aos 20 anos de idade devido a um acidente após um passeio a cavalo. Esse acidente resultou no desenvolvimento de um abscesso, que exigiu a realização de uma cirurgia que, infelizmente, evoluiu para uma septicemia, levando o jovem a óbito.

O livro é uma coletânea de narrativas curtas escritas em prosa, organizadas em sete capítulos, cada um com uma epígrafe relacionada às histórias apresentadas. A narrativa é conduzida por um narrador em terceira pessoa que se identifica como Job Stern, pseudônimo de Álvares de Azevedo. Nessa temporalidade, os contos são conectados pela presença dos personagens principais, que debatem e compartilham suas histórias sobre temas como o amor, a morte, a perversão, os vícios e a existência humana. Um excerto que exemplifica esse contexto é o seguinte:

— Uma história medonha, não, Archibald? — 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 fronte grossas bagas de terror. Não é um conto, é uma lembrança do passado.

— Solfieri! Solfieri! aí vens com teus sonhos!

— Conta!

Solfieri falou: os mais fizeram silêncio. (AZEVEDO, 2012, p. 11).

Neste trecho, podemos perceber a presença do primeiro personagem (Solfieri) dos cinco amigos que decide contar uma memória assustadora sobre seu passado, identificada pelo próprio personagem como medonha. Além disso, podemos observar que a narração é feita em terceira pessoa por Job Stern.

Outra forma de as narrativas se cruzarem é pelo espaço físico no presente, sendo esse uma Taverna, lugar de venda de vinhos, comidas, fumos e que também funcionava como uma espécie de estalagem para viajantes cansados ou para aqueles que procuravam diversão, pois possuía também músicas, jogos e acompanhantes. Logo, quando se pensa a respeito deste ambiente, ou seja, a imagem usual correspondente no imaginário popular é a de um local de embriaguez, libertinagem, libidinagem. Esta é a descrição mais recorrente e, em *Noite na Taverna*, essa construção imagética não difere, posto ser apresentada como um lugar com abundância de vinhos, comidas, fumos, músicas, jogos e prostitutas, tal como a presença da

taverneira que, servindo repetidamente a seus clientes, lhes faculta estados alterados de consciência:

— 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?
 — O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após dos vapores do vinho os vapores da fumaça! 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, 2012, p. 9).

Ao longo dos capítulos, o espaço da taverna e a narração no tempo presente não se modificam, apenas é acrescentada, no último conto de *Noite na Taverna* intitulado “Último beijo de amor”, a importante presença de uma personagem feminina chamada Giorgia (irmã de Johann): “Uma luz raiou súbito pelas figas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro.” (AZEVEDO, 2012, p. 58).

As narrativas acerca das aventuras (ou desventuras) dos personagens são narradas em primeira pessoa por cada um dos cinco sujeitos que intitulam os contos do segundo ao quinto, sendo estes: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann.

A história de Solfieri se passa em Roma e se desenrola a partir da obsessão do personagem por uma mulher não nomeada, mas denominada por ele como um “anjo”. O desejo de Solfieri pela mulher misteriosa o leva para um caminho de destino tenebroso de crime, desenhos obscuros e morte. O conto de Bertram aborda os relacionamentos do personagem com três mulheres, levando-o a cometer crimes e afundar-se em melancolia. A história contada por Gennaro se passa quando ele era aprendiz de pintor; morando na mansão de seu mestre, o jovem Gennaro se envolve romanticamente com a filha de seu tutor e esposa; com a traição de Gennaro, sua jornada é cercada por assassinatos. No conto de Claudius Hermann, vemos mais um exemplo de obsessão desenfreada; o homem passa a perseguir e desejar uma mulher casada, sendo capaz de a drogar e sequestrar para poder tê-la. Já o último conto narrado por um dos amigos, Johann, a história é tecida a partir de um assassinato, cometido pelo protagonista, além de outros crimes e transgressões: estupro, incesto e fratricídio.

Alguns nomes dos personagens protagonistas e/ou secundários não foram escolhidos por Álvares de Azevedo ao acaso, mas sim como referências a personagens de outras obras, que fazem alusão, em sua maioria, à tradição literária europeia como, por exemplo, Gennaro e

Maffio¹, que foram captados do romance *Lucrécia Bórgia*, de Victor Hugo; o nome Bertram, que surgiu a partir de duas fontes de inspiração, *Os bandoleiros*, de Schiller, e *Marino Faliero*, de Byron; os nomes Claudius Herman e Arnold² provêm das obras *Manfred* e *The Deformed Transformed*, também de Byron (CUNHA, 2004, p. 129), título que já sinaliza para nós a ideia de apropriação que deforma e transforma.

Quanto aos lugares das aventuras dos personagens, estes se passam na Europa em regiões como Roma, citada no conto “II – Solfieri”: “Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno, o fresco das águas se exalava como um suspiro do leito do Tibre.” (AZEVEDO, 2012, p. 12); e Espanha no conto “III – Bertram”: “Logo que pude reduzir minha fortuna a dinheiro pus-la no banco de Hamburgo, e parti para a Espanha.” (AZEVEDO, 2012, p. 17).

Já a construção do tempo presente da história na taverna possui uma localização imprecisa, podendo estar em qualquer lugar da Europa e/ou do Brasil. Esta dúvida acerca da localização física da taverna, pode nos causar uma relativa liberdade de interpretação de relacionarmos a fixação do lugar em qualquer outro que queiramos ou que consideremos que se relaciona com o clima de mistério que envolve as histórias. Outro aspecto que cria uma incerteza é a temporalidade das narrativas, visto que não se sabe quando se passam, apenas que, pelas descrições das vestimentas e costumes, é possível estabelecer que se passam em períodos dos séculos XVIII ou XIX.

Com isso compreendemos, neste primeiro momento, as influências estrangeiras, principalmente inglesas, na prosa de Álvares de Azevedo. Vale sinalizar, porém, que o poeta seguiu o oposto ao Romantismo Nacionalista, sendo cabível frisar como um desejo seu fixar as obras como universais, pois ele não se prendia a uma visão localizada. Ao contrário, seu olhar estava à procura de uma literatura/criação autônoma e, por isso, Álvares de Azevedo estava mais preocupado com o universo que circunda a literatura e o livro, do que seguir um conceito de função para uma literatura brasileira do século XIX (WERKEMA, 2021, p. 9).

Apesar de a fortuna crítica de *Noite na Taverna* ser direcionada com maior ênfase às discussões acerca do período literário, do fantástico e da ironia na escrita de Álvares de Azevedo, não se pretende com este estudo discutir estas temáticas. O foco da análise desenvolvida nesta dissertação é investigar e evidenciar novas possibilidades de olhares e leituras de *Noite na Taverna* (1855); portanto, trata-se de uma procura por um ver que flua

¹ Personagem secundário. Aparece pela primeira vez no capítulo “V - Claudius Hermann”.

² Personagem secundário, mas que está presente tanto no passado da história de Johann quanto na narrativa no tempo presente na taverna.

pelos diversos caminhos, visto que o que se pretende é adentrar as camadas que constituem *Noite Na Taverna* em busca de reflexões, indagações e percepções diversas.

Isto posto, o combustível que iniciou esta pesquisa e as novas formas de ver(ler) um texto verbal foi o livro *Modos de Ver*, publicado no ano de 1972 e que contou com a organização e participação do crítico de arte e escritor inglês, John Berger (1926 – 2017). O livro inicia com uma reflexão bastante pertinente à proposta desta dissertação: “A vista chega antes das palavras(...)” (BERGER et al., 1972, p.1), o que se pode inferir é que a visão/percepção é mais vertiginosa que a palavra escrita, visto que o “ver” não é apenas uma constituição biológica relacionada aos sentidos do corpo humano, mas é igualmente a construção de um olhar capacitado, treinado e, podemos dizer também, poético, por visa construir e instituir significados com o mundo (realidade) ao redor, principalmente enquanto sujeito poético, pois como teceu Hölderlin (apud HEIDEGGER, 2012, p. 254–259) no poema “No azul sereno floresce...”: “(...) poeticamente o homem habita esta terra.”; é neste habitar poético que o homem se constrói enquanto sujeito e leitor poético que procura e investiga, não apenas nas palavras, mas também em outras artes, as evocações e referências captadas por seu olhar e percepção.

Nesta perspectiva acerca do “ver”, outro texto de suma importância para estabelecer esta investigação por novos olhares foi o ensaio “O olhar viajante (do etnólogo)” (1988), de Sérgio Cardoso, compilado no livro *O olhar* (1988), organizado por Aduino Novaes. Nesse ensaio Cardoso (1988) disserta a respeito do que ele afirma ser as diferenças entre os verbos “ver” e “olhar”, visto que, para ele, são percepções dicotômicas por implicarem em diferentes modos de refletir e ler o que se é observado. Segundo Cardoso (1988, p. 348), “o ver, em geral, conota no vidente uma certa discricção e passividade ou, ao menos, alguma reserva. Nele um olho dócil, quase desatento, parece deslizar, sobre as coisas; e as espelha e registra.”. À vista disso, se consegue analisar que, para o teórico, o “ver” é superficial, até mesmo ingênuo, não é um olhar crítico, uma vez que recebe passivamente o que lhe é mostrado, pois a visão desliza pela horizontalidade, ela é acumulativa e direta e, a partir das somas, busca o estabelecimento da coerência do mundo (CARDOSO, 1988). Em contrapartida, o olhar:

(...)tem outra consistência. O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. (...) O olhar não acumula e não abarca, mas procura (...) orientado na verticalidade. (CARDOSO, 1988, p. 349).

O “olhar” não é passivo, ele é crítico, dado que o sujeito que olha investiga, indaga o que lhe é apresentado e vai além do que se é visto. Ao contrário do “ver”, o “olhar” não se acumula, ele busca por outras visões, pois o olhar é um “ver melhor” que não segue a horizontalidade, mas adentra as camadas da verticalidade.

Para além da discussão entre o “ver” e o “olhar”, Cardoso (1988) também disserta a respeito do viajar, inclusive uma citação foi utilizada como epígrafe para esta introdução. Para o autor, viajar não é apenas uma questão de deslocamento espacial, mas é igualmente um movimento/deslocamento do sujeito que escorre em si próprio:

(...) as viagens revelam inequívoco parentesco com a atividade do olhar. (...) As viagens, na verdade, parecem ampliar – intensificar e prolongar – o mesmo movimento que cotidianamente verificamos no exercício do olhar... Como se, em ocasiões privilegiadas, os olhos arrebatassem todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de “olhar bem”. (CARDOSO, 1988, p. 358, grifo do autor).

Quando o autor diz que viajar não é uma condição dada a todos, é possível refletir que nem todos os indivíduos buscam pelo “olhar melhor”, possivelmente por escassez de estímulos ao exercício do pensamento crítico, tornando o sujeito que não “viaja” estagnado, sem fluidez de si próprio. Viajar é modificar-se, é o aprendizado que se consegue com o outro, com o novo. É nessa viagem de “olhar melhor” e “olhar crítico” que se aspira desenvolver esta pesquisa, refletindo sobre novas formas de “ver” e “ler” *Noite na Taverna* (1855) e seu autor.

É significativo também trazermos, mesmo que brevemente, a reflexão de Marilena Chauí acerca do olhar, no ensaio “Janela da Alma, Espelho do Mundo” (1988), igualmente disponível no livro *O olhar* (1988). A filósofa disserta a respeito da construção do olhar como uma categoria de análise teórica e filosófica, para isso, recorre às questões filosóficas realizadas por Platão, tal como também a morfologia das palavras e suas relações com o visível (olhar). Chauí disserta sobre a dicotomia de um “olhar maravilhado” para um atento, sendo ente último o relevante para nosso estudo por dialogar com a proposta e importância do “olhar atento” em nossas análises:

[...] os olhos maravilhados que mergulham no milagre contrapõe-se um outro olhar, atento, avesso à admiração e ao espanto. São os olhos para os quais ver é intuir: *tuere* (ter constante sob a vista, proteger, guardar, defender), *tueor* (manter sob a vista, examinar, observar, dirigir, comandar, governar, administrar), *intueor* (olhar atentamente, dominar pelo olhar, meditar), *intuitus* (olhar com respeito e consideração, olhar com propósito e designio). (CHAUÍ, 1988, p. 37, grifo do autor).

Nosso objetivo foi desenvolver um olhar atento, o *tueor/intueor*, a fim de examinar minuciosamente as narrativas presentes no livro de Álvares de Azevedo. Buscamos um olhar dominante e reflexivo para evidenciar nossa proposta de analisar as construções imagéticas nos contos, utilizando um olhar com propósito, o *intuitus*. Nosso olhar “na e da intuição não é simples *video*[...] Sua referência é à visão numa outra família, a de *perspectio*: conhecimento cabal, pleno, completo, cujo ato se diz *perspecto*, olhar por e para todas as partes e em todas as direções com atenção.” (CHAUÍ, 1988, p. 37, grifo do autor).

Dessa forma, transformamos nosso olhar em um *perspicio* (CHAUÍ, 1988), isto é, um olhar perspicaz capaz de explorar as diferentes possibilidades de interpretação dos contos, buscando estabelecer diálogo com o aspecto imagético.

Essas reflexões teóricas e filosóficas sobre os modos de "ver", como abordadas por John Berger e o conceito de "olhar" discutido por Sérgio Cardoso e Marilena Chauí, mesmo sendo teorias oriundas de diferentes caminhos e pesquisas, são complementares para nossa análise das narrativas presentes em *Noite na Taverna*.

Outra leitura fundamental que influenciou nossa proposta e faz parte da nossa discussão neste estudo, é o ensaio “Amor e Medo”, de Mário de Andrade, compilado em *Aspectos da literatura brasileira* (1974) e que, ressaltada a impressionante acuidade psicológica do ensaio, resvala no impressionismo marioandrado. Nele, Mário discorre a respeito de alguns autores representantes do chamado ultra-romantismo brasileiro na dualidade amor e morte, dentre eles Álvares de Azevedo. Com tom irônico, Mário aborda questões como: o medo do amor dos românticos; as mulheres idealizadas e estigmatizadas; a não concretização amorosa; a “morte natural voluntária” (ANDRADE, 1974), morte esta muitas vezes representada como a própria figura amada, dentre outras.

Trazendo o suporte teórico da Intermidialidade, temos a seguinte definição do pesquisador Claus Clüver:

“Intermidialidade” é um termo relativamente recente para um fenômeno que pode ser encontrado em todas as culturas e épocas, tanto na vida cotidiana como em todas as atividades culturais que chamamos de “arte”. Como conceito, “intermidialidade” implica todos os tipos de inter-relação e interação entre mídias; uma metáfora frequentemente aplicada a esses processos fala de “cruzar as fronteiras” que separam as mídias. (CLÜVER, 2011, p. 9, grifo do autor).

Além dessa definição mais ampla de Intermidialidade, é indispensável delimitar o conceito de mídia adotado neste estudo, visto que, quando se pensa a respeito do que seria uma mídia, é comum estabelecer o conceito de mídia como canais de informações, mídias

sociais/digitais, canais televisivos, jornal, revista, por exemplo. Todavia, para a Intermidialidade essas definições de mídia são redutoras e não exploram todas as possibilidades. Por isso, nesta pesquisa, utilizamos o conceito de mídia de Clüver, que retoma a definição de mídia proposta pelos teóricos Rainer Bohn, Eggo Müller e Rainer Ruppert (1988), para os quais mídia é a “transmissão como um processo dinâmico e interativo” e acrescenta que neste procedimento encontram-se implicadas “a produção e a recepção de signos por seres humanos” que exercem dois papéis, o de emissor e o de receptor (CLÜVER, 2012, p. 9 apud RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 36-37). Logo, para Clüver (2012), mídia³ não engloba apenas os conceitos de comunicações e informações usuais, mas também qualquer ferramenta que pode ser utilizada para a produção e recepção de um signo pelas pessoas.

Ao desenvolvermos esta pesquisa, pautamo-nos não pelo *lato sensu*, mas pela abordagem literária das Intermidialidades em sentido restrito, conforme propõe Irina Rajewsky (2012 e 2020). A pesquisadora alemã apresenta três subcategorias: (1) Transposição intermediária/ mudança de mídia, isto é, a transformação de um texto-fonte fixado em uma mídia específica que, com a transposição, é adaptado ao suporte de outra mídia; (2) Multimídia/ plurimedialidade, trata-se da combinação de diferentes mídias “em copresença”, estas mídias juntas fazem surgir uma nova, como, por exemplo, as HQS, o cinema, a ópera, a arte sonora etc.); (3) Referências intermediárias concerne às alusões e evocações que uma mídia específica faz à outra, mas sem afetar sua própria materialidade como, a título de exemplo, o texto cinematográfico de *Vanilla Sky* (2002)⁴.

Acerca da abordagem de Rajewsky (2012; 2020), para nosso estudo, nos reportaremos à terceira subcategoria de Intermidialidade em *stricto sensu*, ou seja, as referências intermediárias, com foco na leitura do iconotexto em busca por imagens que saltam à narrativa e dialogam com a mídia pictórica. Portanto, com a delimitação o suporte teórico selecionado, nossa proposta é analisar a obra literária *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de

³ “Para Clüver, é preciso estudar o modo como a mídia se concretiza, pois é ela que vai viabilizar e promover a “configuração midiática” que será transmitida.” (RAMAZZINA-GHIRARDI, 2022, p. 37).

⁴ Filme protagonizado pelo ator Tom Cruise, cuja narrativa gira em torno dos dramas amorosos, tragédias e conflitos pessoais do personagem. A inspiração para o título do filme veio do quadro a óleo do pintor francês Claude Monet, chamado de “O Sena em Argenteuil” (1873).

A pintura é muito importante para o enredo do filme, pois surge quando o protagonista herda o quadro de sua mãe. Com o desenrolar da narrativa, em pontos específicos da trajetória do personagem, é possível observar que o céu da tarde que surge na película é o mesmo céu que uma vez inspirou Monet. Este exemplo se trata de uma referência intermediária como abordou Rajewsky (2020), dado que se tem uma mídia específica, cinema, que faz evocação e referência a uma mídia distinta, a pintura. Contudo, é importante entender que a mídia citada não aparece na sua materialidade original, mas manifesta-se no céu do filme a partir do suporte da linguagem cinematográfica, portanto, é apenas uma evocação que o filme *Vanilla Sky* faz à pintura “O Sena em Argenteuil”.

Azevedo a partir de um olhar que reconheça a superfície do tecido textual e, ao mesmo tempo, adentre em suas camadas e seja possível a construção do diálogo entre a obra literária com outras artes, textos visuais e verbais construídos dentro e fora dela. À vista disso, nossa análise traz à discussão (1) as evocações imagéticas construídas na prosa poética do autor, passando (2) pelas referências e alusões a mídia distinta, no caso, enfaticamente, a pictórica, tal como (3) as referências e citações no texto literários a outras obras literárias.

A partir do objetivo principal, traremos as seguintes questões: como as evocações imagéticas aparecem na obra? Como ocorrem as construções narrativas que possibilitam “ver” as imagens que despontam do texto? Quais são as referências? O que elas colaboram com a narrativa literária e a impactam? E as referências a outras obras pertencentes a mesma mídia (livro/texto literário), como aparecem? Essas citações são importantes e/ou influenciam no texto? São deformações ou transformações?

No que tange aos objetivos específicos desta pesquisa, a partir destas problematizações, destacamos os seguintes: (1) estabelecer a visão de medo do amor de Álvares de Azevedo e no que este receio influencia na prosa de *Noite na Taverna*, na construção ideológica de seus personagens; (2) evidenciar as referências e alusões intermediárias que surgem no texto, como as nuances do pictural (LOUVEL, 2012), tais como (3) as citações de obras literárias de outros autores, em especial as epígrafes de cada capítulo, o que estas alusões induzem e quais os efeitos de sentido para a leitura dos contos de *Noite na Taverna*.

A partir da nossa proposta, esta dissertação é dividida da seguinte forma:

Capítulo 1 – “Amor, Medo e Intermedialidade” em que abordamos a crítica de Mário de Andrade ao fazer romântico de Álvares de Azevedo e como isso influenciou a escrita do poeta, principalmente no que diz respeito às representações e construções femininas em *Noite na Taverna*. Também discutimos os aspectos mais teóricos da nossa pesquisa, abordando as subcategorias de Intermedialidade (RAJEWSKY, 2012; 2020).

Capítulo 2 – *Ut Pictura Poesis*, em que visamos a discussão do entrelaçamento das artes literária e pictórica, focando nas possibilidades de análise e estudo da picturalidade em um texto verbal (LOUVEL, 2012).

Capítulo 3 – “Além dos Limites: Explorando *Noite na Taverna* por Novos Olhares”, e que propomos análises dos contos que compõem a obra, com o objetivo de ressaltar e evidenciar novas possibilidades de leitura do texto literário. Buscamos entrelaçá-lo com a evocação pictural e a própria arte pictórica, mostrando como ambas as expressões artísticas

dialogam e se complementam, permitindo-nos vislumbrar além do que é mostrado na superfície, explorando as camadas da narrativa do poeta romântico.

Assim sendo, esta dissertação representa o nosso esforço em buscar novas possibilidades de leituras, com ênfase nas imagens, de *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, sob a perspectiva literária das Intermidialidades (RAJEWSKY, 2012; 2020) voltadas às nuances do pictural, conforme sistematizadas por Liliane Louvel (2012). A partir de uma abordagem intermedial direcionada para as percepções de referências, esperamos evidenciar o possível diálogo da mídia literária com outras mídias, principalmente a pictórica; portanto, uma forma de ler a obra segundo um olhar mais contemporâneo que possibilite novas formas de leituras, posto que concordamos com Bruhn quando este, retomando o pensamento de Marshall McLuhan, afirma que “[a] mídia é a mensagem⁵” (MCLUHAN apud BRUHN, 2020, p. 22).

⁵ Cf MCLUHAN, Marshall. *In: Os meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

1 AMOR, MEDO E INTERMIDIALIDADE

1.1 O medo do amor

Entre os cacoêtes históricos que organizaram o destino do homem romântico, um dos mais curiosos foi o de morrer na mocidade. Morria-se jovem porque isso era triste, e sobretudo lamentável. Mais lamentável que penoso...⁶
(Mário de Andrade, 1974)

Em seu livro, *Aspectos da literatura brasileira* (1974), Mário de Andrade (1893–1945) dedica um capítulo intitulado "Amor e Medo" para discutir o medo do amor presente em alguns escritores românticos como Casimiro de Abreu (1838–1860), Castro Alves (1847–1871) e, principalmente, o jovem Álvares de Azevedo (1831–1852). Andrade começa suas investigações a partir da "imagem do rapaz morto", expressão que condiz com a representação de alguns poetas românticos. Segundo o autor, essa representação é bastante significativa, pois:

A imagem do rapaz morto está entre as poucas humanamente penosas, e é sempre a mais imensamente lamentável. Homem que não se completa, paisagem vazia em que a imaginação tem espaço para voar – grande assunto para invocações, para discursos pipocantes de “ohs”, Oh morte! etc. Secreta ou confessadamente o homem romântico se inclinava a morrer moço. E quantos, mas quantos não terão morrido apenas vítimas desse pressentimento, nem vale a pena imaginar!... Entre os maiores poetas do nosso Romantismo tal pressentimento foi de praxe. E a morte em plena juventude também.⁷ (ANDRADE, 1974, p. 1990).

Na citação mencionada, é possível identificar a ironia e a crítica ácida de Mário de Andrade em relação aos poetas românticos, especialmente em relação à figura do rapaz morto, que, segundo o autor, era uma das principais lamentações que perseguia os poetas românticos, levando-os a expressarem suas infelicidades em seus textos. É importante ressaltar que esse ensaio reflete a opinião e a visão de Mário de Andrade sobre esses poetas mencionados, portanto, não se busca aqui subordinar *Noite na Taverna* e Álvares de Azevedo à visão de Mário. No entanto, é evidente que muitos dos temas e estereótipos mencionados por Mário

⁶ Na citação foi mantida a grafia do texto original de Mário de Andrade. P. 199 (ANDRADE, Mário de, 1974, p. 199).

⁷ Na citação foi mantida a grafia do texto original de Mário de Andrade.

podem ser relacionados às obras e até mesmo às vidas desses poetas. No caso específico de Álvares de Azevedo, a "imagem do rapaz morto" (p. 199) foi concretizada. Ele faleceu ainda muito jovem e produziu obras que abordavam temas melancólicos, trágicos e exploravam a intimidade dos personagens, com suas dúvidas, medos e anseios. É possível observar isso em obras como *Noite na Taverna* (1855), *Macário* (1855) e *Lira dos vinte anos* (1853).

Na penumbra em que viviam os românticos mencionados por Mário de Andrade, é possível identificar um tema comum entre eles: o medo do amor. Nesta dissertação, nos concentramos em Álvares de Azevedo e sua coletânea de contos intitulada *Noite na Taverna* (1855), discutindo o medo do amor presente na obra do poeta. Para isso, destacaremos algumas passagens de sua obra que servirão como base para a reflexão realizada nesta pesquisa.

Quanto ao poeta e seu medo do amor, Mário (1974, p. 200) afirma que:

Não tem dúvida nenhuma que um dos mais terríveis fantasmas que perseguem o rapaz é o medo do amor, principalmente entendido como realização sexual. Causa de noites de insônia, de misticismos ferozes que depois de vencidos se substituem por irreligiosidades igualmente ferozes e falsas; causa de fugas, de idealizações inócuas, de vícios, de prolongamentos de infantilismo, de neurastenia, o medo do amor toma variadíssimos aspectos (ANDRADE, 1974, p. 200).

Quanto à citação acima, é válido mencionar que os ensaios presentes na obra *Aspectos da Literatura Brasileira*, selecionados e organizados por Mário de Andrade, são textos críticos que abordam os grandes nomes da Literatura Brasileira e revisitam os anseios e propostas do modernismo de 22. Nesse sentido, Mário apresenta um olhar afiado e crítico não apenas em relação aos textos e obras de outros autores, mas também em relação à sua própria contribuição, como observado nos ensaios "A Elegia de Abril"(1941) e "O Movimento Modernista"(1942). Segundo Da Silva (2019, p. 4), "[e]m ambos os textos, o tom é de crítica ao próprio trabalho: Mário, décadas após o furor dos primeiros passos do Movimento Modernista, vê sua contribuição como falha". Desse modo, é possível afirmar que Mário de Andrade estava em um momento de escrita voltado para a reavaliação crítica da Literatura Brasileira e de seus contextos.

Com base em Cardoso (1988), é possível afirmar que Mário de Andrade possui uma visão direta e horizontalizada ao abordar Álvares de Azevedo, o que o levou a descrever estigmas relacionados aos poetas românticos. No entanto, é importante ressaltar que essa não é a única verdade, uma vez que o objetivo desta dissertação representa o nosso esforço de compartilhar uma visão vertical e descontínua de *Noite na Taverna* e seu autor.

No entanto, é cabível observar a presença de vários estereótipos românticos em *Noite na Taverna*. Alguns dos "fantasmas" mencionados por Mário de Andrade incluem a aversão ao sexo relacionado ao amor e ao sentimento de afeto, as fugas do cortejo, as idealizações irreais - especialmente a da mulher - e a perdição nos vícios e transgressões, como bebidas, apostas, crimes e depravação. Esses tópicos apontados como fugas e escapismos do poeta romântico possibilitam a interpretação desses elementos como construtores das narrativas, dos enredos e das personagens, servindo como meios de evasões amorosas.

Para analisar as evasões e escapismos, é importante mencionar a crítica de Mário de Andrade. Ao longo do ensaio, o autor ressalta que Álvares de Azevedo foi um dos poetas românticos que parecia ter experimentado medos juvenis em relação ao ato sexual (ANDRADE, 1974). Além disso, ele argumenta que esses medos foram causados por uma educação excessivamente voltada para o convívio com mulheres: “a educação dele excessivamente entre saias, o que já é prejudicial pro desenvolvimento masculino dos rapazes.” (ANDRADE, 1974, p. 217). No entanto, é importante notar que essa visão de Mário sobre Álvares é reducionista, pois não se pode afirmar com certeza, nem mesmo com base em suas obras, se o poeta realmente tinha uma aversão ao ato sexual ou se isso era apenas uma característica de sua escrita enquanto poeta romântico.

Contudo, de acordo com a visão enfatizada por Andrade, uma parte da causa das "travas" em relação ao amor, especialmente o sexual, de Álvares de Azevedo, pode ser atribuído, como mencionamos, à sua educação majoritariamente feminina. Portanto, é necessário voltar a alguns pontos da biografia do poeta, como sua relação sintomática com a mãe e a irmã. Segundo Andrade, Álvares de Azevedo evoca e versa o tema de mãe e irmã de forma quase obsessiva (ANDRADE, 1974).

Portanto, segundo Mário, Álvares de Azevedo mantinha uma relação bastante ambígua com sua mãe e irmã, chegando a ser comparada ao complexo de Édipo⁸ estudado pela psicologia. Isso se deve ao fato de que a figura paterna de Álvares não é tão mencionada ou valorizada quanto a relação que o poeta tinha com sua mãe e irmã. Mário, que agora tem uma visão menos estigmatizada do romântico, observa a vida do poeta e sua complexa relação com as mulheres de sua família, a qual se reflete em suas obras através da exaltação dessas figuras femininas.

⁸ Termo criado pelo psicanalista Freud e inspirado na tragédia grega “Édipo Rei”. Esse complexo designa desejos amorosos que o menino, na fase infantil, desenvolve com relação a sua figura materna. (FROID, Sigmund, 1996, p. 193-198).

1.2 As mulheres nos contos: entre idealizações, estigmatizações e mortes

A partir da discussão no tópico anterior, o medo do amor, alguns escapismos ou fugas ocorrem devido à idealização e estigmatização da mulher, sendo esse tema recorrente em pesquisas acadêmicas sobre as construções das personagens femininas, não apenas em *Noite na Taverna*, mas também de outras obras do autor. Nos contos, as personagens femininas seguem padrões específicos para se tornarem inatingíveis, já que são representadas como figuras proibidas, tais como: irmãs, santas e prostitutas; cada uma com suas particularidades, mas todas inacessíveis em seus próprios aspectos.

Em *Noite na Taverna* (1855), a transferência de um ideal romântico para uma esfera praticamente divina e/ou imaculada é frequentemente observada nas descrições das mulheres que cruzam os caminhos dos cinco personagens que narram suas tragédias, crimes e amores distorcidos: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Quanto ao entrelace do romance ao divino, Cunha corrobora essa ideia afirmando que:

Na obra de Álvares de Azevedo, o sentimento amoroso de caráter irrealizável aparece intimamente relacionado com a transferência do ideal a uma esfera divina onde o sujeito lírico espera encontrar uma donzela que normalmente simboliza a inocência e a pureza da alma. Assim, é comum encontrar nessas poesias uma série de vocábulos que expressam a perda de sentido numa situação em que o eu lírico apenas imagina estar deitado ao lado de uma donzela que, por sua vez dorme. Vocábulos como “sonhar”, “dormir”, “enlevo”, “desmaiar” e até mesmo “morrer” enquadram-se nessa série. (CUNHA, 1998, p. 84, grifo do autor).

A partir do que foi exposto, é possível destacar os arquétipos femininos idealizados que surgem como escapismos amorosos por meio das narrativas dos personagens masculinos principais. Como mencionado anteriormente, em “Álvares de Azevedo encontram-se três variações(...) a mulher virgem, imaculada e divina; seu oposto, a mulher prostituída e vulgar; e um terceiro e último modelo em que a mulher retratada como fria, quase sádica e estéril(...)” (CUNHA, 1998, p. 47). Essas variações são frequentes nos contos de *Noite na Taverna*, sendo a imagem da mulher santa aquela que permeia o texto com maior frequência, destacando-se em todas as histórias infames narradas pelos personagens durante a bebedeira na taverna.

As mortes das personagens femininas são recorrentes nas histórias dos amigos, sempre após a consumação do ato sexual e, conseqüentemente, do relacionamento amoroso. Por essa razão, as mortes das jovens funcionam como fugas ou escapes, preservando suas imagens e mantendo-as como mulheres idealizadas. Sobre esse tema, Cunha afirma que:

Apesar de não mais submeter seus heróis a proas e sacrifícios de ordem amorosa, o romantismo conservou do amor cortês. Além da impossibilidade de realização, o seu caráter idealizante. Tal traço não é, portanto, apenas uma característica da obra de Álvares de Azevedo[...] Para os românticos, de um modo geral, a impossibilidade de concretização amorosa é um procedimento artístico que – retomado por Goethe que o batizou com nome de “eterno feminino” – representa um ideal de perfeição que se pretende alcançar. Em sua essência, o sentimento amoroso – considerado uma fonte de exaltação da lírica – implica a ideia de transcendência, de elevação do espírito ao reino do Absoluto. (CUNHA, 1998, p. 83, grifo do autor).

Com base no que foi exposto, esta citação confirma a reflexão iniciada neste capítulo, demonstrando que elevar as mulheres em *Noite na Taverna* a um plano divino serve como uma forma de manter suas idealizações, pois, após suas mortes, torna-se impossível romper com o que é referido como o “eterno feminino” – isto é, a imagem de perfeição atribuída às mulheres pelo poeta romântico e nos contos pelo “eu lírico”. A título de exemplo, praticamente todas as personagens femininas que se relacionam com os protagonistas encontram a morte no desfecho das histórias. Entre elas, destacam-se a mulher misteriosa que é objeto da obsessão de Solfieri; a filha de um nobre e a esposa de um capitão no conto “III – Bertram”; Nausa e Laura no conto “IV – Gennaro”; Eleonora em “V – Claudius Hermann”; e Giorgia nos contos “VI – Johann” e “VII – Último beijo de amor”. A única exceção a essa tendência é Ângela, a espanhola que abandona Bertram, que permanece viva.

1.3 Intermidialidade: transposição, referências e combinações

Com as idealizações, estigmas e mortes das personagens femininas, é possível analisar certas construções narrativas presentes nos contos como referências e construções imagéticas. Essas construções podem se manifestar no âmbito da picturalidade ou evocar outras formas de arte, como a escultura, além de fazer referências a personagens e citações de outras obras literárias (mesma mídia). Para desenvolver esses estudos, utilizamos a Intermidialidade, em sentido restrito, como abordagem de categoria analítica literária (RAJEWSKY, 2012; 2020).

Na parte introdutória desta pesquisa, já discutimos essas abordagens de estudo da Intermidialidade. No entanto, voltaremos a abordá-las para esclarecer eventuais dúvidas relacionadas à utilização do suporte teórico escolhido. Detalharemos as três subcategorias de análise intermediária, com ênfase na segunda e terceira, a fim de destacar suas particularidades, uma vez que ambas podem ser confundidas entre si.

Acerca da definição de (1) transposição intermediática ou mudança de mídia (*Medienwechsel*):

[Se trata], por exemplo, adaptações cinematográficas de textos literários ou outras formas de adaptações intermediáticas: a qualidade do intermediático se relaciona aqui ao processo de produção, portanto ao processo de transformação de um “texto” fonte ou de um substrato “textual ancorado em uma mídia específica dentro de uma outra mídia. (RAJEWSKY, 2020, p. 74).

Seguindo o conceito de transposição, com o exemplo de adaptação cinematográfica:

Em se tratando de migração entre linguagens e mídias, mais especificamente em relação às releituras de literatura pelo cinema, observa-se que o processo de adaptação filmica de textos literários tem deslizado do modelo filial da chamada ‘obra derivada’ ao dito ‘texto fonte’. Em outras palavras, a tendência contemporânea das adaptações tem sido estabelecer uma relação descontínua com a obra de partida. A descontinuidade, aqui, é entendida como uma relação de desobediência ao texto inspirador. É possível reconhecer, ao longo da narrativa filmica, coincidências, marcas próximas ou longínquas em comum, bem como jogos intertextuais que iluminam e/ou obscurecem o sentido do texto tido como original; e, ainda, defrontar-se com outras inserções em nível de diálogos, personagens, eventos, cenários, narração, temporalidade, que não estão presentes na “fonte”. Paradoxalmente, as linhas coincidentes da narrativa filmica em relação à literária podem apontar para sentidos não coincidentes; e as inclusões inusitadas podem remontar a questões do texto de partida - caso o espectador/leitor conheça ambas as obras. (NUNEZ; RIBAS, 2016, p. 495-496, grifo do autor).

Compreendemos, portanto, como o processo de transposição pode ser utilizado como um recurso contemporâneo que permite a autonomia do texto adaptado em relação ao “texto de partida” ou “texto fonte”. Existe a crença difundida, de que uma adaptação cinematográfica, para ser considerada “boa”, deve incorporar todo o texto literário no roteiro do filme. No entanto, observamos cada vez mais a independência do roteiro filmico em relação à fonte de adaptação. Mesmo com essas questões, ambas as mídias não se anulam nem se complementam, mas se suplementam mutuamente. Não se trata de determinar qual produto é melhor, mas sim de valorizar o diálogo entre elas.

Seguindo para a subcategoria de (2) combinação de mídias (*Multimedialidade/Plurimedialidade*):

(*Medienkombination*): aqui é central uma “copresença” de diferentes mídias (ou, mais precisamente, de diferentes formas midiáticas) que fazem emergir, por sua concomitância, uma constelação intermediática (emblema, HQ, arte sonora, ou ainda, em uma perspectiva histórica, igualmente teatro, ópera e cinema). A multimedialidade (ou plurimedialidade) é compreendida aqui em um sentido amplo, ainda que a prática de análise deva evidentemente levar em consideração as diferentes variantes das misturas midiáticas, no seio das quais a interação ou “diálogo” das mídias implicadas pode ser constituída de qualidades, de graus e de

efeitos estéticos diferentes uns dos outros. (RAJEWSKY, 2020, p. 74, grifo do autor).

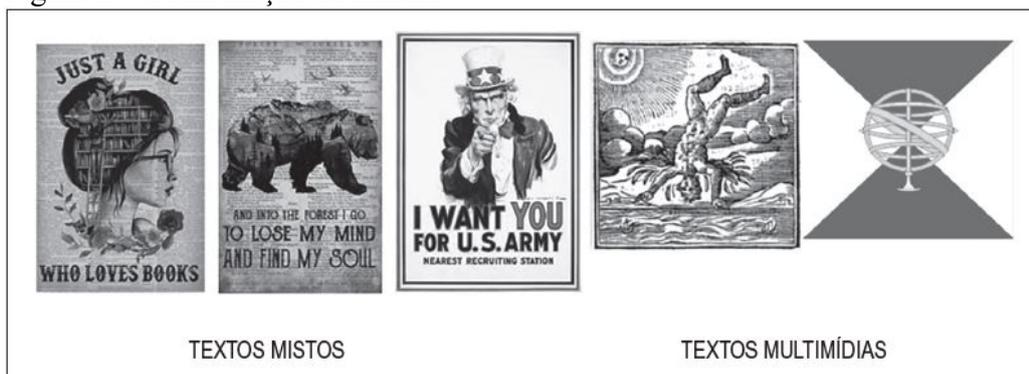
Ainda sobre a categoria de combinação de mídias:

A Combinação de mídias, segundo Irina Rajewsky, que inclui “a presença de, pelo menos, duas mídias, em sua materialidade, em várias formas e graus de combinação” (CLÜVER, 2008, p. 15), encontra-se em grande parte dos produtos culturais e abrange fenômenos que, segundo Claus Clüver, podem ser denominados de configurações multimídias, mixmídias e intermídias. Algumas mídias são plurimidiáticas por definição, como é o caso da ópera e do cinema, pela presença de várias mídias dentro da própria mídia. Porém, quando tratamos de mídias dentro de um texto individual, estamos falando de multimidialidade.

Podemos distinguir textos mixmídias/textos mistos – que “contêm signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou autossuficiência fora daquele contexto”, como, por exemplo, os pôsteres – e textos multimídias – que combinam “textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes”, como, por exemplo, os emblemas (CLÜVER, 2008, p. 15). (DINIZ, 2022, p. 23, grifo do autor).

Para ilustrar o processo de combinação de mídias, Diniz (2022, p. 23) utiliza o seguinte quadro com algumas montagens feitas pela por ela:

Figura 1 – Combinação de Mídias



Fonte: Montagem da autora citada a partir de imagens da internet.

Com essas informações e exemplos, entendemos, portanto, que, para caracterizar a configuração de combinação de mídias, é essencial compreender a construção específica da mídia que estamos analisando. Quando trabalhamos com uma mídia naturalmente plurimidiática, como a ópera, a identificação da “constelação de mídias” que compõem a mídia como um todo se torna mais evidente e é mais fácil perceber a presença de cada uma das mídias, suas particularidades e suportes próprios que, a partir dos quais se forma a mídia em questão.

No contexto de (3) referências intermediáticas:

[São] consideradas nessa categoria as referências individuais (*Einzelreferenz*) (por exemplo, a referência de um dado texto a um determinado filme) e/ou as referências a um sistema (*Systemreferenz*) (por exemplo, a referência de um texto a um gênero cinematográfico ou ao cinema como tal), que, com os meios e os instrumentos de uma dada configuração midiática (texto, filme, pintura etc.), são estabelecidas em uma mídia considerada convencionalmente como distinta. As referências intermediáticas implicam, então, diferentemente das relações intertextuais ou de outras relações *intramidiáticas*, uma superação de fronteiras midiáticas: pertencem a essa categoria fenômenos como a escrita cinematográfica, a musicalização da literatura, ou as referências filmicas à fotografia, à pintura ou ao teatro etc., assim como a *écfrase* ou a *transposition d'art*, os quadros vivos, a pintura fotorrealista etc. (RAJEWSKY, 2020, p. 74-75).

Com a definição acima, compreendemos a diferença entre combinação de mídias, referência intermediática e a distinção entre referência inter- e intramidiática. No caso, uma referência intermediática se caracteriza pelo cruzamento de fronteiras com outra mídia de suporte distinto, e a mídia que faz a referência utiliza apenas sua configuração de mídia particular para realizar esse cruzamento. Diferentemente da combinação de mídia, em uma referência não há a presença de mais de uma mídia, cada uma em suas próprias configurações; ocorre apenas uma alusão ou evocação das características e recursos de mídias distintas.

Por exemplo, um texto literário, como o de *Noite na Taverna*, que faz alusão e evoca detalhes de mídias diferentes, como as referências a estátuas, pinturas e gravuras, e a construção imagética por meio da descrição e da *écfrase*, são apenas recursos de imitação sendo utilizados dentro do suporte da mídia livro. Portanto, não há uma combinação de mídias, mas sim referências intermediáticas, porque a mídia principal (livro) faz referência a outras mídias sem incorporar suas configurações específicas e suporte:

[...] ao contrário da intermedialidade diretamente perceptível na variante “plurimedialidade”, o envolvimento de outra mídia em “referência intermediática” ocorre apenas indiretamente: através dos significantes (e os significados) da obra em questão. Isso significa que um trabalho monomidiático permanece monomidiático e exibe apenas um sistema semiótico, independentemente da existência de uma referência intermediária. Pois esta referência é realizada pelos significantes da mídia “dominante” que é usada pela obra em questão, de modo que a outra mídia “não dominante” (a mídia referida) está na verdade apenas “presente” como uma ideia, como um significado e, portanto, como uma referência. (WOLF, 2012 apud REICHMANN, 2021, p. 61).

Ainda sobre as referências intermediáticas, Rajewsky (2012) detalha o caráter “como se” desta subcategoria:

Esse caráter “como se” e a qualidade de formação de ilusão podem ser ilustrados pelos exemplos de referências literárias a filmes: “O autor literário escreve”, como Heins B. Heller explica, “*como se*” ele tivesse os instrumentos do filme à sua disposição, o que na realidade não acontece”. [...] Nessa impossibilidade de ir além

de uma única mídia, uma diferença midiática se revela – uma “fenda intermediática” – que um texto intencionalmente esconde ou exhibe, mas que, de qualquer forma, só pode ser transposta no modo figurativo do “como se”. Referências intermediáticas, então, podem ser diferenciadas das intramediáticas (e, portanto, intertextuais) pelo fato de um produto de mídia não poder *usar* ou genuinamente *reproduzir* elementos ou estruturas de um sistema midiático diferente através dos próprios meios específicos da mídia; ele pode apenas *evocá-los* ou *imitá-los*. (RAJEWSKY, 2012, p. 28, grifo do autor).

Portanto, a característica principal de uma referência intermediática é essa construção "como se". Podemos identificá-la em certas construções narrativas e descritivas nos contos de *Noite na Taverna* (1855), como no trecho: "[...] Era uma forma branca. — A face daquela mulher era como de uma estátua pálida à lua." (AZEVEDO, 2012, p. 12). Nessa passagem, temos um exemplo do uso do "como se" para descrever a aparência da mulher, que remete a uma imagem genérica de uma estátua.

Outro exemplo significativo retirado de um dos contos é o seguinte: "[...] bela como a Vênus dormida do Ticiano [...]" (AZEVEDO, 2012, p. 42). Nessa citação, ocorre uma comparação de uma das personagens femininas com duas possíveis pinturas: "Vênus Adormecida" (1510/1512) de Giorgione e Ticiano e "Vênus de Urbino" (1538) de Ticiano. Isso representa uma referência individual (RAJEWSKY, 2020), pois se faz menção a possíveis obras específicas de outra mídia e gênero. Por outro lado, no primeiro exemplo, o da estátua, há uma referência a um sistema, uma vez que se tenta evocar a imagem da mulher a partir de uma característica genérica que faz alusão a outra mídia.

Em resumo, nossa proposta de estudo dos contos se baseia na abordagem analítica das referências intermediáticas e, também, as intramediáticas. Isso ocorre porque nas construções dos contos encontramos diversas citações a outras obras e personagens literários, que desempenham um papel importante em nossa compreensão das histórias. No entanto, nosso foco principal de pesquisa será de natureza intermediática, com ênfase nas imagens que podemos perceber durante a leitura dos contos. Essas imagens podem ser construídas de maneira direta e explícita, ou de forma mais implícita e sugerida, interagindo com o leitor e orientando sua interpretação com base nas informações fornecidas pelo contexto narrativo.

2 *UT PICTURA POESIS*

2.1 Pintando Palavras: o diálogo entre o Poético e o Pictórico

Através de indícios dispersos deixados pelo texto, o leitor reconhece e reconstrói o quadro “evocado como um fantasma visual”, como se “um estrato de sentido e de ficção tivesse sido superposto, como se intercalado entre o quadro e sua visão, como uma tela suplementar, diáfana, mas presente”.
(Márcia Arbex, 2006)

A discussão sobre a conexão entre a arte da poesia e da pintura como "artes irmãs" remonta à Antiguidade e se estende até o século XVIII. O relacionamento entre essas duas formas de arte foi frequentemente caracterizado por uma rivalidade, como se fossem irmãs distantes. Por muito tempo, desde a máxima horaciana, a relação entre ambas foi analisada com base na ideia de aproximação e distanciamento, resultando em uma tensão constante e enfatizando a comparação entre elas (ARBEX-ENRICO, 2022):

Ut pictura poesis erit – a poesia é como a pintura, um poema é como um quadro –, escreve Horácio na *Epístola aos Pisões*, expressão genérica que adquiriu estatuto de “doutrina” no Renascimento, mas que teria sido fundada sobre um contrassenso. A comparação entre as duas artes, resumida nas palavras *ut pictura poesis*, se apoiava numa tradição que dividia as artes segundo sua relação com o sentido da visão ou da audição. (ARBEX-ENRICO, 2022, p. 219, grifo do autor).

Podemos compreender que, de acordo com a expressão de Horácio sobre as artes, a poesia e a pintura foram rivais em certas épocas, como no Renascimento. No entanto, neste trabalho, não seguiremos a abordagem tradicional de estudo entre as artes. Nosso objetivo é analisar a representação e descrição a partir de uma perspectiva contemporânea, ou seja, a construção de significados. Não buscamos apenas o que é fornecido de forma explícita, mas também o que é sugerido e apresentado aos leitores, a fim de realizar interpretações sobre o texto:

As constantes revisões teóricas observadas do *ut pictura poesis* à intermedialidade mostram que, hoje, a “comparação” entre a literatura e as artes só pode ser pensada em termos de deslocamento dos antigos paralelos e não na negação do fato de que elas sempre dialogaram e continuam a interagir. Certamente, as hierarquias foram colocadas em questão, a modernidade favoreceu a autonomia efetiva das artes e houve uma verdadeira tomada de consciência da interação produtiva das mídias

utilizadas, que não são mais avaliadas em termos de influências ou paternidades, mas, seguindo a proposta de Didi-Huberman (2015, 2018) para a História da Arte, conforme novos modelos de temporalidade, como uma complexa montagem de tempos heterogêneos. A distância entre a escrita e a imagem é abolida, sem que, no entanto, elas sejam confundidas, para se pensar o entrecruzamento ou entrelaçamento do texto e da imagem (LOUVEL, 2002, p. 256); não as fronteiras, mas as zonas fronteiriças, os intervalos, o entre-lugar da escrita e da imagem, com toda a porosidade que isso supõe – as sobrevivências (ARBEX, 2020). (ARBEX-ENRICO, 2022, p. 234-235, grifo do autor).

O entrecruzamento das artes, indo além da mera fronteira e adentrando o “entre-lugar” (SANTIAGO, Silvano, 2000) que conecta a poesia e a pintura, é um tema intrigante para nossa reflexão. Ao Explorarmos essa ideia, é crucial delimitar com mais detalhes o conceito de “pictural” como uma possibilidade de análise que pertence à subcategoria de referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2012; 2020).

2.1.1 Do texto à Tela Imaginária: picturalidade

A abordagem da autora francesa Liliane Louvel, em seu ensaio "Nuanças do pictural" (2012), trata de questões que envolvem a picturalidade e as várias maneiras de analisar a evocação de elementos pictóricos a partir de um texto verbal. Louvel define a picturalidade como " [...]o surgimento de uma referência às artes visuais em um texto literário, sob forma mais ou menos explícitas, com valor de citação, produzindo um efeito de metapicturalidade textual" (LOUVEL, 2012, p. 47).

Em relação às referências às artes visuais, é importante delimitar que se trata de evocações de imagens, pinturas, gravuras, desenhos, tapeçarias, ilustrações, entre outros. No entanto, não englobam outras formas de arte visual, como arquitetura e escultura, como ressalta Louvel (2012). Isso significa que o foco está na análise das referências que se relacionam especificamente com elementos visuais e pictóricos em um texto literário, ampliando nossa compreensão das interconexões entre diferentes formas de expressão artística.

Ainda sobre uma definição de picturalidade, Ribas (2021) contribui ao definir as referências picturais como:

O comparecimento de uma referência, explícita ou não, às artes visuais, dentro de um texto literário. Dito de outra forma, o procedimento de descrever personagens, ambiente, cenas “como se” fossem quadros ou temas de pinturas e/ou a inserção de

objetos estéticos que marquem dimensões literais ou simbólicas específicas da narrativa. (RIBAS, 2021, p. 246, grifo do autor).

Para garantir que a análise da picturalidade em um texto literário não seja apenas uma interpretação guiada pela subjetividade e/ou intuição, Louvel (2012) delimita e caracteriza os marcadores da descrição pictural, estabelecendo critérios objetivos para identificar esses elementos:

Os marcadores do pictural poderão ser explícitos e aparecer como tais, produzindo um efeito de citação direta; ou então ser claramente reconhecidos pelo autor e comprovados por sua correspondência, seus ensaios críticos etc.; enfim poderão figurar indiretamente, mas permanecendo encodados no texto de maneira indiscutível. É aí que se encontrarão, em maior ou menor dose, os marcadores da descrição pictural[...] marcadores comuns às duas artes, seja em seu *savoir-faire*, seja no espaço comum da linguagem (LOUVEL, 2012, p. 49, grifo do autor).

Podemos entender que os marcadores da descrição pictural podem surgir de forma direta e explícita no texto literário, facilitando a identificação da arte visual referenciada de maneira mais rápida e precisa. No entanto, essa identificação ainda depende da atenção e conhecimento artístico do leitor. Alternativamente, esses marcadores podem aparecer de forma implícita, mas ainda assim conseguem se destacar no texto literário. Os marcadores da presença pictural propostos por Liliane Louvel (2012) são organizados da seguinte forma, conforme descreve Maria Cristina Ribas (2021):

- (a) o léxico técnico (cores, nuances, perspectiva, *glacis*, verniz, formas, camadas, linha);
- (b) a referência aos gêneros picturais (natureza-morta, retrato, marinha);
- (c) o recurso aos efeitos de enquadramento (que formula os tipos de plano/angulação com que as cenas são descritas/narradas/construídas), por meio da colocação de operadores de abertura e de fechamento da descrição pictural (dêitico, enquadramentos textuais como os encaixes nas narrativas, a pontuação, o branco tipográfico, a repetição do motivo “era”);
- (d) a colocação de focalizadores e operadores de visão; (foco narrativo e pontos de vista: onisciência/focalização interna/externa: conhecimento do narrador em relação a personagens e leitores/espectadores – Ver/Saber);
- (e) a concentração na história de dispositivos técnicos que permitem ver; o recurso às comparações explícitas – “como em um quadro”; “como se”;
- (f) a suspensão do tempo pela terminação do gerúndio (*-ing* em inglês; *-ando, -endo, -indo, -ondo* em português) que inscreve a espacialidade no tempo da narrativa, por um lado, a imobilidade e ausência de movimento, e a dinâmica contínua por outro. (RIBAS, 2021, p. 247-248, grifo do autor).

Com base na quantidade de marcadores da descrição pictural presentes em um texto verbal, podemos definir os chamados graus de saturação (LOUVEL, 2012). Esses graus indicam o nível de intensidade com que uma determinada referência a uma obra pictórica, seja

explícita ou não, é perceptível em um texto verbal. Assim, quanto mais explícita for a descrição da referência e quanto maior for a quantidade de marcadores da descrição pictural, maior será o grau da representação imagética. Em contrapartida, quanto menos explícita for a referência e menor for a quantidade de marcadores, menor será a classificação pictural. A ordem crescente dos graus de saturação é a seguinte:

1. Efeito quadro: Este é o grau mais fraco de saturação pictural e é definido como o “resultado do surgimento na narrativa de imagens-pinturas, produz um efeito de sugestão tão forte que a pintura parece assombrar o texto mesmo na ausência de qualquer referência direta, seja à pintura em geral, seja a um quadro em particular.” (LOUVEL, 2012, p. 50). Nesse grau, geralmente há poucos marcadores da descrição pictural no texto verbal. O efeito quadro funciona mais como um assombro, como se, dependendo do conhecimento e da percepção do leitor, determinada cena lembrasse uma obra visual já vista, mas sem evocações diretas e explícitas.

2. A vista pitoresca⁹: Este grau está relacionado ao anterior, uma vez que a vista pitoresca se concretiza quando, a partir do efeito quadro, é produzida uma memória que recompõe, por exemplo, uma cena de uma pintura no texto literário. Nesse nível de saturação pictural, a memória do leitor é ativada para recriar mentalmente uma imagem visual que lembra uma pintura, mesmo que não haja uma referência direta a uma obra no texto literário.

3. Hipotipose: Como Louvel (2012, p. 54-55) aponta: “a hipotipose está ligada à pintura histórica mais do que a qualquer outro gênero de pintura”. A hipotipose está relacionada à descrição temporal e à pintura histórica; é uma forma de descrição mimética que visa representar um ponto histórico específico, embora sem uma referência direta a qualquer obra de arte (RIBAS, 2021).

4. Quadros vivos: “Muito admirados no século XIX, aproximavam-se do retrato e da ópera[...] Os personagens, dispostos em posições ‘falantes’ reproduzindo um quadro ou uma

⁹ Exemplo de efeito quadro atrelado à vista pitoresca retirado do conto “II – Solfieri”: “— Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão pôr aquele céu morno, o fresco 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 se 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 a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas.” (AZEVEDO, 2012, p. 12).

cena histórica, imobilizavam-se numa evocação[...] (LOUVEL, 2012, p. 55, grifo do autor). Um exemplo notável é a figura 2, que apresenta a pintura “O beijo” (1907-8), de Gustav Klimt (1862-1918), ao lado uma reprodução humana da obra (cf. ANEXO A).

5. Arranjo estético ou artístico: Consiste “em compor uma ‘natureza-morta’ que permita à personagem abismar-se na contemplação e satisfazer seu narcisismo” (LOUVEL, 2012, p. 57, grifo do autor). Neste grau, é o próprio personagem que assume o papel de artista, montando uma disposição artística de acordo com seu desejo e inspiração conforme seu olhar.

6. Descrição pictural: Este é “o grau mais elevado de saturação do texto pelo pictural antes da própria écfrase[...]” (LOUVEL, 2012, p. 58). Neste grau, é necessário identificar os operados de abertura e fechamento do texto em relação à imagem, como efeitos de enquadramento, grafia, título, focalizadores, dentre outros. Esse nível implica em uma referência direta a uma pintura específica ou a outra forma de arte visual, como no exemplo a seguir extraído do conto “V – Claudius Hermann”: “Essa madrugada baixava à terra como o bafo de Deus: e entre aquela luz e aquele ar fresco a duquesa dormia – pálida como os sons daquelas criaturas místicas das iluminuras da Idade Média – bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso.” (AZEVEDO, 2012, p. 42).

7. Écfrase: O último grau de saturação é o ponto ao qual daremos maior destaque. De acordo com Louvel, a écfrase:

[...] era um exercício literário de alto nível que visava descrever uma obra de arte, efetuar a passagem entre o visível e o legível, como o exemplo canônico da descrição do escudo de Aquiles, por Homero, que lhe permitiu descrever a guerra de Troia. A écfrase prolonga o *ut pictura poesis*, coloca em cena seu princípio, por assim dizer[...] (LOUVEL, 2012, p. 60, grifo do autor).

Ainda sobre a definição de écfrase:

A écfrase é definida por manuais retóricos gregos (os *Progymnasmata*) como um tropo (figura de pensamento). Segundo Hélio Teão (apud CHINN, 2007, p. 267), esse “discurso descritivo” é uma “composição que expõe em detalhe e apresenta diante dos olhos de maneira evidente o objeto mostrado” (TEÃO apud RODOLPHO, 2012, p. 163). Etimologicamente, o termo vem de uma combinação do verbo grego *phrazein/ phrazein* (contar, declarar, pronunciar, mostrar) com o prefixo *ek-* (fora ou completamente, integralmente), ou seja, a *ekphrasis* deve revelar ou relatar algo em seus mínimos detalhes. Em latim, é traduzido como *descriptio*. O termo foi retomado no século XIX para definir um tipo específico de descrição literária, como consta no *Dicionário clássico Oxford*, que define écfrase como “uma

extensa e detalhada descrição literária de qualquer objeto, real ou imaginário” (THE OXFORD CLASSICAL DICTIONARY, 1996, p. 515). Ou seja, de acordo com a noção da Antiguidade, a éfrase é um tipo de recurso retórico, mas, de acordo com a definição proposta no século XIX, é um tipo de recurso literário. Ambos os casos tratam de descrições, mas a maior diferença entre as definições reside no fato de que a éfrase clássica era uma tradição oral que deveria ser fixada na mente da audiência de maneira a perpetuar a memória e a história, enquanto, uma vez consolidada a reprodutibilidade técnica no século XIX, as palavras não mais se dissolvem no ar, conseqüentemente, a função da éfrase passa a ser de cunho literário. (VIEIRA, 2017, p. 45-46).

Pode-se notar que o significado de éfrase tem evoluído ao longo do tempo, em resposta às necessidades de cada período. Na Antiguidade, devido à tradição oral, a éfrase era principalmente definida como um exercício retórico destinado a perpetuar uma imagem vívida na mente do público. Um exemplo clássico de éfrase, em seu contexto tradicional, é a descrição do escudo de Aquiles no poema épico *Iliada* (XVIII, 478-608) de Homero. Neste trecho, o escudo é forjado pelo deus grego Hefesto, a pedido da mãe de Aquiles. Os dois primeiros trechos, adaptados, descrevem a confecção da armadura da seguinte maneira:"

E fazia antes de tudo um escudo grande e maciço,
em tudo trabalhando com arte, em torno lançava uma orla brilhante,
tríplice, cintilante, e um argênteo balteo.
Cinco eram as regiões desse escudo: pois nele
fazia muitos trabalhos artísticos com mente vidente.

Inseriu terra, céu, mar,
E sol incansável e lua que se completa,
E todas as maravilhas de que está coroado o céu,
Plêiades, Híades e a força de Órion,
E a Ursa, que também chamam com epíteto de Carro,
Que no mesmo lugar gira e observa o Órion,
É a única sem participação dos banhos do Oceano. (MAIA JÚNIOR, 2014, p. 410).

Com esses trechos, podemos identificar uma descrição efrástica no sentido clássico, com objetivo de orientar o leitor/ouvinte na visualização minuciosa de uma obra de arte específica, neste caso, o escudo. No contexto da *Iliada*, temos a realização de uma éfrase de um objeto artístico que se origina inteiramente dentro do texto verbal, já que o escudo, em sua materialidade, nunca existiu; é meramente um objeto descrito dentro da narrativa. Contudo, como um recurso para enriquecer nossa imaginação, existem diversas representações visuais do escudo de Aquiles, que transformam a descrição efrástica em um objeto visível aos olhos. Uma dessas interpretações é a ilustração moderna, que pode ser vista na figura 3, retratando o escudo de Aquiles (cf. ANEXO B).

Quando nos voltamos para um entendimento contemporâneo de éfrase, deparamo-nos com a definição desse recurso, agora considerado como um elemento literário: a éfrase não

meramente como uma forma de descrição, mas também um meio de representação (VIEIRA, 2017):

Ruth Webb (2007, p. 15) explica que, apesar de algumas definições de éfrase sugerirem uma investigação arqueológica da gênese do texto efrástico, a definição retórica enfoca a “problemática de audiência e de recepção”, uma vez que a éfrase “faz o observador ver’ com seu olho mental”. É uma “resposta visualmente imaginativa às palavras” (WEBB, 2007, p. 16) que, através da interação entre palavra e imagem, dá acesso a representações de uma determinada experiência. Esse tipo abrangente de visualidade faz com que o receptor sinta a presença da cena descrita, seja um evento, seja uma paisagem, seja ainda um edifício. Logo, a relação entre a éfrase e sua fonte inspiradora deve ser tratada por seu impacto psicológico, e não simplesmente como referência. Assim, em vez de insistir na tarefa impossível de recriar um objeto material por meio da mídia imaterial da palavra, Webb (2007, p. 14) sugere que, ao criar a ilusão de “ver”, a éfrase antiga não busca imitar um determinado objeto, e sim o ato de percepção desse objeto. Apesar de sutil, tal distinção é relevante, pois um dos principais objetivos do exercício retórico da éfrase é exatamente criar uma impressão visual na mente do ouvinte. (VIEIRA, 2017, p. 48-49).

A éfrase vai além de uma descrição pormenorizada de um objeto artístico. Numa abordagem mais contemporânea, este recurso se estabelece como uma forma de representação que emerge da interação entre o autor, que por meio de seu texto verbal, estabelece conexão com o leitor ou receptor. Nesse contexto, um texto efrástico pode ser interpretado como aquele que capacita o leitor a enxergar para além das palavras, a visualizar o que nem sempre está expresso, mas que é sugerido; uma maneira de ampliar a percepção do leitor e sua habilidade de criar e estabelecer diálogos com o texto e outras formas de arte ou mídia.

Sob essa perspectiva contemporânea, podemos afirmar que o texto de *Noite na Taverna* é rico em descrição efrástica, devido à predominância de sua linguagem poética. Álvares de Azevedo consegue, por meio de sua escrita, envolver o leitor em sugestões imagéticas, descrições e representações que nos fazem "ver", uma vez que a éfrase ocorre quando a evocação de uma imagem visual é desencadeada no processo mental a partir de sua verbalização, através de um texto lido ou ouvido (VIEIRA, 2017). Um exemplo retirado de nosso objeto de estudo, e que podemos relacionar como um texto efrástico, é a seguinte passagem:"

— Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão pôr aquele céu morno, o fresco 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 se fazias 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 a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas.” (AZEVEDO, 2012, p. 12).

Usamos a mesma passagem para ilustrar o efeito de criar uma cena pitoresca. No entanto, seguindo o conceito contemporâneo, podemos igualmente lê-la e interpretá-la como uma representação ecfrástica. A construção da narrativa nos leva a visualizar, através dos olhos de Solfieri, a imagem dessa mulher misteriosa como se fosse uma obra de arte, como se estivéssemos diante de uma pintura única dentro do contexto narrativo. Isso cria um efeito imagético, gerado pelo texto verbal, ou seja, uma influência sobre o receptor ao interagir com o texto literário, permitindo-lhe perceber o que vai além do explicitamente declarado e o que é sugerido e pode ser imaginado.

Se considerarmos a descrição em si, perceberemos que os detalhes descritivos deste trecho não são acidentais, já que, como Genette (1969, p. 57) afirma, não há narrativa sem descrição, e a descrição pode até mesmo servir à narrativa, como é o caso de romances escritos no século XIX (apud VIEIRA, 2017, p. 47).

Com essa discussão, podemos encerrar nossa compreensão sobre a picturalidade com as seguintes citações:

O pictural acrescenta algo ao texto; ele exerce o papel de termo comparativo da comparação, uma verdadeira abordagem figural, o *ut pictura poesis* que se torna um tipo de arquitropo dominando o outro. Sucede-se, então, a interposição do visual, camada suplementar de representação que satura o texto e produz um efeito estético. (LOUVEL, 2012, p. 63, grifo da autora).

O pictural abre para um devaneio poético e designa a função mimética da narrativa. À analogia, duplicada pela pintura, se introduz num sistema comparativo pelo desvio necessário do “como”. Podemos, então, repensar a figura não em termos de distanciamento, mas de ponto de vista, quando a escolha do comparativo tem valor de orientação, quando já é uma interpretação, uma vez que revela pressupostos éticos e estéticos. Trata-se certamente de uma palavra que se diferencia do clichê, de uma palavra que utiliza um desvio para fornecer uma visão particular.” Recorrer à pintura pela analogia implica, portanto, primeiramente, o fato de o sujeito que “compara” dispor de conhecimentos estéticos — ele confere um suplemento de elegância, de competência; em seguida, o fato de o leitor também compartilhar dos mesmos referentes. Esse texto dirige-se a um público que já deve ter visto uma reprodução do quadro. Um efeito de convivência acrescenta certo valor ao texto, instaura uma proximidade. (LOUVEL, 2012, p. 63, grifo do autor).

Partiremos do conceito que a autora denomina como “devaneio poético” (LOUVEL, 2012) como ponto de partida para o próximo capítulo deste trabalho. Nosso objetivo é aprofundar a análise dos contos, explorando as possibilidades de leitura, representações e referências imagéticas. Vamos estabelecer um diálogo entre os contos de *Noite na Taverna* e as evocações, alusões e percepções que temos das histórias. É fundamental ressaltar que nossa

proposta de análise e método de pesquisa não busca reforçar o pensamento *paragone*¹⁰ de que existe uma arte superior a outra, ou que uma serve à outra. Nosso intuito é destacar a complementaridade e a interconexão entre o literário e o pictórico.

¹⁰ “[...] ‘Comparação’ tem origem na teoria da arte renascentista e refere-se a uma competição sobre qual seria a melhor e mais valiosa forma de arte.” (BRUHN, 2020. p. 31, grifo do autor).

3 ALÉM DOS LIMITES: EXPLORANDO *NOITE NA TAVERNA* POR NOVOS OLHARES

3.1 Imagens e representações nos contos: uma análise detalhada de referências

Não vês que o olho abraça a beleza do mundo inteiro? [...] É janela do corpo humano, por onde a alma especula e frui a beleza do mundo, aceitando a prisão do corpo que, sem esse poder, seria um tormento[...] Ó admirável necessidade! Quem acreditaria que um espaço tão reduzido seria capaz de absorver as imagens do universo? [...] O espírito do pinto deve fazer-se semelhante a um espelho que adota a cor do que olha e se enche de tantas imagens quantas coisas tiver diante de si.

(Leonardo da Vinci apud Marilena Chauí, 1988)

Nesta seção, vamos examinar as histórias de *Noite na Taverna*, ressaltando as representações visuais que são percebidas, as referências intertextuais (RAJEWSKY, 2012; 2020), com ênfase no aspecto pictural (LOUVEL, 2012), e também a importância das epígrafes nas histórias e suas relações com os contos e personagens. As histórias são construídas de maneira a apresentar uma estrutura de narrativa enquadrada, ou seja, uma técnica de narração que consiste na inserção de narrativas dentro de outra. Na obra, a narrativa principal ocorre na taverna no presente, enquanto outras histórias são contadas dentro dela e se complementam. Nessa perspectiva, as epígrafes atuam como reforços narrativos que corroboram com a estrutura da narração. Em relação à classificação e uso, as epígrafes podem ter até quatro funções, mas iremos nos referir apenas à segunda função, conforme apontado por Gérard Genette:

A segunda função possível da epígrafe é, certamente, a mais canônica: consiste num comentário do texto, cujo significado ela precisa ou ressalta indiretamente. Esse comentário pode ser claríssimo, como na autoepígrafe de Maximes, ou na citação de Píndaro que abre *Le Cimetière Marin* (“Minha alma não aspira à vida eterna, mas esgota o campo do possível”), como na epígrafe de *La Nausée* tirada de Céline (“É um rapaz sem importância coletiva, é no máximo um indivíduo”), ou a de Bavard, atribuída a Rivarol (“Ele tem uma “furiosa necessidade de falar, sufoca, rebenta se não falar”). É na maioria das vezes enigmático, de um significado que somente se esclarecerá, ou confirmará, com a plena leitura do texto[...] (GENETTE, 2009, p. 142).

Essa segunda função aborda a relação das epígrafes com o conteúdo do texto, demonstrando que são empregadas intencionalmente pelo autor. Esse uso intencional é perceptível nas epígrafes dos contos de *Noite na Taverna*, sendo este paratexto parte integrante de nossa análise.

Antes da abertura da obra (o surgimento do título), somos apresentados à primeira epígrafe selecionada pelo autor, uma citação do ato I da tragédia teatral *Hamlet*, de Shakespeare: “E agora, Horácio? Estais a tremer e pálido. Não será isto algo mais do que uma fantasia? Que pensais disto?”¹¹ (AZEVEDO, 2012, p. 5, tradução nossa). Esta epígrafe atua como uma referência à temática de toda a obra, à narrativa como um todo. A pergunta incrédula de Bernardo a Horácio, após ambos terem avistado o fantasma do antigo rei, questionando se poderia ser apenas uma ilusão, uma fantasia, remete à própria construção fantasiosa de *Noite na Taverna*, transformando alguns contos em possíveis fantasias e/ou histórias contadas para impactar os ouvintes na taverna e o próprio leitor.

3.1.1 Uma noite do século

No primeiro conto, somos apresentados aos personagens que serão narradores dos contos seguintes: Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann. Observamos o espaço onde a narrativa principal de desenrola: uma taverna, coincidindo com a epígrafe do conto, uma citação de José Bonifacio de Andrada e Silva, conhecido como o patriarca: “Bebamos! nem um canto de saudade! Morrem na embriaguez da vida as dores! Que importam sonhos, ilusões desfeitas? Fenecem como as flores!” (AZEVEDO, 2012, p. 7). Essa citação complementa tanto o ambiente de bebidas quanto as perspectivas dos personagens, destacando suas fugas das tragédias e dos crimes por meio da embriaguez e dos excessos.

¹¹ No original: “How now, Horatio? You tremble, and look pale. Is not this something more than phantasy? What think you of it?”

3.1.2 Solfieri

Neste conto, acompanhamos a perspectiva de Solfieri, o narrador, e sua obsessão por uma figura feminina que ele havia encontrado em uma de suas viagens a Roma, mas na qual, naquela ocasião, não foi capaz de se aproximar. No primeiro encontro (ou desencontro) com essa mulher misteriosa, notamos a tendência de objetificação e santificação da figura feminina. Isso nos leva a identificar uma aura fetichista e mórbida entrelaçada com as idealizações do feminino, conforme percebido pela visão distorcida de Solfieri.

Era em Roma. Uma noite a lua ia bela como vai ela no verão por aquele céu morno, o fresco 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 se 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, 2012, p. 12, grifo nosso).

No texto acima, Solfieri descreve minuciosamente o ambiente ao seu redor, seguindo a característica romântica de ambientação. Essa descrição é combinada com a figura de uma mulher que aparece em uma das janelas dos palácios, já envolvidos pela escuridão da noite. Segundo Araújo G. (2021, p. 65), Solfieri estabelece conexões entre a caracterização do espaço e do personagem, estreitando as fronteiras entre sujeito e objeto. O protagonista descreve a brancura da pele da mulher e sua aparência semelhante a uma estátua de mármore. Essa descrição sugere uma possível referência intermediária, uma vez que a narrativa transforma a mulher em uma representação artística, idealizada como um objeto divino para ser contemplado pelo observador. Solfieri desenvolve um fetiche pela mulher, desejando possuí-la em seu estado de vulnerabilidade.

A representação visual deste trecho é construída através do destaque das palavras relacionadas às cores da cena e, principalmente, pela maneira como a cena é enquadrada. Nesse sentido, Solfieri é retratado como um personagem *voyeur*, já que a “a recuperação de uma imagem passará pelo olhar, donde a necessária presença de um personagem em posição de *voyeur*. Conclui-se que uma das marcas do descritivo, diretamente ligada à visão, será bastante solicitada na descrição pictural.” (LOUVEL, 2006, p. 210, grifo do autor). A partir da perspectiva de Solfieri como observador, podemos perceber mais uma característica do enquadramento da descrição pictórica: a descrição como uma moldura.

Atividades de enquadramento, os *lugares estratégicos* do descritivo de espaço designarão o espaço assim segmentado como candidato à descrição. Para “poder ver”, o personagem deve se achar face a um espaço transparente que seu olhar deve estar em condições de atravessar. “*Os topos da janela*” e suas variantes incluirão as portas, as sacadas, as frisas de teatro[...] Esses lugares de enquadramento “naturais” têm sido largamente empregados pelos pintores. [...] Quando a descrição apresentar qualidades picturais, será pelo desvio do “tropa do quadro” *in absentia*¹², do “como o quadro”. Assim, enquadramentos de janelas, de portas, grades de sacadas segmentarão o espaço, organizando o percurso do olhar segundo modalidades estéticas (qualitativas) e não apenas didáticas (quantitativas ou enumerativas) [...] (LOUVEL, 2006, p. 204-205, grifo do autor).

Portanto, Solfieri desvia seu olhar em direção à janela, onde avista a imagem de uma mulher: “uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura” (AZEVEDO, 2012, p. 12). Neste caso, a janela atua como uma moldura para a cena que abriga a figura observada pelo eu lírico. Podemos inferir que essa referência ocorre devido à descrição visual presente no texto, de acordo com a definição contemporânea de *écfrase*, que considera a nossa percepção visual como uma resposta “imaginativa às palavras” (WEBB, 2007 apud VIEIRA, 2017, p. 48-49). A partir dessa resposta, podemos entender essa picturalidade com características semelhantes às de uma pintura renascentista, como a textura da cena, o enquadramento e o ponto de fuga, nos permitindo evidenciar semelhanças com a imagem abaixo:

Figura 2 – “Duas Mulheres na Janela” (1655-60), de Bartolomé Esteban. (Óleo sobre tela)



Fonte: Site <https://www.arteeblog.com/2016/10/analise-da-pintura-duas-mulheres-na.html>.

¹² Em ausência.

Na pintura selecionada, podemos destacar as semelhanças com a descrição pictórica em moldura feita pelo narrador do conto. Na obra de Bartolomé, podemos observar características típicas da arte pictórica renascentista, tais como: realismo e perspectiva, proporção e anatomia, além do uso de luz e sombra. No quadro, o pintor cria a ilusão de perspectiva, como se o espectador estivesse sendo observado pelas moças na janela. A própria janela serve como uma moldura dentro de outra moldura, a tela. O contraste de luz e sombra, claro e escuro, contribui para a sensação de profundidade e volume na pintura.

Essas características assemelham-se à descrição feita por Solfieri da mulher misteriosa. Visualizamos a mulher através da perspectiva do narrador, enquadrando a cena ao utilizar a janela como suporte para a imagem da moça. Outro paralelo técnico é o contraste de cores: no conto, é mencionado que já é noite, com as luzes se apagando “uma por uma nos palácios” (AZEVEDO, p. 12); a única luminosidade da cena é proveniente da luz do luar, que destaca o rosto pálido da mulher e as lágrimas que escorrem.

A mulher na janela, apesar de suas lágrimas, cantava:

Eu me encostei a aresta de um palácio. A visão desapareceu no escuro da janela... e daí um canto se derramava. Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um como choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte. Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta. Parecia espreitar se havia alguém nas ruas. Não viu a ninguém: saiu. Eu segui-a.

A noite ia cada vez mais alta: a lua sumira-se no céu, e a chuva caía as gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me grossas lágrimas de água, como sobre um túmulo prantos de órfão.

Andamos longo tempo pelo labirinto das ruas: enfim ela parou: estávamos num campo.

Aqui, ali, além eram cruces que se erguiam de entre o ervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite.

Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão: as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz.

O frio da noite, aquele sono dormido à chuva, causaram-me uma febre. No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher, gemiam aqueles soluços e todo aquele devaneio se perdia num canto suavíssimo... (AZEVEDO, 2012, p. 12).

Na descrição da cena, podemos associar o canto da personagem ao conceito do “canto da sereia” representado na mitologia grega, por exemplo. Nas narrativas mitológicas, as sereias eram seres belos, sedutores e ao mesmo tempo demoníacos, atraindo aqueles que ouviam seu canto. Similarmente, assim como os marinheiros, Solfieri é atraído pela mulher até o cemitério. Na descrição, observamos mais elementos pictóricos na construção da cena. O narrador atua como um *voyeur*, detalhando o desenrolar dos eventos. O foco visual se estende desde as cruces, as aves até a mulher ajoelhada diante de um dos túmulos. O texto não

fornece muitas informações, como quem é a mulher ou o porquê ela estava tão tarde da noite em um cemitério. Tais respostas não são cruciais para a história, pois o propósito desta passagem é realçar o encantamento de Solfieri pela mulher. Tão grande é o seu fascínio que ele adormece no local, e a única certeza que tem de ter visto a moça no cemitério são as plantas quebradas próximas do lugar.

Após um ano, ao retornar para a "cidade do fanatismo e da perdição" (AZEVEDO, 2012, p. 11), Solfieri é atraído para uma igreja e, no interior do edifício, depara-se com o corpo de uma jovem, que ele acredita ser a mesma que havia observado no ano anterior, aparentemente morta em um caixão. A partir desse encontro, a cena se desdobra como se, através dos olhos do observador, e guiando nosso olhar com base no que vimos sobre picturalidade e referência intermediária, estivéssemos diante da descrição de uma obra de arte. Mais especificamente, parece como se estivéssemos adentrando e reinterpretando uma pintura baseada na fábula de "A Bela Adormecida". A versão escolhida para essa comparação é a de Charles Perrault (1628-1703), intitulada "A Bela Adormecida no Bosque" (1697). O trecho do conto que nos permite estabelecer essa conexão com uma evocação imagética e uma referência à fábula é o seguinte:"

Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro: as estrelas passavam seus raios brancos entre as vidraças de um templo. As luzes de quatro círios batiam num caixão entreaberto. Abri-o: era o de uma moça. Aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na frente dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal-apertados... Era uma defunta!... e aqueles traços todos me lembraram uma ideia perdida... — Era o anjo do cemitério? Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por quê, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo.

[...]

— Foi uma ideia singular a que eu tive. Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo as despe à noiva. Era uma forma puríssima[...] (AZEVEDO, 2012, p. 13, grifo nosso).

Na passagem destacada, percebemos a construção detalhada da cena que descreve o espaço físico do local, evidenciando o clima de profanação tanto do templo quanto do corpo da mulher desconhecida, envolto em um sudário, que é um lençol utilizado para cobrir um cadáver, uma espécie de mortalha. Isso reforça a atmosfera de corrupção não apenas do templo religioso, mas também do "templo-corpo" da mulher. Além disso, é mencionado o sombrio desejo de Solfieri, o qual sugere a prática de necrofilia.

A imagem da cena sugere uma referência à história da Bela Adormecida e um príncipe, porém de maneira invertida. A narrativa tradicional da Bela Adormecida pressupõe

que a mulher seja despertada por seu príncipe. No entanto, na construção da cena, a mulher precisa permanecer dormindo (ou morta) para que possa ser amada e desejada pelo seu admirador, Solfieri, permitindo assim a preservação da idealização do momento. A inversão do papel de Solfieri como um “Príncipe ao avesso” ocorre devido ao seu desejo e fetiche, os quais se desenvolvem na expectativa de que a mulher não reaja, permanecendo submissa, uma vez que morta (ou dormindo), ele não almeja despertá-la, como é comum na versão convencional do conto de fadas.

Essa interpretação da Bela Adormecida que podemos perceber é influenciada pelo nosso consciente coletivo, visto que estamos discutindo uma imagem arquetípica da mulher indefesa, pura e necessitada de salvação pelo príncipe:

Limitando-nos à esfera da literatura, podemos definir arquétipos como representações das grandes forças ou impulsos da alma humana: o instinto de sobrevivência, o medo, o amor, o ódio, o ciúme, os desejos, o sentimento do dever, a ânsia de imortalidade, a vontade de domínio, a coragem ou heroísmo, o narcisismo, a covardia, a inveja, o egoísmo, a luxúria, a fê (necessidade de crer num Ser Superior ou num Absoluto), a funda ligação com a Mãe (o feminino, a Anima), o respeito ou temor ao Pai (o Masculino, o Animus), a rivalidade entre irmãos... Tais arquétipos, no âmbito da literatura ou da mitologia clássica, têm sido representados por figuras ou personagens arquetípicas, isto é, representações dessas paixões ou “gigantes da alma” que se amalgamam no inconsciente coletivo, analisado por Jung. (COELHO, 2012, paginação irregular, grifo do autor).

Como a autora destaca, os arquétipos representam desejos e sentimentos intensos que impulsionam os seres humanos. Essas representações de emoções, que existem desde as antigas civilizações, são personificadas por personagens e figuras que expressam impulsos e sentimentos específicos. Essas figuras arquetípicas se estabelecem no inconsciente coletivo, como definido por Jung, conforme afirmado por Barone:

Advindo do inconsciente, os conteúdos podem ser de caráter pessoal ou coletivo, universal. Jung entende a consciência, que é ligada ao ego, como subjetiva, por seu caráter personalístico. Já o inconsciente, pode abranger tanto conteúdos psíquicos esquecidos no decorrer da vida e impressões e percepções subliminares, ideias fracas que não têm energia para atingir a consciência (camada pessoal), quanto conteúdos inatos, herdados, instintivos (camada impessoal). Esta camada, mais profunda, é mais objetiva, pois é universal, sendo mais regular e previsível. É dela que advêm os arquétipos, que, como sugere o próprio nome, são matrizes arcaicas, que concentram energia psíquica. Quando atualizada, esta energia se configura como imagem arquetípica. A imagem se dá, em primeiro lugar, metaforicamente. Como o arquétipo, em certo nível, permanece sempre desconhecido, a metáfora de sua interpretação é sempre aproximativa, e nunca precisa. (BARONE, 2014, p. 26).

As figuras arquetípicas também se enraízam no inconsciente coletivo, levando a interpretações e associações similares entre os indivíduos. Em situações em que não há

referências explícitas, essas representações podem ser interpretadas pelo público como vislumbres ou associações baseadas em memórias.

No trecho destacado do conto, percebemos a criação de um ambiente fabuloso e fantasioso, quase como se fosse um sonho. Esses elementos nos direcionam para a construção do arquétipo no conto. O aspecto "fantasioso" é acentuado pelo questionamento de Solfieri, que declara não saber como ou por que foi à igreja, insinuando a existência de uma força maior por trás de seus atos, guiando-o para encontrar o corpo da mulher; até mesmo as portas da igreja estavam abertas, facilitando seu caminho.

O ponto crucial do conto ocorre quando Solfieri se envolve intimamente com o que ele acreditava ser um cadáver. No entanto, a mulher desperta, revelando que não estava morta, mas sim em estado de catalepsia¹³, como descrito no texto:

A madrugada passava já froixa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados. – Luz sombria alumiu-os como a de uma estrela entre névoa, - apertou-me em seus braços, um suspiro ondeou-lhe nos beiços azulados... Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2012, p. 13).

Pode-se notar uma semelhança entre o conto e a trama da história de “A Bela Adormecida”. Na fábula, a princesa acorda de um sono de 100 anos após ser beijada pelo príncipe, que corajosamente enfrenta uma floresta de espinhos e perigos mortais. No segundo conto de *Noite na Taverna* (1855), a mulher também desperta de seu estado cataléptico, aparentemente morta, após o contato íntimo (ou abuso) de Solfieri.

Na cena mencionada, notamos uma inversão na construção de alguns elementos da história do conto em contraste com a fábula. No relato de Solfieri, o encantamento se desfaz quando a mulher desperta, uma vez que ela não pode mais ser desejada pelo personagem. Quando ela desperta, perde-se a idealização santificada e a “forma puríssima” (AZEVEDO, 2012, p. 13). Nesse momento, o ambiente fantasioso é interrompido, e tanto Solfieri quanto a mulher não expressam mais desejos românticos ou amorosos: “[...] quando eu passei a porta ela acordou. O primeiro som que lhe saiu da boca foi um grito de medo...” (AZEVEDO, 2012, p. 14).

¹³ Condição na qual a pessoa apresenta uma incapacidade de se movimentar e, até mesmo de falar. Em alguns casos a condição pode ser confundida com a morte.

Em contrapartida, na fábula, após despertar pelo beijo do príncipe, a princesa se apaixona imediatamente por ele, vivendo felizes para sempre na versão de Perrault. Dessa forma, observa-se como os desfechos das histórias são construídos de maneiras distintas: na fábula, há uma expectativa de final feliz das histórias infantis, enquanto no conto, o desfecho é permeado pela tragédia do infortúnio da mulher e pela obsessão macabra e pelo fetiche de Solfieri:

Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la. Dois dias e duas noites levou ela de febre assim... Não houve sanar-lhe aquele delírio, nem o rir do frenesi. Morreu depois de duas noites e dois dias de delírio (AZEVEDO, 2012, p. 14-15).

Após a morte da mulher, Solfieri contrata um escultor para recriar a imagem da falecida em cera, como mencionado no trecho: “A noite saí — fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera — e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.” (AZEVEDO, 2012, p. 15). Essa ação pode ser interpretada como uma tentativa de criar e preservar a imagem da mulher como uma virgem ou como a representação de uma figura santa. Pode-se inferir que isso busca manter o eterno feminino e sua perfeição idealizada em um objeto concreto que, com os devidos cuidados, permanecerá por muitos anos. Isso pode ser uma referência evidente a estátuas femininas clássicas, as quais exemplificam a perpetuação da imagem feminina idealizada.

O desfecho do conto, especialmente com a fabricação da estátua à imagem da mulher, revela uma estreita relação com a epígrafe: “...Mais um beijo em tua pálida argila, E esses lábios outrora tão quentes – meu coração! meu coração!”¹⁴ (AZEVEDO, 2012, p. 11, tradução nossa). Esta citação é extraída da obra dramática *Cain: A Mystery* (1821), de Lord Byron, uma peça que se concentra no ponto de vista do personagem bíblico Caim.

A epígrafe adianta um dos pontos centrais do enredo de Solfieri em Roma que mencionamos: após a morte da mulher pela qual estava obcecado, ele contrata um escultor especializado em estátuas de argila para reproduzir sua imagem. Após contratar o artista, o personagem narrador cava uma cova em seu próprio quarto, sob a cama, e antes de depositar o cadáver, tem um último momento com ela: “Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a...” (AZEVEDO, 2012, p. 14). Dessa forma, a epígrafe nos direciona para o fetiche de Solfieri.

¹⁴ No original: “...Yet one kiss on your pale clay And those lips once so warm — my heart! my heart!”

Direcionando-nos mais especificamente para a evocação imagética e com base nos pressupostos da análise da picturalidade no texto literário (LOUVEL, 2012), podemos identificar no conto alguns marcadores da descrição pictural, sendo estes:

(1) **O léxico técnico** que observamos a partir das cores, das nuances e camadas nas cenas destacadas do conto revela um explícito contraste entre o claro e o escuro (luz e sombra), assemelhando-se quase a pinturas barrocas que ilustram essas oposições. Isso ecoa a dualidade descrita por Solferi ao narrar o espaço físico, ressaltando as sombras, as luzes e sua própria figura sombria em contraste com a clara e angelical presença da mulher desejada, tal qual o pecado do personagem em divergência com o lugar sagrado.

(2) **O recurso aos efeitos de enquadramento** trata das questões relacionadas às descrições, narrativas e construções das cenas por meio de operadores da visão da descrição pictórica. Observamos um efeito de enquadramento sempre a partir da perspectiva de Solferi, geralmente em um ângulo acima da mulher, pairando sobre ela. No primeiro trecho retirado do conto, encontramos uma descrição com repetição do termo "era", utilizado não apenas para retratar a imagem da moça, mas também para enfatizar o ambiente e o clima da história.

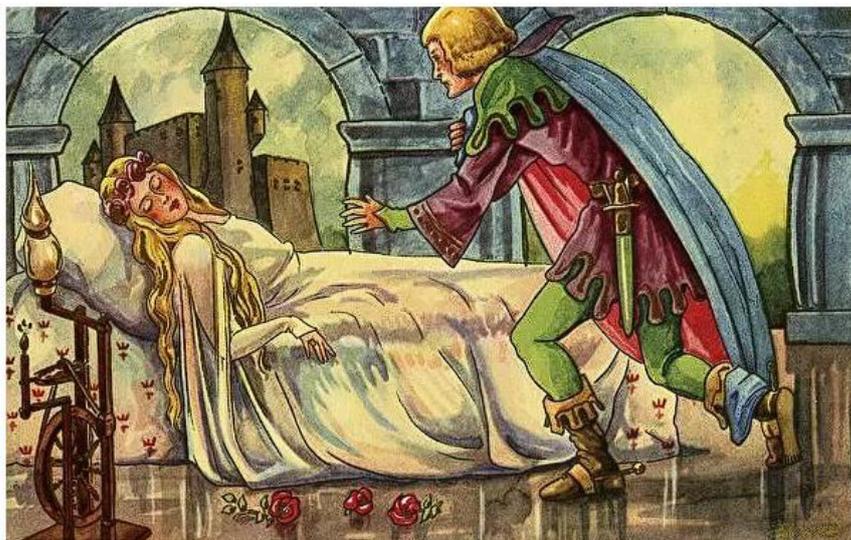
(3) Através da utilização de marcadores como a **colocação de focalizadores e operadores de visão**, percebemos a importância do ponto de vista de Solferi na criação da cena como uma referência pictórica. A partir de sua perspectiva, ele molda o encontro com a jovem desfalecida como se ela fosse uma espécie de obra artística divina, fornecendo detalhes que nos levam a ler o texto como uma evocação imagética implícita, em especial, da história da “Bela Adormecida”, no momento do encontro com o príncipe. Assim, mesmo sem menções explícitas à fábula, cabe ao leitor, por meio de sua interpretação, perceber e analisar as possíveis similaridades e diferenças em certos aspectos entre ambas as histórias.

Ao considerar a quantidade de marcadores de picturalidade presentes nos trechos analisados durante nossa leitura, podemos inferir o grau de picturalidade como um efeito quadro associado à vista pitoresca, estabelecendo assim os dois primeiros níveis de saturação no conto “II – Solferi”. Diante disso, é evidente um efeito de quadro, já que a cena é estruturada de modo a sugerir uma forte representação pictórica, fazendo-nos associá-la a uma pintura, mesmo sem referências explícitas a um quadro. Esse efeito de quadro está relacionado à vista pitoresca, pois, ao lermos, surge uma forte sugestão visual da cena como uma alusão a imagens, pinturas e gravuras que evocam a “Bela Adormecida”. Nesse grau de

intensidade de referência, o efeito é relativo à memória visual de cada leitor e ao seu repertório artístico e imagético.

Partindo para um diálogo mais visível entre a mídia literária e a pictórica, selecionamos, para este estudo, uma gravura que representa a cena do encontro do príncipe prometido com a princesa que repousa em seu leito de descanso e de maldição após ser enfeitiçada por uma bruxa, como se observa:

Figura 3 - Gravura da fábula “A Bela Adormecida” (1754), de Charles Perrault



Fonte: *Site Media Storehouse*.

Nas duas histórias (conto e fábula), assim como na mídia pictórica, as mulheres são retratadas em estados indefesos e vulneráveis. Contudo, na fábula, a situação da personagem principal, nomeada apenas como “a princesa” – o autor não lhe deu um nome próprio –, é conhecida por muitos dos habitantes das regiões próximas ao reino. O castelo, onde a jovem repousava, encontrava-se em ruínas, cercado por espinhos e por uma floresta traiçoeira, visto que, assim como a princesa, todos os habitantes do reino também foram atingidos pelo feitiço. Já na história do conto, a imagem da mulher é imediatamente associada à morte, levando Solfieri a desejar a mulher que julgava estar morta.

Neste conto de Álvares de Azevedo, ocorre uma profanação intencional por parte do personagem masculino, enquanto na fábula de Perrault, o leitor é induzido a relacionar o beijo do príncipe na princesa adormecida como ingênuo, apaixonado e salvador, não como uma profanação, embora seja um ato contraditório perante a ótica contemporânea. No entanto, essa questão não é objeto de análise deste estudo.

O encantamento por parte dos personagens masculinos principais, em ambas as narrativas, ocorre imediatamente no encontro com as respectivas mulheres de cada história. O fascínio deles é instantâneo; no conto “II – Solfieri”, é quase mágico, enquanto na fábula é de fato mágico, já que o príncipe é aquele predestinado a acordar a princesa com o beijo do amor verdadeiro.

Outros aspectos importantes para abordar são os cenários das histórias e as roupas das mulheres. No segundo conto de *Noite na Taverna*, parte da trama, que remete à evocação imagética analisada neste estudo, se desenrola no espaço de um templo religioso (Igreja), ao passo que, na fábula, o cenário é a torre de um castelo em ruínas. Em ambas as histórias, as mulheres repousam em seus leitos, uma em um caixão cercado pelo contraste da escuridão com as luzes das lâmpadas e das estrelas, e a outra em uma cama cercada por rosas. As vestimentas das personagens são semelhantes: vestidos brancos que destacam a imagem de mulheres inocentes, angelicais e/ou noivas aguardando a consumação matrimonial.

Os marcadores picturais presentes no conto revelam um detalhamento visual intenso, já que Álvares de Azevedo descreve cenários, pessoas e objetos com riqueza de detalhes, permitindo que o leitor visualize claramente cada elemento. A estrutura do texto é organizada de maneira a criar camadas visuais, como se estivesse construindo uma pintura por meio das palavras. Existe uma disposição e organização cuidadosas para criar imagens visuais vívidas e multifacetadas, como nas passagens que abordamos: a mulher na janela; a cena no cemitério e a mulher no caixão.

Além disso, a linguagem sensorial desempenha um papel crucial na percepção pictórica no texto literário. A narrativa utiliza uma linguagem que apela aos sentidos, descrevendo não apenas a visão, mas também o tato e o som, por exemplo, para enriquecer a experiência sensorial do leitor. Nesse contexto, o autor recorre ao recurso sinestésico para não apenas permitir que o leitor leia o texto, mas também sinta e ouça:

Sinestesia é um conceito bem conhecido na estilística, tido como figura de linguagem que alia termos para expressar mistura de sensações relacionadas aos sentidos de tato, audição, olfato, paladar e visão, tanto na ordem prevista de significação (ouvir o som, ler o romance, cheirar o perfume, provar o vinho) [...] (RIBAS, 2022, p. 41).

No conto, o foco central recai bastante na descrição do tato e da audição, como se percebe em trechos como: “Tomei-a no colo. Preguei-lhe mil beijos nos lábios” (AZEVEDO, p. 13) e “Quando entrei no quarto da moça vi-a erguida. Ria de um rir convulso como a

insânia, e frio como a folha de uma espada. Trespassava de dor o ouvi-la.” (AZEVEDO, p. 14)."

Resumidamente, ao adentrarmos a leitura do conto “II – Solfieri”, podemos identificar uma evocação imagética elaborada com base tanto em similaridades quanto em diferenças. Na narrativa de Álvares de Azevedo, encontramos uma referência implícita, embora alguns detalhes levem o conto por um caminho oposto ao da fábula, mais precisamente à história de “A Bela Adormecida no Bosque”. Embora não esteja especificado qual versão, o conto mantém o aspecto principal: uma jovem que adormece por anos após uma maldição e é despertada pelo beijo do príncipe. É a partir desse princípio narrativo que estabelecemos uma ligação entre nossa memória imagética e o conto de *Noite na Taverna*.

3.1.3 Bertram

No terceiro conto, é o personagem Bertram que relata suas lembranças sombrias e macabras, principalmente seu envolvimento com as três mulheres que cruzaram seu caminho e marcaram sua história sinistra. A primeira delas é Ângela, uma espanhola que personifica a variação da mulher sádica e prostituta, enquanto as outras duas, não nomeadas pelo autor, são descritas a partir da idealização da mulher donzela e santa.

Como Ângela reflete a imagem da mulher fria e estéril, alguns detalhes enriquecem a construção dessa personagem: (1) É a única mulher que atravessa a vida de um dos narradores e que permanece viva, ao menos até onde é mencionado, sugerindo que possivelmente tenha sobrevivido ao longo de toda a história até o seu desfecho; (2) A escolha do nome pelo autor, que etimologicamente significa "mensageira" e/ou "anjo", embora durante a descrição da personagem não haja nada de angelical em sua construção. Nem mesmo a descrição de sua aparência remete ao fascínio divino das outras mulheres, pois Ângela era: "linda daquele moreno das Andaluzas que não há vê-las sob as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d'Alexandria — sem delirar sonhos delas por longas noites ardentes!" (AZEVEDO, 2012, p. 16). Além disso, (3) a personagem é retratada como capaz de cometer infanticídio como meio para seguir com seu amante em busca de sua suposta liberdade.

Na descrição física de Ângela, o narrador nos informa sobre a etnia da mulher, identificando-a como andaluza, ou seja, de origem espanhola e árabe, uma vez que o termo

Al-Andaluz era frequentemente utilizado para designar pessoas de ascendência árabe que haviam fugido da península ibérica após a expulsão durante a Reconquista Cristã¹⁵. Isso sugere que o papel de Ângela na vida de Bertram, um homem de origem dinamarquesa (europeu), não é coincidência. A mulher parece ser responsável pelo início da ruína moral de Bertram, levando-o a cometer atrocidades para ficar ao seu lado, incluindo o assassinato de três de seus amigos, o que mesmo assim não é suficiente para prendê-la a ele.

Em um momento de lamentação, o narrador faz uma referência a outra tragédia, desta vez à obra literária *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Bertram compara seu infortúnio, desespero e abandono ao que Otelo sentiu após assassinar Desdêmona: “(...) fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida — e depois, depois sentir-me só e abandonado no mundo, como a infanticida que matou o seu filho, ou aquele Mouro infeliz junto à sua Desdêmona pálida!” (AZEVEDO, 2012, p. 16).

A menção a Otelo não é casual; o personagem shakespeariano e Ângela compartilham a mesma origem étnica, originários do Oriente. Mesmo que a mulher seja de ascendência mestiça, árabe e europeia, o aspecto imaginativo que envolve o Oriente e seu povo é destacado; nesse conto, compreendemos a construção de Ângela como um estereótipo da mulher oriental sexualizada, como reforçado por Flaubert após seu envolvimento com Kuchuk Hanem, uma dançarina e cortesã egípcia: “a mulher oriental não passa de uma máquina: não distingue entre um homem e outro” (apud SAID, 1990, p. 195). A partir da visão eurocêntrica de Flaubert, percebemos que:

A mulher oriental é uma ocasião e uma oportunidade para as meditações de Flaubert; ele fica extasiado com a autossuficiência dela, a sua indiferença emocional, e também por aquilo que, deitada ao lado dele, ela o faz pensar. Menos uma mulher que uma amostra de feminilidade impressionante mas inexpressiva, Kuchuk é o protótipo da *Salammbô* e da *Salomé* de Flaubert, e de todas as versões da tentação carnal feminina a que santo Antônio é submetido. Como a rainha de Sabá (que também dançava "A abelha") ela podia dizer - se pudesse falar -. "Je ne suis pas une femme, je suis un monde" [Não sou uma mulher, sou um mundo]. Vista de outro ângulo, Kuchuk é um símbolo perturbador da fecundidade, particularmente oriental em sua sexualidade luxuriosa e aparentemente ilimitada. A casa dela, na parte superior do Nilo, ocupa uma posição estruturalmente semelhante ao lugar onde está oculto, em *Salammbô*, o véu de Tanit - a deusa descrita como *Omniféconde*. Mas, como Tanit, Salomé e a própria *Salammbô*, Kuchuk estava condenada a permanecer estéril, corruptora, sem prole. (SAID, 1990, p. 196, grifo do autor).

¹⁵ Informação online: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$al-andaluz#:~:text=O%20termo%20Al%20Andaluz%20%C3%A9,regi%C3%A3o%20do%20Sul%20de%20Espanha](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$al-andaluz#:~:text=O%20termo%20Al%20Andaluz%20%C3%A9,regi%C3%A3o%20do%20Sul%20de%20Espanha). Acesso em 16 de nov. de 2023.

Na construção da mulher oriental como símbolo de luxúria, esterilidade, corrupção e liberdade, Ângela se encaixa por (1) ser responsável pela corrupção do homem; (2) assassinar seu marido e filho para fugir com o amante; e (3) abandonar Bertram para desbravar o mundo sem as amarras masculinas e obrigações familiares.

Mesclando com a referência étnica oriental de Ângela, destacam-se evocações à mitologia greco-romana, permitindo interpretá-la como uma possível representação de uma deusa do panteão mitológico. Nesta análise, investigamos por que ela é a única mulher que permanece viva ao fim do envolvimento com um dos protagonistas.

A ligação com a mitologia se manifesta na adoração ao vinho ao longo dos contos, nas orgias e também pela própria liberdade dos personagens de fazer o que desejam, seguindo uma linha de “Faz o que tu queres, há de ser tudo da Lei”, como enfatizou o ocultista britânico, Aleister Crowley. A partir disso, esses assuntos se interligam a partir de duas figuras: Baco na mitologia romana (ou Dionísio na grega) – o Deus do vinho, da agricultura e da folia, e Libertas ou Libera na mitologia romana (ou Eleutéria na grega), deusa do vinho, fertilidade e liberdade (Libertas é a deusa representada na Estátua da Liberdade na ilha da Liberdade, nos Estados Unidos).

Citações a personagens da mitologia greco-romana são comuns no romantismo, “as referências à atmosfera religiosa não se restringem apenas ao repertório cristão, desdobrando-se na livre mescla de variadas mitologias e panteões, de modo que a religião da arte e o orientalismo costumam aparecer associados, na tarefa de revisitação do poeta do século XIX à tradição literária” (ARAÚJO, M. 2015, p. 163). Essa intersecção entre a religião, especialmente por meio das mitologias, e a influência do orientalismo na produção artística é um elemento significativo na abordagem literária do período romântico. Ao explorar essas conexões mitológicas, os poetas românticos enriquecem e expandem o alcance de suas obras, muitas vezes estabelecendo uma ponte entre o passado clássico e o contexto contemporâneo.

No decorrer do conto, Ângela demonstra um desejo de liberdade para seguir suas vontades, mesmo que isso envolva o assassinato do filho e marido para ficar com Bertram, mesmo que temporariamente. Em um trecho, Bertram descreve sua vida com Ângela:

Foi uma vida insana a minha com aquela mulher! Era um viajar sem fim. Ângela vestira-se de homem: era um formoso mancebo assim. No demais ela era como todos os moços libertinos que nas mesas da orgia com a taça na taça dela. Bebia já como uma Inglesa, fumava como uma Sultana, montava a cavalo com um Árabe, e atirava as armas como um Espanhol (AZEVEDO, 2012, p. 18).

Nesse trecho, Bertram descreve Ângela, mais uma vez, misturando configurações culturais da Europa e do Oriente. Ele destaca a necessidade de Ângela se vestir como homem, personificando um ideal de liberdade que, na época, era atribuído apenas aos homens. Ângela desfruta dos excessos: bebedeiras, orgias e apostas. No entanto, apesar de aparentemente desfrutar da independência conquistada, ela abandona Bertram, sendo uma representação da liberdade individual incontestável.

Na adaptação em HQ de *Noite na Taverna*, publicada pela Editora Ática em 2011 e roteirizada por Reinaldo Seriacopi, as ilustrações se aproximam da figura mitológica de Libertas/Libera, frequentemente representada segurando uma tocha, um símbolo de iluminação do caminho. Seus símbolos incluem a vara vindicta, o gorro branco, o manto branco e o cetro quebrado. Representações de Libertas em moedas romanas são exemplos de sua iconografia:

Figura 4 – Libertas representada em moedas romanas



Fonte: <https://en.numista.com/>

Na história em quadrinhos, visualizamos Ângela em uma espécie de representação de Libertas, como se vê a seguir:

Figura 5 – Adaptação em HQ de Ângela segurando uma lâmpada



Fonte: *Noite na Taverna* (2011) – HQ

Nessa imagem, observamos Ângela segurando uma lâmpada com um design que remete a uma tocha; também podemos comparar a vestimenta de Ângela, semelhante a um dos símbolos de Libertas: o manto branco. Utilizamos este exemplo da HQ para destacar de maneira mais evidente a nossa interpretação ao analisar uma parte da construção narrativa do conto que nos permite enxergar/ler essa evocação, como se lê:

— Sangue, Ângela! De quem é esse sangue?
 A Espanhola sacudiu seus longos cabelos negros e riu-se.
 Entramos numa sala. Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro.
 Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue...
Quando Ângela veio com a luz, eu vi... Era horrível!... O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada em sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!
 — Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro! (AZEVEDO, 2012, p. 17-18, grifo nosso).

Com a iluminação, a mulher indica o caminho que Bertram deve seguir: uma estrada de sangue e morte. A liberdade de Ângela é conquistada através das mortes de seu marido e filho, assassinados por ela. Destacamos que essa imagem específica de Ângela, enquanto representação de Libertas, é construída a partir de nossa interpretação da cena e do nosso conhecimento, que direcionou a análise para o diálogo com o iconotexto de Álvares de

Azevedo e o mito da Deusa greco-romana. Para evitarmos o impressionismo dessa análise, recorreremos à descrição pictural (LOUVEL, 2012), que é de suma importância, pois:

Se a descrição pictural interrompe mesmo o texto, num efeito de expansão, de dilatação, ela “resiste à linearidade” acrescentando um espaço, aquele da imagem mental, cuja extensão terá como limites apenas a imaginação, a cultura artística e... a capacidade de memorização do leitor. Sua função não é didática ou pedagógica. Uma de suas funções maiores seria a função poética, com a descrição pictural funcionando como um tropo que operaria um desvio em direção a um sentido “figurado”, uma “translação”. (LOUVEL, 2006, p. 200-201, grifo do autor).

No momento em que ocorre a suspensão da linearidade do texto e abre-se um espaço para um entrelugar, é neste instante que nossa imagem mental, representativa da cena, "surge em nossos olhos". Para termos esse acervo imagético-cultural, necessitamos imensamente do recurso da memória, pois o processo da memória pode ser apoiado a partir da percepção do contexto completo e não apenas em recortes isolados. A memória faz parte do conhecimento que o sujeito adquire durante sua vida em diversos âmbitos; assim, ao se deparar com situações novas (em nosso caso, novas leituras), o indivíduo pode, recorrendo à memória, associar o "novo" com algo já visto, sendo possível produzir analogias e/ou ligações (OSTROWER, 1987). Sobre a memória, "se 'a descrição pictural [...] é sempre, mais ou menos, 'memorandum' ou 'memento' do texto, é não apenas porque ela mobiliza o extratexto, os saberes do leitor, mas também porque ela exige dele a capacidade de estocar uma informação que será reutilizada mais tarde no texto" (LOUVEL, 2006, p. 203, grifo do autor).

Antes da descoberta de Bertram sobre os assassinatos, há a seguinte passagem descritiva:

Era alta noite: eu esperava ver passar nas cortinas brancas a sombra do anjo. Quando passei, uma voz chamou-me. Entrei. — Ângela com os pés nus, o vestido solto, o cabelo desgrenhado e os olhos ardentes tomou-me pela mão... Senti-lhe a mão úmida.... Era escura a escada que subimos: passei a minha mão molhada pela dela por meus lábios. — Tinha saído de sangue. (AZEVEDO, 2012, p. 17).

Neste trecho, e no anterior, podemos observar referências que convocam um léxico especializado (LOUVEL, 2006), aproximando o texto literário de técnicas picturais, pois “o léxico da obra de arte organizará listas insistindo nas massas, cores, formas, luz e diferentes fontes de iluminação, nos efeitos de claro-escuro [...]” (LOUVEL, 2006, p. 2014).

O léxico pictórico é perceptível na focalização descritiva do contraste entre “claro” e “escuro”, “luz” e “sombras”: das cortinas brancas na expectativa de vislumbrar a sombra do anjo (Ângela); a escada escura, assim como todo o ambiente dos assassinatos, que se

iluminam com a chegada da mulher com uma lâmpada; ou seja, um plano pictórico tecido a partir do contraste.

É relevante destacar a aparência de Ângela: pés nus, vestido solto e cabelo desgrenhado; essa descrição, para nós, remete a uma alusão às características pictóricas de uma obra de arte renascentista. Este período voltou-se aos valores greco-romanos e, conseqüentemente, à estética. Podemos comparar esses detalhes com a pintura de Botticelli abaixo, que reúne diversas personagens mitológicas, evidenciando traços estéticos das obras de arte da época:

Figura 6 – “Primavera” (1478), de Sandro Botticelli



Fonte: Site <https://www.culturagenial.com/principais-obras-renascentistas/>.

Nesse quadro de Botticelli, observamos os vestidos soltos das personagens como a vestimenta de Ângela; os cabelos bagunçados e, principalmente, os pés descalços, como se simbolizassem o entrelaçamento do indivíduo com a terra, similar aos pés nus de Ângela. Outro aspecto que torna essa passagem pictural relaciona-se ao efeito de enquadramentos, especificamente os dêiticos de encaixe da narrativa. Podemos ressaltar o recorrente uso de marcas tipográficas, como a pontuação que abre e fecha o parágrafo com dois pontos (:). Há também o uso extensivo das reticências (...) que “esburaca” o texto, rompendo com a linearidade da narrativa. Isso sugere “jogos do imaginário que convocam o pictural quando as

palavras não são mais suficientes para descrever o inefável[...] O diálogo infinito entre imagem, desenho e texto se persegue, graças às técnicas gráficas que lhe são comuns: o ponto, a linha[...] (LOUVEL, 2006, p. 207).

Acerca da tipografia em *Noite na Taverna*, destaca-se a presença predominante das reticências, especialmente a predileção de Álvares por separar as construções narrativas com o uso de vários pontos, conferindo um efeito de “moldura” à narrativa. A fim de reforçar essa percepção, analisamos uma das primeiras publicações da coletânea de contos, selecionando a edição de 1878, pela Editora Rio de Janeiro: Maia & Ramos, para examinar o uso da pontuação como elemento de enquadramento do texto. No exemplo, a imagem abaixo ilustra uma página do conto “III – Bertram”:

Figura 7 – Página do conto “III – Bertram”, de *Noite na Taverna* (1 ed.).

19

tãmbem: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pae!

—Vês, Bertram, esse era o meu presente: agora será, negro embora, um sonho do meu passado. Sou tua, e tua só. Foi por ti que tive força bastante para tanto crime... Vem, tudo está prompto, fujamos. A nós o futuro!

.....
Foi uma vida insana a minha com aquella mulher! Era um viajar sem fim. Angela vestira-se de homem: era um formoso mancebo. No demais ella era como todos os moços libertinos que nas mesas da orgia batiam com a taça na taça d'ella. —Bebia já como uma ingleza, fumava como uma sultana, montava a cavallo como um arabe, e atirava as armas como um hespanhol.

Quando o vapor dos licores me ardia a fronte, ella m'a repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas da sua terra...

Nossos dias eram lançados ao somno como perolas ao amor: nossas noites, sim eram bellas!

.....
Um dia ella partiu: partiu, mas deixou-me os labios ainda queimados dos seus, e o coração cheio do germen de vicios que ella ahi lançara. Partiu; mas a sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito.

Quiz esquecel-a no jogo, nas bebidas, na paixão dos duellos. Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrivel e sem coração.

Através da imagem, evidenciamos o efeito de delimitação e moldura que o autor confere ao seu texto, valendo-se da tipografia como um recurso estético e visual. Essa abordagem divide em quadros narrativos algumas passagens de Bertram, criando a sensação de que o leitor está diante de fragmentos de um mesmo quadro. Para compor essa obra, é necessário compreender não apenas o contexto narrativo, mas também o contexto imagético.

No que diz respeito ao que Louvel (2012, p. 62) designa como "sistema de equivalências", relacionado à representação de Ângela como *Libertas*, podemos estabelecer uma conexão com a nomenclatura do seu nome. Este, de origem grega, pode ser interpretado como "mensageiro", além de se associar ao termo em latim *Angelus*, que significa "anjo". Essas referências, ancoradas no significado do nome, entrelaçam-se à narrativa, pois percebemos Ângela como uma "guia" e "mensageira", liderando Bertram não apenas para a cena dos assassinatos, mas também em direção à perdição. Isso, de certa maneira, confere a Bertram uma liberdade peculiar, pois ele conduz sua vida conforme seus desejos.

Em uma reviravolta na saga de Bertram, sua relação com a segunda mulher tem início quando ele, caído e embriagado às portas de um palácio, é atropelado por uma carruagem, resultando em graves ferimentos em sua cabeça. A família residente no palácio, composta por um pai viúvo e sua deslumbrante filha de 18 anos, assume a responsabilidade de cuidar de Bertram. No entanto, em um ato de completa ingratidão e egoísmo, Bertram desonra a jovem, chegando ao extremo de sequestrá-la e entregá-la, após perder em um jogo, a um pirata conhecido como Siegfried.

Nessa reviravolta na trama, a jovem, descrita como possuidora de uma beleza peregrina, envenena Siegfried na primeira noite em que passam juntos, culminando em sua própria tragédia ao suicidar-se. A narrativa revela a desilusão de Bertram com a moça, expressa em suas palavras: "Depois enjoei-me dessa mulher. A saciedade é um tédio terrível: numa noite em que jogava com Siegfried, o pirata, depois de perder as últimas joias dela, vendi-a. A moça envenenou Siegfried logo na primeira noite e afogou-se..." (AZEVEDO, 2012, p. 19). Notavelmente, essa passagem do conto apresenta uma alusão a um herói da Mitologia Nórdica, Siegfried ou Sigurd, protagonista da *Saga dos Volsungos*, um texto datado do século XIII¹⁶.

A respeito desse segundo envolvimento amoroso de Bertram, mesmo que efêmero, a imagem da mulher inocente emerge, porém, de alguma forma, torna-se evidente que o personagem é incapaz de amar a jovem. Ele a utiliza como uma mera válvula de escape para

¹⁶ Informação online: <https://www.mitologia.pt/o-mito-de-siegfried-e-sigurd-416458>. Acesso em 16 de nov. de 2023.

aliviar a mágoa resultante do abandono por Ângela. Surge então a indagação: teria Bertram realmente sentido a perda da outra mulher? Teria amado verdadeiramente, ou apenas experimentado a humilhação de ser abandonado, um golpe amargo para um homem tão vaidoso e egoísta? Pode-se considerar que o poeta destaca como a realização concreta do amor muitas vezes quebra as expectativas, rompendo com o ideal previamente concebido, visto que "ao longo da obra de Álvares de Azevedo pode-se notar que o sentimento amoroso não realizado contribui para o prolongamento da duração do ideal" (CUNHA, 1998, p. 82).

Cansado de excessos, como bebidas e mulheres, Bertram decide dar fim à sua vida lançando-se ao mar. Contudo, um marinheiro intervém e, no ato heroico, perece afogado em seu lugar. Nesse trajeto, o protagonista continua sua jornada com os marinheiros, encontrando, assim, a terceira mulher em sua história: a esposa do comandante da embarcação, também idealizada e estigmatizada pela imagem da mulher boa e santa. A associação inicia-se nos detalhes da descrição de sua aparência, com uma pele pálida comparada a mármore e que "parecera a um poeta o anjo da esperança adormecendo esquecido entre as ondas" (AZEVEDO, 2012, p. 20). Novamente, a figura do anjo surge como um adjetivo, fantasiando a mulher como pura, como se não possuísse desejos, existindo apenas para ser admirada como um objeto. Além disso, a mulher é santificada não apenas por sua aparência, mas também por sua conduta: "os marinheiros a respeitavam: quando pelas noites de lua ela repousava o braço na amurada e a face na mão, aqueles que passavam junto dela se descobriam respeitosos. Nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem lhe ouvira palavras de cólera: era uma santa" (AZEVEDO, 2012, p. 20). Entretanto, a história dessa terceira mulher também culmina de maneira trágica.

O navio no qual Bertram se encontrava foi atacado impiedosamente por um bando de piratas, ceifando a vida de vários membros da tripulação e transformando o protagonista, sua amante e o capitão em naufragos. Neste episódio desafortunado, é notável uma referência explícita a uma cena de *Paraíso Perdido* (1667), de John Milton (1608-1674):

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, pare saber o que é a borrasca!... fora mister vê-la de uma jangada à luz da tempestade, às blasfêmias dos que não crêem e maldizem, às lágrimas dos que esperam e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate a porta do nada... E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto. Cada vaga que varria nossas tábuas descosidas arrastava um homem, mas cada vaga que me rugia aos pés parecia respeitar-me. Era um Oceano como aquele de fogo, onde caíram os anjos perdidos de Milton — o cego: quando eles passavam cortando-as a nado, as águas do pântano de lava se apertavam: a morte era para os filhos de Deus, não pare o bastardo do mal! (AZEVEDO, 2012, p. 10).

Nesse trecho, a referência se entrelaça com a própria narrativa da cena do conto, tornando-se uma espécie de fusão entre ambas as histórias; uma forma de comparar a situação de Bertram a uma punição divina, possivelmente decorrente de suas transgressões e pecados. Em um trecho anterior ao mencionado, é possível estabelecer uma conexão entre a narrativa da cena e uma referência pictórica genérica de um naufrágio, como se lê:

Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que lestes o Don Juan, que fizestes talvez daquele veneno a vossa Bíblia, que dormistes as noites da saciedade como eu, com a face sobre ele e com os olhos ainda fitos nele, vistes tanta vez amanhecer, sabeis quanto se cõa de horror ante aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balanço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade! (AZEVEDO, 2012, p. 10).

Nessa citação, podemos destacar a presença de alguns marcadores da pictural:

- (1) A alusão ao **gênero pictórico marinha** se revela na narrativa, ambientada em alto mar.
- (2) O emprego do **efeito de enquadramento na cena** se destaca na abertura do relato, marcada pela exclamação de Bertram ao afirmar que se deparou com "um quadro horrível". Essa estrutura se completa com outra exclamação que encerra a descrição, intensificando o impacto trágico.
- (3) Os **focalizadores e operadores de visão** são habilmente manipulados pelo foco narrativo de Bertram. Ao relatar um evento passado para seus amigos, ele assume uma posição de onisciência, tanto interna quanto externa. Isso se evidencia na descrição do naufrágio, em que Bertram possui conhecimento dos sofrimentos daqueles que compartilharam o naufrágio, enquanto simultaneamente dialoga com seus amigos e o leitor. Além disso, ele induz uma percepção da cena ao fazer referências a textos variados, como *Don Juan* de Byron e a Bíblia.
- (4) A concentração na narrativa é enriquecida por meio de **recursos que possibilitam comparações**, como a afirmação do personagem de que se tratava de "um quadro horrível", sugerindo uma possível alusão a pinturas de naufrágios. Um exemplo seria a pintura a óleo abaixo:

Figura 8 – “A Jangada da Medusa” (1818-19), de Théodore Géricault. (óleo sobre tela)



Fonte: <http://losimprescindiblesdelarte.blogspot.com/>.

Diante disso, podemos caracterizar a cena como um efeito quadro associado à visão pitoresca. Embora não haja referências diretas ou explícitas a uma mídia pictórica, podemos interpretar a narrativa como uma evocação imagética devido à sua construção e à presença de marcadores visuais. Esta imagem é uma das muitas que emergem durante a análise do conto, sendo a próxima destacada no desfecho da história.

Durante o tempo perdido no mar, eles decidem, em um ato desesperado, determinar por sorte quem deveria sacrificar a própria vida para que os outros dois pudessem se alimentar, canibalizando o cadáver. O comandante é o escolhido por perder no sorteio, e, resistindo, é assassinado por Bertram. Este evento representa uma dupla traição: uma por envolver-se com a mulher da vítima e outra por tirar a vida daquele que o acolhera em sua embarcação:

Então o homem ergueu-se. A fúria levantou nele — com a última agonia. Cambaleava, e que suor frio lhe corria no peito descarnado. — Apertou-me nos seus braços amarelentos e lutamos ambos corpo a corpo, peito a peito, pé por pé — por um dia de miséria!

A lua amarelada erguia sua face desbotada, como uma meretriz cansada de uma noite de devassidão — do céu escuro parecia zombar desses dois moribundos que lutavam por uma hora de agonia... O valente do combate desfalecia — caiu: pus-lhe o pé na garganta — sufoquei-o — e expirou... Não cubrais o rosto com as mãos — faríeis o mesmo... Aquele cadáver foi nosso alimento dois dias... (AZEVEDO, 2012, p. 27-28).

A morte da amante ocorre algum tempo depois, quando ambos estão completamente privados de alimentos e água. Em meio à insanidade causada pela febre da fome e da sede, tanto a mulher quanto Bertram sucumbem ao desespero. Em um acesso súbito, Bertram, tomado pela loucura da situação, acaba sufocando e tirando a vida da mulher:

Apertei-a nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo — sufoquei-a. Ela **era** ainda tão bela!
 Não sei que delírio estranho se apoderou de mim. Uma vertigem me rodeava. O mar parecia rir de mim, e rodava em torno, escumante e esverdeado, como um sorvedoiro. As nuvens pairavam correndo e pareciam filtrar sangue negro. O vento que me passava nos cabelos murmurava uma lembrança.
 De repente senti-me só. Uma onda me arrebatara o cadáver. Eu a vi boiar pálida como suas roupas brancas, seminua, com os cabelos banhados de água: eu via-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo: depois não distingui mais — **era** como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas...
 (AZEVEDO, 2012, p. 28, grifo nosso).

Nesta cena, torna-se evidente uma espécie de releitura ou recriação da morte da personagem Ofélia, do drama shakespeariano *Hamlet* (1599/1602). Isso representa uma evocação imagética que se manifesta durante a narração da cena, através da perspectiva de Bertram. No trecho destacado, também é possível observarmos alguns marcadores da descrição pictural, como:

- (1) O **léxico técnico** utilizado evoca a perspectiva da cena, com detalhes que exploram suas camadas, cores e formas, proporcionando uma riqueza de imagens visuais.
- (2) A **referência aos gêneros picturais**, especialmente o gênero marinha, é destacada pela ambientação da cena em alto mar. Isso confere à narrativa características próprias desse gênero, assemelhando-se a uma pintura de naufrágio.
- (3) O **recurso aos efeitos de enquadramento** é notável na maneira como a cena é apresentada, com a repetição do termo "era". Embora menos frequente do que na cena do conto "II – Solfieri", sua presença é igualmente crucial para a visualização da tragédia narrada.
- (4) A utilização de **focalizadores e operadores de visão** é evidente, já que a cena é descrita a partir do ponto de vista de Bertram. Sua percepção molda a construção da cena, destacando, por exemplo, o cadáver da mulher sendo levado pelas águas e espumas do mar. Esse enfoque

amplia a experiência visual do leitor e intensifica a conexão com o protagonista e a dramática situação narrada.

Em suma, nesta cena do conto "III – Bertram", os marcadores destacados conduzem a leitura como um assombro imagético, cujo propósito é estabelecer uma alusão/evocação imagética de Ofélia. Portanto, é possível afirmar que se trata de uma referência intermediática e intramidiática (intertextualidade).

Quanto à picturalidade (LOUVEL, 2012), a partir dos marcadores da descrição pictural no trecho, destacam-se dois graus de saturação: o efeito quadro e a vista pitoresca. Esses graus de saturação emergem da construção da cena, de modo a obscurecer a leitura, assemelhando-se à descrição de um quadro/pintura que recria a imagem de Ofélia sendo levada pelas águas. A partir da vista pitoresca da cena de Bertram contemplando sua amante morta, a sugestão visual que evoca a memória do leitor pode, por exemplo, ser relacionada com a imagem a seguir:

Figura 9 – “A morte de Ofélia” (1838), de Eugène Delacroix. (Pintura a óleo)



Fonte: *Site Wikiart*.

A análise da pintura e da narração da cena revela convergências e divergências entre as mídias pictórica e literária, ambas referenciando a morte de Ofélia; uma evocação explícita na pintura e outra implícita no conto.

Ambas as mídias destacam características genéricas que remetem à cena de *Hamlet*, como o cadáver sendo levado pelas águas (rio/mar), a tez lívida e marmórea da mulher, as roupas brancas que ressaltam a pureza e a seminudez da mulher, um aspecto romântico em *Noite na Taverna* (1855), e uma marca artística do pintor da imagem analisada, Eugène Delacroix, conhecido por obras como "A liberdade guiando o povo" (1830), que retrata o período da Revolução Francesa.

No texto teatral, sobre a história de Ofélia, subentende-se que ela tenha cometido suicídio como fuga para lidar com o luto pela morte de seu pai, assassinado por Hamlet. A mídia pictórica retrata a morte da personagem nas águas de um rio, próxima ao leito e cercada por árvores, segurando o tronco de uma delas, como se tentasse decidir seu destino. Em contraponto, na mídia literária, a amante de Bertram é assassinada por ele após dias de naufrágio que levou ambos ao limite da sanidade. De uma forma ou de outra, as duas mulheres são mortas por suas paixões.

Na leitura de *Hamlet*, observamos como Ofélia enlouquece por amor, guiando-se para sua morte. Com a personagem do conto "III – Bertram", a trajetória é semelhante; a mulher igualmente enlouquece, mas devido às adversidades da condição de naufraga. Na pintura, essa loucura não se torna completamente visível, mas sutilmente se sugere através do olhar da mulher retratada, como se seus olhos estivessem observando além da paisagem, quebrando a barreira entre a pintura e o observador externo.

Para concluir a análise do conto, uma epígrafe retirada de *A Peregrinação de Childe Harold* (1812-18), de Lord Byron, é a escolha que abre o conto. Este poema narrativo longo descreve as viagens e reflexões de um homem jovem, já cansado do mundo, desiludido com a vida e entediado com os prazeres. A escolha dessa epígrafe adiciona camadas de significado à narrativa, conectando-a a temas mais amplos explorados na obra de Byron.

A escolha da epígrafe, com a citação ao drama, harmoniza-se perfeitamente com as várias questões que o personagem Bertram reflete ao longo de sua história. Ele se apresenta como um homem ainda jovem, mas já desanimado com sua vida, tornando-se moralmente controverso e egoísta, sem verdadeira consideração pelas outras pessoas em sua vida. A citação da epígrafe é: "Mas porque hei de gemer pelos outros, Se ninguém suspirará por mim?"¹⁷ (AZEVEDO, 2012, p. 16), um questionamento feito pelo protagonista do drama de Byron. Ao examinarmos o texto integral e analisarmos a décima terceira estrofe completa, da

¹⁷ O texto em língua estrangeira é: "But why should I for others groan, When none will sigh for me?"

qual a citação foi retirada, encontramos mais um paralelo próximo ao contexto de Bertram, como observamos:

E agora estou no mundo sozinho,
Sobre o vasto, vasto mar:
Mas porque hei de gemer pelos outros,
Quando ninguém suspirará por mim?
Talvez o meu cão ganisse em vão,
Até ser alimentado por mãos estranhas;
Mas muito antes de eu voltar novamente
Ele me rasgaria onde está.¹⁸ (BYRON, 2013, não paginado).

Quando o eu lírico afirma estar sozinho no mundo diante da vastidão do mar, somos capazes de estabelecer a proximidade do contexto com a solidão de Bertram como náufrago em um estado de instinto de sobrevivência individual. Esse paralelo culmina nas duas mortes de pessoas que deveriam ser importantes para ele, mas o protagonista não foi capaz de lamentar verdadeiramente. A vastidão do mar reflete não apenas a geografia física, mas também a isolamento emocional de Bertram, sublinhando sua desconexão e indiferença para com as relações humanas ao seu redor.

3.1.4 Gennaro

O conto IV é narrado pelo personagem Gennaro, que ao relatar seu passado, revela ter sido aprendiz de um renomado artista chamado Godofredo Walsh. Godofredo é casado com uma jovem de 20 anos chamada Nausa e tem uma filha de 15 anos, Laura. Assim como outros narradores já apresentados até este ponto, a história de Gennaro é marcada por puro egoísmo, já que ele se envolve romanticamente com a esposa e a filha de seu mestre.

No entanto, Gennaro tem sentimentos apenas por Nausa, descrita como possuidora de uma "beleza Romana, como que feita ao molde das belezas antigas" (AZEVEDO, 2012, p. 29). Os dois mantêm um relacionamento durante o conto, justificando a traição com o argumento de que Godofredo não desejava Nausa como mulher, mas a "queria como filha — como Laura, a filha única de seu primeiro casamento — Laura, corada como uma rosa, e loira como um anjo." Apesar dessa tentativa de justificar o caso extraconjugal de Nausa, ela ainda é

¹⁸ O texto em língua estrangeira é: "And now I'm in the world alone, Upon the wide, wide sea: But why should I for others groan, When none will sigh for me? Perchance my dog will whine in vain, Till fed by stranger hands; But long ere I come back again/ He'd tear me where he stands."

retratada, na perspectiva da história, como uma mulher adúltera, enquadrando-se na variação da mulher "prostituída e vulgar" (CUNHA, 1998, p. 47).

Antes de se envolver com Nausa, Gennaro é tentado por Laura, que, conforme evidenciado na citação anterior, é descrita como um anjo loiro de pele corada. Apesar de representar a variação da "mulher virgem, imaculada e divina" (CUNHA, 1998, p. 47), é Laura, com sua imagem angelical e divina, quem tenta Gennaro:

Como eu o disse — o mestre tinha uma filha chamada Laura. Era uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados; sua tez era branca, e só às vezes, quando o pejo a incendia, duas rosas lhe avermelhavam a face e se lhe destacavam no fundo de mármore.

(...)

Uma manhã — eu **dormia** ainda — o mestre saíra e Nausa fora à igreja — quando Laura entrou no meu quarto e fechou a porta: deitou-se a meu lado. **Acordei** — nos braços dela. (AZEVEDO, 2012, p. 30, grifo nosso).

Neste trecho, observamos os vocábulos "dormia" e "acordei", ambos destacados na citação, sendo cruciais para a compreensão da construção da cena, como se esta fosse apenas um sonho. Conforme já mencionado, de acordo com Cunha (1998, p. 84), alguns termos são utilizados nas obras de Álvares de Azevedo para expressar um cenário como se o "eu lírico" da história estivesse imaginando ou sonhando estar deitado ao lado de uma virgem que está dormindo. No entanto, ao contrário da descrição de Cunha (1998), esta cena, narrada por Gennaro, realiza um movimento inverso, pois quem dormia era o jovem, e é ele quem acorda nos braços de Laura, criando, podemos relacionar, uma variação ao contrário da fábula de "A Bela Adormecida", por exemplo.

Com os encontros românticos, Laura engravidada, mas Gennaro, sem reação, não assume a responsabilidade por seus atos e se recusa a casar-se com a moça desonrada. Desesperada, Laura (fica subtendido no texto) realiza um aborto que não foi bem-sucedido, pois a jovem passa a ficar cada vez mais pálida e fraca até sua morte:

Uma noite... foi horrível... vieram chamar-me: Laura morria. Na febre murmurava meu nome e palavras que ninguém podia reter, tão apressadas e confusas lhe soavam. Entrei no quarto dela: a doente conheceu-me. Ergueu-se branca, com a face úmida de um suor copioso: chamou-me. Sentei-me junto do leito dela. Apertou minha mão nas suas mãos frias e murmurou em meus ouvidos:

— Gennaro, eu te perdoo: eu te perdoo tudo... Eras um infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu... vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer...

Deu um grito: estendeu convulsivamente os braços como para repelir uma ideia, passou a mão pelos lábios como para enxugar as últimas gotas de uma bebida, estorceu-se no leito, lívida, fria, banhada de suor gelado, e arquejou... Era o último suspiro (AZEVEDO, 2012, p. 31-32).

Com a interrupção da gravidez, é possível inferir que a imagem de Laura sofre uma transição significativa. Ela abandona a idealização da mulher santa, comumente associada à maternidade e à pureza, para se deparar com a estigmatização da mulher como alguém “fria, quase sádica e estéril” (CUNHA, 1998, p. 47). Este desdobramento sugere uma quebra abrupta com as concepções tradicionais da feminilidade, onde a experiência da interrupção da gravidez age como um catalisador para desfazer as idealizações românticas que envolvem a mulher como mãe e ser amoroso por excelência.

Enquanto Laura representa essa mudança complexa na percepção feminina, o destino de Nausa segue um caminho igualmente impactante, mas de maneira contrastante. O desfecho trágico de Nausa ocorre pelas mãos de seu marido traído, Godofredo Walsh. Ao descobrir a traição e o envolvimento de Gennaro com sua filha, Godofredo é tomado por um turbilhão de emoções. Movido por uma mistura avassaladora de raiva e desespero, ele tenta assassinar o aprendiz, acreditando que havia ceifado a vida do jovem. Ao retornar para casa, consumido pela dor e pela indignação, Godofredo, em um ato extremo, envenena tanto Nausa quanto a si próprio:

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nausa, mas Nausa cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e colo de neve... Era um corpo amarelo... Levantei uma ponta da capa do outro – o corpo caiu de bruços com a cabeça para baixo – ressoou no pavimento o estalo do crânio... Era o velho morto também roxo e apodrecido: eu o vi – da boca lhe corria uma escuma esverdeada... (AZEVEDO, 2012, p. 36).

Embora o conto apresente personagens envolvidos com a arte da pintura, não são evidentes referências explícitas a obras de arte do nosso mundo. No entanto, há um momento no conto em que ocorre uma translação (LOUVEL, 2006): isto é, a ação de passar de um lugar para outro, de um sistema de representação para outro. Mesmo enquanto iconotexto, ele nunca será homogêneo, pois a heterogeneidade é uma característica principal dos textos pictóricos, tornando o iconotexto uma forma *bi-media*, um texto híbrido e binário. Assim, observamos a “translação pictural” de maneira diferente de uma tradução linguística, onde há a passagem de um significante para outro de mesma natureza. Na translação, ocorre a passagem de um significante pictórico para um significante linguístico (LOUVEL, 2006).

Vamos então observar a partir do ponto de vista de Gennaro a descrição de uma obra pictórica:

Uma noite houve um fato pasmoso.

O mestre veio ao leito de Nauza. 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. Ergueu 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...**

Eu tremi de ver meu semblante tão lívido na tela e lembrei-me que naquele dia ao sair do quarto da morta, no espelho dela que estava ainda pendurado a janela, eu me horrorizara de ver-me cadavérico...

Um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que era ela quem o mandava, que era Laura que se erguia dentre os lençóis do seu leito e me acendia o remorso e no remorso me rasgava o peito.

Por Deus! que foi uma agonia! (AZEVEDO, 2012, p. 32, grifo nosso).

Nesta cena, o mestre de Gennaro mostrar a ele um painel ou pintura que retrata os últimos momentos de sua filha Laura, enquanto reproduz suas últimas palavras aflitas ao aprendiz de pintor. Ao se ver representado na imagem, seu aspecto cadavérico, Gennaro é tomado por um estado de assombro, medo e arrependimento por ter prejudicado a jovem.

Quando ocorre uma translação transmidiática, devido à natureza *bi-media* do iconotexto, o autor pode fazer uso de recursos como a metamorfose, manipulação e adaptações pertinentes à obra de arte traduzida. No contexto de uma obra artística pertencente ao “mundo real”, o leitor atento pode perceber fenômenos de corrupção, distorção e distanciamento da obra física ao ser transportada para o significante linguístico, ou seja, sua representação iconotextual (LOUVEL, 2006).

No entanto, ao analisarmos uma obra artística fictícia apresentada:

[A] situação será mais delicada: impossível verificar qual translação aconteceu, em que medida ela é “fiel” ou não. Poder-se-á, entretanto, julgar o “*rendu*” do código pictural, a eficácia da passagem transmidiática. Permaneceremos, então, no âmbito da obra, em *seu* mundo. É na qualidade do efeito pictural que se avaliará a justeza da “translação pictural”, quando, por um jogo óptico textual, o “olho do texto” produzirá uma “imagem real”, no sentido em que a entendia Descartes, uma “imagem no ar”, que virá se alojar no olho do leitor. (LOUVEL, 2006, p. 196, grifo do autor).

Nesta passagem, devido à natureza fictícia da obra de arte criada por Godofredo, torna-se desafiador determinar qual translação ocorreu no texto, dado que se trata de uma arte pictórica que surge dentro do próprio sistema e suporte da mídia literária. É uma pintura que não tem existência real, mas sim uma descrição. Nesse sentido, similar ao escudo de Aquiles, a descrição de Gennaro desempenha uma função de écfrase, buscando transmitir ao leitor uma obra de arte visual (ainda que criada dentro do próprio texto literário), permitindo-nos formar

uma imagem mental do quadro, como se fosse uma imagem lançada ao ar e que se fixa nos olhos de quem a recebe.

Outro aspecto que evidencia a natureza pictórica desse trecho é a presença do personagem Godofredo Walsh:

Além do texto, o fato de o personagem de um pintor figurar em um texto narrativo alertará o leitor sobre a qualidade pictural da descrição. Seu nome, fictício ou não, exercerá um efeito real ou, ao contrário, virá fechar o texto quanto a sua própria referência. A onomástica poderá, assim, ter alguma importância. O nome do pintor poderá ser utilizado de maneira transgressora ou não[...] (LOUVEL 2006, p. 208).

Dessa forma, a presença de Godofredo contribui significativamente para a percepção do leitor de estar diante de um texto com características pictóricas, conferindo uma certa sensação de realismo ao texto e valorizando a potencial translação da cena descrita. Além disso, é crucial considerar a posição de Gennaro como receptor e *voyeur* da pintura:

À recepção primeira em duas fases segue-se, normalmente, o desencadeamento de um querer-ver, seja como um apelo do olhar que vai quase “tocar” o objeto. O olhar então se “perde” na imagem, procedendo a uma operação de recorte da obra, de “detalhamento” do todo em suas partes, seguindo o percurso do olhar que abre um caminho no espaço representado[...] O *voyeur* não é senão o ato de ver e de colocar-se inteiramente nesse ato: o mundo recua e morre à volta dele. (LOUVEL, 2006, p. 211-212, grifo do autor).

Quando o personagem direciona seu olhar para a tela, que retrata o instante da morte de Laura sussurrando ao ouvido de Gennaro, como leitores, experienciamos uma suspensão da temporalidade na narrativa. O eu lírico mergulha nos detalhes da imagem pintada: os lábios da moribunda, já pálidos, murmurando um segredo ao amante; a expressão assombrada de Gennaro ao se deparar com sua representação na tela, exibindo um semblante lívido; a lembrança de ter contemplado sua imagem igualmente cadavérica refletida em um espelho, o qual não apenas refletia sua aparência, mas também sua essência interior.

Com esses destaques, desejamos realizar uma breve comparação anacrônica. Ao ler esta passagem, é inevitável não remetermos ao romance *O Retrato de Dorian Gray* (1890), escrito por Oscar Wilde (1854-1900), onde o protagonista possui um retrato que envelhece e guarda os vestígios de seus pecados. No entanto, é importante esclarecer que não estamos afirmando ser essa uma referência imagética deliberada, especialmente devido ao distanciamento cronológico entre as duas obras. Apesar de o romance de Wilde ter sido publicado no final do século XIX, *Noite na Taverna* foi escrito em 1855, sendo publicado postumamente um ano após o nascimento do escritor irlandês.

A respeito da epígrafe do conto “IV – Gennaro”, esta consiste em uma breve citação: “Morre ou mata...”¹⁹ (AZEVEDO, 2012, p. 29, tradução nossa), retirada de um drama homônimo de Pierre Corneille (1606-1684), renomado dramaturgo francês do século XVII e um dos maiores produtores de dramas na França naquela época.

A escolha da epígrafe é precisa e reflete um momento crucial na história de Gennaro, quando ele se vê diante da difícil decisão entre morrer ou matar. Após ter seus pecados descobertos por seu mentor, Godofredo Walsh, o rapaz é forçado a se jogar de uma grande altura em uma montanha, sobrevivendo por um verdadeiro milagre. Enquanto retorna à mansão de seu mestre, Gennaro pondera sobre a possibilidade de implorar por perdão, mesmo que isso signifique humilhar-se para ser aceito novamente:

Era depois de um dia e uma noite de delírios que eu acordara. Logo que sarei, uma idéia me veio: ir ter com o mestre. Ao ver-me salvo assim daquela morte horrível, pode ser que se apiedasse de mim, que me perdoasse, e então eu seria seu escravo, seu cão, tudo o que houvesse mais abjeto num homem que se humilha — tudo! — contanto que ele me perdoasse. Viver com aquele remorso me parecia impossível. (AZEVEDO, 2012, p. 35).

No entanto, durante o trajeto de volta à residência de Godofredo, Gennaro se depara com um punhal abandonado à beira do caminho, percebendo que se tratava da mesma arma que seu mestre tentara usar para assassiná-lo:

Parti pois: no caminho topei um punhal. Ergui-o: era o do mestre. Veio-me então uma ideia de vingança e de soberba. Ele quisera matar-me, ele tinha rido à minha agonia e eu havia ir chorar-lhe ainda aos pés para ele repelir-me ainda, cuspir-me nas faces, e amanhã procurar outra vingança mais segura?... Eu humilhar-me quando ele me tinha abatido! Os cabelos me arrepiaram na cabeça, e suor frio me rolava pelo rosto. (AZEVEDO, 2012, p. 35).

O personagem pondera sobre qual atitude tomar, debatendo entre os caminhos que poderiam conduzir ao perdão ou à vingança. Decidindo-se pela última, o aprendiz de pintor escolhe trilhar o caminho da vingança contra aquele que tentara tirar-lhe a vida. Contudo, ao chegar à residência, percebe que a vingança já não se faz mais necessária ao encontrar Godofredo e Nausa mortos.

¹⁹ No original: “Meurs ou tue...”

3.1.5 Claudius Hermann

O quinto conto de *Noite na Taverna* é narrado pelo inglês Claudius Hermann, que, assim como nos contos anteriores, demonstra uma fixação pela figura pálida e divina de uma mulher. Ele descreve a mulher como se ela fosse uma estátua, como podemos ler: “[...] visseis-la bela na sua beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da fronte; o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos, o esmero do colo ressaltando nas roupas de amazona [...]” (AZEVEDO, 2012, p. 38), ou no seguinte trecho: “[...] não sei o que ouvi, nem o que vi; sei só que lá estava uma mulher — bela como tudo quanto passa mais puro à concepção do estatuário. Essa mulher era a duquesa Eleonora...” (AZEVEDO, 2012, p. 39).

Eleonora é uma duquesa casada com o duque Maffio e, pelo que é descrito, o casamento dos dois parece ser bem-sucedido de acordo com os parâmetros da época em que a história aparenta ser ambientada: “Era ele um belo moço! Antes de deixá-la passou-lhe as duas mãos pelas fontes e deu-lhe um beijo. Embevecido daquele beijo, o anjo pendeu a cabeça no ombro dele, e enlaçou-o com seus braços nus, reluzentes das pulseiras de pedraria.” (AZEVEDO, 2012, p. 41).

No entanto, a vida de Eleonora se desmorona a partir da obsessão de Claudius Hermann por ela. Ele a deseja fervorosamente, chegando ao ponto de se esconder na alcova atrás de seu leito para observá-la enquanto ela se despe:

Ele saiu, ela começou a despir-se. Eu lhas vi uma por uma caírem as roupas brilhantes, as flores e as joias — desatarem-se-lhe as tranças luzidas e negras — e depois aparecia no véu branco do roupão transparente como as estátuas de ninfas a meio nuas, com as formas desenhadas pela túnica repassada da água do banho. O que vi — foi o que sonhara e muito, o que vós todos, pobres insanos, idealizastes um dia como a visão dos amores sobre o corpo da vendida! Eram os seios níveos e veitados de azul, trêmulos de desejo, a cabeça perdida entre a chuva de cabelos negros — os lábios arquejantes — o corpo todo palpitante — era a languidez do desalinho, quando o corpo da beleza mais se enche de beleza, e como uma rosa que abre molhada de sereno, mais se expande, mais patenteia suas cores (AZEVEDO, 2012, p. 41-42).

O observador contempla o corpo da mulher como se estivesse diante de uma encarnação de Vênus, sua própria representação de Afrodite. Mesmo casada e vista como uma figura divina e quase mágica, a duquesa é também descrita como uma mulher sedutora, como aparece nesta passagem: “Essa madrugada baixava à terra como o bafo de Deus: e entre aquela luz e aquele ar fresco a duquesa dormia — pálida como os sonos daquelas criaturas

místicas das iluminuras da Idade Média — bela como a Vênus dormida do Ticiano [ver as figuras 14 e 15], e voluptuosa como uma das amásias do Veronese.” (AZEVEDO, 2012, p. 42).

Segundo Ribeiro (2015, p. 53), “chama a atenção o fato de o homem transfigurar a realidade a ponto de transformar uma mulher que não é virgem em criatura sexualmente pura; é como se apenas ele pudesse desvirginar aquela criatura divina.” Isso se reflete em várias passagens do conto, como nesta: “A natureza corava ao primeiro beijo do sol, como branca donzela ao primeiro beijo do noivo: não como amante afanada de noite voluptuosa como a pintou o paganismo; antes como virgem acordada do sono infantil, meia ajoelhada ante Deus...” (AZEVEDO, 2012, p. 42). Claudius Hermann molda e remolda a imagem de Eleonora conforme sua própria visão e obsessão pela duquesa, transformando-a em uma figura sedutora e virginal.

Esses trechos revelam uma construção narrativa a partir da percepção de Claudius sobre a aparência e representação de Eleonora, como se ele estivesse em um espaço com diferentes obras de arte e apreciasse cada uma delas, todas representando Eleonora. Destacaremos três referências imagéticas que chamam a atenção: a primeira é a ênfase na beleza da duquesa e sua sexualidade, destacada por sua vestimenta de amazona, que ressalta sua sensualidade e altivez:

Vísei-la como eu, no cavalo negro, com as roupas de veludo, as faces vivas, o olhar ardente entre o desdém dos cílios, transluzindo a rainha em todo aquele ademã soberbo: vísei-la bela na sua beleza plástica e harmônica, linda nas suas cores puras e acetinadas, nos cabelos negros, e a tez branca da frente, o oval das faces coradas, o fogo de nácar dos lábios finos, o esmero do colo ressaltando nas roupas de amazona: vísei-la assim e, à fê, senhores, que não havíeis rir de escárnio como rides agora! (AZEVEDO, 2012, p. 38).

Na mitologia greco-romana, as Amazonas eram mulheres guerreiras pertencentes a uma nação composta exclusivamente por mulheres. Elas eram descritas cavalgando em seus cavalos e se dedicavam à caça e à guerra. Nesse sentido, há uma clara associação imagética da duquesa como uma Amazona, uma referência intermediática a tantas possíveis imagens e obras visuais. Por isso, para ilustrar essa comparação, podemos pensar na escultura de uma guerreira Amazona, como a que observamos abaixo:

Figura 10 – “Estátua amazona ferida” (V a.C), de Sósicles



Fonte: www.museicapitolini.org

Apesar da estátua não retratar uma figura montada em um cavalo, algo que se aproximaria da narrativa de Claudius, o aspecto mais significativo é o destaque dado ao colo da guerreira, nu; uma característica enfatizada pelo narrador ao descrever a duquesa: a beleza e sensualidade de seu colo ressaltada por uma roupa de amazona.

Outra referência interessante é a alusão à Eleonora como uma criatura mística ilustrada nas iluminuras medievais, descrita como “[...] pálida como os sons daquelas criaturas místicas das iluminuras da Idade Média [...]” (AZEVEDO, 2012, p. 42). As iluminuras medievais eram ornamentos presentes em livros e manuscritos, criados por meio de técnicas de desenho, pintura e aplicação de materiais como folhas de metais e ouro, que conferiam destaque às imagens. Esses ornamentos frequentemente relacionavam-se a símbolos religiosos, sendo detalhados a ponto de contarem histórias por si mesmos. Essa arte, na Idade Média, era principalmente realizada por monges e preservada em contextos religiosos. Abaixo, segue um exemplo de iluminura religiosa:

Figura 11 – Iluminura religiosa medieval

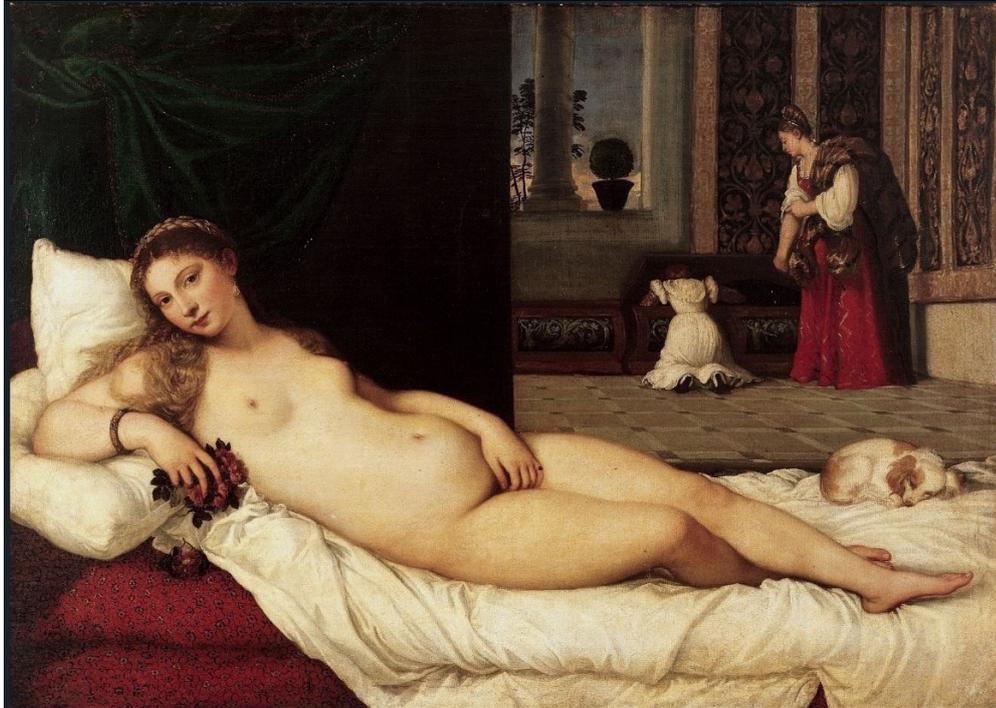


Fonte: citaliarestauro.com.

A referência mais expressiva feita por Claudius Hermann é a comparação da duquesa com a “[...] Vênus dormida do Ticiano[...]”. Essa alusão destaca duas pinturas de Ticiano: a primeira é a “Vênus de Urbino” (1538), e a outra é a pintura “Vênus adormecida”. Inicialmente, essa última foi criada por Giorgione por volta de 1507-1510 e depois concluída e parcialmente retrabalhada pelo artista Ticiano em 1511-1512, após a morte de Giorgione.

A “Vênus de Urbino” é uma obra icônica do Renascimento que tem sido alvo de diversas interpretações e representações ao longo dos anos. Ela é um símbolo da feminilidade, da sensualidade e representa o amor e o desejo. A obra retrata uma figura feminina reclinada, identificada como Vênus, a deusa romana do amor e da beleza. Ela está nua, deitada sobre um sofá, olhando diretamente para o espectador com uma expressão serena. A pose e a sensualidade da figura são características marcantes da pintura:

Figura 12 – “Vênus de Urbino” (1538), de Ticiano (óleo sobre tela)

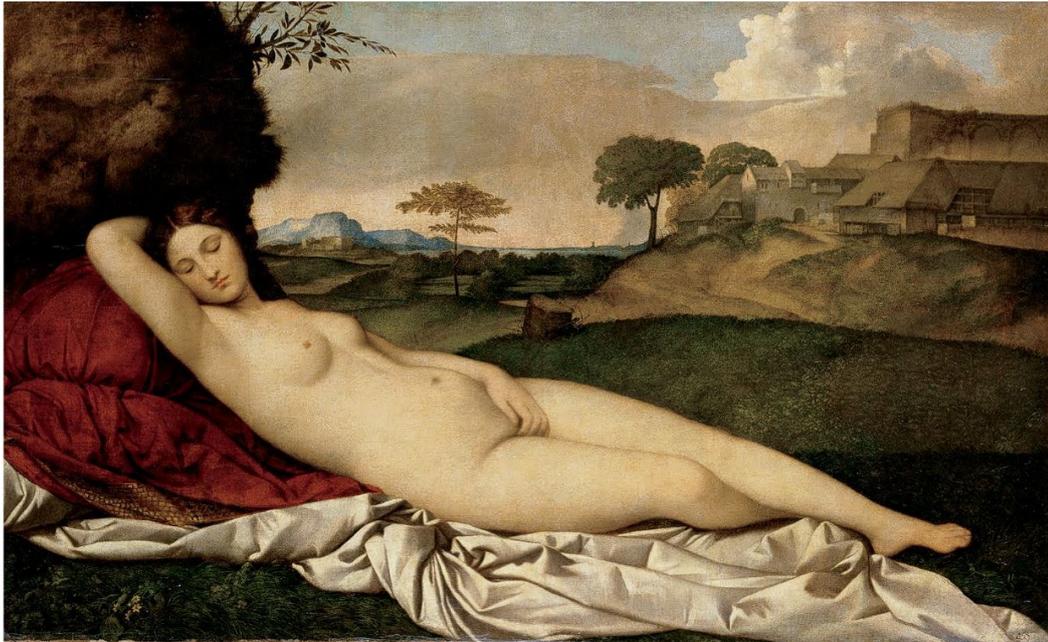


Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/ticiano/venus-de-urbino-1538>.

A evocação da “Vênus de Urbino” é uma imagem contrária ao amor platônico difundido nas críticas tradicionais acerca do ultra-romantismo, visto que a pose da Vênus de Urbino, embora esconda seu sexo, transborda a sensualidade pelo olhar e uma provocação silenciosa.

Enquanto a “Vênus adormecida”, uma das obras mais influentes da história da arte e outra peça icônica da Renascença italiana e atribuída tanto a Giorgione quanto a Ticiano, observamos, também, uma Vênus deitada nua, mas agora em um cenário pastoral. Ela repousa em um sono tranquilo, envolta em serenidade. A paisagem ao redor é serena e tranquila, com um fundo natural que se estende para longe. A obra é notável pela sua atmosfera serena e pela maneira como a figura feminina é representada com suavidade e, mesmo nua, não transmite uma energia sensual e instigante da Vênus de Urbino:

Figura 13 – “Vênus adormecida” (1508-1510), de Giorgione e Ticiano. (óleo sobre tela)



Fonte: artsandculture.google.com.

Através do destaque dado a essas duas pinturas, é possível apontar a inspiração de Álvares de Azevedo na construção da cena, entrelaçando elementos das duas obras destacadas. Ambas são renomadas e representações icônicas do ideal feminino e da sua sensualidade. A principal semelhança está no foco dado à beleza da duquesa enquanto ela estava deitada adormecida na narrativa:

A madrugada aí vinha com seus vapores, seus rosais borrifados de orvalho, suas nuvens aveludadas, e as águas salpicadas de ouro e vermelhidão. A natureza corava ao primeiro beijo do sol, como branca donzela ao primeiro beijo do noivo: não como amante afanada de noite voluptuosa como a pintou o paganismo, antes como virgem acordada do sono infantil, meio ajoelhada ante Deus, que ora e murmura suas orações balsâmicas ao céu que se azula, à terra que cintila, às águas que se douram. Essa madrugada baixava a terra como o bafo de Deus; e entre aquela luz e aquele ar fresco a duquesa dormia, pálida como os sonhos daquelas criaturas místicas das iluminuras da Idade Media, bela como a Vênus dormida do Ticiano, e voluptuosa como uma das amásias do Veroneso. (AZEVEDO, 2012, p. 42).

No trecho, o narrador compara a imagem de Eleonora não como uma representação “pintada pelo paganismo”, mas sim como uma criatura renascentista, quase mística. Essa descrição pode ser vista como uma nuance pictórica de intensidade, um quadro vivo que não depende tanto da subjetividade do leitor, pois é apresentado de forma voluntária pelo narrador (LOUVEL, 2012). Isso configura uma evidente pictorialidade na composição textual. Mesmo que a referência possa abranger apenas uma das pinturas ressaltadas, ainda assim somos

capazes de captar a alusão, pois temos como ponto de partida uma cena inspirada em uma Vênus retratada pelo artista Ticiano.

Para fins de comparação na análise da representação pictórica de Vênus, é pertinente mencionar o quadro “O Nascimento de Vênus”, de Botticelli:

Figura 14 – “O Nascimento de Vênus” (1482/1485), de Sandro Botticelli



Fonte: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-nascimento-de-venus-botticelli/>.

As três obras retratam a figura mitológica de Vênus/Afrodithe, cada uma oferecendo uma perspectiva distinta. Em "O Nascimento de Vênus" de Botticelli, testemunhamos a própria gênese da deusa, onde sua beleza é enfatizada com traços de erotismo e fertilidade. O cenário é marcado pela presença marcante de outros seres mitológicos, como os Deuses dos Ventos à esquerda e a Deusa da Primavera, também conhecida como Perséfone, à direita. Esta obra ressoa com uma aura celestial, imbuída de símbolos que refletem a essência da fertilidade e do amor divino. (Informação disponível *on-line*)²⁰

Por outro lado, nas obras de Giorgione e Ticiano, a representação de Vênus adota uma abordagem mais terrena e "mundana". Estas pinturas transmitem uma cena menos repleta de figuras mitológicas, optando por um contexto inserido em uma paisagem idílica e bucólica. Essa escolha artística talvez ressalte a natureza mais humana da deusa, conectando-a de maneira mais próxima à vida cotidiana e à experiência terrena. (CARVALHO, 2019).

²⁰ Endereço eletrônico: <https://www.culturagenial.com/quadro-o-nascimento-de-venus-botticelli/>. Acesso em 16 de dez. de 2023.

Já na obra de Urbino, a ênfase recai fortemente na sensualidade da figura feminina que encarna Vênus. Aqui, a representação se concentra nos atributos físicos, exaltando a beleza e a sedução, destacando a sensualidade como aspecto central da divindade retratada.

Essas diferentes abordagens artísticas oferecem visões contrastantes da mesma divindade, explorando desde a essência celestial até a humanização da figura mitológica, sempre permeadas por aspectos de beleza, fertilidade e sensualidade.

A respeito da personagem adormecida, Eleonora, já discutimos previamente a questão da jovem em sono profundo. Entretanto, a presença recorrente desse estado é tão marcante que se faz imprescindível mencioná-lo novamente. Assim como em “II – Solfieri”, neste quinto conto também se faz presente a evocação de uma “Bela Adormecida”, representada por Eleonora, de forma imposta por Claudius. Na narrativa, a mulher é forçadamente submetida a um estado sonolento, desmaiando, a fim de facilitar que seja “amada”, o que na verdade se traduz em um abuso por parte de seu admirador. No entanto, ao contrário da história de Solfieri, onde a mulher estava em estado cataléptico, na trama de Claudius, ele suborna um criado para obter a chave da residência da duquesa Eleonora, permitindo-o invadir seu quarto e administrar uma bebida composta por substâncias soníferas, como descrito nos seguintes trechos:

A fraqueza era covarde: e demais, esse homem comprara uma chave e uma hora à infâmia venal de um criado; esse homem jurara que nessa noite gozaria aquela mulher: fosse embora veneno, ele beberia o mel daquela flor, o licor de escarlate daquela taça. Quanto a esses prejuízos de honra e adultério, não riais deles — não que ele ria disso. Amava e queria: a sua vontade era como a fôlha de um punhal — ferir ou estalar.

[...]

O homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela: e verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... (AZEVEDO, 2012, p. 40).

Claudius Hermann deita-se com Eleonora enquanto ela dorme, tornando-se assim o catalisador de sua desgraça e morte. Após o sequestro realizado por Hermann, Eleonora se vê sem alternativa senão acompanhar o sequestrador, pois, se retornasse ao seu lar e ao marido, seria rotulada como adúltera. Contudo, em certo momento, ao voltar ao local onde estava com Eleonora, Claudius Hermann se depara com o cadáver da amante e de seu próprio marido. Este ponto da narrativa é conduzido por Arnold²¹, personagem que estava na taverna ouvindo as histórias infames. Nesta parte da história, sugere-se que Maffio, movido pela busca de

²¹ Personagem secundário até o sexto conto, visto que no sétimo capítulo ganha um importante destaque e causa uma reviravolta na narrativa.

vingança ao ser traído e abandonado, assassina Eleonora e, em seguida, comete suicídio. Assim, é a mulher quem paga pelos crimes de Claudius:

– Escutai vós todos, disse. – Um dia Claudius entrou em casa. Encontrou o leito ensopado de sangue: e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora: o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara. Era uma cabeça hirta e desgrenhada, uma tez esverdeada, uns olhos fundos e baços onde o lume da insânia cintilava a furto como a emanação luminosa dos paus entre as trevas...
Mas ele o conheceu... era o duque Maffio... (AZEVEDO, 2012, p.52).

Antes do sequestro e do fatídico desfecho da duquesa, os encontros nefastos de Claudius com a mulher adormecida são descritos de maneira que também evocam a imagem de uma Bela Adormecida em *Noite na Taverna*:

Uma noite tudo dormia no palácio do duque. A duquesa, cansada do baile, adormecia num divã. A lâmpada de alabastro estremecia-lhe sua luz dourada na testa pálida. Parecia uma fada que dormia ao luar...
[...]
... Chegou-se a ela, ergueu-a com suas roupas de veludo desatadas, seus cabelos a meio soltos ainda entremeados de pedraria e flores, seus seios meio nus, onde os diamantes brilhavam como gotas de orvalho — ergueu-a nos braços; deu-lhe um beijo. Ao calor daquele beijo, seminua, ela acordou-se: entre os vagos sonhos se lhe perdia uma ilusão talvez; murmurou — “amor”! e com olhos entreabertos deixou cair a cabeça e adormeceu de novo. (AZEVEDO, 2012, p. 40).

As idealizações e construções das Belas Adormecidas em “II – Solfieri” e “V- Claudius Hermann” são notavelmente similares. Ambas as mulheres em seus estados sonolentos representam uma sensação de segurança para serem amadas por seus amantes. Enquanto elas dormem, esses amantes encontram espaço para amar não apenas sozinhos, mas também ao lado delas:

A mais bonita e mais medrosa criação de Álvares de Azevedo inventa, nesse desvio do amor e medo pro dormir no amor, não está na aspiração ao sono, ou na imagem do rapaz adormecido: está sim na imagem da amante dormida. Que libertação! O Poeta pode gosar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem.²² (ANDRADE, 1974, p. 225).

Outro aspecto significativo no conto é a maneira como o adultério é abordado e como o papel da mulher no ato é relativizado. Conforme mencionado por Ribeiro (2015, p. 54):

Eleonora, dormindo, não percebe a presença do amante. Nesse sentido, o sono ou a sedação é uma forma de manter sua integridade, permitindo que ela não se entregue

²² Grafia do autor.

nem se recuse ao amante. Por conta do estado da amada, o outro pode entregar-se à condição romântica de amante incontrolável e não de agressor e violador.

A citação anterior destaca como o estado de Eleonora (a Bela Adormecida) é utilizado como meio para preservar sua integridade em relação ao adultério, já que ela não tem controle sobre o ato. Isso reforça seu papel como vítima da infâmia de Claudius. Assim, Eleonora se torna uma espécie de Bela Adormecida invertida, pois a idealização do amor de Claudius, como no caso de Solfieri, só persiste enquanto a mulher permanece adormecida. Quando ela desperta, a situação escapa do controle dele. Portanto, quando o momento de ilusão da Bela Adormecida termina, idealizações e finais felizes se tornam impossíveis: Eleonora é assassinada pelo marido traído, enquanto Claudius Hermann carrega apenas as lembranças de sua infâmia.

Podemos estabelecer uma conexão intratextual entre o nome Eleonora e sua história, fazendo uma nova referência à mitologia, especificamente a Helena de Tróia. A etimologia do nome Eleonora, origem provençal, no sul da França, deriva do francês antigo *Aliénor*, sendo, portanto, uma variação de Helena. Ambos os nomes compartilham o mesmo significado de “a reluzente” e “resplandecente”²³.

O entrelaçamento narrativo das duas personagens não se limita apenas ao nome, mas se estende à trama do conto. Este quinto conto pode ser lido como uma alusão à fábula da Bela Adormecida, um arquétipo culturalmente presente em nosso imaginário. No entanto, não podemos ignorar as semelhanças entre a história do conto e a mitologia.

Tanto na mitologia quanto na história de Eleonora, a figura feminina é associada à beleza suprema, desencadeando eventos trágicos devido à obsessão de um homem. Na narrativa mitológica, Helena é exaltada como a mulher mais bela da humanidade e objeto de desejo de muitos homens. Sua traição ao marido, Menelau, desencadeia a lendária Guerra de Troia, após ser sequestrada por Páris, filho do rei de Troia, com a ajuda de Afrodite (Vênus).

Da mesma forma, na história de Eleonora, vemos paralelos significativos. A traição, o sequestro e o desenlace trágico são desencadeados pela obsessão de um homem e pela extraordinária beleza da mulher. É intrigante notar também a presença marcante de Vênus em ambas as histórias, tecendo o destino com sua influência.

A epígrafe do conto, com referência a Hamlet de Shakespeare, traz à tona uma correlação com as ações de Claudius Hermann “. . . Êxtase! / Meu disfarce tal como o teu, mantém o tempo com moderação/ E faz uma música saudável: Não é loucura. /Que eu

²³ Fonte online: <https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/eleonora/>. Acesso em 16 de dez. de 2023.

pronunciei.”²⁴ (AZEVEDO, 2012, p. 36, tradução nossa). Seu “disfarce”, mencionado na epígrafe, se assemelha ao crime cometido por ele quando dopa a duquesa Eleonora, fazendo-a acreditar que ele é seu marido, o duque Maffio. O desejo de Claudius é alcançar seu próprio ápice, seu êxtase, possuindo Eleonora. Ele não se preocupa com o crime que comete; ao contrário, romantiza e transforma sua ação em poesia e arte. Isso é evidenciado quando Claudius compara sua situação com a de Eleonora à representação mitológica de Diana e Acteon: “Sentiu-se quase nua, exposta às vistas de um estranho, e tremia como contam os poetas que tremera Diana ao ver-se exposta, no banho, nua às vistas de Acteon” (AZEVEDO, 2012, p. 43).

Para enriquecer nossa percepção visual, essa cena foi representada na arte pictórica por Ticiano:

Figura 15 – “Diana e Acteon” (1556-9), de Ticiano



Fonte: <https://artsandculture.google.com/>.

No mito, Acteon surpreendeu Diana acidentalmente enquanto ela se banhava, e mesmo sem intenção, foi punido severamente pela deusa. No entanto, Hermann, ao contrário, age intencionalmente ao dopar Eleonora e enganá-la, assumindo a identidade de seu marido. Apesar da intencionalidade de sua ação e do dano causado, Hermann não enfrenta uma punição semelhante à de Acteon no mito.

²⁴ No original: . . . Ecstasy! My guise as yours doth temperately keep time / And makes a healthful music: It is not madness. That I have utter'd.

3.1.6 Johann e Último beijo de amor

Os dois últimos contos revelam uma conexão narrativa crucial entre eles, centrada em Johann, o narrador do sexto conto. Sua história se inicia numa noite parisiense, em um jogo de bilhar com um jovem chamado Arthur. Em meio a uma disputa, decidem resolver suas diferenças em um duelo mortal, no qual Johann acaba por matar Arthur com um tiro de pistola. Em posse de um anel e duas cartas de Arthur - uma destinada à mãe do jovem e outra de sua namorada marcando um encontro -, Johann decide se passar por Arthur. Ele utiliza essa identidade falsa para se relacionar com a mulher misteriosa conhecida apenas como G:

Não tinha outra assinatura.

Eu não soube o que pensar. Tive uma ideia: era uma infâmia. Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão, subi. A porta fechou-se.

Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro — era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que estas duas crianças levavam a noite em beijos infantis e em sonhos puros! (AZEVEDO, 2012, p. 56).

Após sair do quarto da moça, Johann se depara com o irmão dela, determinado a vingar a honra da irmã. Os dois engajam-se numa luta intensa, culminando na morte do irmão, sufocado pelas mãos de Johann. Ao fitar o rosto do homem sem vida, uma verdade angustiante se revela: este era seu próprio irmão. Assim, Johann compreende, com desespero, que a moça desonrada era, na verdade, sua própria irmã, Giorgia:

Aquele homem — sabeis-lo! era do sangue do meu sangue — era filho das entranhas de minha mãe como eu — era meu irmão: uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meia nua entre os vestidos desfeitos, onde a infância asselara a nódoa de uma flor perdida (AZEVEDO, 2012, p. 57).

Neste conto, a descrição da jovem é sutil, limitando-se ao fato de ser virgem. No entanto, é possível estabelecer uma conexão entre a construção da jovem e a imagem da mulher santa. A história de Johann se desdobra até o último conto do livro, intitulado “VII - Último beijo de amor”. É nesse momento que Giorgia aparece na taverna, onde os cinco amigos estão reunidos, determinada a se vingar de seu irmão:

Abaixou-se junto dele: depôs a lâmpada no chão. O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espalhava sombra sobre Johann. A fronte da mulher pendeu — e sua mão pousou na garganta dele. — Um soluço rouco e sufocado ofegou daí. A

desconhecida levantou-se. Tremia, e ao segurar na lanterna ressoou-lhe na mão um ferro... Era um punhal... Atirou-o ao chão. Viu que tinha as mãos vermelhas — enxugou-as nos longos cabelos de Johann... (AZEVEDO, 2012, p. 58).

A chegada de Giorgia é narrada em terceira pessoa (Job Stern) da seguinte forma:

Uma luz raiou súbito pelas físgas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. Era pálida, e a luz de uma lanterna, que trazia erguida na mão, se derramava macilenta nas faces dela e dava-lhe um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura (AZEVEDO, 2012, p. 58).

Na narrativa, a imagem de Giorgia evolui de uma virgem idealizada, outrora admirada por sua beleza encantadora que cativava os jovens, para uma figura sombria e cinzenta. Ela deixa de personificar o anjo puro para se tornar um ser perdido em sua própria loucura. Seguindo as três variações femininas descritas por Cunha (1998, p. 47), Giorgia é compelida a abandonar a imagem idealizada da “mulher virgem, imaculada e divina”, transformando-se, pelas ações de Johann, na mulher prostituída, como expresso em: “Outrora era Giorgia, a virgem: mas hoje é Giorgia, a prostituta!” (Azevedo, 2012, p. 59). Ela também assume características da mulher sádica e cruel ao cometer fratricídio.

Após o confronto fatal com Johann, Giorgia se reencontra com Arthur (também conhecido como Arnold). Os dois compartilham suas paixões e as dores dos últimos cinco anos, desde a fatídica noite em que Johann atirou em Arthur e o irmão deflorou Giorgia. A moça apenas anuncia sua iminente morte, embora a causa não seja explicitada no conto. A passagem “– E agora adeus! Adeus que morro! Não vês que fico lívida, que meus olhos se empanam e tremo... e desfaleço?” (Azevedo, 2012, p. 60) sugere seu término iminente, mas não especifica se foi pelo punhal que matou Johann ou por outra causa.

A morte de Giorgia é narrada por ela mesma, descrevendo os detalhes e sintomas de um corpo cuja vida se esvai. Em um desfecho reminescente das tragédias de Shakespeare, Arthur (ou Arnold), decidindo se unir à amada, toma o punhal e encerra sua própria vida, ecoando a clássica referência a “Romeu e Julieta” (1597).

A narrativa obscura de Johann traz uma representação evocativa de um dos assassinatos mais conhecidos da história, pois a descrição nos leva a perceber Johann como uma encarnação de Caim e seu irmão como um equivalente a Abel: a relação entre ambos evoca o arquétipo clássico da rivalidade fraternal que culmina em um ato trágico de violência:

Quando eu ia sair, topei um vulto à porta.

— Boa noite, cavalheiro... eu vos esperava há muito. Essa voz pareceu-me conhecida. Porém eu tinha a cabeça desvairada...

Não respondi: o caso era singular. Continuei a descer, o vulto acompanhou-me. Quando chegamos a porta vi luzir a folha de uma faca. Fiz um movimento e a lamina resvalou-me no ombro. A luta fez-se terrível na escuridão. Eram dous homens que se não conheciam, que não pensavam talvez se terem visto um dia à luz, e que não haviam mais se ver porventura ambos vivos.

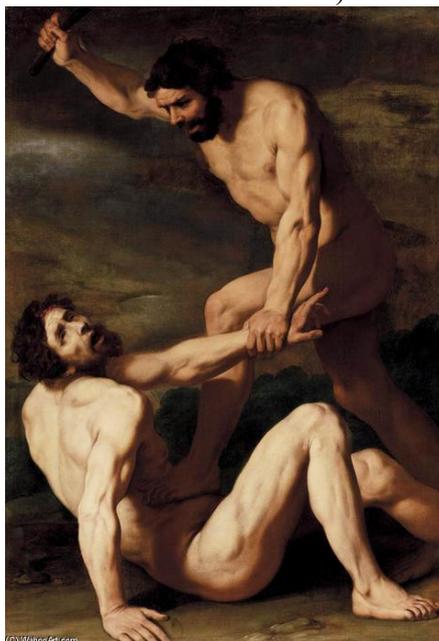
O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguéi-o. Era um quadro infernal, um homem na escuridão abafando a boca do outro com a mão, sufocando-lhe a garganta com o joelho, e a outra mão a tatear na sombra procurando um ferro.

Nessa ocasião senti uma dor horrível: frio e dor me correram pela mão. O homem morrera sufocado, e na agonia me enterrara os dentes pela carne. Foi a custo que desprendi a mão sangüenta e descarnada da boca do cadáver. Ergui-me. (Azevedo, 2012, p. 56).

Na história bíblica de Caim e Abel, filhos de Adão e Eva, ocorre o primeiro homicídio registrado na humanidade, conforme mencionado na Bíblia. O motivo por trás desse ato é a profunda inveja que Caim nutre por seu irmão, um dos sete pecados capitais segundo a visão católica-cristã. No conto de Azevedo, o embate não é impulsionado pela inveja, mas sim pelo desejo do irmão de proteger a honra da irmã. Antes de ser violada por Johann, a irmã já estava sendo cortejada por Arthur, possivelmente sem a permissão do patriarca da residência, figura que atuava como protetor. O sentimento de Johann parece ser o de autodefesa, buscando evitar ser assassinado, mesmo que isso o leve a tornar-se o agressor.

A descrição do embate no conto cria um quadro vívido, evocando uma atmosfera infernal com pinceladas de sombras e sangue, semelhante às representações artísticas do crime de Caim contra Abel na Bíblia. A disposição corporal dos homens durante a luta e a forma como Johann subjuga seu oponente, sufocando-o enquanto busca por uma arma, constrói uma cena brutal e intensa. Essa descrição visual destaca a gravidade do confronto entre os personagens, ressoando o impacto emocional da situação como podemos cruzar com a representação a seguir:

Figura 16 – “Caim mata Abel” (1618), de Daniele Crespi (óleo sobre a tela)



Fonte: Site <https://pt.wahooart.com/>.

No conto “VI – Johann”, o autor selecionou como epígrafe um trecho retirado de um drama de cinco atos escrito por Alexandre Dumas, pai, intitulado *Antony* (1831). A epígrafe é a seguinte:

Para que? É que meu coração, em meio às delícias,
De ciumenta lembrança constantemente oprimida,
Fria à felicidade presente, buscará suas torturas
No futuro e no passado! ²⁵
(DUMAS, 1831, apud AZEVEDO, 2012, p. 52).

A epígrafe do drama de Dumas, escolhida para o conto “VI – Johann”, adianta aspectos fundamentais do enredo de Johann e suas repercussões ao longo do tempo. Ela funciona como uma moldura para as narrativas dos dois últimos contos, especialmente relacionada ao desfecho do personagem no último deles.

Essa citação reflete a persistência do passado perturbador de Johann, que ressurge repetidamente ao longo da história. Não se limita apenas às lembranças dos crimes de Johann, mas também abarca as consequências que ele enfrenta no desfecho do último conto, quando recebe sua punição.

²⁵ No original: “Pour quoi? c’est que mon coeur au milieu des délices D’un souvenir jaloux constamment oppressé Froid au bonheur présent, va chercher ses supplices Dans l’avenir et le passé.”

A epígrafe do conto final, “VII – Último beijo de amor”, prenuncia o desfecho trágico dos amantes Giorgia e Arnold, ao fazer referência à tragédia escrita por William Shakespeare, “Romeu e Julieta” (1591-5). A citação é uma fala de Romeu para sua amada Julieta: “Bem, Julieta! Deitar-me-ei contigo até à noite!”²⁶ (AZEVEDO, 2012, p. 57, tradução nossa).

Essa epígrafe está intimamente ligada à temática do conto, já que aborda um enredo semelhante ao que encontramos na narrativa final de *Noite na Taverna*. É uma referência intramidiática de Álvares ao drama de Shakespeare, pois presenciamos o reencontro de Giorgia e Arnold/Arthur como amantes do passado que, em suas tragédias individuais, optam por morrer juntos.

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito, e caiu-lhe das mãos. Era horrível de ver-se. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...
A lâmpada apagou-se. (AZEVEDO, 2012, p. 60).

Assim, somos explicitamente orientados a interpretar toda a tragédia do conto como uma referência direta ao drama de Shakespeare, criando um efeito quadro visual que se alinha à visão pitoresca (LOUVEL, 2012). Com essa evocação em mente, é importante considerarmos uma representação pictórica da cena da morte dos amantes para evidenciar os possíveis cruzamentos entre diferentes mídias. Para essa análise, escolhemos uma produção pictórica específica:

Figura 17 – “A morte de Romeu e Julieta” (1848), de John Everett Millais.
(Petróleo)



Fonte: <https://pt.wahooart.com/@/AQSQA9-John-Everett-Millais-A-morte-de-Romeu-e-Julieta>.

²⁶ No original: “Well Juliet! I shall lie with thee to night!”.

Na obra artística de Millais, encontramos a representação dos amantes já falecidos, envolvidos por toda a comoção decorrente da tragédia. Tanto no conto quanto na pintura, observamos um foco crucial na morte do casal. Enquanto o texto verbal desenrola a trama da morte através da imersão nos recursos linguísticos e literários que nos permitem mergulhar na obra, na pintura, o destaque está centrado nos corpos, iluminados de forma um pouco mais proeminente que os demais elementos do quadro.

Pode-se notar um interesse particular de Álvares de Azevedo em referenciar obras de Shakespeare, o que aqui consideramos como referências intramidiáticas (RAJEWSKY, 2012; 2020), como analisamos, por exemplo, no conto “III-Bertram” a citação a obra *Otelo* e a imagem da esposa do capitão como uma evocação a Ofélia; a alusão das personagens Giorgia e Arnold aos amantes Romeu e Julieta, e também o uso de paratextos (GENETTE, 2009) evidenciam o interesse do poeta romântico em revisitar a obra do dramaturgo inglês, como aponta Andréa Werkema:

[...]escolho o poeta Álvares de Azevedo como o exemplo mais representativo de reaproveitamento crítico de Shakespeare entre nós, mesmo sabendo que todo autor romântico nacional pagou, em algum momento, seu tributo ao bardo inglês. Azevedo talvez seja o autor que mais sistematicamente visitou a obra de Shakespeare e fez dela um modelo ou uma baliza para a sua escrita. (WERKEMA, 2021, p. 14).

A autora explora como Álvares usou a obra de Shakespeare como um modelo ou guia para construir suas próprias narrativas. Isso é evidente na abundância de citações ao dramaturgo inglês e na maneira como a história de Giorgia e Arthur nos remete à famosa tragédia dos amantes. O desfecho do conto, de fato, nos conduz a uma sensação de encerramento teatral, assemelhando-se ao fechar de cortinas:

A mulher recuava... recuava. O moço tomou-a nos braços, pregou os lábios nos dela... Ela deu um grito, e caiu-lhe das mãos. Era horrível de ver-se. O moço tomou o punhal, fechou os olhos, apertou-o no peito, e caiu sobre ela. Dois gemidos sufocaram-se no estrondo do baque de um corpo...
A lâmpada apagou-se (AZEVEDO, 2012, p. 60, grifo nosso).

Neste trecho, observamos um distanciamento da cena, conforme a mulher parece se retrair como se estivesse desaparecendo do foco principal, enquanto o plano se escurece até se concentrar na figura do rapaz na cena. Logo em seguida, a descrição se concentra em uma imagem neutra de uma lâmpada se apagando, assemelhando-se a um *fade-out*²⁷, guiando-nos,

²⁷ Trata-se do desaparecimento ou escurecimento gradual de um determinado plano para uma imagem neutra.

por meio das palavras, a uma visualização imagética da cena, como se estivéssemos vendo atores encenando. O destaque para a lâmpada se apagando não é apenas um encerramento do último conto, mas também de todas as histórias narradas; ela simboliza o fim da noite na taverna e do encontro dos amigos, que, ao acordarem, testemunharão a tragédia que se desenrolou ao redor.

Essa evocação imagética pode ser relacionada à descrição ecfástica, conforme discutido anteriormente neste trabalho. Como mencionado por Clüver, a qualidade fundamental da écfase é a capacidade de “fazer ver”, provocando imagens mentais que estabelecem um processo de compreensão mútua entre escritor e leitor (apud VIEIRA, 2017, p. 52).

De modo geral, acerca do que discutimos durante neste capítulo, percebemos como a visão dos personagens-narrador dos contos é importante para nós, enquanto leitores, ou seja, receptores do produto de mídia (livro), pois os:

Estudos de intermedialidade têm descrito uma outra maneira por meio da qual a forma ou o conteúdo “não literário” pode entrar nos textos literários, ou seja, por meio de personagens na ficção, ou por meio do narrador da ficção que enquadra a realidade que eles percebem ou descrevem como se fosse uma obra de arte. Ver o mundo como se fosse uma pintura foi produtivamente designado e teorizado sob o termo “projeção icônica” pelo estudioso sueco Hans Lund. [...] Perceber e descrever aspectos específicos do mundo como se fosse, ou pudesse ter sido [...] é um dispositivo literário comum, que é, na verdade, um fenômeno intermediário. (BRUHN, 2020, p. 37, grifo do autor).

A partir desses estudos, nosso método de análise busca destacar interpretações relevantes e interessantes das histórias presentes em *Noite na Taverna* (1855), não apenas uma recepção influenciada por uma visão subjetiva ou emocional. Nesse sentido, a abordagem descritiva e ecfástica das personagens emerge como um ponto focal fundamental nas narrativas. Aqui, o voyeurismo dos narradores se torna nosso ponto de partida no tecido literário, permitindo-nos buscar referências pertinentes e significativas para nossa pesquisa.

Ao enfocarmos a visão descritiva e o olhar dos narradores como um meio de compreensão das histórias, buscamos transcender uma simples apreciação emocional das narrativas. Ao invés disso, direcionamos nossa atenção para a análise cuidadosa das nuances e detalhes presentes nas descrições das personagens, buscando identificar camadas mais profundas de significado e conexões relevantes com nosso contexto de estudo.

Este enfoque nos permite explorar tanto a superfície das histórias – configuração, materialidade do suporte, estrutura, quanto as sutilezas e implicações da narrativa subjacentes aos relatos dos narradores. É por meio desse olhar crítico e detalhado que buscamos extrair

interpretações pertinentes e significativas, visando enriquecer nossa compreensão e análise das narrativas de *Noite na Taverna*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ali, entre o traço e o espaço, entre o visual e o visível, entre o barulho e o audível, entre o som e a suspensão do som, nesse lugar entre o passo e o salto...que não se instala de forma definitiva, mas se deixa sentir...estariam a retina e o pulso, atravessando, na imagem da ponte movediça, a preconizada aporia entre os sistemas verbal e imagético.
(RIBAS, M.C.C., 2021, p.262.)

Os contos que compõem *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, não apenas oferecem narrativas imersivas, mas também evocam imagens vívidas que engajam o receptor. Essas histórias não se limitam à superfície do texto literário; pelo contrário, elas convidam o leitor a penetrar em camadas narrativas mais profundas.

Para dar início a esta investigação, recorreremos à reflexão de Mário de Andrade (1974) sobre os “pavores amorosos” dos poetas românticos, especialmente focando no autor estudado neste trabalho. Utilizamos a reflexão marioandradina considerando seu cunho ensaístico com visão muito própria acerca do poeta ultra-romântico. Mário imprime sua “pessoalidade” na leitura do drama amor e morte dos jovens poetas que, segundo ele, ao amarem figuras intangíveis - a mãe, a irmã, a adormecida, a doente ou a prostituta -, consubstanciam a figuração do amor na sua impossibilidade e, de tanto sofrer, acabam morrendo de “morte natural voluntária” (ANDRADE, 1974). A reflexão, mesmo tendo uma base impressionista foi o *start* da nossa leitura dos contos e colaborou, em nosso trabalho, para oferecer representações do feminino e, em contrapartida, do masculino e nas relações amorosas, construídas nos contos de *Noite na Taverna*. São justamente tais idealizações identificadas com a produção romântica que nos permitiram perceber referências, alusões e evocações intertextuais e intermediáticas nos contos.

Nosso arcabouço teórico se concentrou principalmente na abordagem da Intermedialidade com um viés literário, enfatizando as referências intermediáticas (RAJEWSKY, 2012; 2020). Damos ênfase especial às construções picturais nos contos (LOUVEL, 2006; 2012), pois acreditamos que o texto literário é influenciado e moldado por diversas mídias/midialidades já que, como destaca Bruhn (2020), todos os textos, inclusive os literários, inevitavelmente refletem uma constelação mista de influências e referências.

Acerca da leitura midiática dos contos e do entrelace entre as artes literária e pictórica, o texto de Vieira (2017) foi uma rica fonte de informações que auxiliaram em nossas análises, posto que o texto destaca a ênfase contemporânea da éfrase como mais do que uma simples

descrição detalhada de uma obra de arte. Ela se torna uma forma de conexão entre autor e leitor, permitindo que o leitor vá além das palavras e visualize o que pode não estar expresso diretamente, mas é sugerido. Nessa ótica, a obra *Noite na Taverna* se destaca pela riqueza de sua linguagem poética, capacitando os leitores a criarem imagens mentais vívidas e estabelecer diálogos com o texto e outras formas de arte. Isso confere à obra um caráter ecfrástico significativo, ampliando a percepção do leitor e sua interação com o texto.

Visando explorar essa constelação mista presente no texto, buscamos evidenciar a riqueza iconotextual nesta pesquisa, analisando as imagens verbalmente constituídas (picturalidade) sob uma ótica analítica contemporânea. Nosso propósito foi oferecer múltiplas possibilidades de leituras e interpretações para uma obra tradicional e canônica da Literatura Brasileira, majoritariamente vista sob a ótica dos compêndios de literatura. Dessa forma, almejamos contribuir para os Estudos Literários e Intermidiáticos, afastando-nos dos temas modelares usualmente debatidos sobre a produção literária de Álvares de Azevedo. A contribuição da Intermidialidade para a presente leitura destes contos de Álvares de Azevedo foi uma originalidade no modo de ver. Embora tenham sido considerados textos críticos clássicos sobre o tema, a potência do olhar intermidiático nos permitiu enxergar relações inusitadas e nuances do pictural na complexa tessitura dos contos.

A partir dessas premissas e constatações, pudemos desenvolver as propostas de estudo para cada capítulo de acordo com o delineamento estabelecido na introdução desta pesquisa. No primeiro capítulo, exploramos as complexidades que envolvem a construção da imagem da mulher e da feminilidade idealizada conforme uma leitura tradicional do romantismo. Além disso, discutimos os aspectos significativos relacionados à análise intermidiática, a qual nos permitiu analisar as construções imagéticas de maneira original, ou seja, em sua complexa rede de combinações e referências. Estas interrelações vão atravessar toda a dissertação, embora com ênfases diferenciadas. No segundo capítulo, traçamos um panorama abrangente sobre a interseção das artes pictóricas e literárias, visando compreender a abordagem analítica da picturalidade expressa no texto verbal, na sua própria constituição inter e intra midiática. Isso nos permitiu vislumbrar imagens e estabelecer conexões palavra/imagem no texto literário – no caso, em *Noite na Taverna* -, com fundamento nas definições apresentadas e sistematizadas pela pesquisadora francesa Liliane Louvel (2006; 2012).

Já no terceiro capítulo, concentramo-nos na realização das análises dos contos, optando por abordar cada uma das narrativas de forma independente e seguindo a ordem em que são apresentadas na obra. Durante a leitura de cada conto, procuramos extrair referências, alusões e evocações que nos possibilitassem entrelaçar o texto com a mídia pictural. Isso foi

feito levando em consideração tanto as sugestões oferecidas pelo texto literário quanto o nosso próprio repertório cultural.

Ao longo desses capítulos, mergulhamos na discussão inicialmente apresentada, explorando minuciosamente as várias camadas de significado que permeiam os contos estudados. (1) Dedicamo-nos a investigar as evocações imagéticas que se desdobram nas narrativas, destacando, por exemplo, a representação da "Bela Adormecida" no conto "Solfieri" e a presença de "Ofélia" no conto "Bertram". Nesse processo, desvendamos os simbolismos e as conotações por trás dessas referências, enriquecendo nossa compreensão das obras.

Além disso, empenhamo-nos em buscar (2) referências à mídia pictórica, tanto aquelas que se entrelaçam de forma sutil com a narrativa quanto aquelas explicitamente mencionadas, como a alusão à "Vênus de Ticiano", que pode ser tanto a "Vênus de Urbino" quanto a "Vênus Adormecida", ofereceram-nos um vasto terreno para análise e interpretação, permitindo-nos desvendar os diálogos entre a palavra escrita e a imagem visual.

Esse vasto terreno aborda as camadas de possibilidades de leitura e interpretação pictórica da narrativa literária. Quando somos direcionados pelo texto verbal e pela perspectiva do narrador à comparação da duquesa que repousa em seu leito adormecida "como se fosse" uma Vênus de Ticiano, somos contemplados com mais de uma interpretação imagética da cena referente a uma obra pictórica do pintor italiano. Com a utilização da fundamentação teórica acerca da análise da picturalidade (LOUVEL, 2006; 2012), interpretamos a cena como um quadro vivo, devido à composição da cena e da personagem evocarem imagens das Vênus de Ticiano e não dependerem tanto da subjetividade do leitor. No entanto, é necessário possuir um acervo artístico-cultural e o desejo pelo aprofundamento do estudo, envolvendo os campos da textualidade e do pictórico, ou seja, do diálogo intermediário.

Exploramos também (3) as citações de outras obras literárias, como a referência a *Otelo, o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. No entanto, nossa principal atenção foi direcionada para as epígrafes de cada conto, cuja função como introduções às histórias narradas pelos personagens revelaram-se fundamental para nossa compreensão mais profunda dos temas e motivos presentes nas obras, posto que, com a análise do paratexto (GENETTE, 1969), foi possível ampliar ainda mais a nossa compreensão de *Noite na Taverna*. Conseguimos discutir os entrelaçamentos das epígrafes com as histórias dos contos, como é o caso da epígrafe do conto "II-Solfieri", por exemplo: "...Mais um beijo em tua pálida argila, e esses lábios outrora tão quentes – meu coração! meu coração!" (AZEVEDO, 2012, p. 11,

tradução nossa), citação retirada da peça dramática *Cain: A Mystery* (1821), de Lord Byron. Essa citação nos adianta o desfecho da história de Solfieri em Roma com a mulher desconhecida, cuja imagem é transformada em uma estátua de argila após a sua morte, além do próprio contato íntimo do personagem com o cadáver da moça. Em essência, a epígrafe nos revela a obsessão de Solfieri pela mulher ao ponto de cometer necrofilia e o seu desejo de transformá-la em um objeto artístico, como se fosse uma imagem sacra.

Dessa forma, ao responder ao nosso objetivo principal e aos objetivos específicos delineados no início deste estudo, alcançamos uma compreensão mais abrangente e enriquecedora das interações entre texto, imagem e intertextualidade nas narrativas exploradas.

O desenvolvimento desta dissertação foi fundamental para o nosso crescimento como pesquisadores e professores de Literatura. Permitiu-nos expandir nossas percepções e estabelecer conexões entre uma variedade de mídias, abrangendo tanto o âmbito literário quanto o pictórico, em uma interseção intertextual. Com isso, fomos capazes de ampliar os significados de um texto canônico para além das interpretações tradicionais, explorando as especulações e os caminhos sugeridos pelo próprio texto de forma mais profunda e reflexiva.

Cada leitor, ao buscar respostas, inevitavelmente o faz de acordo com seu conhecimento pessoal, sua capacidade de percepção e seu "olhar treinado". Nesse sentido, é crucial destacar a transformação que esta pesquisa provocou em nossa compreensão *de Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo. Ao adentrarmos nas camadas dos contos que compõem essa obra romântica, descobrimos novas possibilidades de leitura e pesquisa, ampliando assim nosso horizonte interpretativo.

Além disso, ao explorarmos as interseções entre literatura e arte visual, fomos capazes de enriquecer nossa compreensão das obras individuais. Isso nos proporcionou uma perspectiva mais holística e multifacetada, permitindo-nos apreciar a complexidade e a riqueza da obra de Álvares de Azevedo de uma maneira significativa. Um Álvares de Azevedo muito diferente daquele que tínhamos conhecido nas aulas de literatura da escola e nos compêndios literários.

Portanto, podemos afirmar que esta pesquisa não apenas contribuiu para nosso crescimento acadêmico e intelectual, mas também nos inspirou a continuar explorando as interconexões entre diferentes formas de expressão artística, enriquecendo assim nossa prática como pesquisadores e educadores no campo – agora expandido - da Literatura.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Mário de. Amor e medo. In: _____. (org.). *Aspectos da literatura brasileira*. 5. ed. São Paulo: Martins, 1974, p. 199-229.
- ARAÚJO, Gilberto. Álvares de Azevedo ou o fetiche de Solfieri. In: WERKEMA, Andréa Sirihal (Org.). *“Cuidado, leitor”: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea*. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2021, p. 63-87.
- ARAÚJO, Lorena Amaral. *A influência de Byron e do Romantismo Gótico em Álvares de Azevedo, Fialho de Almeida e Apollinaire*. 2023. Monografia (Licenciatura em Letras/Português). Instituto de Letras da Universidade de Brasília, Brasília, 2023. Disponível em: <<https://acrobat.adobe.com/id/urn:aaid:sc:VA6C2:32a99b04-42f7-4ae7-adc9-08220dc6e9a1>>. Acesso em: 08 de fev. de 2024.
- ARAÚJO, Manuella Souza. Deuses seculares: religião da arte e ironia romântica em Álvares de Azevedo e Cruz e Souza. *Anais do I Seminário do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira FFLCH-USP*, São Paulo, março de 2015, p. 161-167. Disponível em: <<https://literaturabrasileira.fflch.usp.br/sites/literaturabrasileira.fflch.usp.br/files/I%20seminarios/Deuses%20seculares%20religi%C3%A3o%20da%20arte%20e%20ironia%20rom%C3%A2ntica%20em.pdf>>. Acesso em: 24 de fev. de 2023.
- ARBEX-ENRICO, Márcia. De *l'ut pictura poesis* à intermedialidade: deslocamentos. In: RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (orgs.). *Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, 2022, p. 2017-238.
- AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna e Macário*. Ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. *E-book*.
- BARONE, Luciana Paula Castilho. Inconsciente, subjetividade e processo de criação. *Pitágoras 500*, v. 4, n. 1, p. 20–38, 2014.
- BERGER, John; et al. *Modos de Ver*. Tradução de Ana Maria Alves. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1972.
- BRUHN, Jørgen. O que é midialidades, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. Tradução de Solange Ribeiro. In: DE FIGUEIREDO, Camila A.P.; DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 15-54.
- CANDIDO, Antônio. *O romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2004.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto. *O olhar*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 347-360.
- CARVALHO, Tânia Kury. *Variações Sobre Vênus: Botticelli, Giorgione, Ticiano e os tratados sobre o amor*. 2019.259f. Trabalho de conclusão de curso (pós-graduação em História da Arte) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Humanas.

CHAUÍ, Marilena. Janela da Alma, Espelho do Mundo. In: NOVAES, Adauto. O olhar. São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p. 31-63.

COELHO, Nelly Novaes. *O conto de fadas: símbolos, mitos, arquétipos*. São Paulo: Paulinas, 2012. E-book Kindle.

CUNHA, Cilaine Alves. A fundamentação da literatura brasileira em *Noite na Taverna*. Araraquara: Itinerários, 2004, p. 115-133. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/2784>>. Acesso em: 12 de fev. de 2023.

_____. *Entusiasmo indianista e Ironia byroniana*. (tese). USP, 2000.

_____. *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998.

CLÜVER, Claus. Intermidialidade. Belo Horizonte: *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, v. 1, n. 2, 2011, p. 8-23. Disponível em: <<https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15413/12270>>. Acesso em: 10 de out. de 2021.

DA SILVA, Juliana Correa. MÁRIO DE ANDRADE INTÉRPRETE DO BRASIL: O NACIONALISMO DESCRITIVISTA. *Trem de Letras*, v. 6, n. 1, p. 1-13, 2019.

DINIZ, Thaís Flores Nogueira. Os caminhos da intermidialidade no Brasil. In: RIBAS, Maria Cristina Cardoso; MARTONI, Alex; _____. (orgs.). *Estudos de intermidialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, v. 3, 2022, p. 19-28.

GENETTE, Gérard. Frontières du récit. In: _____. *Figures II*. Paris: Editions du Seuil, 1969.

_____. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HEIDEGGER, Martin. *Ensaio e conferências*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Foge, Marcia Sá Cavalcante Schuback. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 2012, p. 254-259.

LOUVEL, Liliane. A Descrição “Pictural”: Por uma poética do iconotexto. In: ARBEX, Márcia (Org.). *Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem*. Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, UFMG, 2006, p. 191-220.

_____. Nuanças do pictural. In: DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Org.). *Intermidialidades e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 47-69.

MAIA JÚNIOR, Juvino Alves. O Escudo de Aquiles. *Scientia Traductionis*, n. 15, p. 408-416, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/scientia/article/view/1980-4237.2014n15p408>. Acesso em: 02 de out. de 2023.

MONTEIRO, Jaci. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000, p. 19-24.

NUNEZ, Carlinda Pate Fragale; RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Diálogos contemporâneos: da palavra ao écran. *Passages de Paris*, v. 13, 2016, p. 493-511. Disponível em: http://www.apebfr.org/passagesdeparis/editione2016-vol2/articles/pdf/PP13_Varia4.pdf. Acesso em: 10 de maio. de 2022.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. 15ªed. Vozes: Petrópolis, 1987.

RAJEWSKY, I. O. Intermedialidade, Intertextualidade e “Remediação”: Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. In: DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Org.). *Intermedialidades e estudos interartes. Desafios da arte contemporânea*. Belo Horizonte: UFMG, 2012, p. 15-45.

_____. O termo Intermedialidade em ebulição: 25 anos de debate. Tradução de Ana Luiza Ramazzina Ghirardi. In: DE FIGUEIREDO, Camila A.P.; DE OLIVEIRA, Solange Ribeiro; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (Orgs.). *A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea*. Santa Maria: Ed. UFSM, 2020, p. 55-96.

RAMAZZINA-GHITARDI, Ana Luiza. MÍDIA: É POSSÍVEL DEFINIR? In: _____. *Intermedialidade: uma introdução*. São Paulo: Contexto, 2022, p. 31-33.

REICHMANN, Brunilda. Imagens da cegueira: referências intermediáticas a pinturas no romance Ensaio sobre a cegueira. *Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários*, v. 41, 2021, p. 58-70. Disponível em: <https://ojs.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/article/view/44089>. Acesso em: 10 de out. de 2023.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Momento incorpóreo e leitura sinestésica. In: _____. MARTONI, Alex; DINIZ, Thaïs Flores Nogueira (orgs.). *Estudos de intermedialidade: teorias, práticas, expansões*. Curitiba: CRV, v. 3, 2022, p. 29-49.

_____. Nuances do pictural: a aquarela machadiana em “Missa do galo”. In: MELLO, Maria Elizabeth Chaves de (Org.). *Janelas para o outro*. 1.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2021, p. 239-264.

RIBEIRO, Gersiane Franciere Freitas. *A construção das personagens femininas em Noite na Taverna*. 2015. 105 f. Dissertação (Mestrado em Letras: Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros, Monte Claros, 2015.

SAID, Edward W. *Orientalismo: O Oriente como Invenção do Ocidente*. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

VIEIRA, Miriam de Paiva. Écfrase: de recurso retórico na antiguidade a fenômeno midiático na contemporaneidade. *Todas as Letras-Revista de Língua e Literatura*, São Paulo, v. 19, n. 1, p. 45-57, jan./abr. 2017.

WEBB, Ruth. Accomplishing the Picture: ekphrasis, mimesis and martyrdom in asterios of amaseia. In: James, L. (Ed.). *Art and text in byzantine culture*. New York: Cambridge University Press, 2007, p. 13-32.

WERKEMA, Andréa Sirihal. Apresentação. In: _____. (org.). *“Cuidado, leitor”*: Álvares de Azevedo pela crítica contemporânea. 1. ed. São Paulo: Alameda, 2021, p. 7-12.

_____. Shakespeare constituinte da obra de Álvares de Azevedo/Shakespeare as part of Álvares de Azevedo’s work. *Eixo Roda: Revista de Literatura Brasileira*, v. 30, n. 4, p. 11-23, 2021. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/17972/1125614364. Acesso em: 10 de ago. de 2023.

WOLF, Werner. Intermediality Revisited: Reflections on Word and Music Relations in the Context of a General Typology of Intermediality. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, & Walter Bernhart, eds. *World and Music Studies: Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*. Word and Music Studies 4. Leiden: Brill, 2002. 13-34.

ANEXO A - “O beijo” (1907-8), de Gustav Klimt (1862-1918)

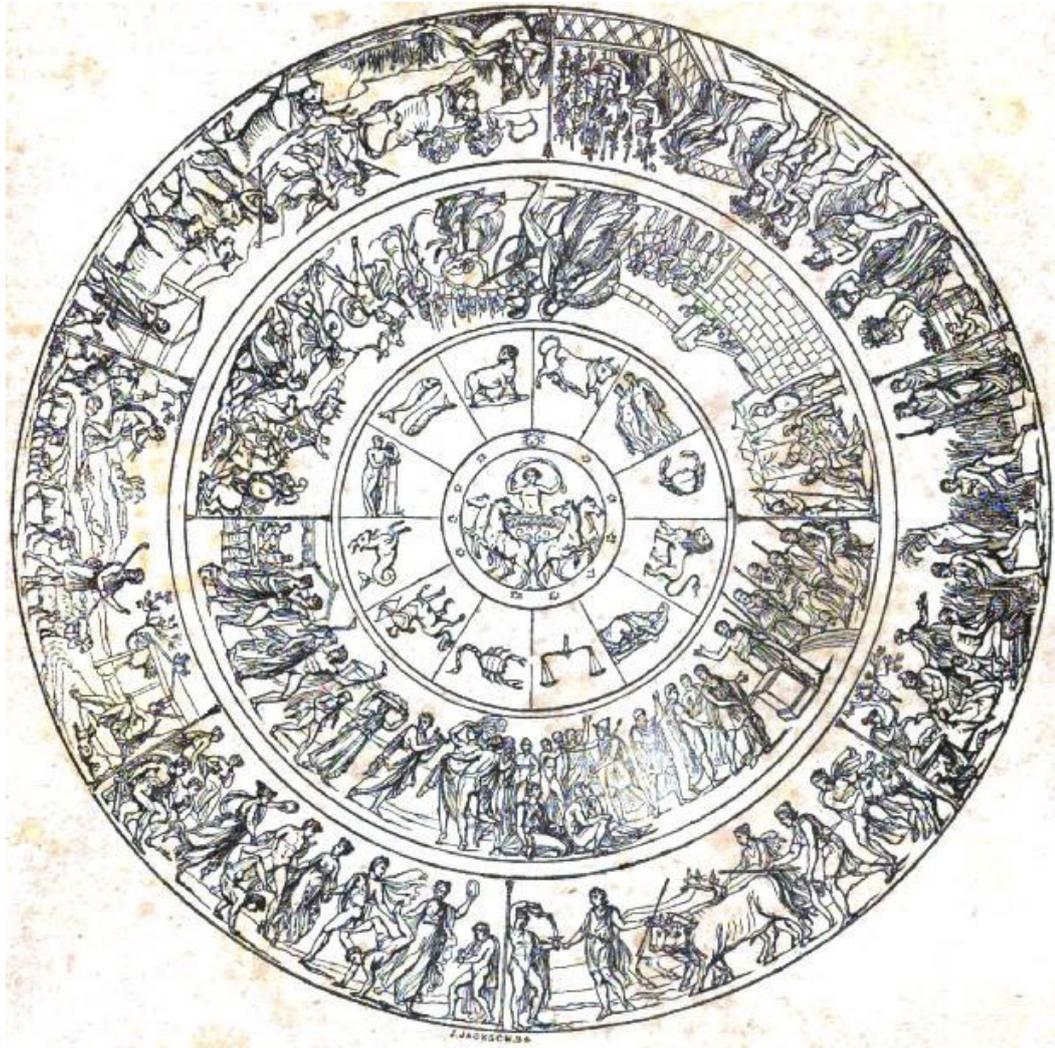
Figura 18 - “O beijo” (1907-8), de Gustav Klimt (1862-1918)



Fonte: *Blog Overstock Art.*

ANEXO B - Ilustração do “Escudo de Aquiles”

Figura 19 – Ilustração do “Escudo de Aquiles”



Fonte: Ilustração moderna do Escudo de Aquiles. The Penny Magazine of the Society for the Diffusion of Useful Knowledge, 1832. Domínio Público. Wikimedia Commons.