

# O HORROR E O FANTÁSTICO NA PROSA DE MANUEL ANTÔNIO ÁLVARES DE AZEVEDO

NIELS, Karla Menezes Lopes <sup>31</sup>

## INTRODUÇÃO

Em artigo recente, Maria Cristina Batalha traça um percurso de uma possível literatura fantástica brasileira, em que Manuel Antônio Álvares de Álvares de Azevedo figura como o primeiro e mais representativo autor desta vertente literária nacional ainda pouco estudada. Para a autora “os contos encadeados de *Noite na taverna* e a peça *Macário*, ambos (...) publicados postumamente, em 1855, inauguram uma estética da *incerteza* na ficção brasileira” (2010, p. 4).

Afrânio Peixoto parece ter sido o primeiro a claramente afiliar a prosa alvarozevediana ao gênero fantástico e de horror, ao afirmar que “*A Noite na Taverna* é um conto fantástico e um conto perverso, gótico” e, que “pode estar e estaria bem, entre as obras peregrinas desse gênero terrífico, perverso e cruel” (PEIXOTO, 1932, p. 340-5).

Entretanto, embora a crítica e a historiografia literária tenham nos legado a categorização de narrativa de gênero fantástico para *Noite na Taverna*, seus contos não correspondem plenamente à concepção desenvolvida por Tzvetan Todorov, exposta na sua *Introdução à literatura fantástica*. É justamente o que postula Roberto de Souza Causo ao afirmar que a obra não se encaixaria estruturalmente neste modelo teórico. Para o autor, ela se amoldaria melhor ao entendimento de H. P. Lovecraft, para quem a atmosfera, o medo e a “intensidade emocional” (CAUSO, 2005, p.105) provocadas são fatores essenciais ao fantástico. Causo argumenta

---

31 **Karla Menezes Lopes Niels**, mestranda de literatura brasileira. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, UERJ, Campus Maracanã. Bolsista CAPES [karla.niels@gmail.com](mailto:karla.niels@gmail.com)

que “apenas (...) “Solfieri”, apresenta essa ambiguidade, ou seja, a “hesitação entre uma explicação natural e uma sobrenatural” (CAUSO, 2003, p.104).

O que nos intriga, então, é se as narrativas de *Noite na taverna* apresentam ao menos a principal condição necessária à concepção do fantástico – a hesitação diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural –, levando também em conta que o “fantástico implica (...) não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler”. (TODOROV, 2007, p. 38).

Refletindo sobre tal possibilidade, avaliamos sua adequação à concepção todoroviana. Num segundo momento, consideramos a pertinência de classificar as narrativas de Azevedo sob uma outra perspectiva: como uma narrativa de horror, já que este tem sido por muito considerado um subgênero do fantástico. Para tal, utilizamos as reflexões críticas de ficcionistas como Horace Walpole, Edgar Allan Poe, H. P. Lovecraft e Stephen King, reflexões que têm concebido a literatura de horror como “um artefato produtor de uma emoção específica: o medo e suas variações” (FRANÇA, 2008, p. 1).

## **UMA BREVE INCURSÃO PELO FANTÁSTICO E GÊNEROS VIZINHOS**

Segundo o dicionário Caldas Aulete, “Fantástico”, no âmbito literário, refere-se à “modalidade de narrativa (romance, conto etc.) em que elementos sobrenaturais se misturam à realidade” (AULETE, 2008). Mas, mesmo dentro dos Estudos Literários, a definição de literatura fantástica e de horror tem-se mostrado um conceito inequívoco.

Para Todorov, o fantástico implica a existência de acontecimentos inexplicáveis, imprecisos; e a “possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em

consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas” (idem, p.32). Observa-se, portanto, que o leitor implícito deve integrar-se à narração, e hesitar junto com o personagem diante de um fato aparentemente sobrenatural.

A hesitação, portanto, é a essência do fantástico na narrativa ficcional, e surge como um efeito decorrente de:

(...) um acontecimento que não pode ser explicado pelas leis deste mesmo mundo familiar. Aquele que o percebe deve optar por uma das duas soluções possíveis; ou se trata de uma ilusão dos sentidos, de um produto da imaginação e nesse caso as leis do mundo continuam a ser o que são; ou então o acontecimento realmente ocorreu, é parte integrante da realidade, mas nesse caso esta realidade é regida por leis desconhecidas para nós. (TODOROV, 2007, p.30)

O fantástico ocorre nesse momento de hesitação do personagem e do leitor em relação ao caráter “sólito” ou “insólito” daquilo que é narrado. Em outras palavras, mais do que a sobrenaturalidade misturada à realidade, é necessária a dúvida.

O gênero, portanto, só se concretiza se tal hesitação não tiver solução; se a ambiguidade causada se mantiver até o final da narrativa. Se produzida somente “durante uma parte da leitura”, temos “o efeito fantástico” (TODOROV, 2007, p. 48), e não a configuração completa do gênero. A presença desse efeito em partes da narrativa funciona como um fator que nos leva a considerá-la como de estatuto oscilante, transitando entre o estranho e o maravilhoso.

O estranho, se mais próximo ao fantástico, apresenta acontecimentos aparentemente sobrenaturais que ao final da narrativa recebem uma explicação natural, ainda que tenham um “caráter insólito” (TODOROV, 2007, p. 51). Quando puramente estranho, temos o real colocado sob um espectro que provoca uma reação de estranhamento ou de repugnância, tanto aos personagens

quanto aos leitores. No maravilhoso, diferentemente, os acontecimentos apresentam uma explicação propriamente sobrenatural, isto é, não podem ser entendidos a partir de leis físico-naturais, e ainda “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (ibid, p. 60).

Quando, diante da incerteza, personagem ou leitor optam por uma das duas explicações possíveis, natural ou sobrenatural, estaremos no âmbito desses dois gêneros vizinhos ao fantástico.

O gênero, portanto, só se concretiza se a hesitação não tiver solução, se a anfibiação causada por determinado acontecimento se mantiver até o final; e citando Louiz Vax Todorov ressalta que “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (TODOROV, 2007, p.50). Felipe Furtado, em *A construção do fantástico na narrativa* (1980) enfatiza que:

Só o fantástico confere sempre uma extrema duplicidade à ocorrência meta-empírica (...). A ambiguidade resultante de elementos reciprocamente exclusivos nunca pode ser desfeita até ao termo da intriga, pois, se tal vem a acontecer, o discurso fugirá ao gênero mesmo que a narração use de todos os artifícios para nele a conservar (FURTADO, 1980, p. 35-36).

A hesitação ou a ambiguidade, portanto, não é apenas uma característica desse tipo de literatura, mas sua principal condição.

### **A NOITE NA TAVERNA SOB O PRISMA TODOROVIANO**

Constituída por sete contos correlacionados, como uma narrativa em moldura, a obra apresenta um ambiência lúgubre e noturna. O primeiro e o último contos desenrolam-se na própria taverna onde acontece uma orgia, de que participam os personagens e os narradores dos outros contos, criando-se assim a atmosfera ideal para o que virá a seguir: seis homens bêbados relatando

histórias recheadas de promiscuidade, sexo ilícito, antropofagia, necrofilia, sequestro, assassinatos bárbaros. Diferentemente dos demais contos, estes são narrados por um narrador onisciente e marcados pelo diálogo entre seis personagens: os cinco narradores, Archibald, que aparece somente no primeiro conto, e Artur, que narra a conclusão da história de Johann no penúltimo conto.

Mas é sobretudo o primeiro que parece preparar o ambiente sombrio dos contos subsequentes, quando Archibald sugere aos convivas que narrem contos fantásticos e sanguinolentos, “como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg” (AZEVEDO, 2000, p. 567).

Cada um dos convivas conta a sua história. Verdade, sonho ou alucinação, as ações narradas não apresentam quaisquer acontecimentos inexplicáveis, e os poucos que aparecem são facilmente naturalizados ao fim de cada narrativa. Por isso, propomos que somente os contos “Solfieire” e “Gennaro” apresentam um possível efeito fantástico advindos da ideia de morte e sobrevivência.

Em “Solfieire”, o narrador relata que, numa noite escura e chuvosa em Roma, vê uma sombra de mulher, ouve-a chorar e segue-a pelo

labirinto das ruas (...) Aqui, ali, além eram cruzes 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**. (AZEVEDO, 2000, p. 568 – o grifo é meu).

Nesse ponto começa a ser criada a atmosfera ideal do fantástico: a suspeita, a hesitação. O cemitério é um lugar sombrio que remete à morte. Achar-se a sós e à noite em um lugar como esse gera desconforto não só ao narrador, mas também aos que o ouvem.

Na sequência de sua narrativa, Solfieire conta que, após uma orgia, um ano depois do acontecimento supracitado, fora de si

caminhou pelas ruas até o mesmo cemitério, ao encontro de um caixão entreaberto. Ao ver a mulher adormecida, retira-a de dentro do caixão, beija-a, despe-a. Ressalta que ela era como uma estátua. O que se segue parece uma relação necrófila. A partir desse momento, o leitor, bem como os ouvintes de Solfeire, têm a impressão de que a morta revive a partir da volúpia causada pela “paixão” do protagonista.

A cena fantástica é naturalizada quando retoricamente o protagonista pergunta aos amigos boêmios: “Nunca ouvistes falar em catalepsia?” (AZEVEDO, 2000, p. 569) 32. É resolvida, portanto, a questão da hesitação, ao se apresentar uma solução natural para o fato. E, ao mesmo tempo, a escolha dessa solução ameniza a questão moral e social da necrofilia. Assinale-se que o trabalho com temas ligados à morte e à necrofilia são patentes na literatura de caráter fantástico, pois a “necrofilia toma pelo general a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram a habitar entre os vivos” (TODOROV, 2007, p. 72)

No quarto conto, Gennaro engravida a filha do seu senhorio e mestre, Godofredo Walsh. Ao se ver grávida, desamparada e não correspondida por Gennaro, a menina provoca um aborto e adoece profundamente. Em delírios, no seu leito de morte a jovem confessa que matou o filho ainda por nascer: “(...) 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...” (AZEVEDO, 2000, p. 584)

Os dias após a morte de Laura são marcados pela traição de Gennaro e Nauza, esposa do Walsh, e pela dor e loucura do pai da moça, até o momento clímax:

(...) um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei

---

32Essa pergunta subentende o horror que o relato deve ter causado aos interlocutores de Solfeire, como também demonstra o conhecimento do autor sobre o impacto que a cena poderia suscitar no seu público alvo.

tudo: parecia-me que **era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito**, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito (ibid, p. 585- o grifo meu).

Como vemos, há apenas uma sugestão de sobrenatural, ao se insinuar a influência de Laura sobre seu pai após seu falecimento, quando o protagonista diz que parecia “que era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito” para lhe acender o remorso (ibid, p.585)

O uso do verbo “parecer” no pretérito imperfeito do indicativo subentende um aspecto indutivo e “introduz uma distância entre a personagem e o narrador” (TODOROV, 2007, p. 44), mesmo se tratando de um narrador-personagem. Portanto, a modalização propicia a sugestão do sobrenatural, constituindo uma modalização verbal que pede a intervenção do leitor para que preencha a lacuna ali deixada. O verbo, portanto, introduz uma sugestão que não se aprofunda no decorrer do conto, fazendo-se necessário que o sujeito participe na construção do sentido do que é sugerido. Para um leitor cético a sugestão passa por alto e a leitura encaminha-se para a solução natural. Já um leitor com determinadas crenças religiosas direcionaria provavelmente sua leitura para uma solução sobrenatural. Caberá, portanto, ao leitor preencher esse vazio do texto como lhe aprouver.

Os acontecimentos subsequentes conduzem o velho ao crime passional. Tenta assassinar Gennaro e em seguida mata Nauza, sua esposa, e se suicida; desfecho passional que se repetirá no conto “Claudius Herman”. Claudius ministra drogas à Duquesa Eleonora, por quem se apaixonara, e mantém, noite seguidas, relações sexuais com ela, até que resolve sequestrá-la. Quando Eleonora acorda num quarto de estalagem, perplexa e sem saber o que acontecia, Claudius lhe conta tudo o que havia feito e lhe propõe que abandone seu

marido. Ela aceita a proposta, o que conduz a narrativa a um duplo crime passional. O protagonista encontra

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 (...) Era o Duque Maffio (AZEVEDO, p. 600).

A tematização de situações moralmente condenáveis, como estupro, sequestro e crime passional, configuram aspectos do campo real, sem nenhuma presença de fatores que provoquem hesitação e conseqüentemente o surgimento do efeito fantástico, o mesmo se constatando nos demais contos; "Bertram" e "Johann".

No conto "Johann", um jogo de bilhar faz com que o narrador e seu adversário, Artur, se desentendam. É proposto um duelo armado. Artur é atingido e, ao cair moribundo, aponta para seu bolso, de onde Joahnn tira dois bilhetes e um anel. No segundo bilhete, havia a hora e o endereço de um encontro: "uma hora da noite na rua de... nº 60, 1º andar; acharás a porta abertas. Tua G." (ibid, p. 604). O narrador, então, resolve se passar pelo "morto" e vai encontrar-se com a noiva de Artur, passando com ela uma noite de amor. Ao sair do quarto da moça, envolve-se numa briga e mata um homem, que depois descobrirá ser seu irmão, o que o faz perceber que acabara de cometer incesto seguido de fratricídio. A descoberta assombra o narrador:

aquele homem (...) era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas de minha mãe como eu – era meu irmão: uma idéia passou ante meus olhos como um anátema (...) abri a janela, levei-a até ali (...) Era minha irmã! (ibid, p. 605)

As ações deste conto encaminham-nos ao conto final, intitulado "Último beijo de amor". De volta à taverna, onde todos os convivas estão caídos praticamente em coma alcoólico, uma mulher vestida de negro adentra o recinto, procurando por um dos presentes. Diante de

Artur, o reconhece como o seu amado, que acreditava estar morto. Mas, ao ver Johann, seu rosto torna-se mais sombrio. Ela então o mata. Nesse momento, o leitor descobre que se trata da mesma mulher do conto anterior – a irmã violada se vinga. Volta-se para Artur e se despede. Na sequência, Giorgia morre de forma inexplicada, e Arthur suicida-se, cravando um punhal no peito.

Incesto, fratricídio, vingança, assassinato, suicídio, ações moralmente condenáveis, mas que se dão no âmbito do mundo natural. Apesar do estranhamento suscitado pela leitura dessas narrativas, não há sobrenaturalidade misturada à realidade, e nem mesmo hesitação diante de um acontecimento aparentemente inexplicável.

### **A NOITE NA TAVERNA - FICÇÃO DE HORROR?**

Como vimos, no estranho o real é colocado sob um *prima* que provoca uma reação de estranhamento ou de repugnância, tanto nos personagens quanto nos leitores. As obras pertencentes a esse gênero costumam apresentar acontecimentos puramente explicados pelas leis naturais, mas que de certa maneira causam impacto semelhante ao de um texto fantástico. Isso ocorre também com a literatura de horror, e segundo o próprio Todorov a pura literatura de horror pertence a esse gênero:

O estranho realiza (...) uma só das condições do fantástico: a descrição de certas reações, em particular o medo; está ligado unicamente aos sentimentos das personagens e não a um acontecimento material que desafie a razão. (TODOROV, 2007, p. 53).

Tendo em vista esse fato, é pertinente a relação estabelecida entre o estranho e o horror, e assim vale considerar os aspectos de recepção citados pelo ensaísta: "(...) as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato (...) provocam o mesmo efeito. O sentimento

de estranheza parte, pois, dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos.” (ibid, p. 55). Observamos, com efeito, que o “sentimento de estranheza” por ele mencionado é o que justamente parece acontecer em *Noite na taverna*.

A “estranheza” que emana das narrativas de *Noite na taverna* é comparável à dos acontecimentos de “A queda da casa de Usher”, de Edgar Allan Poe. Murilo Gabrielli afirma:

Os acontecimentos narrados por Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Herman e Johann (...) são tão racionalmente explicáveis quanto a ressurreição de Madelaine ou o desmoronamento da mansão Usher. Contudo tamanhas e tão bizarras são as *concidências* que, como acontece em Poe, a impressão resultante é a de um mundo improvável, regido por uma casualidade estranhamente *caprichosa* (2004, p.68)

Esse sentimento de estranheza foi posto em evidência por Antonio Candido, ao afirmar que a atmosfera criada pelo jovem autor teria conseguido produzir “(...) um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cujas regras aceitamos” (CANDIDO, 1981, v2, p. 189). Tal estranheza provoca um desconforto no leitor que o atrai à leitura, um desconforto que se aproxima do medo, se visto como um efeito de leitura.

Walpole inaugura uma tradição reflexiva sobre os efeitos receptivos da literatura de horror, por levar em consideração o medo como um efeito de leitura. Allan Poe, por sua vez, explicita que a primeira consideração a ser feita antes da elaboração de uma obra de tal gênero deve referir-se ao efeito que se deseja produzir no leitor. Ambos os autores estavam menos preocupados com o enredo ou outros elementos estruturais da narrativa, e muito mais em entender como alguns fatores poderiam mobilizar o público alvo, encaminhando-o a um clímax emocional, chocante ou apavorante.

Davi Roas, teórico contemporâneo do fantástico, vê o medo como fator essencial aos gêneros que se desdobraram do gótico do século XVIII, a saber, o fantástico romântico e as posteriores as narrativas de horror. Diz ele:

El lector, como los personajes de la novela, es enfrentado a unos fenómenos cuya presencia excede toda capacidad de comprensión, y ante los cuales no cabe otra reacción que la sorpresa, la duda y el temor. Y así, todo aquello que representaban esos seres sobrenaturales (que podemos resumir en el miedo a la muerte ya lo desconocido) se trasladará al mundo de la ficción, para seguir aterrorizando al hombre. Pero éste ya no será un terror creído, sino un terror, como dije antes, gozado.

Lovecraft, por outro lado, fala-nos do medo do desconhecido como algo inerente à constituição humana. As "literaturas de horror" estão justamente relacionadas a esse sentimento de medo físico ou psicológico e ao, desconforto que determinados temas podem despertar no leitor – o medo do desconhecido ou a ocorrência de eventos sobrenaturais que chamados pelo ensaísta de "medo cósmico"<sup>33</sup>.

Quando consideramos *Noite na Taverna* a partir das premissas de Lovecraft, observamos que a obra de Azevedo privilegia o que o ensaísta chama "medo físico" ou "horrível vulgar" <sup>34</sup> (LOVECRAFT, 2007, p. 16), uma produção superficial e inferior à primeira, ou seja,

---

33 É aquele que está relacionado com os resquícios da primitiva consciência humana, suscetível a crenças em realidades obscuras e desconhecidas e à margem do que se entende por natural. Neste, a incerteza e o perigo seriam os catalisadores do medo e suas variações. "Uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas do homem precisa estar presente"; "atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada reação." (LOVECRAFT: 2007, p. 17). King, por outro lado, argumenta que "o enredo sempre foi a virtude da história de horror" (KING: 2003, p. 197-8)

34 O simples assassinato ou apelos violentos em que o maior medo gerado não é o medo do desconhecido ou do obscuro, mas da morte e da dor física.

o “medo cósmico”, pois valoriza aspectos físicos e não sobrenaturais. No entanto, o ensaísta afirma haver a possibilidade de somente parte de uma obra ser capaz de produzir tal tipo elevado de medo:

(...) boa parte da obra fantástica mais seleta é inconsciente, aparecendo em fragmentos memoráveis espalhados por material cujo efeito geral pode ser de molde muito diferente. (ibid, p. 17)

Em consonância com isso, encontramos na obra alvarozvediana alguns pontos de incerteza em que possivelmente haveria o dito “medo cósmico”. Por exemplo, em “Solfieiri”, quando a jovem, que o leitor supunha morta, desperta, tem-se essa sensação de sobrenatural, um leve medo cósmico – a incerteza que Todorov chama “efeito fantástico” (TODOROV, 2007, p. 48), até que o fato é explicado natural e cientificamente como catalepsia.

Outro conto que suscita a mesma sensação é “Gennaro”, quando o sobrenatural é apenas sugerido ao se insinuar a influência de Laura sobre seu pai após seu falecimento.

Mas o que dizer dos contos que parecem privilegiar o que o Lovecraft chama “medo físico” ou “horrível vulgar”? Stephen King apresenta para as narrativas de horror três níveis de medo, “em função do caráter mais implícito ou explícito dos elementos que utilizam para produzir o medo.” (FRANÇA, 2008, P.6), a saber: “terror”, “horror” e “repulsa”. Este último conceito, que é mais evidente em *Noite na taverna*, para nós, se aproxima do que Lovecraft postulou como “medo físico” ou “horrível vulgar”.

Mais do que o trabalho com monstruosidades e anormalidades, a **repulsa** refere-se às sensações produzidas por cenas ou aspectos repugnantes, cujas causas podem ser encontradas em coisas que não são por convenção entendidas como tal. Trata-se de um nível mais explícito de medo, que procura provocar no leitor algum tipo de mal-estar físico ou de indignação moral. Em *Noite na taverna*, a repulsa

não é física, mas sobretudo moral. A transgressão da moralidade é evidente através dos temas tabus com os quais trabalha – Antropofagia, necrofilia, incesto, fratricídio, crimes passionais, etc. – que são apresentados sob uma perspectiva social de anormalidade.

Primeiro comentamos aqueles relacionados à morte a decomposição humana. Para King “a morte e a decomposição” tornam-se inevitavelmente horríveis e inevitavelmente um tabu” (KING, 2003, p. 111). Como para a grande maioria da humanidade a morte é um mistério, constitui-se assim como o perfeito ponto de pressão “psicológica” (ibid, p. 64).

O trabalho com a “morte e a decomposição” é evidenciado em “Solfieiri” através da violação sexual do cadáver da moça. Entretanto, o tema é abordado sob uma ótica romântica. A cena, ambientada dentro de uma igreja, cria a imagem da donzela adormecida, da virgem intocada e idealizada:

Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despe a noiva. Era uma forma puríssima; meus sonhos nunca tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca ela era. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. (AZEVEDO, 2000, p. 569)

O autor não só propõe uma brincadeira com “a morte e a decomposição”, através da necrofilia, mas o faz com certo erotismo. Um erotismo que permite que a cena não chegue a chocar tanto quanto chocaria se o corpo já estivesse em estado de putrefação e se não fosse amenizado pela catalepsia da moça, fatores que, no entanto, não suavizam a tendência necrófila do protagonista, posta em evidência quando ele a enterra sob seu leito.

Em “Bertram” o medo da morte, o instinto de sobrevivência, traz à tona outro tema controvertido que surge na última aventura narrada pelo conviva – a antropofagia. Quando, após um naufrágio,

restam em uma jangada somente três pessoas – o narrador, o comandante e a mulher do comandante e amante do protagonista – sem terem o que comer, decidem que um deles deve morrer: o comandante. O narrador explica a sua atitude aos seus ouvintes, alegando ser “um fato velho e batido, uma prática do mar, uma lei do naufrágio” (AZEVEDO, 2000, p.580), no intuito de justificar a prática pela necessidade de sobrevivência. No entanto, em uma cena posterior relata que, depois de alguns dias, as aves baixavam para partilhar sua “presa” (ibid, p. 581). Ao se referir ao corpo do comandante como uma presa, o narrador alude à ferocidade humana diante de situações extremas, ressaltando muito mais a monstruosidade do ato do que a necessidade da sobrevivência.

Entretanto, o que pode ser considerado tabu: somente os temas relacionados à “morte e à decomposição”? King faz um comentário que nos permite ampliar as fronteiras das interdições sociais de *Noite na taverna*:

Todo escritor de horror tem uma concepção clara – talvez até mesmo morbidamente hipertrofiada – de onde termina o país do socialmente (ou moralmente, ou psicologicamente) aceitável e começa o grande vazio demográfico do tabu. (KING, 2003, p. 216)

Os temas ligados à sexualidade também estão presentes em muitas questões que envolvem tabus, principalmente quando levam a comportamentos passionais. Os contos “Bertram”, “Claudius Herman” e “Johann”, comentados anteriormente, exemplificam o trabalho com o tema do tabu sexual.

Com exemplo vale citar a história de amor entre Bertram e Ângela, primeira aventura do terceiro conto, por exemplo, expõe com franqueza a temática passional. Para conseguir ficar junto ao amante, Ângela mata o marido e o filho cruelmente. O impacto da cena do assassinato é tão forte que leva o narrador a descrever o

impressionante caráter frio, sanguinário e monstruoso do ato de uma maneira que também impressiona o leitor. Vejamos:

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 a 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 de 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! (AZEVEDO, 2000, p. 573)

A atitude dessa mulher transgride não só o sexto mandamento bíblico – “não matarás” –, como adentra os limites do socialmente considerado monstruoso, ao matar o próprio filho para a obtenção do prazer sexual. Presenteia o seu amante com o crime, com a morte e o sangue daqueles que constituíam o principal obstáculo à plenitude daquele amor, antes “apenas” imoral e proibido, e agora, monstruoso. As reticências entre as frases demonstram a hesitação do narrador em continuar a narração por não crer no que via, até que, finalmente, conclui com o detalhe mais horrível da cena: “o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!” (AZEVEDO, 2000, p. 573).

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

Qual a relação, portanto, que encontramos entre o efeito fantástico, o medo cósmico e o terror em *Noite na taverna*? O gênero fantástico, segundo Todorov, está atrelado à incerteza dos acontecimentos. Se o narrador opta por uma saída natural ou sobrenatural para explicar os fenômenos descritos, entramos em

outros dois gêneros, o estranho ou o maravilhoso. São gêneros que se sobrepõem, além de apresentarem estreita relação estrutural no que tange ao seu caráter insólito, e às diferenças entre ambos só se configuram mediante a apresentação da explicação dos acontecimentos.

A hesitação momentânea – o efeito fantástico – não configuram o gênero, mas constituem um elemento que nos leva a considerar o fantástico de *Noite na Taverna* como de existência oscilante, transitando entre o maravilhoso e o estranho. Todorov argumenta que poucas são as obras que conseguem manter a incerteza, como *A volta do parafuso*, de Henry James (TODOROV, 2007, p. 48-50). No entanto, um grande número de obras consegue manter essa ambiguidade durante um trecho ou mais do enredo. O ensaísta cita, por exemplo, os contos “A queda da casa de Usher” e “O Anjo Bizarro”, de Edgar Allan Poe, e o romance *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, os quais considera como obras “metas-estranhas” (ibid, p. 54), em que

(...) as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte, pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. (ibid, 2007, p. 55)

A *Noite na taverna* como um todo se ajusta mais plenamente ao estranho do que ao fantástico, tendo em vista que somente os contos “Solfieiri” e “Gennaro” apresentam um possível efeito fantástico. A ausência de hesitação nos demais contos exclui a possibilidade de classificar a obra no seu conjunto como uma narrativa fantástica segundo a visão todoroviana.

Mas se levarmos em conta o fato de que a obra mobiliza o leitor através de questões sociais, causando-lhe uma sensação de estranheza e desconforto, que entendemos como repulsa moral, confirmamos a hipótese levantada no início deste artigo: *Noite na*

*Taverna* pode ser considerada como uma narrativa de horror segundo as premissas de Stephen King. Assim, concordamos com Cilaine Alves, umas das maiores estudiosas de Álvares de Azevedo na atualidade, quando afirma que a obra "foi a precursora, no Brasil, da narrativa de horror, ambientada em lugares sombrios." (ALVES, 2004, p. 119).

## REFERÊNCIAS:

ALVES, Cilaine. "A fundação da literatura brasileira em *Noite na Taverna*". In: **Intinerários**, Araraquara, 22, 2004, pp. 115-133.

AZEVEDO, Álvares de. **Obra completa**: volume único. Org. Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro ... et alii – Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

BATALHA, Maria Cristina. "A literatura fantástica seu lugar na série literária brasileira". In: **Actas del Coloquio Internacional Fanperu**. Centro de Estudos Antonio Correjo Polar, Lima, 2010. pp. 39-53.

CANDIDO, Antonio. **Formação da Literatura brasileira**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981. 2v

CAUSO, Roberto de Souza. **Ficção científica, fantasia e horror no Brasil; 1875 a 1950**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

ECO, Umberto. "Sobre algumas funções da literatura" (p. 9-21), In: **Sobre a literatura**. Rio de Janeiro: Ed Record, 2003

FANTÁSTICO. In: **AULETE digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2008. Disponível em: <[www.auletedigital.com.br](http://www.auletedigital.com.br)>

FRANÇA, Julio. "O horror na ficção literária; reflexão sobre o "horrível" como uma categoria estética". In:\_\_\_\_. **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic**. São Paulo, 2008.

\_\_\_\_\_. ""Terror", "Horror" e "Repulsa": Stephen King e o cálculo da recepção". In: **Anais do IV Painel "reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional"; tensões entre o sólito e o insólito**. Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <[www.dialogarts.uerj.br](http://www.dialogarts.uerj.br)>

KING, Stephen. **Dança macabra: o fenômeno do horror no cinema, na literatura e na televisão dissecado pelo mestre do gênero**. Tradução de Louisa Ibañez. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

LOVECRAFT, Howard Phillips. **O Horror Sobrenatural em Literatura**. Tradução de Celso M. Paciornik. Apresentação de Oscar Cesarotto. São Paulo: Iluminuras, 2007.

ROAS, Davi. "El nacimiento de lo fantástico". In: **De la maravilla al horror : Los inicios delo fantástico en la cultura española (1750-1860)**. Pontevedra: Mirabel Editorial, 2006.

TABU. In: **AULETE digital: dicionário contemporâneo da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Lexikon Ed. Digital, 2008. Disponível em: <[www.auletedigital.com.br](http://www.auletedigital.com.br)>

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007.

---