



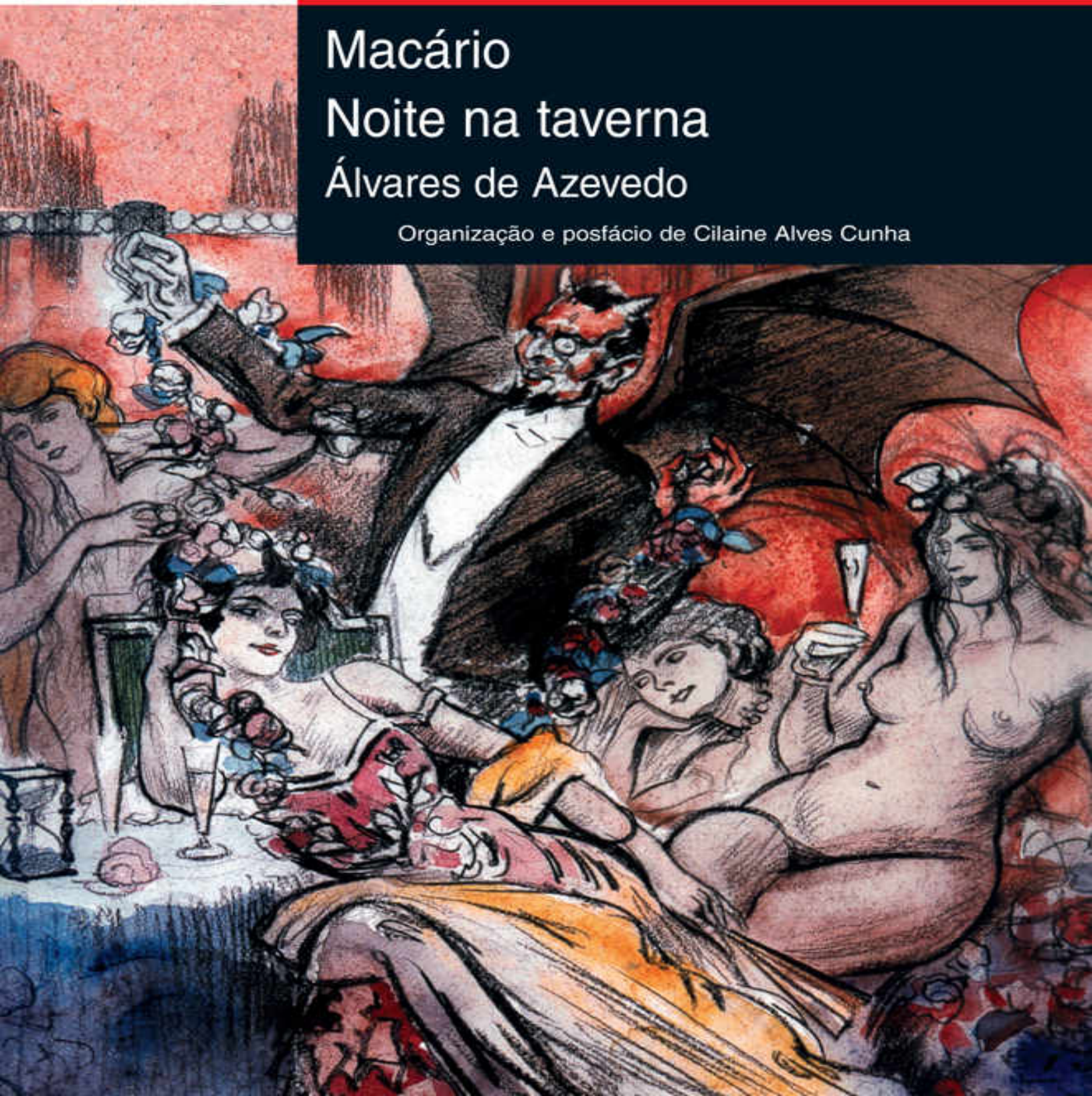
CLÁSSICOS **GLOBO**

Macário

Noite na taverna

Álvares de Azevedo

Organização e posfácio de Cilaine Alves Cunha



Macário
Noite na taverna
h

Coleção *Clássicos Globo*

Coordenação: Manuel da Costa Pinto

Títulos publicados:

Memórias de um sargento de milícias, de Manuel
Antônio de Almeida

As aventuras do sr. Pickwick, de Charles Dickens **O**
bracelete de granadas, de Aleksandr Ivánovitch Kuprin
Infortúnios trágicos da constante Florinda, de Gaspar
Pires de Rebelo

Pequenas tragédias, de A. S. Púchkin **A capital!**, de Eça
de Queirós **A cartuxa de Parma**, de Stendhal **O Silvano**,
de Anton Tchékhov **Contos e novelas**, de Voltaire



A coleção *Clássicos Globo* traz obras célebres da literatura universal e da língua portuguesa, retomando e ampliando um dos projetos editoriais mais marcantes da história recente do Brasil: o acervo de traduções constituído nos anos 1930 e 1940 pela editora Globo de Porto Alegre, que tinha, entre seus colaboradores, intelectuais como Erico Verissimo e Mario Quintana, e ficou conhecida como “Globo da rua da Praia”.

Os títulos da coleção *Clássicos Globo* foram escolhidos a partir desse catálogo. Além das traduções (revistas e atualizadas) de livros pertencentes ao cânone da literatura ocidental, a coleção compreende também novas obras, em edições críticas e versões feitas por tradutores contemporâneos que dão continuidade a esse legado editorial.

Álvares de Azevedo

Macário
Noite na taverna

organização, notas e posfácio:
Cilaine Alves Cunha



Copyright © 2007 by Editora Globo S.A.

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta edição pode ser utilizada ou reproduzida — em qualquer meio ou forma, seja mecânico ou eletrônico, fotocópia, gravação etc. — nem apropriada ou estocada em sistema de bancos de dados, sem a expressa autorização da editora.

Revisão: Eugênio Vinci de Moraes, Carmem T. S. Costa e Valquiria Della Pozza

Cronologia: Cilaine Alves Cunha *Capa:* Isabel Carballo, sobre ilustração de Pierre-Georges Jeanniot para *Les diaboliques* (1874), de Jules Barbey d' Aurevilly *Produção de ebook:* S2 Books Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Azevedo, Álvares de, 1831-1852

Macário / Noite na taverna : Álvares de Azevedo : organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. — São Paulo : Globo, 2006.

ISBN 978-85-250-5618-4

1. Romance brasileiro I. Cunha, Cilaine Alves. II. Título. III. Título: Noite na taverna.

05-3822 CDD-869.93

Índice para catálogo sistemático: 1. Romances : Literatura brasileira 869.93

Direitos de edição em língua portuguesa adquiridos por Editora Globo S. A.

Av. Jaguaré, 1485 — 05346-902 — São Paulo, SP
www.globolivros.com.br

Sumário

[Capa](#)

[Coleção Clássicos Globo](#)

[Folha de rosto](#)

[Créditos](#)

[Nota introdutória](#)

[Macário](#)

[Puff](#)

[Primeiro episódio](#)

[Segundo episódio](#)

[Noite na taverna](#)

[Job Stern - I. Uma noite do século](#)

[II - Solfieri](#)

[III. Bertram](#)

[IV - Gennaro](#)

[V - Claudius Hermann](#)

[VI - Johann](#)

[VII - Último beijo de amor](#)

[Posfácio - Interseção de Macário e Noite na taverna](#)

[Cronologia](#)

[Bibliografia](#)

Nota introdutória

Esta preparação de *Macário* e *Noite na taverna* considerou, como texto básico, a sua primeira publicação, incluída em *Obras de Manuel António Álvares de Azevedo*, organizada por Domingos Jacy Monteiro, pela Tipografia Universal de Laemmert, em 1855. A edição compreendia os seguintes textos e poemas: “Discurso recitado no dia 11 de agosto de 1849 na sessão acadêmica do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil”; “Jacques Rolla (Alfred de Musset)”; “Aldo o rimador (Georg Sand)”; “Carta servindo de prólogo ao Discurso de 9 de maio de 1850 — Discurso pronunciado na sessão da instalação da sociedade acadêmica Ensaio Filosófico. 9 de maio de 1850”; “Necrologia de Feliciano Coelho Duarte”; “À morte de Feliciano Coelho Duarte”; “Discurso por ocasião da morte de João Batista da Silva Pereira”; “Literatura e civilização em Portugal”; *PUFF — MACÁRIO; A NOITE NA TAVERNA*; Poesia “Pedro Ivo”.

Ao longo do século **xix**, *Noite na taverna* foi, entre as obras de Álvares de Azevedo, uma das mais publicadas,

tendo saído várias vezes em separado, além das inclusões nas oito edições das obras completas. Atualmente, o volume organizado por Homero Pires, publicado em 1942, pela Cia. Editora Nacional, é uma das principais referências dessa obra. Ele procurou restabelecer o texto à sua primeira edição, apontando as indevidas alterações anteriormente cometidas, em especial pela Livraria Garnier. Em 1861, esta editora comprou os direitos autorais da família de Azevedo, entregando em seguida a tarefa de preparar os textos a Joaquim Norberto de Sousa Silva. A partir de então, as edições de sua obra perderam bastante a credibilidade. Norberto produziu diversas interferências indevidas e desprezou as lições de Jacy Monteiro, que, por sua vez, já alterara, desde a segunda publicação das *Obras*, a distribuição dos poemas pelas partes de *Lira dos vinte anos*.

A despeito dos cuidados de Homero Pires, seu trabalho apresenta alguns problemas, gerados, muito provavelmente, pelo fato de ele ter tomado como referência alguma edição da Garnier, para, a partir daí, remeter o texto à primeira edição. Como em Joaquim Norberto, Homero Pires altera a pontuação e inclui e suprime reticências, vírgulas, pontos finais, interjeição e interrogação, o que acaba ou intensificando a expressão do *páthos*, ou anulando-o em outras passagens. A exclusão de muitos travessões, sobretudo os de finais de parágrafo, realiza uma limpeza no obsessivo gosto de Álvares de Azevedo por esse sinal gráfico. Além disso, algumas emendas destoam bastante da primeira edição de *Macário* e *Noite na taverna*. Em conjunto, suas interferências não deixam de resultar em modificação do sentido, do ritmo e do tom de uma prosa concebida com forte acento poético, com tendência ao descuido e à impetuosidade da composição, tão

característico do estilo do poeta, assim como da estética romântica.

Em que pesem esses problemas, a edição de Homero Pires não merece ser desprezada. Além do esforço de procurar restituir o texto à sua primeira edição, ela conta com um organizador familiarizado com o pensamento de Álvares de Azevedo, o que favorece a inserção de notas com informações preciosas sobre o assunto. A ele coube ainda restituir, à *Noite na taverna*, o nome do narrador Job Stern, eliminado das edições da Garnier. Devido a isso, seu trabalho foi, aqui, aproveitado.

Entre os fatores que complicam a tarefa de restaurar o pensamento de Álvares de Azevedo, seu estilo programaticamente digressivo, difuso e inacabado, o desaparecimento da quase maioria absoluta de seus manuscritos, o caráter póstumo de sua publicação, as modificações interpretadoras das edições iniciais, tudo isso gera toda sorte de dificuldade. Diante disso, *Noite na taverna*, ao lado das duas partes de *Lira dos vinte anos*, talvez seja a que ofereça mais facilidade de preparação. As duas partes iniciais da *Lira dos vinte anos* foram, como se sabe, revisadas pelo autor, que, por volta de 1849, pretendia publicar, na companhia de Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa, uma edição que se denominaria “As três liras”, projeto esse suspenso com a morte de Azevedo. Quando se tem em vista o estilo digressivo e difuso de *Macário*, de “Literatura e civilização em Portugal”, de *O poema do frade* e de *O conde Lopo*, *Noite na taverna* revela-se uma obra de maior apuramento formal e estilístico. Considerando ainda os traços do gênero “fragmento” a que *Macário* obedece, alguns truncamentos de sentido e mesmo algumas passagens caracterizadas por uma flagrante

inverossimilhança interna, tudo isso leva a crer que, comparado à *Noite na taverna*, esse misto de prólogo e drama, que é *Macário*, mereceu atenção menor de seu autor. Ainda que não se possa assegurar que o poeta tivesse revisado a sua única novela, seu resultado final revela constantemente a presença do autor e sua preocupação em adequar a significação, o ritmo, o tom e o gênero a uma linguagem dotada de unidade.

Em diversas passagens de *Macário* e *Noite na taverna*, o uso esdrúxulo e, em alguns casos, excessivo, de reticências, interrogações, exclamações e travessões, em momentos centrais da história, sugere menos descuido do que um traço estilístico a serviço da configuração do estilo digressivo e patético. Em outro traço, a seqüência de linhas pontilhadas em final de parágrafo é freqüente entre muitos românticos, em Gonçalves Dias e Bernardo Guimarães, por exemplo. Elas registram o intuito de ajustar a linguagem a um pensamento que, ao ser suspenso, produz um significado ambíguo, convida à meditação e à sua expansão após a leitura, desembocando no inacabamento e na irregularidade formal. Ora retardando a fluência da leitura, ora procurando intensificar paulatinamente a emoção de sua audiência e arrebatá-la, o ritmo de *Noite na taverna* deixa transparecer a tentativa de controlar a sensibilidade do leitor. Nessa novela, Azevedo lança mão de recursos da poesia, tais como a assonância, a aliteração, a paronomásia etc., revelando o esforço de cumprir a meta romântica de fundir prosa e poesia. Já em *Macário*, o estilo prolixo e amontoado, assim como as passagens inverossímeis, não deixam de cumprir o preceito romântico voltado para garantir máxima liberdade ao poeta diante de regras poéticas objetivas. Nesse drama, o

desprezo pela forma resulta da compreensão oitocentista de que ela limita o que se supõe como alta capacidade reflexiva do gênio. Ressalte-se ainda que o uso de travessões em lugares hoje inesperados não se restringe a esse autor, caracterizando também a linguagem de Gonçalves Dias, ainda que este poeta o empregue de forma mais parcimoniosa. Devido a isso, procurou-se aqui o máximo de fidelidade ao original, mantendo-se, inclusive, a pontuação do autor, a não ser os casos, anotados, de ausência de travessões em alguns diálogos. Realizou-se ainda a necessária atualização ortográfica.

Em Álvares de Azevedo observa-se ainda a produção de duplicidades na grafia de alguns vocábulos, como “laje” e “lájea”, “mortalha” e “mortualha”, “amarelenta” e “amaralecenta”. Comumente, o autor mistura as pessoas do verbo, ora empregando, num mesmo período, a segunda do singular, ora a do plural. Num seu gesto muito peculiar, o hábito de citar de memória excertos de outras obras acaba gerando alguns desvios das fontes, reproduzidos no texto, mas comentados em notas. Como é próprio de sua época, grafa “oceano” com maiúscula, deixando escapar, em outras passagens, a inicial minúscula. Ainda de acordo com seu tempo, não distingue o vocativo por vírgulas e registra os adjetivos pátrios com maiúsculas. Os casos que se apresentaram como erros tipográficos e gramaticais manifestos foram corrigidos, e as emendas anotadas. [1]

Para a realização deste trabalho contei com a ajuda imprescindível de alguns amigos. As discussões, com Mamede Mustafa Jarouche, sobre as peculiaridades ortográficas e editoriais do século **xix**, mas, sobretudo, sua integridade moral e sua generosidade intelectual são sempre bastante acolhedoras. A Ivan Teixeira devo a cópia

xerográfica da primeira edição de *Noite na taverna* e *Macário*. Pela inestimável contribuição no trabalho de revisão final do texto, agradeço ainda a Forton Musse.

c. a. c.

Macário

Puff[2]

Criei para mim algumas idéias teóricas sobre o drama. Algum dia, se houver tempo e vagar, talvez as escreva e dê a lume.

O meu protótipo seria alguma coisa entre o teatro inglês, o teatro espanhol e o teatro grego — a forças das paixões ardentes de Shakespeare, de Marlowe[3] e Otway,[4] a imaginação de Calderón de la Barca[5] e Lope de Vega,[6] e a simplicidade de Ésquilo[7] e Eurípedes[8] — alguma coisa como Goethe sonhou, e cujos elementos eu iria estudar numa parte dos dramas dele — em *Goetz de Berlichingen*, *Clavijo*, *Egmont* no episódio da Margarida de *Fausto* — e a outra na simplicidade de sua *Ifigênia*. Estudá-lo-ia talvez em Schiller,[9] nos dois dramas do *Wallenstein*, nos *Salteadores*, no

D. Carlos: estudá-lo-ia ainda na *Noiva de Messina* com seus coros, com sua tendência à regularidade.

É um tipo talvez novo, que não se parece com o misticismo do teatro de Werner,[10] ou as tragédias teogônicas de Oehlenschläger,[11] e ainda menos com o de

Kotzebue[12] ou o de Victor Hugo[13] e Dumas.[14]

Não se pareceria com o de Ducis,[15] nem com aquela tradução bastarda, verdadeira castração do *Otelo* de Shakespeare feita pelo poeta sublime do *Chatterton*, o conde Vigny.[16] — Quando não se tem alma adejante para emparelhar com o gênio vagabundo do autor de *Hamlet*, haja ao menos modéstia bastante para não querer emendá-lo. Por isso o *Otelo* de Vigny é morto. Era uma obra de talento, mas devia ser um rasgo de gênio.

Emendá-lo! pobres pigmeus que querem limar as monstruosidades do Colosso![17] Raça de Lilipute[18] que quereria aperfeiçoar os membros do gigante — disforme para eles — de Gulliver!

E digam-me: que é o disforme? há aí um anão ou um gigante? Não é assim que eu o entendo. Haveria enredo, mas não a complicação exagerada da comédia espanhola. Haveria paixões,[19] porque o peito da tragédia deve bater, deve sentir-se ardente — mas não requintaria o horrível, e não faria um drama daqueles que parecem feitos para reanimar corações-cadáveres, como a pilha galvânica as fibras nervosas do morto!

Não: o que eu penso é diverso. É uma grande idéia que talvez nunca realize. É difícil encerrar a torrente de fogo dos anjos decaídos de Milton ou o pântano de sangue e lágrimas do Alighieri dentro do pentâmetro de mármore da tragédia antiga. Contam que a primeira idéia de Milton foi fazer do *Paraíso perdido* uma tragédia — um mistério — não sei o quê: não o pôde; o assunto transbordava, crescia: a torrente se tornava num oceano. É difícil marcar o lugar onde pára o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto — onde a paixão se torna ferocidade. É difícil marcar onde deve parar o galope do sangue nas artérias, e

a violência da dor no crânio — contudo deve haver e o há — um limite às expansões do ator para que não haja exageração, nem degenerere num papel de fera o papel de homem. O *Pobre idiota* tem esse defeito entre mil outros. A cena do subterrâneo é interessante, mas é de um interesse semelhante àquele que excitava o *Jocko ou o dos matos*[\[20\]](#) — aquele macaco representado por Morietti[\[21\]](#) — que fazia chorar a platéia.

O *Pobre idiota* representa o idiotismo do homem caído na animalidade. O ator fez o papel que devia — não exagerou — representou a fera na sua fúria — uma fera, onde por um enxerto caprichoso do imitador de Hauser[\[22\]](#) havia[\[23\]](#) — um amor poético por uma flor — e uma estampa!

A vida e só a vida! mas a vida tumultuosa, fêrvida, anelante, às vezes sanguenta — eis o drama. Se eu escrevesse, se minha pena se desvairasse na paixão, eu a deixaria correr assim. Iago enganaria o Mouro, trairia Cássio, perderia Desdêmona e desfrutaria a bolsa de Rodrigo. Cássio seria apunhalado na cena. Otelo sufocaria sua Veneziana com o travesseiro, escondê-la-ia com o cortinado quando entrasse Emília: chamaria sua esposa — a *whore* — e gabar-se-ia de seu feito. O “*honest, most honest*” Iago viria ver a sua vítima, Emília soluçando a mostraria ao demônio: o Africano delirante, doido de amor, doido de a ter morto, morreria beijando os lábios pálidos da Veneziana. Hamlet no cemitério conversaria com os coveiros, ergueria do chão a caveira de Yorick o truão; Ofélia coroada de flores cantaria insana as balatas obscenas do povo; Laertes apertaria nos braços o cadáver da pobre louca. Orlando no *What you will* penduraria suas rimas de Rosalinda[\[24\]](#) nos arvoredos dos Cevennes. Isto seria tudo assim. — Se eu imaginasse o Otelo, seria com todo o seu esgar, seu

desvario selvagem, com aquela forma irregular que revela a paixão do sangue. É que as nódoas de sangue quando caem no chão não têm forma geométrica. As agonias da paixão, do desespero e do ciúme ardente quando coam num sangue tropical não se derretem em alexandrino, não se modulam nas falas banais dessa poesia de convenção que se chama — conveniências dramáticas. — Mas se eu imaginasse primeiro a minha idéia, se a não escrevesse como um sonâmbulo, ou como falava a Pitonisa convulsa agitando-se na trípode, se pudesse, antes de fazer meu quadro, traçar as linhas no painel, fá-lo-ia regular como um templo grego ou como a Atália arquétipa de Racine.

São duas palavras estas: mas estas duas palavras têm um fim: é declarar o meu tipo, a minha teoria, a minha utopia dramática, não é esse drama que aí vai. Esse é apenas como tudo que até hoje tenho esboçado, como um romance que escrevi numa noite de insônia — como um poema que cismei numa semana de febre — uma aberração dos princípios de ciência, uma exceção às minhas regras mais íntimas e sistemáticas. Esse drama é apenas uma inspiração confusa — rápida — que realizei à pressa como um pintor febril e trêmulo.

Vago como uma inspiração espontânea, incerto como um sonho; com isso o dou, tenham-no por isso.

Quanto ao nome, chamem-no drama, comédia, dialogismo: — não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pálido dessas fantasias que se apoderam do crânio e inspiram a *Tempestade* a Shakespeare, *Beppo* e o **ix** Canto de *D. Juan* a Byron: que faz escrever *Annunziata*, e o *Canto de Antônia* a quem é Hoffman,[\[25\]](#) ou *Fantasio* ao poeta de *Namouna*.[\[26\]](#)

Primeiro episódio[\[27\]](#)

Numa estalagem da estrada.

Macário[\[28\]](#) (*falando para fora*) Olá, mulher da venda! Ponham-me na sala uma garrafa de vinho. Façam a cama, [\[29\]](#) e mandem-me ceia: palavra de honra que estou com fome! Dêem alguma ponta de charuto ao burro que está suado como um frade bêbado! Sobretudo não esqueçam o vinho!

Uma voz

Há aguardente unicamente, mas boa.

Macário

Aguardente! Pensas que sou algum jornaleiro?... Andar seis léguas e sentir-se com a goela seca! oh! mulher maldita! aposto que também não tens água?

A mulher

É pura, senhor! Corre ali embaixo uma fonte que é limpa

como o vidro e fria como uma noite de geada.

(*Sai.*)

Macário

Eis aí o resultado das viagens. Um burro frouxo, uma garrafa vazia (*tira uma garrafa do bolso*). Conhaque. És um belo companheiro de viagem. És silencioso como um vigário em caminho, mas no silêncio que inspiras, como nas noites de luar, ergue-se às vezes um canto misterioso que enleva! Conhaque! Não te ama quem não te entende! Não te amam essas bocas feminis acostumadas ao mel enjoado da vida, que não anseiam prazeres desconhecidos, sensações mais fortes! E eis te aí vazia, minha garrafa! Vazia como mulher bela que morreu! Hei de fazer-te uma nênia.

E não ter nem um gole de vinho! Quando não há o amor, há o vinho; quando não há o vinho, há o fumo; e quando não há amor, nem vinho, nem fumo, há o *spleen*. O *spleen* encarnado na sua forma mais lúgubre, naquela velha taverneira repassada de aguardente que tresanda!

(*Entra a mulher com uma bandeja.*)

A mulher

Eis aqui a ceia.

Macário

Ceia! que diabo de comida verde é essa? Será algum feixe de capim? Leva para o burro.

A mulher

São couves...

Macário

Leva para o burro.

A mulher

É fritado com toucinho...

Macário

Leva para o burro com todos os diabos!

(Atira-lhe o prato na cabeça. A mulher sai. Macário come.)

Um desconhecido (*ENTRANDO*) Boa noite, companheiro.

Macário (*COMENDO*) Boa noite...

O desconhecido

Tendes um apetite!...

Macário

Entendo-vos. Quereis comer? sentai-vos. Quereis conversar? Esperai um pouco.

O desconhecido

Esperarei (*senta-se*).

Macário (*COMENDO*) Parece-me que não é a primeira vez que vos encontro. Quando noite caía, ao subir da garganta da serra...

O desconhecido

Um vulto com um ponche vermelho e preto roçou a bota por vossa perna...

Macário

Tal e qual — por sinal era fria como o focinho de um cão.

O desconhecido

Era eu.

Macário

Há um lugar em que se estende um vale cheio de grama. À direita corre uma torrente que corta a estrada pela frente... Há uma ladeira mal calçada que se perde pelo mato...

O desconhecido

Aí encontrei-vos outra vez... A propósito, não bebeis?

Macário

Pois não sabeis? Essa maldita mulher só tem aguardente; e eu que sou capaz de amar a mulher do povo como a filha da aristocracia, não posso beber o vinho do sertanejo...

O desconhecido (*tira uma garrafa do bolso e derrama vinho no copo de Macário*)

Ah!

Macário

Vinho! (*Bebe.*) À fé que é vinho de Madeira! À vossa saúde, cavaleiro!

O desconhecido

À vossa (*tocam os copos*).

Macário

Tendes as mãos tão frias!

O desconhecido

É da chuva (*sacode o ponche*). Vede: estou molhado até os ossos.

Macário

Agora acabei: conversemos...

O desconhecido

Vistes-me duas vezes. Eu vos vi ainda outra vez. Era na serra, no alto da serra. A tarde caía, os vapores azulados do horizonte se escureciam. Um vento frio sacudia as folhas da montanha. E vós contempláveis a tarde que caía. Além, nesse horizonte, o mar como uma linha azul orlada de espuma e de areia — e no vale, como bando de gaivotas brancas sentadas num paul, a cidade que há [\[30\]](#) algumas horas tínheis deixado. Daí vossos olhares se recolhiam aos arvoredos que vos rodeavam, ao precipício cheio das flores azuladas e vermelhas das trepadeiras, às torrentes que mugiam no fundo do abismo, e defronte víeis aquela cachoeira imensa que espedaça suas águas amareladas, numa chuva de espuma, nos rochedos negros do seu leito. E olháveis tudo isso com um ar perfeitamente romântico. Sois poeta?

Macário

Enganai-vos. Minha mula estava cansada. Sentei-me ali para descansá-la. Esperei que o fresco da neblina a reforçasse. Nesse tempo divertia-me em atirar pedras no despenhadeiro e contar os saltos que davam.

O desconhecido

É um divertimento agradável.

Macário

Nem mais nem menos que cuspir num poço, matar moscas, ou olhar para a fumaça de um cachimbo... A minha mala... (*chega à janela*). Ó mulher da casa! olá! ó de casa!

Uma voz (DE FORA) Senhor!

Macário

Desate a mala de meu burro e tragam-ma aqui...

A voz

O burro?

Macário

A mala, burro!

A voz

A mala com o burro?

Macário

Amarra a mala nas tuas costas e amarra o burro na cerca.

A voz

O senhor é o moço que chegou primeiro?

Macário

Sim. Mas vai ver o burro.

A voz

Um moço que parece estudante?

Macário

Sim. Mas anda com a mala.

A voz

Mas como hei de ir buscar a mala? Quer que vá a pé?

Macário

Esse diabo é doido! Vai a pé, ou monta numa vassoura com tua mãe!

A voz

Descanse, moço. O burro há de aparecer. Quando madrugar iremos procurar.

Outra voz

Havia de ir pelo caminho de Nhô Quito. Eu conheço o burro...

Macário

E minha mala?

A voz

Não vê? Está chovendo a potes!...

Macário (*fecha a janela*) Malditos! (*Atira com uma cadeira no chão.*)

O desconhecido

Que tendes, companheiro?

Macário

Não vedes? O burro fugiu...

O desconhecido

Não será quebrando cadeiras que o chamareis...

Macário

Porém a raiva...

O desconhecido

Bebei mais um copo de Madeira (*bebem*). Levais decerto alguma preciosidade na mala? (*Sorri-se.*)

Macário

Sim...

O desconhecido

Dinheiro?

Macário

Não, mas...

O desconhecido

A coleção completa de vossas cartas de namoro, algum poema em borrão, alguma carta de recomendação?

Macário

Nem isso, nem aquilo... Levo...

O desconhecido

A mala não pareceu-me muito cheia. Senti alguma coisa sacolejar dentro. Alguma garrafa de vinho?

Macário

Não! não! mil vezes não! Não concebeis, uma perda imensa, irreparável... era o meu cachimbo...

O desconhecido

Fumais?

Macário

Perguntai de que serve o tinteiro sem tinta, a viola sem cordas, o copo sem vinho, a noite sem mulher — não me pergunteis se fumo!

O desconhecido (*DÁ-LHE UM CACHIMBO*) Eis aí um cachimbo primoroso. É de pura espuma do mar. O tubo é de pau de cereja. O bocal é de âmbar.

Macário

Bofé! Uma Sultana o fumaria! E fumo?

O desconhecido

É uma invenção nova. Dispensa-o. Acendei-o na vela.
(*Macário acende.*)

Macário

E vós?

O desconhecido

Não vos importeis comigo (*tira outro cachimbo e fuma*).

Macário

Sois um perfeito companheiro de viagem. Vosso nome?

O desconhecido

Perguntei-vos o vosso?

Macário

O caso é que é preciso que eu pergunte primeiro. Pois eu sou um estudante. Vadio ou estudioso, talentoso ou estúpido, pouco importa. Duas palavras só: amo o fumo e odeio o Direito Romano. Amo as mulheres e odeio o romantismo.

O desconhecido

Tocai! Sois um digno rapaz (apertam a mão).

Macário

Gosto mais de uma garrafa de vinho que de um poema: mais de um beijo que do soneto mais harmonioso. Quanto ao canto dos passarinhos, ao luar sonolento, às noites límpidas, acho isso sumamente insípido. Os passarinhos sabem só uma cantiga. O luar é sempre o mesmo. Esse mundo é monótono a fazer morrer de sono.

O desconhecido

E a poesia?

Macário

Enquanto era a moeda de ouro que corria só pela mão do rico, ia muito bem. Hoje trocou-se em moeda de cobre; não há mendigo, nem caixeiro de taverna que não tenha esse vintém azinhavrado.[\[31\]](#) Entendeis-me?

O desconhecido

Entendo. A poesia, de popular tornou-se vulgar e comum.

Antigamente faziam-na para o povo: hoje o povo fá-la... para ninguém.

Macário (*BEBE*) Eu vos dizia pois... Onde tínhamos ficado?

O desconhecido

Não sei. Parece-me que falávamos sobre o Papa.

Macário

Não sei: creio que o vosso vinho subiu-me à cabeça. Puah! vosso cachimbo tem sarro que tresanda!

O desconhecido

Sois triste, moço... Palavra, que eu desejava ver uma poesia vossa.

Macário

Por quê?

O desconhecido

Porque havia ser alegre como Arlequim assistindo a seu enterro...

Macário

Poesias a quê?

O desconhecido

À luz, ao céu, ao mar...

Macário

Primeiramente — o mar é uma coisa soberanamente

insípida... O enjôo é tudo quanto há mais prosaico. Sou daqueles de quem fala o corsário[\[32\]](#) de Byron “whose soul would sicken over the heaving wave”.

O desconhecido

E enjoais a bordo?

Macário

É a única semelhança que tenho com D. Juan.[\[33\]](#)

O desconhecido

Modéstia!

Macário

Pergunta à taverneira se apertei-lhe o cotovelo, pisquei-lhe o olho, ou pus-lhe a mão nas tetas...

O desconhecido

Um dragão!

Macário

Uma mulher! Todas elas são assim. As que não são assim por fora o são por dentro. Algumas em falta de cabelos na cabeça os têm no coração. As mulheres são como as espadas, às vezes a bainha é de ouro e de esmalte, e a folha é ferrugenta.

O desconhecido

Falas como um descrido, como um saciado! E contudo ainda tens os beijos de criança! Quantos seios de mulher beijaste além do seio de tua ama-de-leite? Quantos lábios além dos de tua irmã?

Macário

A vagabunda que dorme nas ruas, a mulher que se vende corpo e alma, porque sua alma é tão desbotada como seu corpo, te digam minhas noites. Talvez muita virgem tenha suspirado por mim. Talvez agora mesmo alguma donzela se ajoelhe na cama e reze por mim!...

O desconhecido

Na verdade és belo. Que idade tens?

Macário

Vinte anos. Mas meu peito tem batido nesses vinte anos tantas vezes como o de um outro homem em quarenta.

O desconhecido

E amaste muito?

Macário

Sim e não. Sempre e nunca.

O desconhecido

Fala claro.

Macário

Mais claro que o dia. Se chamas o amor a troca de duas temperaturas, o aperto de dois sexos, a convulsão de dois peitos que arquejam, o beijo de duas bocas que tremem, de duas vidas que se fundem... tenho amado muito e sempre!... Se chamas o amor o sentimento casto e puro que faz cismar o pensativo, que faz chorar o amante na relva onde passou a beleza, que adivinha o perfume dela na

brisa, que pergunta às aves, à manhã, à noite, às harmonias da música, que melodia é mais doce que sua voz; e ao seu coração, que formosura[34] mais divina que a dela — eu nunca amei. Ainda não achei uma mulher assim. Entre um charuto e uma chávena de café lembro-me às vezes de alguma forma divina, morena, branca, loira, de cabelos castanhos ou negros. Tenho-as visto que fazem empalidecer — e meu peito parece sufocar-se... meus lábios se gelam, minha mão se esfria... Parece-me então que se aquela mulher que me faz estremecer assim soltasse sua roupa de veludo e me deixasse pôr os lábios sobre seu seio um momento, eu morreria num desmaio de prazer! Mas depois desta vem outra — outra[35] — e o amor se desfaz numa saudade que se desfaz no esquecimento. Como eu te disse, nunca amei.

O desconhecido

Ter vinte anos e nunca ter amado! E para quando esperas o amor?

Macário

Não sei. Talvez eu ame quando estiver impotente.

O desconhecido

E o que exigirias para a mulher de teus amores?

Macário

Pouca coisa. Beleza, virgindade, inocência, amor...

O desconhecido (IRÔNICO) Mais nada?

Macário

Notai que por bela[36] indico um corpo bem-feito, arredondado, cetinoso, uma pele macia e rosada, um cabelo de seda frouxa e uns pés mimosos.

O desconhecido

Quanto à virgindade?

Macário

Eu a queria virgem n'alma como no corpo. Queria que ela nunca tivesse sentido a menor emoção por ninguém. Nem por um primo, nem por um irmão... Que Deus a tivesse criado adormecida n'alma até ver-me, como aquelas princesas encantadas dos contos — que uma fada adormecera por cem anos. Queria que um anjo a cobrisse sempre com seu véu, e a banhasse todas as noites do seu óleo divino para guardá-la santa! Queria que ela viesse criança transformar-se em mulher nos meus beijos.

O desconhecido

Muito bem, mancebo! E esperas essa mulher?

Macário

Quem sabe!

O desconhecido

E é no lodo da prostituição que hás de encontrá-la?

Macário

Talvez! É no lodo do oceano que se encontram as pérolas...

O desconhecido

Em mau lugar procuras a virgindade! É mais fácil achar uma pérola na casa de um joalheiro que no meio das areias do fundo do mar.

Macário

Quem sabe!...

O desconhecido

Duvida pois?

Macário

Duvido sempre. Descreio às vezes. Parece-me que este mundo é um logro. O amor, a glória, a virgindade, tudo é uma ilusão.

O desconhecido

Tens razão: a virgindade é uma ilusão! Qual é mais virgem, aquela que é desflorada quando dormindo, ou a freira que ardente de lágrimas e desejos se revolve no seu catre rompendo com as mãos sua roupa de morte, lendo algum romance impuro?

Macário

Tens razão: a virgindade d'alma pode existir numa prostituta, e não existir numa virgem de corpo. — Há flores sem perfume, e perfume sem flores. Mas eu não sou como os outros. Acho que uma taça vazia pouco vale, mas não beberia o melhor vinho numa xícara de barro.

O desconhecido

E contudo bebes o amor nos lábios de argila da mulher

corrupta!

Macário

O amor? Que te disse que era o amor? É uma fome impura que se sacia. O corpo faminto é como o conde Ugolino[37] na sua torre — morderia até num cadáver.

O desconhecido

Tua comparação é exata. A meretriz é um cadáver.

Macário

Vale-nos ao menos que sobre seu peito não se morre de frio!

O desconhecido

Admira-me uma coisa. Tens vinte anos: deverias ser puro como um anjo, e és devasso como um cônego!

Macário

Não é que eu não voltasse meus sonhos para o céu. A cisterna também abre seus lábios para Deus, e pede-lhe uma água pura — e o mais das vezes só tem lodo. Palavra de honra, que às vezes quero fazer-me frade. —

O desconhecido

Frade? Para quê?

Macário

É uma loucura. Enche esse copo (*bebe*). Pela Virgem Maria! Tenho sono. Vou dormir.

O desconhecido

E eu também. Boa-noite.

Macário

Ainda uma vez, antes de dormir, o teu nome?

O desconhecido

Insistes nisso?

Macário

De todo o meu coração. Sou filho de mulher.

O desconhecido

Aperta minha mão. Quero ver se tremes nesse aperto ouvindo meu nome.

Macário

Juro-te que não, ainda que fosses...

O desconhecido

Aperta minha mão. Até sempre: na vida e na morte!

Macário

Até sempre, na vida e na morte!

O desconhecido

E o teu nome?

Macário

Macário. Se não fosse enfeitado, dir-te-ia o nome de meu pai e o de minha mãe. Era decerto alguma libertina. Meu pai, pelo que penso, era padre ou fidalgo.

O desconhecido

Eu sou o diabo. Boa-noite, Macário.

Macário

Boa-noite, Satã (deita-se. O desconhecido sai).

O diabo! uma boa fortuna! Há dez anos que eu ando para encontrar esse patife! Desta vez agarrei-o pela cauda! A maior desgraça deste mundo é ser Fausto sem Mefistófeles...[\[38\]](#) Olá, Satã!

Satã

Macário...

Macário

Quando partimos?

Satã

Tens sono?

Macário

Não.

Satã

Então já.

Macário

E o meu burro?

Satã

Irás na minha garupa.

—————

Num caminho.

Satã *montado num burro preto; — Macário na garupa.*

Macário

Pára um pouco teu burro.

Satã

Não queres chegar?

Macário

É que ele tem um trote inglês de desesperar os intestinos.

Satã

E contudo este burro descende em linha reta do burro em que fez a sua entrada em Jerusalém o filho do velho carpinteiro José. Vês pois que é fidalgo como um cavalo árabe.

Macário

Tudo isso não prova que ele não trota danadamente. Falta-nos muito para chegar?

Satã

Não. Daqui a cinco minutos podemos estar à vista da cidade. Hás de vê-la desenhando no céu suas torres escuras e seus casebres tão pretos de noite como de dia: iluminada, mas sombria como uma essa de enterro.

Macário

Tenho ânsia de lá chegar. É bonita?

Satã (*BOCEJA*) Ah! é divertida.

Macário

Por acaso também há mulheres ali?

Satã

Mulheres, padres, soldados e estudantes. As mulheres são mulheres, os padres são soldados, e os soldados são padres, os estudantes são estudantes: para falar mais claro: as mulheres são lascivas, os padres dissolutos, os soldados ébrios, os estudantes vadios. Isto salvo honrosas exceções, por exemplo, de amanhã em diante, tu.

Macário

Esta cidade deveria ter o teu nome.

Satã

Tem o de um santo: é quase o mesmo. Não é o hábito que faz o monge. Demais, essa terra é devassa como uma cidade, insípida como uma vila, e pobre como uma aldeia. Se não estás reduzido a dar-te ao pagode, a suicidar-te de spleen, ou a alumiar-te a rolo, não entres lá. É a monotonia do tédio. Até as calçadas.

Macário

Que têm?

Satã

São intransitáveis. Parecem encastoadas as tais pedras.

As calçadas do inferno são mil vezes melhores. Mas o pior da história é que as beatas e os cônegos cada vez que saem, a cada topada, blasfemam tanto com o rosário na mão que já estou enjoado. Admiras-te? por que abres essa boca espantada? Antigamente o diabo corria atrás dos homens, hoje são eles que rezam pelo diabo. Acredita que faço-te um favor muito grande em preferir-te à moça de um frade que me trocava pelo seu Menino Jesus, e a um cento de padres que dariam a alma, que já não têm, por uma candidatura.

Macário

Mas, como dizias, as mulheres...

Satã

Debaixo do pano luzidio da mantilha, entre a renda do véu, com suas faces cor-de-rosa, olhos e cabelos pretos (e que olhos e que longos cabelos!) são bonitas. Demais, são beatas como uma bisavó, e sabem a arte moderna de entremear uma Ave-Maria com um namoro; e soltando uma conta do rosário lançar uma olhadela.

Macário

Oh! a mantilha acetinada! os olhares de Andaluza! e a tez fresca como uma rosa! os olhos negros, muito negros, entre o véu de seda dos cílios. Apertá-las ao seio com seus ais, seus suspiros, suas orações entrecortadas de soluços! Beijar-lhes o seio palpitante e a cruz que se agita no seu colo! Apertar-lhes a cintura, e sufocar-lhes nos lábios uma oração! Deve ser delicioso!

Satã

Tá! tá! tá! — Que ladainha? parece que já estás enamorado, meu Dom Quixote, antes de ver as Dulcinéias.

Macário

Que boa terra! É o Paraíso de Mafoma![\[39\]](#)

Satã

Mas as moças poucas vezes têm bons dentes. A cidade colocada na montanha, envolta de várzeas relvosas tem ladeiras íngremes e ruas péssimas. É raro o minuto em que não se esbarra a gente com um burro ou com um padre. Um médico que ali viveu e morreu deixou escrito numa obra inédita, que para sua desgraça o mundo não há de ler, que a virgindade era uma ilusão. E contudo não há em parte alguma mulheres que tenham sido mais vezes virgens que ali.

Macário

Tem-se-me contado muito bonitas histórias. Dizem na minha terra que aí à noite as moças procuram os mancebos, que lhes batem à porta, e na rua os puxam pelo seu capote. Deve ser delicioso! Quanto a mim, quadra-me essa vida excelentemente, nem mais nem menos que um Sultão escolherei entre essas belezas vagabundas a mais bela. Aplicarei contudo o ecletismo no amor. Hoje uma, amanhã outra: experimentarei todas as taças. A mais doce embriaguez é a que resulta da mistura de vinhos.

Satã

A única que tu ganharás será nojenta. Aquelas mulheres são repulsivas. O rosto é macio, os olhos lânguidos, o seio morno... Mas o corpo é imundo. Têm uma lepra que ocultam

num sorriso. Bufarinheiras de infâmia dão em troco do gozo o veneno da sífilis. Antes amar uma lazarenta!

Macário

És o diabo em pessoa. Para ti nada há bom. Pelo que vejo na criação só há uma perfeição, a tua. Tudo o mais nada vale para ti. Substância da soberba, ris de tudo o mais embuçado no teu desdém. Há uma tradição, que quando Deus fez o homem, veio Satã; achou a criatura adormecida, apalpou-lhe o corpo: achou-o perfeito, e deitou aí as paixões.

Satã

Essa história é uma mentira. O que Satã pôs aí foi o orgulho. E o que são vossas virtudes humanas senão a encarnação do orgulho?

Macário

Oh! Ali vejo luzes ao longe. Uma montanha oculta no horizonte. Disséreis um pântano escuro cheio de fogos errantes. Por que paras o teu animal?

Satã

Tenho uma casa aqui na entrada da cidade. Entrando à direita, defronte do cemitério. Sturm,[\[40\]](#) meu pajem, lá está preparando a ceia. Levanta-te sobre meus ombros: não vêes naquele palácio uma luz correr uma por uma as janelas? Sentiram a minha chegada.

Macário

Que ruínas são estas? É uma igreja esquecida? A lua se levanta ao longe nas montanhas. Sua luz horizontal banha o

vale, e branqueia os pardieiros escuros do convento. Não mora ali ninguém? Eu tinha desejo de correr aquela solidão.

Satã

É uma propensão singular a do homem pelas ruínas. Devia ser um frade bem sombrio, ébrio de sua crença profunda, o Jesuíta que aí lançou nas montanhas a semente dessa cidade. Seria o acaso quem lhe pôs no caminho, à entrada mesmo, um cemitério à esquerda e umas ruínas à direita?

Macário

Se quisesses, Satã, podíamos descer pelo despenhadeiro, e ir ter lá embaixo, enquanto Sturm prepara a ceia.

Satã

Não, Macário. Minha barriga está seca como a de um eremita: deves também ter fome. Molhar os pés no orvalho não deve ser bom para quem vem de viagem. Vamos cear. Daqui a pouco o luar estará claro e poderemos vir.

Macário

Fiat voluntas tua.

Satã

Amen!

Ao luar.

Junto de uma janela está uma mesa.

Satã

Então, não bebes, Macário? Que tens, que estás pensativo e sombrio? Olha, desgraçado, é verdadeiro vinho do Reno que desdenhas!

Macário

E tu és mesmo Satã?

Satã

É nisso que pensavas? És uma criança. Decerto que querias ver-me nu e ébrio como Calibã,[\[41\]](#) envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma Alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria?

Macário (bebe) Este vinho é bom. Quando se têm três garrafas de Johannisberg na cabeça, sente-se a gente capaz de escrever um poema. O poeta Árabe bem o disse — o vinho faz do poeta um príncipe, e do príncipe um poeta.
Sabes quem inventou o vinho?

Satã

É uma bela coisa o vapor de um charuto! E demais, o que é tudo no mundo senão vapor? A adoração é incenso e o incenso o que é? O amor é o vapor do coração que embebeda os sentidos. Tu o sabes — a glória é fumaça.

Macário

Sim. É belo fumar! O fumo, o vinho e as mulheres!... Sabes, há ocasião em que me dão ventas de viver no Oriente.

Satã

Sim... o Oriente! mas que achas de tão belo naqueles homens que fumam sem falar, que amam sem suspirar? É pelo fumo? Fuma aqui... vê, o luar está belo: as nuvens do céu parecem a fumaça do cachimbo do Onipotente que resfolga dormindo. Pelas mulheres? Faze-te vigário de freguesia.

Macário

É uma coisa singular esta vida. Sabes que às vezes eu queria ser uma daquelas estrelas para ver de camarote essa Comédia que se chama o Universo? Essa Comédia onde tudo que há mais estúpido é o homem que se crê um espertalhão? Vês aquele boi que ruminava ali deitado sonolento pela relva? Talvez seja um filósofo profundo que se ri de nós. A filosofia humana é a vaidade. Eis aí, nós vivemos lado a lado, o homem dorme noite a noite com uma mulher: bebe, come, ama com ela, conhece todos os sinais de seu corpo, todos os contornos de suas formas, sabe todos os ais que ela murmura nas agonias do amor, todos os sonhos de pureza que ela sonha de noite, e todas as palavras obscenas que lhe escapam de dia... Pois bem — a esse homem que se deitou mancebo com essa mulher ainda virgem, que a viu em todas as fases, em todos os seus crepúsculos, e acordou um dia com ela ambos velhos e impotentes, a esse homem, perguntai-lhe o que é essa

mulher, e[42] ele não saberá dizê-lo! Ter volvido e revolvido um livro a ponto de manchar-lhe e romper-lhe as folhas, e não entendê-lo! Eis o que é a filosofia do homem! Há cinco mil anos que ele se abisma em si, e pergunta-se quem é, donde veio, onde vai, e o que tem mais juízo é aquele que moribundo crê que ignora!

Satã

Eis o que é profundamente verdade! Perguntai ao libertino que venceu o orgulho de cem virgens, e que passou outras tantas noites no leito de cem devassas, perguntai a D. Juan, [43] a Hamlet ou ao Fausto o que é a mulher, e nenhum o saberá dizer. E isso que te digo não é romantismo. Amanhã numa taverna poderás achar Romeu com a criada da estalagem, verás D. Juan com Julietas, Hamlet ou Fausto sob a casaca de um dandy. É que esses tipos são velhos e eternos como o sol. E a humanidade que os estuda desde os primeiros tempos ainda não entende esses míseros, cuja desgraça é não entender: e o sábio que os vê a seu lado deixa esse estudo para pensar nas estrelas: o médico que talvez foi moço de coração e amou e creu, e se desesperou e descreu, ri-se das doenças da alma, e só vê a nostalgia na ruptura de um vaso, o amor concentrado quando se materializa numa tísica. Se Antony[44] ainda vive e deu-se à medicina, é capaz de receitar uma dose de jalapa para uma dor íntima; um cautério para uma dor do coração!

Macário

Falas como um livro, como dizem as velhas. Só Deus ou tu sabes se o Ramée[45] ou D. César de Bazan,[46] Santa Teresa ou Marion Delorme,[47] o sábio ou o ignorante, Creso[48] ou Iro,[49] Goethe ou o mendigo ébrio que canta,

entenderam a vida. Quem sabe onde está a verdade? nos sonhos do poeta, nas visões do monge, nas canções obscenas do marinheiro, na cabeça do doido, na palidez do cadáver, ou no vinho ardente da orgia? Quem sabe?

Satã

És triste como um sino que dobra. Não falemos nisto. Fala-me antes na beleza de alguma virgem nua, na languidez de uns olhos negros, na convulsão que te abala nalguma hora de deleite. A minha guitarra está ali: queres que te cante alguma modinha? Pela lua! estás distraído como um fumador de ópio!

Macário

No que penso? Hás de rir se contar-to? É uma história fatal.

Satã

Deixa-me acender outro charuto... Muito bem. Conta agora. É algum romance?

Macário

Não: lembrei-me agora de uma mulher [\[50\]](#). Uma noite encontrei na rua uma vagabunda. A noite era escura. Eu ia pelas ruas à toa... Segui-a. Ela levou-me à sua casa. Era um casebre. A cama era um catre: havia um colchão em cima, mas tão velho, tão batido, que parecia estar desfeito ao peso dos que aí se haviam revolvido. Deitei-me com ela. Estive algumas horas. Essa mulher não era bela: era magra e lívida. Essa alcova era imunda. Eu estava aí frio: o contato daquele corpo amolecido não me excitava sensações; e contudo eu mentia à minh'alma, dando-lhe beijos. Eu saí

dali. No outro dia de manhã voltei. A casa estava fechada. Bati. Não me responderam. Entrei: — uma mulher velha[51] saiu-me ao encontro. Perguntei-lhe pela outra. Silêncio! me disse a velha. — Está deitada ali no chão... Morreu esta noite... E com um ar cínico... “Quereis vê-la? está nua... vão amortalhá-la...”

Satã

Na verdade, é singular. E o nome dessa mulher?

Macário

Esqueci-o. Talvez amanhã eu to diga — amanhã ou depois — que importa um nome? E contudo essa misérrima com quem eu deitei-me uma noite, que pretendia ter o segredo da virgindade eterna de Marion Delorme, que me falava de amanhã com tanta certeza, que mercadejava sua noite de amanhã como vendera segunda vez a de seu hoje, e que decerto morreu pensando nos meios de excitar mais deleite, na receita da virgindade eterna que ela sabia como a antiga Marion Delorme — essa mulher que esqueci como se esquece os que são mortos, me fez ainda agora estremecer.

Satã

E quem sabe se aquela mulher, a cujo lado estiveste não era uma ventura?

Macário

Não te entendo.

Satã

Quem sabe se naquele pântano não encontrarias talvez a chave de ouro dos prazeres que deliram?

Macário

Quem sabe? Talvez.

Satã

É tarde. Agora é uma caveira a face que beijaste — uma caveira sem lábios, sem olhos e sem cabelos. O seio se desfez. A vulva onde a sede imunda do soldado se enfurdava — como um cão se sacia de lodo — foi consumida na terra. Tudo isso é comum. É uma idéia velha, não? E quem sabe se sobre aquele cadáver não correram lágrimas de alguma esperança que desvaneceu? se com ela não se enterrou teu futuro de amor? Não gozaste aquela mulher?

Macário

Não.

Satã

Se ali ficasses mais alguma hora, talvez ela te morresse nos braços. Aquela agonia, o beijo daquela moribunda talvez te regenerasse. Da morte nasce muitas vezes a vida. Dizem que se a rabeça de Paganini[52] dava sons tão humanos, tão melodiosos, é que ele fizera passar a alma de sua mãe, de sua velha mãe moribunda, pelas cordas e pela caverna de seu instrumento. Sentes frio, que te embuças assim no teu capote?

Macário

Satã, fecha aquela janela. O ar da noite me faz mal. O luar me gela. Demais, senti nas folhagens ao longe um estremecer. Que som abafado é aquele ao longe? Dir-se-ia o arranco de um velho que estrebucha.

Satã

É a meia-noite. Não ouves?

Macário

Sim. É a meia-noite. A hora amaldiçoada, a hora que faz medo às beatas, e que acordo o ceticismo. Dizem que a essa hora vagam espíritos, que os cadáveres abrem os lábios inchados e murmuram mistérios. É verdade, Satã?

Satã

Se não tivesses tanto frio, eu te levaria comigo ao campo. Eu te adormeceria no cemitério e havias ter sonhos como ninguém os tem, e como os que os têm não querem crê-los.

Macário

Bem, muito bem. Irei contigo.

Satã

Vamos pois. Dá-me tua mão. Está fria como a de um defunto! Dentro em alguns momentos estaremos longe daqui. Dormirás esta noite um sono bem profundo.

Macário

O da morte?

Satã

Fundo como o do morto: mas acordarás, e amanhã lembrarás sonhos como um ébrio nunca vislumbrou.

Macário

Vamos — estou pronto.

Satã

Deixa-me beber um trago de curaçu. — Vamos. A lua parou no céu. Tudo dorme. É a hora dos mistérios. Deus dorme no seio da criação como Ló[53] no regaço incestuoso de sua filha. Só vela Satã.

Satã *com a mão sobre o estômago de Macário,*
que está deitado sobre um túmulo.

Satã

Acorda!

Macário (*Estremece.*) Ah! pensei nunca mais acordar! Que sono profundo!

Satã

Divertiste muito à noite, não?

Macário

É horrível! horrível!

Satã

Fala.

Macário

Meu peito se exauriu. Meus lábios não podem transbordar

estes mistérios.

Satã

Era pois muito medonho o que vias? Levanta-te daí.

Macário

Não posso: quebrou-se meu corpo entre os braços do pesadelo. Não posso.

Satã

Liba esse licor: uma gota bastaria para reanimar um cadáver (Macário toca-o nos lábios).

Macário[\[54\]](#)

Que fogo! meu peito arde. Ah! ah! que dor!

Satã

Não sabes que para o metal bruto se derreter e cristalizar é mister um fogo ardente, ou a centelha magnética?

Macário

Que sonho! Era um ar abafado — sem nuvens e sem estrelas! — Que escuridão! Ouvia-se apenas de espaço a espaço um baque como o de um peso que cai no mar e afunda-se... Às vezes vinha uma luz, como uma estrela ardente, cair e apagar-se naquela lagoa negra... Depois eu vi uma forma de mulher pensativa. Era nua, e seu corpo era perfeito como o de um anjo — mas era lívido como o mármore. Seus olhos eram vidrados, os lábios brancos e as unhas roxeadas. Seu cabelo era loiro, mas tinha uns reflexos de branco. — Que dor desconhecida a gelara assim e lhe embranquecera os cabelos? não sei. Ela se erguia às vezes,

cambaleando, estremecendo suas pernas indecisas, como uma criança que tiritita — e se perdia nas trevas. Eu a segui. Caminhamos longo tempo num chão pantanoso...

Satã

E tu a viste parar numa torrente que transbordava de cadáveres — tomá-los um por um nos braços sem sangue, apertar-se gelada naqueles seios de gelo — revolver-se, tremer, arquejar — e erguer-se depois sempre com um sorriso amargo.

Macário

Quem era essa mulher?

Satã

Era um anjo. Há cinco mil anos que ela tem o corpo da mulher e o anátema de uma virgindade eterna. Tem todas as sedes, todos os apetites lascivos, mas não pode amar. Todos aqueles em que ela toca se gelam. Repousou o seu seio, roçou suas faces em muitas virgens e prostitutas, em muitos velhos e crianças — bateu a todas as portas da criação, estendeu-se em todos os leitos e com ela o silêncio... Essa estátua ambulante é quem murcha as flores, quem desfolha o outono, quem amortalha as esperanças.

Macário

Quem é?

Satã

E depois o que viste?

Macário

Vi muita coisa... Eram mil vozes que rebentavam do abismo, ardentes de blasfêmia! Das montanhas e dos vales da terra, das noites de amor e das noites de agonia, dos leitos do noivado aos túmulos da morte erguia-se uma voz que dizia: — Cristo, sê maldito! Glória, três vezes glória ao anjo do mal! — E as estrelas fugiam chorando, derramando suas lágrimas de fogo... E uma figura amarelenta beijava a criação na fronte — e esse beijo deixava uma nódoa eterna...

Satã

Estás muito pálido. E contudo sonhaste só meia hora.

Macário

Eu pensei que era um século. O que um homem sente em cem anos não equivale a esse momento. Que estrela é aquela que caiu do céu, que aí é esse que gemeu nas brisas?

Satã

É um filho que o pai enjeitou. É um anjo que desliza na terra. Amanhã talvez o encontres. A pérola talvez se enfie num colar das bagas impuras — talvez o diamante se engaste em cobre. Aposto como daqui a um momento será uma mulher, daqui a um dia uma Santa Madalena.

Macário

Descrido!

Satã

O anjo é a criatura do amor. E o que há mais aberto ao amor que a filha de Jerusalém? Qual é a sombra onde mais

vezes tem vibrado essa pólvora mágica e incompreensível?
Qual é o seio onde têm[55] caído ardentes mais lágrimas de gozo?

Macário

Não ouviste um ai? um outro ai ainda mais dorido?

Satã

É algum bacurau que passou: algum passarinho que acordou nas garras de uma coruja.

Macário

Não: o eco ainda o repete. Ouves? é um ai de agonia, uma voz humana! Quem geme a essas horas? Quem se torce na convulsão da morte?

Satã (*dando uma gargalhada*) Ah! ah! ah!

Macário

Que risada infernal! Não vês que tremo? que o vento que me trouxe esse ai me arrepiou os cabelos? Não sentes o suor frio gotejar de minha frente?

Satã (*ri-se*) Ah! ah! ah!

Macário

Satã! Satã! Que ai era aquele?

Satã

Queres muito sabê-lo?

Macário

Sim! pelo inferno ou pelo céu.

Satã

É o último suspiro de uma mulher que morreu, é a última oração de uma alma que se apagou no nada.

Macário

E de quem é esse suspiro? por que é essa oração?

Satã

Decerto que não é por mim? Insensato, não adivinhas que essa voz é a de tua mãe, que essa oração era por ti?

Macário

Minha mãe! minha mãe!

Satã

Pelas tripas de Alexandre Bórgia![\[56\]](#) Choras como uma criança!

Macário

Minha mãe! minha mãe!

Satã

Então ficas aí?

Macário

Vai-te, vai-te, Satã! Em nome de Deus, em nome de minha mãe! eu te digo — Vai-te!

Satã (*desaparecendo*) É por pouco tempo. Amanhã me chamarás. Quando me quiserdes é fácil chamar-me. Deita-

te no chão com as costas para o céu: põe a mão esquerda
no coração: com a direita bate cinco vezes no chão e
murmura — Satã!

A estalagem do caminho (do princípio).

As janelas fechadas. Batem à porta.

Macário (*acordando*) Que sonho! Foi um sonho... Satã!
Qual Satã! Aqui estão as minhas botas, ali está meu ponche.
A ceia está intacta na mesa! Minha garrafa vazia do mesmo
modo! Contudo eu sou capaz de jurar que não sonhei! Olá
mulher da venda!

A mulher (*batendo de fora*) Senhor moço! Abra! abra!

Macário

Que algazarra do diabo é essa?

(*Abre a porta. Entra a mulher.*)

A mulher

Ah! Senhor! estou cansada de bater à sua porta! Pois o
senhor dorme a sono solto até três horas da tarde!

Macário

Como?

A mulher

Nem ceou — aposto: nem ceou. A vela ardeu toda. Ora vejam como podia pegar fogo na casa! Pegou no sono comendo decerto!

Macário

Esta é melhor! Pois aqui não esteve ninguém ontem comigo?

A mulher

Pela fé de Cristo! ninguém.

Macário

Pois eu não saí daqui de noite, alta noite, na garupa de um homem de ponche vermelho e preto, porque meu burro tinha fugido para o sítio de Nhô Quito?

A mulher (*espantada, benzendo-se*) Não, senhor! Não ouvi nada... O burro está amarrado na baia. Comeu uma quarta de milho...

Macário (*chega à janela*) Como! Não choveu a cântaros esta noite? É singular! Eu era capaz de jurar que cheguei até a cidade, antes da meia-noite!

A mulher (*benzendo-se*) Se não foi por artes do diabo, o senhor estava sonhando.

Macário

O diabo! (Dá uma gargalhada à força.) Ora, sou um pateta! Qual diabo, nem meio diabo! Dormi comendo, e sonhei nestas asneiras!... Mas vejo! (Olhando para o chão.) Não vê?

A mulher

O que é? Ai! ai! uns sinais de queimado aí pelo chão!
Cruz! Cruz! minha Nossa Senhora de S. Bernardo!... É um
trilho de um pé...

Macário

Tal e qual um pé!...

A mulher

Um pé de cabra... um trilho queimado... Foi o pé do diabo!
o diabo andou por aqui!

Segundo episódio

Na Itália.

Um vale, montanhas à esquerda. — Um rio torrencioso à direita. — No caminho uma mulher sentada no chão acalenta um homem com a cabeça deitada no seu regaço.

Macário (*cismando*)

Morrer! morrer! Quando o vinho do amor embebeda os sentidos, quando corre em todas as veias e agita todos os nervos... parece que se esgotou tudo. Amanhã não pode ser tão belo como hoje. E acordar do sonho, ver desfeita uma ilusão! Nunca!... Olá, mulher, afasta-te do caminho. Quero passar.

A mulher

Não o piseis não, ele dorme. Dorme... está cansado. Não vedes como está pálido? Coitado!

Macário

Sim: está pálido: não é o luar que o faz lívido. Eu o vejo. É teu amante? A lua que alveja tuas tranças grisalhas ri de teu amor. Messalina[57] de cabelos brancos, quem apertas no seio emurhecido? Tão alta noite, quem é esse mancebo de cabelos negros que adormece no teu colo? Como está pálido... Que testa fria... Mulher! louca mulher, quem acalenta é um cadáver.

A mulher

Um defunto?... não... ele dorme: não vedes? É meu filho... Apanharam-no boiando nas águas levado pelo rio... Coitado! como está frio!... é das águas! Tem os cabelos ainda gotejantes... Diziam que ele morreu... Morrer! meu filho! é impossível. Não sabeis? ele é a minha esperança, meu sangue, minha vida. É meu passado de moça, meus amores de velha... Morrer ele? É impossível. Morrer? Como? Se eu ainda sinto esperanças, se ainda sinto o sangue correr-me nas veias, e a vida estremecer meu coração!

Macário

Velha! — estás doida.

A mulher

Não morreu, não — ele está dormindo. Amanhã há de acordar... Há muito tempo que ele dorme... Que sono profundo!... nem um rressonar! Ele foi sempre assim desde criança. Quando eu o embalava no meu seio, ele às vezes empalidecia... que parecia um morto, tanto era pálido e frio!... Meu filho! Hei de esquentá-lo com meus beijos, com meu corpo...

Macário

Pobre mãe!

A mulher

Falai mais baixo. Eu pedi ao vento que se calasse, ao rio que emudecesse... Não vedes? tudo é silêncio. Escuta: sabes tocar? Vai ver tua viola — canta[58] alguma cantiga da tua terra. Dizem que a música faz ter sonhos sossegados...

Macário

Sonhos! que sonhos soerguem teu lençol, ó leito da morte? (*Passa adiante.*) Esta mulher está doida. Este moço foi banhar-se na torrente — afogou-se.[59] Eu vi carregarem seu cadáver úmido e gelado. Pobre mãe! embala-o nu e macilento no seu peito, crendo embalar a vida. Louca!... Feliz talvez! quem sabe se a ventura não é a insânia?

(Mais longe, sentado num rochedo à beira do rio está Penseroso cismando.)

Penseroso[60]

É alta noite. Disseram-me ainda agora que eram duas horas. É doce pensar ao clarão da lua quando todos dormem. A solidão tem segredos amenos para quem sente. O coração do mancebo é como essas flores pálidas que só abrem de noite, e que o sol murcha e fecha. Tudo dorme. A aldeia repousa. Só além, junto das fogueiras os homens da montanha e do vale conversam suas saudades. Mais longe a toada monótona da viola se mistura à cantilena do sertanejo, ou aos improvisos do poeta singelo da floresta, alma ignorante e pura que só sabe das emoções do sentimento, e dos cantos que lhe inspira a natureza virgem de sua terra. O rio corre negro a meus pés, quebrando nas pedras sua espuma prateada pelos raios da lua que

parecem gotejar dentre os arvoredos da margem. No silêncio sinto minha alma acordar-se embalada nas redes moles do sonho. É tão doce sonhar, para quem ama!... No que estará ela pensando agora? Cisma, e lembra-se de mim? Dorme e sonha comigo? Ou encostada na sua janela ao luar sente uma saudade por mim?

Macário (*passando*)

Penseroso! Boa-noite, Penseroso! Que imaginas tão melancólico?

Penseroso

Boa-noite, Macário. Onde vais tão sombrio?

Macário (*sombrio*)

Vou morrer.

Penseroso

Eu sonhava em amor!

Macário

E eu vou morrer.

Penseroso

Tu brincas. Vi um sorriso nos teus lábios.

Macário

É um sorriso triste, não? Eu to juro pela alma de minha mãe, vou morrer.

Penseroso

Morrer! tão moço! E não tens pena dos que chorarão por ti? daquelas pobres almas que regarão de lágrimas ardentes teu rosto macilento, teu cadáver insensível?

Macário

Não: não tenho mãe. Minha mãe não me embalará endoidecida entre seus joelhos, pensando aquecer com sua febre de louca o filho que dorme. Ninguém chorará. Não tenho mãe.

Penseroso

Pobre moço! não amas!

Macário

Amo — amo sim. Passei toda esta noite junto ao seio de uma donzela, pura e virgem como os anjos.

Penseroso

Que tens? Cambaleias. Estás ébrio?

Macário

Ébrio sim — ébrio de amor — de prazer. Aquela criança inocente embebedou-me de gozo. Que noite! Parece que meu corpo desfalece. E minha alma absorta de ternura só tem um pensamento — morrer!

Penseroso

Amar e não querer viver!

Macário

Ela é muito bela. Eu vivi mais nesta noite que no resto de minha vida. Um mundo novo se abriu ante mim. Amei.

Penseroso

Não é verdade que a mulher é um anjo?

Macário

Sim — é um anjo que nos adormece, e nos seus braços nos leva a uma região de sonhos de harmonias desconhecidas. Sua alma se perde conosco num infinito de amor, como essas aves que voam à noite, e se mergulham no seio do mistério.

Penseroso

A mulher! Oh! se todos os homens as entendessem! Essas almas divinas são como as fibras harmoniosas de uma rabeça. O ignorante não arranca dela[61] um som melodioso... embalde suas mãos grosseiras revolvem e apertam o arco sobre elas — embalde! somente sons ásperos ressoam. Mas que a mão do artista as vibre, que a alma do músico se derrame nelas, e do instrumento grosseiro do mendigo ignorante, ou do cego vagabundo, como do *stradivarius*[62] divino, exalam-se ais, vozes humanas, suspiros e acentos entrecortados de lágrimas.

Macário

Oh! sim! Se na vida há uma coisa real e divina é a arte — e na arte se há um raio do céu é na música. Na música que nos vibra as cordas da alma, que nos acorda da modorra da existência a alma embotada. Oh! é tão doce sentir a voz vaporosa que trina, que nos enleva — e que parece que nos faz desfalecer, amar e morrer!

Penseroso

E é tão doce amar! Eu amei, eu amo muito. Sabe Deus as noites que me ajoelho pensando nela!... A brisa bebe meus suspiros, e minhas lágrimas silenciosas e doces orvalham meu rosto.

Macário

Oh! o amor! e por que não se morre de amor! Como uma estrela que se apaga pouco a pouco entre perfumes e nuvens cor-de-rosa, porque a vida não desmaia e morre num beijo de mulher! Seria tão doce inanir e morrer sobre o seio da amante enlanguescida! No respirar indolente de seu colo confundir um último suspiro!

Penseroso

Amar de joelhos, ousando a medo nos sonhos roçar de leve num beijo os cílios dela, ou suas tranças de veludo! Ousando a medo suspirar seu nome! Esperando a noite muda para contá-lo à lua vagabunda.

Macário

Morrer numa noite de amor! Rafael no seio de sua Fornarina![\[63\]](#) Nos lábios perfumados da Italiana, adormecer sonolento... dormir e não acordar!

Penseroso

Que tens? Estás fraco. Senta-te junto de mim. Repousa tua cabeça no meu ombro. O luar está belo, e passaremos a noite conversando em nossos sonhos e nos nossos amores...

Macário (*desfalecendo*)

Tudo se escurece... Não sentes que tudo anda à roda?... Que vertigem!... Dá-me tua mão!... Sim. Enxuga minha fronte. Que suor!

Penseroso

Como estás abatido... Como empalideces! Ah! Como resvalas... Que tens, meu amigo?

Macário

Se eu pudesse morrer! (*Desmaia.*)

(*Satã entra.*)

Satã

Que loucura! Esse desmaio veio a tempo: seria capaz de lançar-se à torrente. Porque amou, e uma bela mulher o embriagou no seu seio, querer morrer!

(*Carrega-o nos braços.*)

Vamos... E como é belo descorado assim! com seus cabelos castanhos em desordem, seus olhos entreabertos e úmidos, e seus lábios feminis! Se eu não fora Satã eu te amaria, mancebo...

(*Vai levá-lo.*)

Penseroso

Quem és tu? Deixa-o... eu o levarei.

Satã

Quem eu sou? que te importa? Vou deitá-lo num leito macio. Daqui a pouco seu desmaio passará. É um efeito do ar frio da noite sobre uma cabeça infantil ardente de febre. Adeus, Penseroso.

Penseroso

Quem és tu, desconhecido, que sabes o meu nome?

Macário e Satã.

Macário

Tenho tédio, Satã! Aborreces-me como se aborrecem [\[64\]](#) as amantes esquecidas.

Satã

Tens cartas aí? Joguemos. Que queres? a ronda, a barca, o *lansquenet*?

Macário

Sou infeliz no jogo. Queimo-me e perco. Quando aposto e perco, tenho uns [\[65\]](#) desejos de atirar com as cartas à cara do banqueiro.

Satã

Pois eu jogo, perco e gosto de jogar. É que somos como Adão e Eva, *os ex ossibus, caro ex carne.* [\[66\]](#) A propósito de jogo, queres que te conte uma história?

Macário

Mentirosa ou verdadeira?

Satã

É o que não importa: nem mais nem menos que as *Mil e*

uma noites. Um dia deu-me a lua para virar a cabeça de uma moça. Meti-me no paletó de um mancebo: pálido, alumiado de seus sonhos de poeta, transbordando de orgulho — no mais nem feio nem bonito, tinha olhos pardos, o cabelo longo em anéis e a barba luzente como cetim. O moço tinha uma amante. Era uma moça bonita, morena, de olhos muito lânguidos e muito úmidos; o que tinha de mais melindroso era a boquinha de rosa e mãozinhas as mais suaves do mundo.

Macário

Tua história é velha como o dilúvio. É difusa[67] como um folhetim.

Satã

Estás maçante como Falstaff[68] bêbado. Não importa. Quero alegrar-te um pouco. A história é divertida. Podia-se bem torneá-la num volume em 8º com estampas e retrato do autor, com a competente carta — prólogo de moda. — Mas escuta: sou mais fiel que os Sermonistas, *serei breve* o mais possível. — Ora, a amante tinha uma irmã. Pálida e suave como a mais bela das amantes de Filipe ii — era o retrato vivo da Calderona.[69] Eram aquelas pálpebras rasgadas à Espanhola, uns olhos negros cheios de fogo meridional, o seio adormecido. Acrescenta a essa imagem que a moça era virgem como um botão de rosa... Fazia sonhar a amante do rei quando seminua sentada sobre as bordas do leito, repousando a mão sobre a face, sentia as lágrimas do amor e da saudade banharem-lhe os olhos ao luar. Isto que te digo o moço o pensou. Foi um nunca findar de versos, de passeios românticos pelos vales, pela encosta[70] das montanhas, um inteiro viver e morrer por

ela, como ele o dizia nalgum soneto... Vês que torno-me poético... Quando vi o moço com a cabeça tonta, revolvendo-se pálido nos seus delírios esperançosos, à fé de bom Diabo que sou, interessei-me por ele. Demais, pareciam morrer um pelo outro. Os apertos de mãos a furto, os olhares cheios de languidez, tudo isso parece que azoinou a mente virginal da donzela. — Uma noite na sombra, a medo beijaram-se. Aquele beijo tinha amor e loucura nos lábios. O moço perdeu-se de amor. Escreveu-lhe uma carta: transbordou aí todas as suas poesias, toda a febre de seu devaneio... Não te rias, é d'estilo, Macário. O que há de mais sério e risível que o amor? As falas de Romeu ao luar, os suspiros de Armida,[\[71\]](#) os sonetos de Petrarca[\[72\]](#) tomados ao sério dão desejos de gargalhar...

A partida estava proposta, as paradas feitas, e eu para assegurar o jogo tinha chumbado os dados. Era de apostar a minha cabeça contra a de um santo, todas as mulheres belas da terra por uma bruxa.

Macário

Adivinho — ganhaste?

Satã

Que sofreguidão? Não contava com o anjo da guarda da moça. Fez umas cócegas na criancice da virgem, e lá se vai ela toda chorosa levar a carta à irmã... O tal anjo que sabia orelhar a sua sota bifou-me o jogo, velhaqueou com o velhaco, surrupiou os dados, e numa risada inocente chuleou-me a parada.

Macário

Pobre moça!

Satã

E o rapaz que perdeu as suas ilusões... Mas quero desforra.

Macário

Desforra? tomas duas vezes.

Satã

É doloroso. Mas o mundo é do diabo, assim como o céu é [\[73\]](#) dos tolos. Falam de convento. Querem cortar os cabelos negros da moça e cosê-la na mortalha da freira. Ora pois, se consigo ao mesmo tempo virar a cabeça da moça e da freira, mandar o anjo limpar a mão à parede, as Santas que lhe peguem com um trapo quente. Demais a partida começou.

Macário

E ela quer?

Satã

Isso de mulheres, nem eu, que sou o Diabo, as entendo. Quem entende o vento, as ondas e o murmurar das folhas? A mulher é um elemento. A Santa mais santa, a virgem mais pura, há instantes em que se daria a Quasímodo; [\[74\]](#) e Messalina era capaz de enjeitar Romeu ou Don Juan. Mas enfim... Macário?

Macário (dormindo)

Hum!

Satã

Dorme como um cão. Boa-noite, minha criança. Vou fazer uma visita a uma bela da vizinhança que anda regateando o que lhe resta da alma para ser moça três dias. — Até lá dará meia-noite.

Macário, Penseiroso.

Macário

Que idéia rola no teu cérebro inflamado, meu poeta...
Como um ramo despido de folhas que se dobra ao peso de um bando de aves da noite, por que sua cabeça se inclina ao peso dos pensamentos?

Penseroso

E contudo eu amei-a! eu amei tanto! Sagrei-a no fundo da minha alma a rainha das fadas, e ressumbrei nela o anjo misterioso que me havia de conduzir[75] adormecido no seu batel mágico a um mundo maravilhoso de amores divinos. Se fui poeta, se pedi a Deus os delírios da inspiração, foi para encantar com seu nome as cordas douradas do alaúde, para votar nos seus joelhos as páginas de ouro de meus poemas, e semear o seu caminho dos louros da minha glória!

Macário

Oh! acordar como Julieta com seu Romeu pálido no seio, com a cabeça romântica ainda dourada do último reflexo do crepúsculo da vida, acordar dos sonhos de noiva no sudário da morte, com os goivos murchos dos finados na fronte em vez da coroa nupcial cheirosa da amante de Romeu! Apertá-lo embalde ao seio ardente, banhar-lhe de lágrimas de fogo as faces pálidas, e de beijos os lábios frios, e procurar-lhe insana pelos lábios um derradeiro assomo de vida ou uma gota de veneno para ela! É duro, é triste! é um caso que merece as lágrimas mais doloridas dos olhos. — Mas dói ainda mais fundo acordar dos sonhos esperançosos com o cadáver frio das esperanças sobre o peito! Pobre Penseroso! Amaste um instante que foi tua vida como Julieta e como Romeu: e não tiveste a conversa ao luar no jardim de Capuleto, não tremeste nas falas amorosas da primeira noite de amor, e não soubeste que doces que são os beijos da longa despedida, e o pensar que não são as aves da manhã, mas o rouxinol do vale quem gorjeia nas romeiras, que o revérbero de luz branca nas nuvens do Oriente, e o apagar das estrelas não crepusculava o dia, e crer na vida

em si e numa mulher com as mãos de uma pálida amante
sobre o coração!

Penseroso

Por ela fui pedir à solidão os murmúrios, fui abrir meu coração aos hálitos moribundos do crepúsculo, ajoelhei-me junto das cruzes da montanha, e no sussurro das aves que adormeciam, no cintilar das primeiras estrelas da noite, na gaza transparente e purpurina que desdobrava seu véu luminoso por entre as sombras do vale — em toda essa natureza bela que dormia fui escutar as vozes íntimas do amor, e meu peito acordou-se cantando e sonhando com ela!

Macário

Tenho pena de ti. Mas consola-te. Que valem as lágrimas insensatas? Todas elas são assim. Eu também chorei, mas como as gotas que porejam da abóbada escura das cavernas, essas lágrimas ardentes deixaram uma crosta de pedra no meu coração. Não chores. Vem antes comigo. Geórgio dá hoje uma ceia: uma orgia esplêndida como num romance. Teremos os vinhos da Espanha, as pálidas voluptuosas da Itália, e as Americanas morenas, cujos beijos têm o perfume vertiginoso das magnólias e o ardor do sangue meridional. Não há melhor túmulo para a dor que uma taça cheia de vinho ou uns olhos negros cheios de languidez.

Penseroso

Não — vai só. — Se tu soubesses no que eu penso e no que tenho pensado! Enquanto eu falo a minha alma desvaria, e a minha febre devaneia. Sonhei sangue no peito dela, sangue nas minhas mãos, sangue nos meus lábios, no céu, na terra... em tudo! Pareceu-me que tremia nas escadas bambas do cadafalso... senti a risada amarela do homem da vingança... depois minha cabeça escureceu-se... Pensei no suicídio... Macário, Macário, não te rias de mim! como o vagabundo, que se debruça sobre um precipício sem fundo, senti a vertigem regelar meus hirtos e um suor de medo banhar minha fronte... tenho medo!...

Sou um doido, Macário, eu o sei. Que longa vai essa noite! A lua avermelhada não lança luz no céu escuro: nem a brisa no ar: é uma noite de verão, ardente como se a natureza também tivesse a febre que inflama meu cérebro!...

—————

Numa sala.

*Sobre a mesa, livros de estudo. **Penseroso** encostado na mesa. **Macário** fumando.*

Penseroso

Li o livro que me deste, Macário. Li-o avidamente. Parece que no coração humano há um instinto que o leva à dor, como o corvo ao cadáver. Aquele poema é frio como um cadáver. É um copo de veneno. Se aquele livro não é um jogo de imaginação, se o ceticismo ali não é máscara de comédia — a alma daquele homem é daquelas, mortas em vida, onde a mão do vagabundo podia semear sem susto as flores inodoras da morte.

Macário

E o ceticismo não tem a sua poesia?... O que é a poesia, Penseroso? Não é porventura essa comoção íntima de nossa alma com tudo que nos move as fibras mais íntimas, com tudo que é belo ou doloroso?... A poesia será só a luz da manhã cintilando na areia, no orvalho, nas águas, nas flores, levantado-se virgem sobre um leito de nuvens de amor, e de esperança? Olha o rosto pálido daquele que viu como a Níobe[76] morrerem uma por uma feridas pela mão fatal que escreveu a sina do homem, suas esperanças nutridas da alma e do coração — e dize-me se no riso amargo daquele descrito, se na ironia que lhe cresta os beijos não há poesia como na cabeça convulsa de Laocoonte.[77] As dores do espírito confrangem tanto um semblante como aquelas da carne. Assim como se cobre de capelas de flores a cruz de uma cova abandonada, por que não derramar os goivos da morte no cemitério das ilusões da vida? A natureza é um concerto cuja harmonia só Deus entende, porque só ele ouve a música que todos os peitos exalam. Só ele combina o canto do corvo e o trinar do pintassilgo, as nêias do rouxinol e o uivar da fera noturna, o canto do amor da virgem na noite do noivado, e o canto

de morte que na casa junta arqueja na garganta de um moribundo. Não maldigas a voz rouca do corvo — ele canta na impureza um poema desconhecido, poema de sangue e dores peregrinantes como o do bengalim[78] é de amor e ventura! Fora loucura pedir vibrações a uma harpa sem cordas, beijos à donzela que morreu — fogo a uma lâmpada que se apaga. Não peças esperanças ao homem que descrê e desespera.

Penseroso

Macário! e ele é tão velho, teve tantos cadáveres que apertar nos braços nas horas de despedida, que o seu sangue se gelasse, e seus nervos que não dormem precisassem do ceticismo, como Paganini do ópio para adormecer? Por que foi ele banhar sua fronte juvenil na vertigem dos gozos amaldiçoados? Com as mãos virgens por que vibrou o alaúde lascivo esquecido num canto do lupanar? É um livro imoral: por que esse moço se entregou delirante a essa obra noturna de envenenamento? Não te rias, Macário — pobre daquele que não tem esperanças; porém maldito aquele que vai soprar as cinzas de sua esterilidade sobre a cabeça fecunda daquele que ainda era puro! O coração é um Oceano que o bafejar de um louco pode turvar, mas a quem só o hálito de Deus aplaca as tormentas.

Esperanças! e esse descrido não palpita de entusiasmo no rodar do carro do século, nos alaridos do progresso, nos hosanas do industrialismo laurífero? Não sente ele que tudo se move — que o século se emancipa — e a cruzada do futuro se recruta? Não sonha ele também com esse Oriente para onde todos se encaminham sedentos de amor e de luz?

Esperanças? e esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus Oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? Nas ventanias do sertão, nas trovoadas do sul, no sussurro das florestas à noite não escutou nunca os prelúdios daquela música-gigante da terra que entoia à manhã a epopéia do homem e de Deus? Não sentiu ele que [\[79\]](#) aquela sua nação infante

que se embala nos hinos da indústria Européia como Júpiter nas cavernas do Ida,[80] no alarido dos Coribantes[81] — tem um futuro imenso?

Esperanças! não tê-las quando todos as têm! quando todos os peitos se expandem como as velas de uma nau, ao vento do futuro! Por que antes não cantou a sua América como Chateaubriand[82] e o poeta de Virgínia, a Itália como a Mignon[83] de Goethe, o Oriente como Byron, o amor dos anjos como Thomas Moore,[84] o amor das virgens como Lamartine?[85]

Macário

Muito bem, Penseroso. Agora cala-te: falas como esses Oradores de lugares-comuns que não sabem o que dizem. A vida está na garrafa de conhaque, na fumaça de um charuto de Havana, nos seios voluptuosos da morena. Tirai isso da vida — o que resta? Palavra de honra que é deliciosa a água morna de bordo dos vossos navios! que tem um aroma saudável as máquinas de vossos engenhos a vapor! que embalam num *far niente* balsâmico os vossos cálculos do comércio! Não sabeis da vida. Acende esse charuto, Penseroso, fuma e conversaremos.

Falas em esperanças. Que eternas esperanças que nada parem! O mundo está de esperanças desde a primeira semana da criação... e o que tem havido de novo? Se Deus soubesse do que havia de acontecer, não se cansava em afogar homens na água do dilúvio, nem mandar crucificar, macilenta e ensangüentada, a imagem de seu Cristo divino. O mundo hoje é tão devasso como no tempo da chuva de fogo de Sodoma. Falais na indústria, no progresso? As máquinas são muito úteis, concordo. Fazem-se mais palácios hoje, vendem-se mais pinturas e mármore — mas

a arte degenerou em ofício — e o gênio suicidou-se.

Enquanto não se inventar o meio de ter mocidade eterna, de poder amar cem mulheres numa noite, de viver de música e perfumes, e de saber-se a palavra mágica que fará recuar das salas do banquete universal o espectro da morte — antes disso pouco tereis adiantado.

Dizes que o mundo caminha para o Oriente. Não serei eu, nem o sonhador daquele livro que ficaremos no caminho. O harém, os cavalos da Arábia, o ópio, o *hatchiz*,[\[86\]](#) o café de Moka, e o latakia[\[87\]](#) — são coisas soberbas!

A poesia morre — deixá-la que cante seu adeus de moribunda. — Não escutes essa turba embrutecida no plagiar e na cópia. Não sabem o que dizem esses homens que para se apaixonar pelo canto esperam que o hosana da glória tenha saudado o cantor. São estéreis em si como a parasita. Músicos — nunca serão Beethoven nem Mozart. Escritores — todas as suas garatujas não valerão um terceto de Dante. Pintores — nunca farão viver na tela uma carnação de Rubens[\[88\]](#) ou erguer-se no fresco um fantasma de Michelangelo. É a miséria das misérias. Como uma esposa árida tressuam e esforçam-se debalde para conceber. Todos os dias acordam de um sonho mentiroso em que creram sentir o estremecer do feto nas entranhas reanimadas.

Falam nos gemidos da noite no sertão, nas tradições das raças perdidas da floresta, nas torrentes das serranias, como se lá tivessem dormido ao menos uma noite, como se acordassem procurando túmulos, e perguntando como Hamlet no cemitério a cada caveira do deserto o seu passado. —

Mentidos! Tudo isso lhes veio à mente lendo as páginas de algum viajante que se esqueceu talvez de contar que nos

mangues e nas águas do Amazonas e do Orenoco há mais mosquitos e seções do que inspiração: que na floresta há insetos repulsivos, répteis imundos — que a pele furta-cor do tigre não tem o perfume das flores — que tudo isto é sublime nos livros, mas é soberanamente desagradável na realidade!

Escuta-me ainda. O autor deste livro não é um velho. Se não crê é porque o ceticismo é uma sina, ou um acaso, assim como é às vezes um fato de razão. As cordas daquela lira foram vibradas[89] por mãos de moço, mãos ardentes e convulsas de febre... talvez de inspiração...

Foi talvez um delírio, mas foi da cabeça e do coração que se exalaram aqueles cantos selvagens. Foi numa vibração nervosa, com o sangue a galopar-lhe febril pelas veias, com a mente ébria de seu sonho ou do seu pesadelo que ele cantou. Se as fibras da harpa desafinam, se a mão ríspida as estala, se a harpa destoa, é que ele não pensou nos versos quando pensava na poesia, é que ele cria e crê que a estância é uma roupa como outra — apenas — como o diz George Sand[90] — a arte é um manto para as belezas nuas: é que ele preferira deixar uma estátua despida, a pespontar de ouro uma túnica de veludo para embuçar um manequim. É que ele pensa que a música do verso é o acompanhamento da harmonia das idéias, e ama cem vezes mais o Dante com sua versificação dura, os rasgos de Shakespeare com seus versos ásperos, do que os alexandrinos feitos a compasso de Sainte-Beuve[91] ou Turquety.[92]

Penseroso

Tudo isso nada prova. — É uma poesia, concordo — mas é uma poesia terrível. É um hino de morte sem esperança do céu, como o dos fantasmas de Jean Paul Richter.[\[93\]](#) É o mundo sem a luz, como no canto da Treva. É o ateísmo como na *Rainha Mab* de Shelley.[\[94\]](#) Tenho pena daqueles que se embriagam com o vinho do ceticismo.

Macário

Amanhã pensarás comigo. Eu também fui assim. O tronco seco sem seiva e sem verdor foi um dia o arvoredo cheio de flores e de sussurro.

Penseroso

Não crer! e tão moço! Tenho pena de ti.

Macário

Crer? e no quê? No Deus desses sacerdotes devassos? desses homens que saem do lupanar quentes dos seios da concubina, com sua sotaina preta ainda alvejante do cotão do leito dela para ir ajoelhar-se nos degraus do templo! Crer no Deus em que eles mesmos não crêm, que esses ébrios profanam até do alto da tribuna sagrada?

Penseroso

Não falemos nisto. Mas o teu coração não te diz que se nutre de fé e de esperanças?

Macário

A filosofia é vã. É uma cripta escura onde se esbarra na treva. As idéias do homem o fascinam, mas não o esclarecem. Na cerração do espírito ele estala o crânio na loucura ou abisma-se no fatalismo ou no nada.

Penseroso

Não: não é o filosofismo que revela Deus. A razão do homem é incerta como a chama desta lâmpada: não a excites muito, que ela se apagará.

Macário

Só restam dois caminhos àquele que não crê nas utopias do filósofo. O dogmatismo ou o ceticismo.

Penseroso

Eu creio porque creio. Sinto e não raciocino.

Macário

Talvez seja a treva de meu corpo que me escureça minha alma. Talvez um anjo mau soprasse no meu espírito as cinzas sufocadoras da dúvida. Não sei. Se existe Deus, ele me perdoará se a minha alma era fraca, se na minha noite lutei em balde com o anjo como Jacó, e sucumbi. — Quem sabe? — eis tudo o que há no meu entendimento. Às vezes creio, espero: ajoelho-me banhado de pranto, e oro: — outras vezes não creio, e sinto o mundo objetivo vazio como um túmulo.

Penseroso

Vê — o mundo é belo. A natureza estende nas noites estreladas o seu véu mágico sobre a terra, e os encantos da criação falam ao homem de poesia e de Deus. As noites, o sol, o luar, as flores, as nuvens da manhã, o sorriso da infância, até mesmo a agonia consolada e esperançosa do moribundo ungido que se volta para Deus — Tudo isso será mentira? As esperanças espontâneas, as crenças que um olhar de virgem nos infiltra, as vibrações unânimes das fibras sensíveis serão uma irrisão? O amor de tua mãe, as lágrimas do teu amor — tudo isso não te acorda o coração? Serás como essas harpas abandonadas cujas cordas roem[95] a umidade e a ferrugem, e onde ninguém pode acordar uma harmonia? Por que estalaram? que dor profunda as rebentou? Quando tua alma ardente abria seus vôos para pairar sobre a vida cheia de amor, que vento de morte murchou-te na frente a coroa das ilusões, apagou-te no coração o fanal do sentimento, e despiu-te das asas da poesia? Alma de guerreiro deu-te Deus porventura o corpo inteiriçado do parálítico? Coração de Romeu tens o corpo do lazarento ou a fealdade de Quasímodo? lira cheia de músicas suspirosas negou-te a criação cordas argentinas? Oh! não! abre teu peito e ama. Tu nunca viste uma tua ilusão gelar-se na frente da amante morta, teu amor degenerar nos lábios de uma adúltera. Alma fervorosa, no orgulho de teu ceticismo não te suicides na atonia do desespero. A descrença é uma doença terrível: destrói com seu bafo corrosivo o aço mais puro: é ela quem faz de Rembrandt[96] um avarento, de Bocage[97] um libertino!... Para os peitos rotos, desenganados nos seus afetos mais íntimos, onde se sepultam como cadáveres todas as crenças, para esses aquilo que se dá a todos os sepulcros,

uma lágrima! Aquele que jogou sua vida como um perdulário, que se eivou numa dor secreta, que sentiu cuspirem-lhe nas faces sublimes, — esses riam como Demócrito,[\[98\]](#) duvidem como Pirro,[\[99\]](#) ou durmam indiferentes no seu escárnio como Diógenes o cínico[\[100\]](#) no seu tonel. A esses leva uma torrente profunda: revolvem-se na treva da descrença como Satã no infinito da perdição e do desespero! Mas nós, mas tu e eu que somos moços, que sentimos o futuro nas aspirações ardentes do peito, que temos a fé na cabeça e a poesia nos lábios, a nós o amor e a esperança: a nós o lago prateado da existência. Embalemo-nos nas suas águas azuis — sonhemos — cantemos e creiamos! Se o poeta da perdição dos anjos nos conta o crime da criatura divina, liba-nos da despedida do Éden o beijo de amor que fez dos dois filhos da terra uma criatura, uma ama cheia de futuro. Se na primeira página da história da passagem do homem sobre a terra há o cadáver de Abel, e o ferrete de Caim o anátema, — naquelas tradições ressoa o beijo de mãe de Eva pálida sobre os lábios de seu filho!

Macário

Ilusões! O amor — a poesia — a glória — Ilusões! Não te ris tu comigo da glória como eu rio dela? A glória! entre essa plebe corrupta e vil que só aplaude o manto de Tartufo[\[101\]](#) e apedreja as estátuas mais santas do passado! Glória! Nunca te lembras do Dante, de Byron, de Chatterton o suicida?[\[102\]](#) E Werner poeta, sublime e febril também, morto de ceticismo e desespero sob sua grinalda de orgia? Glória! São acaso os louros salpicados de lodo, manchados, descritos, cuspidos do poviléu, e que o futuro só consagra ao cadáver que dorme?

Escuta. Eu também amei. Eu também talvez possa amar ainda. Às vezes quando a mente se me embebe na melancolia, quando me passam n'alma sonhos de homem que não dorme, e que chamam poesia; eu sinto ainda reabrir-se o meu peito a amores de mulher. Parece que se aquela beleza de olhos e cabelos negros, de colo arquejante e flutuoso me deixasse repousar a cabeça sobre seu peito, eu poderia ainda viver e querer viver, e ter alento bastante para desmaiar ali na voluptuosidade pura de um espasmo, na vertigem de um beijo.

Mas o que me agita as fibras ainda é a voluptuosidade — é o ademã de uma beleza lânguida, a sede insaciável do gozo.

São sonhos! sonhos, Penseiroso! É loucura abrir tanto os véus do coração a essas brisas enlevadas que vêm tão sussurrantes de enleio, tão repassadas de aromas e beijos! É loucura talvez! E contudo quando o homem só vive deles, quando todas as portas se fecharam ao enjeitado — por que não ir bater na noite de febre no palácio da fada da imaginação? Põe a mão no meu coração. Tuas falas mo fizeram bater. Havia uma voz dentro dele que eu pensava morta, mas que estava só emudecida. Escuta-a. Há uma mulher em quem eu pensei noites e noites: que encheu minhas noites de insônia, meu sono de visões fervorosas, meus dias de delírio. Eu amei essa mulher. Eu a segui passo a passo na minha vida. Deitei-me na calçada da rua defronte de sua janela, para ouvir a sua voz, para entrevê-la a furto branca e vaporosa, para respirar o ar que ela bebia, para sentir o perfume de seus cabelos e ouvir o canto de seus lábios. Eu amei muito essa mulher. E por vê-la uma hora ao pé de mim — seminua — embora fosse adormecida — só por vê-la, e por beijá-la de leve — eu daria minha vida

inteira ao nada.

E essa mulher, essa mulher...

Penseroso

Que tem, fala...

Macário

Adeus, Penseroso. Eu pensei que tu me acordavas a vida no peito. Mas a fibra em que tocaste e onde foste despertar uma harmonia é uma fibra maldita, cheia de veneno e de morte. Adeus, Penseroso. Ai daquele a quem um verme roeu a flor da vida como a Werther! A descrença é filha enjeitada do desespero. Fausto é Werther que envelheceu, e o suicídio da alma é o cadáver de um coração. O desfolhar das ilusões anuncia o inverno da vida.

Penseroso

Onde vais, onde vais?

Macário

Onde vou todas as noites. Vagarei à toa pelos campos até que o sono feche meus olhos e que eu adormeça na relva fria das orvalhadas da noite. Adeus.

A mesma sala.

Penseroso só (*escreve*)

Não escreverei mais: não. Calarei o meu segredo e morrerei com ele.

Esqueceu tudo! tudo! Esqueceu as noites solitárias em que eu estava a sós com ela, com sua mão na minha, com seus olhos nos meus. Esqueceu! Deus lhe perdoe. E se eu morro por ela, seja ela feliz!

Mas por que mentia se ela se ria de mim? Por que aqueles olhares tão lânguidos, aqueles suspiros tão doces? Por que sua mão estremecia nas minhas e se gelava quando eu a apertava? Por que naquela noite fatal, quando eu a beijei, ela escondeu seu rosto de virgem nas mãos, e as lágrimas corriam por entre seus dedos, e ela fugiu soluçando? (*Pensativo.*)

Ela não me ama — é certo. Nunca, nunca ela me teve amor: a ilusão morreu... Oh! não morrerei com ela? Ontem falei com David sobre o suicídio. David declamou — repetiu

o que dizem esses homens sem irritabilidade de coração, que julgam que as palavras provam alguma coisa. Eu sorri. David é feliz — ele sim, nunca amará — não há de sentir esse sentimento único e queimador absorver como uma casuarina toda a[103] seiva do peito, alimentar-se de todas as esperanças, todas as ambições, todos os amores da terra e do Céu, dos homens e de Deus, para fazer de tudo isso uma única essência, para transubstanciar tudo isso no amor de uma mulher! E depois, quando esse amor morrer, achando o peito vazio como o de um esqueleto, não terá ânimo para adormecer no seio da morte!

Eis aí o veneno. Ó minha terra! ó minha mãe! mais nunca te verei! Meu pai, meu santo pai! e tu, mãe de minha mãe que sentias por mim, cuja vida era uma oração por mim, que enxugavas tuas lágrimas nos teus cabelos brancos pensando no teu pobre neto! Adeus! Perdão! perdão!.....

Creio que chorei. Tenho a face molhada. A dor me enfraqueceria? Não! não! Não há remédio. Morrerei.

Páginas de Penseroso.

Se há um homem que cresse no futuro, fui eu. Tive confiança no orgulho do meu coração e no gênio que sentia na minha cabeça. Eu sinto-o, Deus me fez poeta. Esse mundo, a natureza, as montanhas, o eflúvio luminoso das noites de luar, tudo isso me acordava vibrações, me revelava no peito cordas que nunca escutei senão nos

poetas divinos, que nunca senti no peito cavernoso e vazio dos outros homens. Sou rico, moço, morrerei pouco mais velho que o desgraçado Chatterton. E todo o meu futuro, [104] minhas glórias, toda essa ambição imensa, essa sede fogosa de uma alma que os prazeres de convenção [105] da vida suntuosa dos palácios esplêndidos, das aclamações [106] da fama, eu só queria seu peito junto do meu — sua mão na minha. O andrajo do miserável não me doeria se eu tivesse o manto de ouro do seu amor.

Oh! ela não me entendeu! Não merecia tamanho amor. Tomei-a nua, fria e bruta como o escultor uma pedra de mármore — a visão que vesti com a gaza acetinada das minhas ilusões, a estátua que despertei do seio da matéria, não estava aí. Estava no meu coração e só nele. Fi-la bela dessa beleza divina que Deus me ressumbrou na alma de poeta. Talvez é assim — mas assim mesmo eu morro por ela — Amo-a como o pintor a sua Madona, como o escultor a sua Vênus, como Deus a sua criatura.

Era a única estátua da criação que se podia aviventar ao bafo ardente de meu peito. Não amei nunca outra mulher. Se o coração é um lírio que as paixões desfloram, sou ainda virgem; no deleite das minhas noites delirantes, tu o sabes, meu Deus, eu nunca amei!

E por que viver se o coração é morto? Se eu hoje dormisse sobre essa idéia, se eu pudesse adormecer no ócio e no tédio, seria isso ainda viver?

Viver era sentir, era amar, era crer que a ventura não é um sonho, e que eu tinha um leito de flores onde descansar a vida, onde eu pudesse crer que a glória, o futuro não valem um beijo de mulher!

Morrerei. — Não posso trazer no peito o cadáver de minhas ilusões, como a infanticida o remorso a lhe tremer

nas entranhas. Há doenças que não têm cura. A tempestade é violenta, e o cansado marinheiro adormeceu no seio da morte. Antes disso que a lenta agonia do desespero, do que esse corvo da descrença e da ironia que rói as fibras ainda vivas como um cancro.

E seria contudo tão bela a vida se ela me amasse! Oh! porque me traiu!... Por que embalou-me nos seus joelhos, nos acentos mágicos da música dos anjos da esperança, do amor, para lançar-me na treva erma desse desalento e dessa saudade eivada de morte?

Viveríamos tão bem! Era tão fácil minha ventura! Por esses rios imensos da minha terra há tantas margens viçosas e desertas, cheias de flores e de berços de verdura, de retiros amenos, onde as aves cantam na primavera eterna do nosso céu, e as brisas suspiram tão docemente nas tardes purpurinas! Seríamos sós — sós — e essa solidão nós a povoaríamos com o mundo angélico do nosso amor! Nos crepúsculos de verão eu a levaria pelas montanhas a embriagar-se de vida nos aromas da terra palpitante, pelos vales ainda úmidos de orvalho e ao tom das águas sem pensar na vida, pensando só que o amor é o ouro dos rochedos brancos da existência, a estrela dos céus misteriosos, a palavra sacramental e mágica que rompe as cavernas do infinito e da ventura! Oh! deitado nos seus joelhos, ouvindo sua voz misturar-se ao silêncio do deserto, vendo sua face mais bela no véu luminoso e pálido do luar, como seria doce viver! Era assim que eu esperava amar, era assim que eu podia morrer sem saudades da vida, suspirando de amor! Sou um doido, meu Deus! Por que mergulhar mais o meu coração nessa lagoa venenosa das ilusões? Quero ter ânimo para morrer. Estalou-se nas minhas mãos o último ramo que me erguia sobre o abismo.

Para que sonhar mais o que é impossível?

É ainda um sonho o que vou escrever.

Eu sonhei esta noite — e sonhei com ela. — Era meio-dia na floresta. A sombra caía no ar calmoso.....

.....

.....

.....

.....

.....

Uma rua.

Penseroso (*pensando*)

Tenho febre. É o efeito do veneno? Para que obre melhor tenho-o tomado aos poucos. Tenho às vezes estremecimentos que me gelam. Sinto um fogo no estômago — e as veias do meu cérebro parecem queimar o meu crânio e inundá-lo de sangue fervente. A cabeça me dói: às vezes parece-me que os ossos do meu crânio estalam — a minha vista se escurece e meus nervos tremem — meu coração parece abafado e palpita ansioso — a respiração me custa. Oh! custa tanto morrer!

O Doutor Larius (*passando a cavalo*)

Penseroso! Penseroso! Onde vais tão pálido?

Penseroso

Doutor, bom-dia. Acha-me pálido?

O Doutor

Como tua mão está ardente! Como tua testa queima! Tens febre, Penseroso.

Penseroso

Tenho febre, não é assim? Ponha a mão no meu coração,
veja como bate!

O Doutor

Como teu peito está úmido de suor! Como pulsa teu coração! Penseroso! Penseroso! o que tens meu amigo?

Penseroso

O que tenho? não tenho nada — absolutamente nada.
Adeus, doutor.

O Doutor

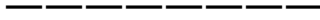
Onde vais? O sol está ardente, e tens febre. Descansemos aqui na sombra. Ou então vamos para casa e deita-te.

Penseroso

Sim. Adeus, doutor (*vai-se apressado*).

O Doutor

Penseroso! Penseroso!



Uma sala.

*Num canto da sala, junto do piano, **Penseroso** só com a **Italiana**. Ouve-se o falar confuso partindo de outros lados da sala. Risadas, murmúrios de homens e mulheres que conversam.*

Penseroso

Adeus, senhora: eu me vou. Adeus, mas ao menos dai-me um olhar de compaixão para que se eu morrer de abandono, não morra sem uma bênção; — e o vosso olhar é uma bênção!

A Italiana

Que dizeis, senhor Penseroso?

Penseroso

Sim — não me entendeis: eu sou um insensato. Pobre daquele a quem não compreendem!

A Italiana

Por que o dizeis? não vos prometi a minha mão? Por quem se espera no altar? É por mim? Não, Penseroso, é pela vontade de teu pai... Não te dei eu minha alma, assim como te darei o [\[107\]](#) meu corpo?

Penseroso

Oh! virgem! se acaso um só momento de tua vida tu consagraste um suspiro ao desgraçado, se um só momento tu o amaste, — ah! que Deus em paga desse instante te dê um infinito de ventura!

A Italiana

Penseroso! Que tens? Nunca te vi assim. Eras pensativo e estás sombrio. Eras melancólico e estás triste. Que tens, que me não confias? Não sou eu tua noiva?

Penseroso

Oh! senhora! Se uma eternidade se pode comprar por um sonho, o sonho que me embalou na minha existência bem valera ser comprado por uma eternidade!

A Italiana

O teu sonho é o meu — é o nosso amor — a minha vida por ti, a tua vida por mim: nós dois formando um único ser, uma única alma, um mundo de delícias e de mistério só para nós e por nós!

Penseroso

Oh! sonhar e acordar!

A Italiana

Então...

Penseroso

Meu Deus! meu Deus! Perdoai-me. Adeus! adeus! (*com os olhos em lágrimas*) quem sabe se não será para sempre? (*Sai.*)

A Italiana (*empalidecendo*)

Para sempre? Ah!

O quarto de Penseroso.

Penseroso (*só*)

Ela não me ama. Que importa? eu lho perdôo. Perdôo a leviandade daquela criança pura e santa que me leva ao suicídio... Oh! se eu pudesse vê-la ainda!

Passei[108] toda a noite pelo campo que se estende junto à casa dela. Vi as luzes apagarem-se uma por uma. Só o quarto dela ficava[109] iluminado. Havia ser muito tarde quando a luz se apagou. Pareceu-me ver ainda depois uma imagem branca encostada na janela...

Coitada! ela não sabe que eu estava ali, a seus pés, com o desespero n'alma, e o veneno no peito, cheio de desejos e de morte, cheio de saudades e de desesperança!

Vaguei toda a noite. Quando acordei estava muito longe. Assentei-me à borda do caminho. A meus pés se estendia o precipício coberto de ervaçal...

À direita, longe numa lagoa saíam os primeiros raios do dia. O orvalho reluzia nas folhas das árvores antigas do

caminho, em cuja sombra imensa acordavam os passarinhos cantando...

Perdoai-me, meu Deus! talvez seja uma fraqueza o suicídio — por que será um crime ao pobre louco sacrificar os seus sonhos da vida?.....

.....

Este cordão de cabelos quero que seja entregue a ela: são cabelos de minha mãe — de minha mãe que morreu. Trouxe-os sempre no meu peito. Quero que ela os beije às vezes e lembre-se de mim.....

.....

Esse amor foi uma desgraça. Foi uma sina terrível. Oh! meu pai! ó minha segunda mãe! ó meus anjos! meu céu! minhas campinas! É tão triste morrer!.....

.....

Ah! que dores horríveis! tenho fogo no estômago... Minha cabeça sufoca... Ar! ar! preciso de ar!... Eu te amei, eu te amei tanto!... (*Desmaia.*)

Huberto (*entrando*)

Penseroso! Que tens? Que convulsão! Ah! é uma agonia! Depressa, depressa, chamem alguém... O Dr. Larius... Oh! meus companheiros, socorrei nosso amigo... Penseroso morre! David! David! onde está David?

Uma voz

Está caçando.

Huberto

E Macário, onde está também?

A voz

Tomou ontem uma bebedeira. Está ébrio como uma cabra.

À porta de uma taverna.

Macário *vai saindo: encontra* **Satã**.

Satã

Onde vais?

Macário

Sempre tu, maldito!

Satã

Onde vais? Sabes de Penseroso?

Macário

Vou ter com ele.

Satã

Vai, doido, vai! que chegarás tarde! Penseroso morreu.

Macário

Mataram-no?

Satã

Matou-se.

Macário

Bem.

Satã

Vem comigo.

Macário

Vai-te.

Satã

És uma criança. Ainda não saboreaste a vida e já gravitas para a morte. O que te falta? Ouro em rios? eu to darei. Mulheres? tê-las-ás, virgens, adúlteras ou prostitutas... — O amor? dar-te-ei donzelas que morram por ti, e realizem na tua frente os sonhos de seu histerismo... Que te falta?

Macário

Vai-te, maldito!...

Satã (*afastando-se*)

Abrir a alma ao desespero é dá-la a Satã. Tu és meu. Marquei-te na frente com meu dedo. Não te perco de vista. Assim te guardarei melhor. Ouvirás mais facilmente minha voz partindo de tua carne que entrando pelos teus ouvidos.

Uma rua.

Macário e Satã *de braços dados.*

Satã

Estás ébrio. Cambaleias.

Macário

Onde me levas?

Satã

A uma orgia. Vais ler uma página da vida; cheia de sangue e de vinho — que importa?

Macário

É aqui, não? Ouço vociferar a saturnal lá dentro.

Satã

Paremos aqui. Espia nessa janela.

Macário

Eu vejo-os. É uma sala fumacenta. À roda da mesa estão sentados cinco homens ébrios. Os mais revolvem-se no chão. Dormem ali mulheres desgrenhadas, umas lívidas, outras vermelhas... Que noite!

Satã

Que vida! não é assim? Pois bem! escuta, Macário. Há homens para quem essa vida é mais suave que a outra. O vinho é como ópio, é o Letes[110] do esquecimento... A embriaguez é como a morte...

Macário

Cala-te. Ouçamos.

Noite na taverna

*How now Horatio? You tremble and look pale:
Is not this something more than fantasy?
What think you of it?*[\[111\]](#)

- Ato i

Job Stern[112]

I

UMA NOITE DO SÉCULO

*Bebamos! Nem um canto de saudade!
Morrem na embriaguez da vida as dores!
Que importam sonhos, ilusões desfeitas?
Fenecem como as flores!*

Bonifácio

— **Silêncio! moços!** acabai com essas cantilenas horríveis! Não vedes que as mulheres dormem ébrias, macilentas como defuntos? Não sentis que o sono da embriaguez pesa negro naquelas pálpebras onde a beleza sigilou os olhares da volúpia?

— Cala-te, Johann! enquanto as mulheres dormem e Arnold-o-loiro cambaleia e adormece murmurando as canções de orgia de Tieck,[113] que música mais bela que o alarido da saturnal? Quando as nuvens correm negras no céu como um bando de corvos errantes, e a lua desmaia como a luz de uma lâmpada sobre a alvura de uma beleza que dorme, que melhor noite que a passada ao reflexo das taças?

— És um louco, Bertram! não é a lua que lá vai macilenta: é o relâmpago que passa e ri de escárnio às agonias do povo que morre, aos soluços que seguem as mortualhas do

cólera!

— O cólera! e que importa? Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda às ondas do vinho? não reluz em todo o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio?[114]

— Vinho! vinho! não vês que as taças estão vazias e bebemos o vácuo, como um sonâmbulo?

— É o Fichtismo[115] na embriaguez! espiritualista: bebe a imaterialidade da embriaguez!

— 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! O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há mais vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! e pois, ao fumo das Antilhas, à imortalidade da alma!

— Bravo! bravo!

Um *urrah!* tríplice respondeu ao moço meio ébrio.

Um conviva se ergueu entre a vozeria: contrastavam-lhe com as faces de moço as rugas da fronte e a rouxidão dos lábios convulsos. Por entre os cabelos prateava-se-lhe o reflexo das luzes do festim. Falou:

— Calai-vos, malditos! a imortalidade da alma! pobres doidos! e porque a alma é bela, porque não concebeis que

esse ideal possa tornar-se em lodo e podridão, como as faces belas da virgem morta, não podeis crer que ele morra? Doidos! nunca velada levastes porventura uma noite à cabeceira de um cadáver? E então não duvidastes que ele não era morto, que aquele peito e aquela fronte iam palpitar de novo, aquelas pálpebras iam abrir-se, que era apenas o ópio do sono que emudecia aquele homem? Imortalidade da alma! e porque também não sonhar a das flores, a das brisas, a dos perfumes? Oh! não mil vezes! a alma não é, como a lua, sempre moça, nua e bela em sua virgindade eterna! a vida não é mais que a reunião ao acaso das moléculas atraídas: o que era um corpo de mulher vai porventura transformar-se num cipreste ou numa nuvem de miasmas: o que era o corpo[116] do verme vai alvejar-se no cálice da flor ou na fronte da criança mais loira e bela: como Schiller o disse, o átomo da inteligência de Platão foi talvez para o coração de um ser impuro. Por isso eu vo-lo direi: se entendeis a imortalidade pela metempsicose, bem! talvez eu a creia um pouco: — pelo Platonismo, não!

— Solfieri! és um insensato! o materialismo é árido como o deserto, é escuro como um túmulo! A nós fronte queimadas pelo mormaço do sol da vida, a nós sobre cuja cabeça a velhice regelou os cabelos, essas crenças[117] frias! A nós os sonhos do espiritualismo!

— Archibald! deveras, que é um sonho tudo isso! No outro tempo o sonho da minha cabeceira era o espírito puro ajoelhado no seu manto argênteo, num oceano de aromas e luzes! Ilusões! a realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos.

— Blasfêmia! — e não crês em mais nada: teu ceticismo derribou todas as estátuas do teu templo, mesmo a de

Deus?

— Deus! crer em Deus! sim como o grito íntimo o revela nas horas frias do medo — nas horas em que se tiritita de susto e que a morte parece roçar úmida por nós! Na jangada do naufrago, no cadafalso, no deserto — sempre banhado do suor frio — do terror é que vem a crença em Deus! — Crer nele como a utopia do bem absoluto, o sol da luz e do amor, muito bem! Mas se entendeis por ele os ídolos que os homens ergueram banhados de sangue, e o fanatismo beija em sua inanimação de mármore de há cinco mil anos! — não creio nele! —

— E os livros santos?

— Miséria! quando me vierdes falar em poesia eu vos direi: aí há folhas inspiradas pela natureza ardente daquela terra como nem Homero as sonhou — como a humanidade inteira ajoelhada sobre os túmulos do passado mais nunca lembrará! Mas quando me falarem em verdades religiosas, em visões santas, nos desvarios daquele povo estúpido — eu vos direi — miséria! miséria! três vezes miséria! Tudo aquilo é falso — mentiram como as miragens do deserto!

— Estás ébrio, Johann! O ateísmo é a insânia como o idealismo místico de Schelling,[\[118\]](#) o panteísmo de Spinoza,[\[119\]](#) o judeu, e o esoterismo[\[120\]](#) crente de Malebranche[\[121\]](#) nos seus sonhos da visão em Deus. A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume[\[122\]](#) bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina. E pois ergamo-nos, nós que amarelecemos nas noites desbotadas de estudo insano, e vimos que a ciência é falsa e esquiva, que ela mente e embriaga como um beijo de mulher. —

— Bem! muito bem! é um *toast*[\[123\]](#) de respeito!

— Quero que todos se levantem, e com a cabeça

descoberta digam-no: Ao Deus Pã da natureza, aquele que a Antiguidade chamou Baco o filho das coxas de um Deus e do amor de uma mulher, e que nós chamamos melhor pelo seu nome — o vinho.

— Ao vinho! ao vinho!

Os copos caíram vazios na mesa.

— Agora ouvi-me, senhores! entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carnicheiro no cepo gotejante, — o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos — como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg![\[124\]](#)

— 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.

II

SOLFIERI[125]

*...Yet one kiss on your pale clay
And those lips once so warm - my heart! my heart!*
Byron, Cain

Sabeis-lo. Roma é a cidade do fanatismo e da perdição: na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o Crucifixo lívido. É um requintar de gozo blasfemo que mescla o sacrilégio à convulsão do amor, o beijo lascivo à embriaguez da crença!

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.

Eu me encostei à 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 à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte.

Depois o canto se calou. 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 às gotas pesadas: apenas eu sentia nas faces caírem-me [\[126\]](#) 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 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. 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...

Um ano depois voltei à Roma. Nos beijos das mulheres nada me saciava: no sono da saciedade me vinha aquela visão...

Uma noite, e após uma orgia. Eu deixara dormida no leito dela a condessa Barbora. Dei um último olhar àquela forma nua e adormecida com a febre nas faces e a lascívia nos lábios úmidos, gemendo ainda nos sonhos como na agonia voluptuosa do amor. — Saí. — Não sei se a noite era límpida ou negra — sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez. As taças tinham ficado vazias na mesa: nos lábios daquela criatura eu bebera até a última gota o vinho do deleite...

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 idéia perdida... — Era o anjo do cemitério? — Cerrei as portas da igreja, que, ignoro por que, eu achara abertas. Tomei o cadáver nos meus braços para fora do caixão. Pesava como chumbo...

Sabeis a história de Maria Stuart^[127] degolada e o algoz, “do cadáver sem cabeça e o homem sem coração” como a conta Brantôme?^[128] — Foi uma idéia 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. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármoreos antigos. O gozo foi fervoroso — cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa 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 alumiou-os como a de uma estrela entre névoa — apertou-me em seus braços — um suspiro ondeou-lhe nos beijos 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...

Nunca ouviste falar da catalepsia? É um pesadelo horrível aquele que gira ao acordado que emparedam num sepulcro; sonho gelado em que se sentem [\[129\]](#) os membros tolhidos, e as faces banhadas de lágrimas alheias sem poder revelar a vida!

A moça revivia a pouco e pouco. Ao acordar desmaiara. Embucei-me na capa e tomei-a nos braços coberta com seu sudário como uma criança. Ao aproximar-me da porta topei num corpo: abaixei-me — olhei: era algum coveiro do cemitério da igreja que aí dormira de ébrio esquecido de fechar a porta...

Saí. — Ao passar a praça encontrei uma patrulha. —

— Que levas aí?

A noite era muito alta — talvez me cressem um ladrão. —

— É minha mulher que vai desmaiada...

— Uma mulher!... Mas essa roupa branca e longa? Serás acaso um roubador de cadáveres?

Um guarda aproximou-se. — Tocou-lhe a fronte — era fria.

— É uma defunta...

Cheguei meus lábios aos dela. Senti um bafejo morno. — Era a vida ainda. —

— Vede, disse eu.

O guarda chegou-lhe os lábios: os beiços ásperos roçaram pelos da moça. Se eu sentisse o estalar de um beijo... o punhal já estava nu em minhas mãos frias...

— Boa noite, moço: podes seguir, disse ele.

Caminhei. — Estava cansado. Custava a carregar o meu fardo — e eu sentia que a moça ia despertar. — Temeroso de que ouvissem-na gritar e acudissem-me, corri com mais esforço...

Quando eu passei a porta ela acordou. O primeiro som que lhe saiu da boca foi um grito de medo...

Mal eu fechara a porta, bateram nela. Era um bando de libertinos meus companheiros que voltavam da orgia. — Reclamaram que abrisse.

Fechei a moça no meu quarto — e abri.

Meia hora depois eu os deixava na sala bebendo ainda. A turvação da embriaguez fez que não notassem minha ausência.

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.

À noite saí — fui ter com um estatuário que trabalhava perfeitamente em cera — e paguei-lhe uma estátua dessa virgem.

Quando o escultor saiu, levantei os tijolos de mármore do meu quarto, e com as mãos cavei aí um túmulo. — Tomei-a então pela última vez nos braços, apertei-a a meu peito muda e fria, beijei-a e cobri-a adormecida do sono eterno com o lençol de seu leito. — Fechei-a no seu túmulo e estendi meu leito sobre ele.

Um ano — noite a noite — dormi sobre as lajes que a cobriam... Um dia o estatuário me trouxe a sua obra. — Paguei-lha e paguei o segredo...

Não te lembras, Bertram, de uma forma branca de mulher que entrevistes pelo véu do meu cortinado? Não te lembras que eu te respondi que era uma virgem que dormia?

— E quem era essa mulher, Solfieri?

— Quem era? seu nome?

— Quem se importa com uma palavra quando sente que o vinho queima assaz os lábios? quem pergunta o nome da

prostituta com quem dormia, e que sentiu morrer a seus beijos, quando nem há dele mister por escrever-lho na lousa?

Solfieri encheu uma taça. — Bebeu-a. — Ia erguer-se da mesa quando um dos convivas tomou-o pelo braço.

— Solfieri, não é um conto isso tudo?

— Pelo inferno que não! por meu pai que era conde e bandido, por minha mãe que era a bela Messalina das ruas — pela perdição que não! Desde que eu próprio calquei aquela mulher com meus pés na sua cova de terra — eu vo-lo juro — guardei-lhe como amuleto a capela de defunta. — Ei-la.

Abriu a camisa, e viram-lhe ao pescoço uma grinalda de flores mirradas.

— Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela!

III

BERTRAM[130]

*But why should I for others groan,[131]
When none will sigh for me?*

Childe Harold, I

Um outro conviva se levantou.

Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão[132] ao tropeçar num cadáver, para ter mão de um fim.

Esvaziou o copo cheio de vinho, e com a barba nas mãos alvas, com os olhos de verde-mar fixos falou:

— Sabeis, uma mulher levou-me à perdição. Foi ela quem me queimou a fronte nas orgias, e desbotou-me os lábios no ardor dos vinhos e na moleza de seus beijos: quem me fez devassar pálido as longas noites de insônia nas mesas de jogo,[133] e na doirdice dos abraços convulsos com que ela me apertava o seio! Foi ela, vós o sabeis, quem fez-me num dia ter três duelos com meus três melhores amigos, abrir três túmulos àqueles que mais me amavam na vida — e depois, 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![134]

Pois bem, vou contar-vos uma história que começa pela lembrança desta mulher...

Havia em Cádiz uma donzela — 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!

Andaluzas! sois muito belas! se o vinho, se as noites de vossa terra, o luar de vossas noites, vossas flores, vossos perfumes são doces, são puros, são embriagadores — vós ainda o sois mais! Oh! por esse eivar a eito de gozos de uma existência ferosa nunca pude esquecer-vos!

Senhores! aí temos vinho d'Espanha, enchei os copos — à saúde das
Espanholas.....

.

.....
.....

Amei muito essa moça, chamava-se Ângela. Quando eu estava decidido a casar-me com ela, quando após das longas noites perdidas ao relento a espreitar-lhe da sombra um aceno, um adeus, uma flor — quando após tanto desejo e tanta esperança eu sorvi-lhe o primeiro beijo — tive de partir da Espanha para Dinamarca onde me chamava meu pai.

Foi uma noite de soluços e lágrimas, de choros e de esperanças, de beijos e promessas, de amor, de voluptuosidade no presente e de sonhos no futuro... Parti. Dois anos depois foi que voltei: quando entrei na casa de meu pai, ele estava moribundo: ajoelhou-se no seu leito e agradeceu a Deus ainda ver-me: pôs as mãos na minha cabeça, banhou-me a fronte de lágrimas — eram as últimas — depois deixou-se cair, pôs as mãos no peito, e com os olhos em mim murmurou — Deus!

A voz sufocou-se-lhe na garganta: todos choravam.

Eu também chorava — mas era de saudades de Ângela...

Logo que pude reduzir minha fortuna a dinheiro pus-la no

banco de Hamburgo, e parti para a Espanha.

Quando voltei, Ângela estava casada, e tinha um filho...

Contudo meu amor não morreu! Nem o dela!

Muito ardentes foram aquelas horas de amor e de lágrimas, de saudades e beijos, de sonhos e maldições para nos esquecermos um do outro.

.....
.....

Uma noite, dois vultos alvejavam nas sombras de um jardim, as folhas tremiam ao ondear de um vestido, as brisas soluçavam aos soluços de dois amantes, e o perfume das violetas que eles pisavam, das rosas e madressilvas que abriam em torno deles era ainda mais doce perdido no perfume dos cabelos soltos de uma mulher...

Essa noite — foi uma loucura! foram poucas horas de sonhos de fogo! e quão breve passaram! Depois dessa noite [\[135\]](#) seguiu-se outra, outra... e muitas noites as folhas sussurravam ao roçar de um passo misterioso, e o vento se embriagou de deleite nas nossas fronteiras pálidas...

Mas um dia o marido soube tudo: quis representar de Otelo com ela. Doido!...

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.

— 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 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, fujamos. A nós o futuro!

.....
.....

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 batiam com a taça na taça dela. — Bebia já como uma Inglesa, fumava como uma sultana, montava a cavalo como um Árabe, e atirava as armas como um Espanhol.

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

Nossos dias eram lançados ao sono como pérolas ao amor: nossas noites sim eram belas!

.....
.....

Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me os lábios ainda

queimados dos seus, e o coração cheio do gérmen de vícios que ela aí lançara. Partiu: mas sua lembrança ficou como o fantasma de um mau anjo perto de meu leito.

Quis esquecê-la no jogo, nas bebidas, na paixão dos duelos. Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração.

.....
.....

Uma noite eu caíra ébrio às portas de um palácio: os cavalos de uma carruagem pisaram-me ao passar e partiram-me a cabeça de encontro à lájea. Acudiram-me desse palácio. Depois amaram-me: a família era um nobre velho viúvo e uma beleza peregrina de dezoito anos. Não era amor decerto o que eu sentia por ela — não sei o que foi — era uma fatalidade infernal. A pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela... E o velho teve de chorar suas cãs manchadas na desonra de sua filha, sem poder vingar-se.

Depois enjoei-me dessa mulher. — A saciedade é um tédio terrível: — uma noite que eu jogava com Siegfried o pirata, depois de perder as últimas jóias dela, vendi-a.

A moça envenenou Siegfried logo na primeira noite, e afogou-se...

.....
.....

Eis aí quem eu sou: se quisesse contar-vos longas histórias do meu viver, vossas vigílias correriam breves demais...

Um dia — era na Itália — saciado de vinho e mulheres, ia suicidar-me. A noite era escura e eu chegara só na praia.

Subi um rochedo: daí minha última voz foi uma blasfêmia, meu último adeus uma maldição... *meu último*, digo mal; porque senti-me erguido nas águas pelo cabelo.

Então na vertigem do afogo o anelo da vida acordou-se em mim. A princípio tinha sido uma cegueira — uma nuvem ante meus olhos, como aos daquele que labuta nas trevas. A sede da vida veio ardente: apertei aquele que me socorria: fiz tanto, em uma palavra, que, sem querê-lo, matei-o. Cansado do esforço desmaiei...

Quando recobrei os sentidos estava num escaler de marinheiros que remavam mar em fora. Aí soube eu que meu salvador tinha morrido afogado por minha culpa. Era uma sina, e negra; — e por isso ri-me: ri-me enquanto os filhos do mar choravam.

Chegamos a uma corveta que estava erguendo âncora.

O comandante era um belo homem. Pelas faces vermelhas caíam-lhe os crespos loiros onde a velhice alveja algumas cãs.

Ele perguntou-me:

— Quem és?

— Um desgraçado que não pode viver na terra, e não deixaram morrer no mar.

— Quereis pois vir a bordo?

— A menos que não preferais atirar-me ao mar.

— Não o faria: tens uma bela figura. Levar-te-ei comigo. — Servirás...

— Servir! — e ri-me: depois respondi-lhe frio: deixai que me atire ao mar...

— Não queres servir? queres então viajar de braços cruzados?

— Não: quando for a hora da manobra dormirei: mas quando vier a hora do combate ninguém será mais valente

do que eu...

— Muito bem: gosto de ti, disse o velho lobo do mar. Agora que estamos conhecidos diz-me teu nome e tua história. —

— Meu nome é Bertram. Minha história? escutai: o passado é um túmulo: perguntai ao sepulcro a história do cadáver! ele guarda o segredo... dir-vos-á[136] apenas que tem no seio um corpo que se corrompe! lereis sobre a lousa um nome — e não mais!

O comandante franziu as sobrancelhas, e passou adiante para comandar a manobra.

O comandante trazia a bordo uma bela moça. Criatura pálida parecera a um poeta o anjo da esperança adormecendo esquecido entre as ondas. 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.

Era a mulher do comandante.

Entre aquele homem brutal e valente, rei bravio no alto-mar, esposado, como os Doges de Veneza ao Adriático, à sua garrida corveta — entre aquele homem pois e aquela madona havia um amor de homem como o palpita o peito que longas noites abriu-se às luas do oceano solitário, que adormeceu pensando nela ao frio das vagas e ao calor dos trópicos, que suspirou nas horas de quarto, alta noite na amurada do navio, lembrando-a nos nevoeiros da cerração, nas nuvens da tarde... Pobres doidos! parece que esses homens amam muito! A bordo ouvi a muitos marinheiros seus amores singelos: eram moças loiras da Bretanha e da Normandia, ou alguma Espanhola de cabelos negros vista

ao passar — sentada na praia com sua cesta de flores — ou adormecidas entre os laranjais cheirosos — ou dançando o fandango lascivo nos bailes ao relento! Houve-as junto a mim muitas faces ásperas e tostadas ao sol do mar que se banharam de lágrimas...

Voltemos à história — O comandante estremecia [\[137\]](#) como um louco — um pouco menos que a sua honra, um pouco mais que sua corveta.

E ela — ela no meio de sua melancolia, de sua tristeza e sua palidez — ela sorria às vezes quando cismava sozinha — mas era um sorrir tão triste que doía. Coitada!

Um poeta a amaria de joelhos. Uma noite — decerto eu estava ébrio — fiz-lhe uns versos. Na lânguida poesia eu derramara uma essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra no mundo...

Bofé que chorei quando fiz esses versos. Um dia, meses depois — li-os, ri-me deles e de mim e atirei-os ao mar... Era a última folha da minha virgindade que lançava ao esquecimento...

Agora, enchei os copos — o que vou dizer-vos é negro: é uma lembrança horrível, como os pesadelos no Oceano.

Com suas lágrimas, com seus sorrisos, com seus olhos úmidos, e os seios intumescidos de suspiros — aquela mulher me enlouquecia as noites. Era como uma vida nova que nascia cheia de desejos, quando eu cria que todos eles eram mortos como crianças afogadas em sangue ao nascer.

Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também. Uma vez a lua ia límpida e serena sobre as águas — as nuvens eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite — o vento cantava nas cordas. Bebi-lhe na pureza desse luar, ao fresco dessa noite mil beijos nas faces molhadas de lágrimas, como se bebe orvalho de um lírio

cheio. Aquele seio palpitante, o contorno acetinado apertei-
os sobre mim...

O comandante dormia.

.....
.....

Uma vez ao madrugada o gajeiro assinalou um navio. Meia
hora depois desconfiou que era um pirata...

Chegávamos cada vez mais perto. Um tiro de pólvora
seca de corveta reclamou a bandeira. Não responderam.
Deu-se segundo — nada. Então um tiro de bala foi cair nas
águas do barco desconhecido como uma luva de duelo. O
barco que até então tinha seguido rumo oposto ao nosso, e
vinha proa contra nossa proa virou de bordo e apresentou-
nos seu flanco enfumaçado: um relâmpago correu nas
baterias do pirata — um estrondo seguiu-se — e uma
nuvem de balas veio morrer perto da corveta.

Ela não dormia, virou de bordo: os navios ficaram lado a
lado — À descarga do navio de guerra o pirata estremeceu
como se quisesse ir a pique.

.....
.....

O pirata fugia: a corveta deu-lhe caça: as descargas
trocaram-se então mais fortes de ambos os lados.

Enfim o pirata pareceu ceder. Atracaram-se os dois [\[138\]](#)
navios como para uma luta. A corveta vomitou sua gente a
bordo do inimigo. O combate tornou-se sanguento — era um
matadouro: o chão do navio escorregava de tanto sangue: o
mar ansiava cheio de escumas ao boiar de tantos
cadáveres. Nesta ocasião sentiu-se uma fumaça que subia
do porão. O pirata dera fogo às pólvoras... Apenas a corveta
por uma manobra atrevida pôde afastar-se do perigo. Mas a
explosão fez-lhe grandes estragos. Alguns minutos depois o

barco do pirata voou pelos ares. Era uma cena pavorosa ver entre aquela fogueira de chamas, ao estrondo da pólvora, ao reverberar deslumbrador do fogo nas águas, os homens arrojados ao ar irem cair no oceano.

Uns a meio queimados se atiravam à água, outros com os membros esfolados e a pele a despegar-se-lhes do corpo nadavam ainda entre dores horríveis e morriam torcendo-se em maldições.

A uma légua da cena do combate havia uma praia bravia, cortada de rochedos... Aí se salvaram os piratas que puderam fugir.

E nesse tempo, enquanto o comandante se batia como um bravo, eu o desonrava como um covarde.

Não sei como se passou o tempo todo que decorreu depois. Foi uma visão de gozos malditos — eram os amores de Satã e Eloá, [\[139\]](#) da morte e da vida — num leito do mar.

Quando acordei um dia desse sonho, o navio tinha encalhado num banco de areia: o ranger da quilha a morder na areia gelou a todos — meu despertar foi a um grito de agonia...

— Olá, mulher! taverneira maldita, não vês que o vinho acabou-se?

Depois foi um quadro horrível! Éramos nós numa jangada no meio do mar. Vós que leste o *Don Juan*, [\[140\]](#) 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 aqueles homens atirados ao mar, num mar sem horizonte, ao balouço das águas, que parecem sufocar seu escárnio na mudez fria de uma fatalidade!

Uma noite — a tempestade veio — apenas houve tempo

de amarrar nossas munições... Fora mister ver o Oceano bramindo no escuro como um bando de leões com fome, para 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 esperavam[141] e desesperam, aos soluços dos que tremem e tiritam de susto como aquele que bate à porta do nada... E eu, eu ria: era como o gênio do ceticismo naquele deserto. 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 apartavam:[142] a morte era para os filhos de Deus — não para o bastardo do mal!

Toda aquela noite passeia-a com a mulher do comandante nos braços. Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia: o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos alcatifava o leito. Em meio daquele concerto de uivos que nos ia ao pé, os gemidos nos sufocavam: e nós rolávamos abraçados — atados a um cabo da jangada — por sobre as tábuas...

Quando a aurora veio, restávamos cinco: eu, a mulher do comandante, ele e dois marinheiros —...

Alguns dias comemos umas bolachas repassadas da salsugem da água do mar. Depois tudo o que houve de mais horrível se passou...

— Por que empalideces, Solfieri? a vida é assim. Tu o sabes como eu o sei. O que é o homem? é a espuma que ferve hoje na torrente e amanhã desmaia: alguma coisa de louco e movediço como a vaga, de fatal como o sepulcro! O

que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este *amanhã* do velho, gelado e ermo — despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! Miséria! loucura!

— Muito bem! miséria e loucura! interrompeu uma voz.

O homem que falara era um velho. A fronte se lhe descalvara, e longas e fundas rugas a sulcavam — eram as ondas[143] que o vento da velhice lhe cavava no mar da vida... Sob espessas sobrancelhas grisalhas lampejavam os olhos pardos e um espesso bigode lhe cobria parte dos lábios. Trazia um gibão negro e roto, e um manto desbotado, da mesma cor lhe caía dos ombros.

— Quem és, velho? perguntou o narrador.

— Passava lá fora: a chuva caía a cântaros: a tempestade era medonha: entrei: Boa-noite, senhores! se houver mais uma taça na vossa mesa, enchei-a até as bordas e beberei convosco.

— Quem és?

— 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. Fui soldado, banhei minha fronte juvenil[144] nos últimos raios de sol da águia de Waterloo.[145] — Apertei ao fogo da batalha a mão do homem do século[146] — bebi numa taverna com Bocage o Português — ajoelhei-me na Itália sobre o túmulo de Dante — e fui à Grécia para sonhar como Byron naquele túmulo das glórias do passado. — Quem eu sou? Fui um poeta aos vinte anos, um libertino aos trinta — sou um vagabundo

sem pátria e sem crenças aos quarenta. Sentei-me à sombra de todos os sóis — beijei lábios de mulheres de todos os países — e de todo esse peregrinar só trouxe duas lembranças — um amor de mulher que morreu nos meus braços na primeira noite de embriaguez e de febre — e uma agonia de poeta... Dela, tenho uma rosa murcha e a fita que prendia seus cabelos. — Dele — olhai...

O velho tirou de um bolso um embrulho: era um lenço vermelho o invólucro: desataram-no — dentro estava uma caveira.

— Uma caveira! gritaram em torno; és um profanador de sepulturas?

— Olha, moço, se entendes a ciência de Gall e Spurzheim, [\[147\]](#) diz-me pela protuberância dessa fronte, e pelas bossas dessa cabeça quem podia ser esse homem?

— Talvez um poeta — talvez um louco.

— Muito bem! adivinhaste. Só erraste não dizendo que talvez ambas as coisas a um tempo. Sêneca o disse — a poesia é insânia. Talvez o gênio seja uma alucinação, e o entusiasmo precise da embriaguez para escrever o hino sangüinário e fervoroso de Rouget de l'Isle, [\[148\]](#) ou para, na criação do painel medonho do Cristo morto de Holbein, [\[149\]](#) estudar a corrupção do cadáver. Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença do Hamlet: quem sabe?

— Mas a que vem tudo isso?

— Não bradastes — miséria e loucura! — vós, almas onde talvez borbulhava o sopro de Deus, cérebros que a luz divina do gênio esclarecia, e que o vinho enchia de vapores, e a saciedade d'escárnios. Enchei as taças até a borda! enchei-as e bebei; bebei à lembrança do cérebro que ardeu nesse crânio, da alma que aí habitou, do poeta — louco —

Werner! e eu bradarei ainda uma vez: — miséria e loucura!

O velho esvaziou o copo, embuçou-se e saiu — Bertram continuou a sua história.

Eu vos dizia que ia passar-se uma coisa horrível: não haviam[150] mais alimentos, e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue.

A fome! a sede! tudo quanto de mais horrível...

Na verdade, senhores, o homem é uma criatura perfeita! Estatuário sublime, Deus esgotou no talhar desse mármore todo o seu esmero. Prometeu divino encheu-lhe o crânio protuberante da luz do gênio. Ergueu-o pela mão, mostrou-lhe o mundo do alto da montanha, como Satã quatro séculos depois o fez a Cristo, e disse-lhe: Vê; tudo isso é belo — vales e montes, águas do mar que espumam, folhas das florestas que tremem e sussurram como as asas dos meus anjos — tudo isso é teu. — Fiz-te o mundo belo no véu purpúreo do crepúsculo, dourei-to aos raios de minha face. — Ei-lo, rei da terra! banha a fronte olímpica nessas brisas, nesse orvalho, na espuma dessas cataratas. — Sonha como a noite, canta como os anjos, dorme entre as flores! Olha! entre as folhas floridas do vale dorme uma criatura branca como o véu das minhas virgens, loira como o reflexo das minhas nuvens, harmoniosa como as aragens do céu nos arvoredos da terra. — É tua: acorda-a: ama-a, e ela te amará; no seio dela, nas ondas daquele cabelo, afoga-te como o sol entre vapores. — Rei no peito dela, rei na terra, vive de amor e crença, de poesia e de beleza, levanta-te, vai e serás feliz!

Tudo isso é belo, sim — mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. — Tudo isso se apaga adiante[151] de dois fatos

muito prosaicos — a fome e a sede.

O gênio, a águia altiva que se perde nas nuvens, que se aquece no eflúvio da luz mais ardente do sol — cair assim com as asas torpes e verminosas no lodo das charnecas? Poeta, porque no meio do arroubo mais sublime do espírito, uma voz sarcástica e mefistofélica te brada — meu Fausto, ilusões! a realidade é a matéria: Deus escreveu Ana 'gkh[152] — na frente de sua criatura! — Don Juan! por que choras a esse beijo morno de Haidéia[153] que desmaia-te nos braços? a prostituta vender-tos-á amanhã mais queimadores!... Miséria! E dizer que tudo o que há de mais divino no homem, de mais santo e perfumado na alma se infunde[154] no lodo da realidade, se revolve no charco e acha ainda uma convulsão infame para dizer — sou feliz!...

Isso tudo, senhores, para dizer-vos uma coisa muito simples... um fato velho e batido — uma prática do mar, uma lei do naufrágio — a antropofagia.

Dois dias depois de acabados os alimentos restavam três pessoas: eu, o comandante e ela — eram três figuras macilentas como o cadáver, cujos peitos nus arquejavam como a agonia, cujos olhares fundos e sombrios se injetavam de sangue como a loucura.

O uso do mar — não quero dizer a voz da natureza física, o brado do egoísmo do homem — manda a morte de um para a vida de todos. — Tiramos a sorte — o comandante teve por lei morrer.

Então o instinto de vida se lhe despertou ainda. Por um dia mais de existência, mais um dia de fome e sede, de leito úmido e varrido pelos ventos frios do norte, mais umas horas mortas de blasfêmia e de agonia, de esperança e desespero — de orações e descrença — de febre e de ânsia — o homem ajoelhou-se,

chorou, gemeu a meus pés...

— Olhai, dizia o miserável, esperemos até amanhã... Deus terá compaixão de nós... Por vossa mãe, pelas entranhas de vossa mãe! por Deus se ele existe! deixai, deixai-me ainda viver!

— Oh! a esperança é pois como uma parasita que morde e despedaça o tronco, mas quando ele cai, quando morre e apodrece, ainda o aperta em seus convulsos braços? Esperar! quando o vento do mar açoita as ondas, quando a espuma do oceano vos lava o corpo lívido e nu, quando o horizonte é deserto e sem termo, e as velas que branqueiam ao longe parecem fugir! Pobre louco!

Eu ri-me do velho. — Tinha as entranhas em fogo. — Morrer hoje, amanhã, ou depois — tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome, e ri-me porque tinha fome.

O velho lembrou-me que me acolhera a seu bordo, por piedade de mim — lembrou-me que me amava — e uma torrente de soluços e lágrimas afogava o bravo que nunca empalidecera diante da morte.

Parece que a morte no oceano é terrível para os outros homens: quando o sangue lhes salpica as faces, lhes ensopa as mãos, correm à morte como um rio ao mar — como a cascavel ao fogo. Mas assim — no deserto — nas águas — eles temem-na, tremem adiante [\[155\]](#) dessa caveira fria da morte!

Eu ri-me porque tinha fome.

Então o homem ergueu-se. A fúria se levantou nele — com a última agonia. Cambaleava, e um 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... Aquela cadáver foi nosso alimento dois dias...

Depois, as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa; e às minhas noites fastientas uma sombra vinha reclamar sua ração de carne humana...

Lancei os restos ao mar...

Eu e a mulher do comandante passamos — um dia, dois — sem comer nem beber.

Então ela propôs-me morrer comigo. — Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava — gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banhar-nos os lábios... Era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo: debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada, e oferecia-me nas mãos pálidas dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... [\[156\]](#)

Estava louca.

Não dormi — não podia dormir: uma modorra ardente me fervia as pálpebras: o hálito de meu peito parecia fogo: meus lábios secos e estalados apenas se orvalhavam de sangue.

Tinha febre no cérebro — e meu estômago tinha fome. Tinha fome como a fera.

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 sorvedouro. 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 vi-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo: depois não a distingui mais — era como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas...

Quantas horas, quantos dias passei naquela modorra — nem o sei... Quando acordei desse pesadelo de homem desperto, estava a bordo de um navio.

Era o brigue inglês *Swallow*, que me salvara...

Olá taverneira, bastarda de Satã! não vês que tenho sede, e as garrafas estão secas, secas como tua face e como nossas gargantas?

IV

GENNARO[157]

Meurs ou tue!
Corneille

— **Gennaro, dormes**, ou embebes-te no sabor do último trago do vinho, da última fumaça do teu cachimbo?

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

— Uma história?

— Sim: é uma das minhas histórias: sabes, Bertram, eu sou pintor, é uma lembrança triste essa que vou revelar, porque é a história de um velho e de duas mulheres, belas como duas visões de luz.

Godofredo Walsh era um desses velhos sublimes, em cujas cabeças as cãs semelham o diadema prateado do gênio. Velho já, casara em segundas núpcias com uma beleza de vinte anos. Godofredo era pintor; diziam uns que este casamento fora um amor artístico por aquela beleza Romana, como que feita ao molde das belezas antigas — outros criam-no compaixão pela pobre moça que vivia de servir de modelo. O fato é que ele a queria como filha — como Laura, a filha única de seu primeiro casamento — Laura, corada como uma rosa, e loira como um anjo.

Eu era nesse tempo moço: era aprendiz de pintura em casa de Godofredo. Eu era lindo então! que trinta anos lá vão! que ainda os cabelos e as faces me não haviam

desbotado como nesses longos quarenta e dois anos de vida! Eu era aquele tipo de mancebo ainda puro do ressumbrar infantil, pensativo e melancólico como o Rafael se retratou no quadro da galeria Barberini. Eu tinha quase a idade da mulher do mestre. — Nauza tinha vinte — e eu tinha dezoito anos.

Amei-a, mas meu amor era puro como meus sonhos de dezoito anos. Nauza também me amava: era um sentir tão puro! era uma emoção solitária e perfumosa como as primaveras cheias de flores e de brisas que nos embalavam aos céus da Itália.

Como eu o disse — o mestre tinha uma filha chamada Laura. Era uma moça pálida, de cabelos castanhos e olhos azulados; sua tez branca, só às vezes, [\[158\]](#) quando o pejo a incendia, duas rosas lhe avermelhavam a face e se lhe destacavam no fundo de mármore. Laura parecia querer-me como a um irmão. Seus risos, seus beijos de criança de quinze anos eram só para mim. À noite, quando eu ia deitar-me, ao passar pelo corredor escuro com minha lâmpada, uma sombra me apagava a luz e um beijo me pousava nas faces, nas trevas.

Muitas noites foi assim.

Uma manhã — eu dormia ainda — o mestre saíra e Nauza fora à igreja — quando Laura entrou no meu quarto e fechou a porta: deitou-se a meu lado. Acordei — nos abraços [\[159\]](#) dela.

O fogo de meus dezoito anos, a primavera virginal de uma beleza, ainda inocente, o seio seminu de uma donzela a bater sobre o meu: [\[160\]](#) isso tudo ao despertar dos sonhos alvos da madrugada, me enlouqueceu...

Todas as manhãs Laura vinha a meu quarto...

Três meses passaram assim. Um dia entrou ela no meu

quarto e disse-me:

— Gennaro, estou desonrada para sempre... A princípio eu quis-me iludir — já não o posso — estou de esperanças...

Um raio que me caísse aos pés não me assustaria tanto.

— É preciso que cases comigo — que me peças a meu pai, ouves, Gennaro?

Eu calei-me.

— Não me amas então?

Calei-me ainda.

— Oh! Gennaro! Gennaro!

E caiu no meu ombro desfeita em soluços. Carreguei-a assim fria e fora de si para seu quarto.

Nunca mais tornou a falar-me em casamento.

Que havia de eu fazer? contar tudo ao pai, e pedi-la em casamento? fora uma loucura: ele me mataria, e a ela: ou pelo menos me expulsaria de sua casa... E Nauza? cada vez eu a amava mais. Era uma luta terrível essa que se travava entre o dever e o amor, e entre o dever e o remorso.

Laura não me falara mais. Seu sorriso era frio: cada dia tornava-se mais pálida: mas a gravidez não crescia, antes mais nenhum sinal se lhe notava...

O velho levava as noites passeando no escuro. Já não pintava. Vendo a filha que morria aos sons secretos de uma harmonia de morte, que empalidecia cada vez mais, o misérrimo arrancava as cãs.

Eu contudo não esquecera Nauza, nem ela se esquecia de mim. Meu amor era sempre o mesmo: eram sempre noites de esperança e de sede que me banhavam de lágrimas o travesseiro. Só às vezes sombra de um remorso me passava, mas a imagem dela dissipava todas essas névoas...

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 perdôo: eu te perdôo 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 idéia, 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.

Um ano todo se passou assim para mim. O velho parecia endoidecido. Todas as noites fechava-se no quarto onde morrera Laura: levava aí a noite toda em solidão. Dormia? ah que não! Longas horas eu o escutei no silêncio arfar com ânsia, outras vezes afogar-se em soluços. Depois tudo emudecia: o silêncio durava horas — o quarto era escuro: e depois as passadas pesadas do mestre se ouviam pelo quarto, mas vacilantes como de um bêbado que cambaleia.

Uma noite eu disse a Nauza que a amava: ajoelhei-me junto dela, beijei-lhe as mãos, reguei seu colo de lágrimas: ela voltou a face: eu cri que era desdém, ergui-me.

— Então Nauza, tu me não amas, disse eu.

Ela permanecia com o rosto voltado.

— Adeus pois: perdoai-me se vos ofendi: meu amor é uma loucura, minha vida é uma desesperança — o que me resta? Adeus, irei longe — longe daqui... talvez então eu possa chorar sem remorso...

Tomei-lhe a mão e beijei-a.

Ela deixou sua mão nos meus lábios.

Quando ergui a cabeça, eu a vi: ela estava debulhada em lágrimas.

— Nauza — Nauza — uma palavra, tu me amas?

.....

.....

Tudo o mais foi um sonho: a lua passava entre os vidros da janela aberta, e batia nela: nunca eu a vira tão pura e divina!

.....

.....

E as noites que o mestre passava soluçando no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza.

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 rastro 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 à 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!

No outro dia o mestre conversou comigo friamente. Lamentou a falta de sua filha — mas sem uma lágrima: Mas sobre o passado da noite, nem palavra.

Todas as noites era a mesma tortura, todos os dias a mesma frieza.

O mestre era sonâmbulo...

E pois eu não me cri perdido...

Contudo lembrei-me que uma noite, quando eu saía do quarto de Laura com o mestre, no escuro vira uma roupa branca passar-me por perto, roçaram-me uns cabelos soltos, e nas lájeas do corredor estalavam umas passadas tímidas de pés nus... Era Nauza que tudo vira e tudo ouvira, que se acordara e sentira minha falta no leito, que ouvira esses soluços e gemidos, e correrá para ver....

.....
.....

Uma noite, depois da [\[161\]](#) ceia, o mestre Walsh tomou sua capa e uma lanterna, e chamou-me para acompanhá-lo. Tinha de sair fora da cidade e não queria ir só. Saímos juntos: a noite era escura e fria. O outono desfolhara as árvores e os primeiros sopros do inverno rugiam nas folhas secas do chão. Caminhamos juntos muito tempo: cada vez mais nos entranhávamos pelas montanhas, cada vez o caminho era mais solitário. O velho parou. Era na fralda de uma montanha. À direita o rochedo se abria num trilho: à esquerda as pedras soltas por nossos pés a cada passada se despegavam e rolavam pelo despenhadeiro, e instantes depois se ouvia um som como de água onde cai um peso...

A noite era escuríssima. Apenas a lanterna alumiaava o caminho tortuoso que seguíamos. O velho lançou os olhos à

escuridão do abismo e riu-se.

— Espera-me aí, disse ele — já venho.

Godofredo tomou a lanterna e seguiu para o cume da montanha: eu sentei-me no caminho à sua espera: vi aquela luz ora perder-se, ora reaparecer entre os arvoredos nos ziguezagues do caminho. Por fim vi-a parar. O velho bateu à porta de uma cabana: a porta abriu-se. Entrou. O que aí se passou nem o sei: quando a porta se abriu de novo uma mulher lívida e desgrenhada apareceu com um facho na mão. —

A porta fechou-se. Alguns minutos depois o mestre estava comigo.

O velho assentou a lanterna num rochedo, despiu a capa e disse-me:

— Gennaro, quero contar-te uma história. É um crime, quero que sejas juiz dele. Um velho era casado com uma moça bela. De outras núpcias tinha uma filha bela também. Um aprendiz — um miserável que ele erguera da poeira, como o vento às vezes ergue uma folha, mas que ele podia reduzir a ela quando quisesse...

Eu estremeci, os olhares do velho pareciam ferir-me.

— Nunca ouviste essa história, meu bom Gennaro?

— Nunca, disse eu a custo e tremendo.

— Pois bem — esse infame desonrou o pobre velho: traiu-o como Judas ao Cristo.

— Mestre, perdão!

— Perdão! e perdoou o malvado ao pobre coração do velho?

— Piedade!

— E teve ele dó da virgem, da desonrada, da infanticida?

— Ah! gritei.

— Que tens? conheces o criminoso.

A voz de escárnio dele me abafava.

— Vês pois, Gennaro, disse ele mudando de tom — se houvesse um castigo pior que a morte, eu to daria. Olha esse despenhadeiro! É medonho! se o visses de dia, teus olhos se escureceriam e aí rolarias talvez — de vertigem! É um túmulo seguro: e guardará o segredo, como um peito o punhal. — Só os corvos iram lá ver-te: só os corvos e os vermes. E pois, se tens ainda no coração maldito um remorso, reza tua última oração: mas seja breve: o algoz espera a vítima: a hiena tem fome de cadáver...

Eu estava ali pendente junto à morte. Tinha só a escolher o suicídio ou ser assassinado. Matar o velho era impossível. Uma luta entre mim e ele fora insana. Ele era robusto, a sua estatura alta, seus braços musculosos me quebrariam como o vendaval rebenta um ramo seco. Demais, ele estava armado. Eu — eu era uma criança débil: ao meu primeiro passo ele me arrojaria da pedra em cujas bordas eu estava... só me restaria morrer com ele — arrastá-lo na minha queda — Mas para quê?

Eu curvei-me [\[162\]](#) no abismo: tudo era negro: o vento lá gemia embaixo nos ramos desnudados, nas urzes, nos espinhais ressequidos, e a torrente lá chocalhava no fundo escumando nas pedras.

Eu tive medo.

Orações, ameaças, tudo seria debalde.

— Estou pronto, disse.

O velho riu-se: infernal era aquele rir dos seus lábios estalados de febre. Só vi aquele riso... Depois foi uma vertigem... o ar que sufocava, um peso que me arrastava, como naqueles pesadelos em que se cai de uma torre e se fica preso ainda pela mão, mas a mão cansa, fraqueia, sua, esfria... Era horrível: ramo a ramo, folha por folha os

arbustos me estalavam nas mãos: as raízes secas que saíam pelo despenhadeiro estavam sobre meu peso, e meu peito sangrava nos espinhais. A queda era muito rápida... de repente não senti mais nada... Quando acordei estava junto a uma cabana de camponeses que me tinham apanhado junto da torrente, preso nos ramos de uma azinheira gigantesca que assombrava o rio.

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. Parti pois: no caminho topei um punhal. Ergui-o. Era do mestre. Veio-me então uma idéia 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.

Quando cheguei à casa do mestre achei-a fechada. — Bati — não abriram. O jardim da casa dava para a rua: saltei o muro: tudo estava deserto e as portas que davam para ele estavam também fechadas. Uma delas era fraca: com pouco esforço arrombei-a. Ao estrondo da porta que caiu só o eco respondeu nas salas. Todas as janelas estavam fechadas: e contudo era dia claro fora. Tudo estava escuro: nem uma lamparina acesa. Caminhei tateando até a sala do pintor. Cheguei lá — abri as janelas e a luz do dia derramou-se na sala deserta. Cheguei então ao quarto de Nauza —

abri a porta e um bafo pestilento corria daí. O raio da luz bateu em uma mesa. — Junto estava uma forma de mulher com a face na mesa, e os cabelos caídos — atirado numa poltrona um vulto coberto com um capote. Entre eles um copo onde se depositara um resíduo polvilhento. Ao pé estava um frasco vazio. Depois eu o soube — a velha da cabana era uma mulher que vendia veneno: era ela decerto que o vendera, porque o pó branco do copo parecia sê-lo...

Ergui os cabelos da mulher, levantei-lhe a cabeça... Era Nauza, mas Nauza cadáver, já desbotada pela podridão. Não era aquela estátua alvíssima de outrora, as faces macias e o 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 espuma esverdeada

.....
.....
.....
.....
.....

CLAUDIUS HERMANN[163]

Ecstasy!

*My pulse as yours doth temperately keep
time And makes as healthful music: It is not
madness That I have utter'd.*

Shakespeare, Hamlet

— **E tu, Hermann!** Chegou a tua vez. Um por um evocamos ao cemitério do passado um cadáver. Um por um erguemos-lhe o sudário para amostrar-lhe uma nódoa de sangue. Fala que chegou tua vez.

— Claudius sonha algum soneto ao jeito do Petrarca, alguma auréola de pureza como a dos espíritos puros da *Messíada!*[164] disse entre uma fumaça e uma gargalhada Johann erguendo a cabeça da mesa.

— Pois bem! quereis uma história? Eu pudera contá-las, como vós, loucuras de noites de orgia — mas para quê? Fora escárnio Fausto ir lembrar a Mefistófeles as horas de perdição que lidou com ele. Sabeis-las todas essas minhas nuvens do passado, lestes-lo à farta o livro desbotado de minha existência libertina. Se o não lembrásseis, a primeira mulher das ruas pudera contá-lo. Nessa torrente negra que se chama a vida, e que corre para o passado enquanto nós caminhamos para o futuro, também desfolhei muitas crenças, e lancei despidas as minhas roupas mais perfumadas para trajar a túnica da Saturnal! O passado é o que foi, é a flor que murchou, o sol que se apagou: o cadáver que apodreceu. Lágrimas a ele? fora loucura! Que

durma, e que durma com suas lembranças negras! revivam; acordem apenas os miosótis abertos naquele pântano! sobreagüe naquele não-ser o eflúvio de alguma lembrança pura!

— Bravo! Bravíssimo! Claudius, estás completamente bêbado! bofé que estás romântico!

— Silêncio, Bertram! certo que esta não é uma lenda para inscrever-se após das vossas: uma dessas coisas que se contem com os cotovelos na toalha vermelha, e os lábios borrifados de vinho e saciados de beijos... Mas que importa?

Vós todos, que amais o jogo, que vistes um dia correr naquele abismo uma onda de ouro, redemoinhar-lhe no fundo, como um mar de esperanças que se embate na ressaca do acaso, sabeis melhor que vertigem nos tonteia então: ideais-la melhor a loucura que nos delira naqueles jogos de milhares de homens, ou de fortuna, aspirações, a vida mesma vão-se na rapidez de uma corrida, onde todo esse complexo de misérias e desejos, de crimes e virtudes que se chama a existência se joga numa parelha de cavalos!

Apostei como homem a quem não doera empobrecer: o luxo também sacia, e é essa uma saciedade terrível! para ela nada basta: nem as danças do Oriente, nem as lupercais romanas, nem os incêndios de uma cidade inteira lhe alimentariam a seiva de morte, essa *vitalidade do veneno* — de que fala Byron. Meu lance no *turf*[\[165\]](#) foi minha fortuna inteira. Eu era rico, muito rico então: em Londres ninguém ostentava mais dispendiosas devassidões: nenhum nababo numa noite esperdiçava somas como eu. O suor de três gerações derramava-o eu no leito das perdidas, e no chão das minhas orgias...

No instante em que as corridas iam começar, em que

todos se sentiam febris de impaciência — um murmúrio correu pelas multidões — um sorriso — e depois eram as frentes que se expandiam — e depois uma mulher passou a cavalo.

Vísseis-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: vísseis-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: vísseis-la assim, e à fé, senhores, que não havíeis rir de escárnio como rides agora!

— Romantismo! deves estar muito ébrio, Claudius, para que nos teus lábios secos de Lovelace,[\[166\]](#) e na tua insensibilidade de D. Juan venha a poesia ainda passar-te um beijo!

— Ride, sim! misérrimos! que não compreendeis o que porventura vai de incêndio por aqueles lábios de Lovelace, e como arqueja o amor sob as roupas gotejantes de chuva de D. Juan o libertino! Insanos, que nunca sonhastes Lovelace sem sua máscara talvez chorando Clarissa Harlowe, pobre anjo, cujo[\[167\]](#) as asas brancas ele ia desbotar... maldizendo essa fatalidade que faz do amor uma infâmia e um crime! Mil vezes insanos que nunca sonhastes o Espanhol acordando no lupanar, passando a mão pela frente, e rugindo de remorso e saudade ao lembrar tantas visões alvas do passado!

— Bravo! bravo!

— Poesia! poesia! murmurou Bertram.

— Poesia! por que pronunciar-lho à virgem casta o nome santo como um mistério, no lodo escuro da taverna? Por que

lembrá-la a estrela do amor à luz do lampião da crápula?
Poesia! sabeis o que é a poesia?

— Meio cento de palavras sonoras e vãs que um pugilo de homens pálidos entende, uma escada de sons e harmonias que àquelas almas loucas parecem idéias, e lhes despertam ilusões como a lua as sombras... Isso no que se chama os poetas. Agora, no ideal, na mulher, no ressaibo do último romance, o delírio e a paixão da última heroína de novela, e o presente incerto e vago de um gozo místico, pelo qual a virgem se morre de volúpia, sem sabê-lo por quê...

— Silêncio, Bertram! teu cérebro queimaram-to os vinhos, como a lava de um vulcão as relvas e as flores da campina. Silêncio! és como essas plantas que nascem e mergulham no mar morto: cobre-as uma cristalização calcária, enfezam-se e mirram. A poesia, eu to direi também por minha vez, é o vôo das aves da manhã no banho morno das nuvens vermelhas da madrugada, é o cervo que se rola no orvalho da montanha relvosa, que se esquece da morte de amanhã, da agonia de ontem em seu leito de flores!

— Basta, Claudius: que isso que aí dizes ninguém o entende: são palavras, palavras e palavras, como o disse o Hamlet: e tudo isso é inanido e vazio como uma caveira seca, mentiroso como os vapores infectos da terra que o sol no crepúsculo iria de mil cores, e que se chamam as nuvens, ou essa fada zombadora e nevoenta que chama a poesia!

— A história! a história! Claudius — não vês que essa discussão nos faz bocejar de tédio?

— Pois bem: contarei o resto da história: No fim desse dia eu tinha dobrado minha fortuna —.

No dia seguinte eu a vi: era no teatro. Não sei o que representaram; 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... No outro dia vi-a num baile... Depois... Fora longo dizer-vo-lo: seis meses! Concebeis-lo? seis meses de agonia e desejo anelante — seis meses de amor com a sede da fera! seis meses! como foram longos!

Um dia achei que era demais. Todo esse tempo havia passado em contemplação — em vê-la, amá-la e sonhá-la: apertei minhas mãos jurando que isso não[168] iria além — que era muito esperar em vão: e que se ela não viria como Gulnare aos pés do Corsário, a ele cabia ir ter com ela.

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...

O reposteiro do quarto agitou-se: um homem aí estava parado — absorto. Tinha a cabeça tão quente e febril e ele a repousava no portal.

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 escarlata 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 folha de um punhal — ferir ou estalar.

Na mesa havia um copo e um frasco de vinho: encheu o copo: era vinho espanhol —... Chegou-se a ela, ergueu-a com suas roupas de veludo desatadas,[169] seus cabelos a meio soltos ainda entremeados de pedraria e flores, seus seios meios 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 os olhos entreabertos deixou cair a cabeça e adormeceu de novo.

O homem tirou do seio um frasquinho de esmeralda. Levou-o aos lábios entreabertos dela: verteu-lhe algumas gotas que ela absorveu sem senti-las. Deitou-a e esperou. Daí a instantes o sono dela era profundíssimo... A bebida era um narcótico onde se misturaram algumas gotas daqueles licores excitantes que acordam a febre nas faces e o desejo voluptuoso no seio.

O homem estava de joelhos: o seu peito tremia, e ele estava pálido como após de uma longa noite sensual. — Tudo parecia vacilar-lhe em torno... Ela estava nua: nem veludo, nem véu leve a encobria: — O homem ergueu-se, afastou o cortinado.

A lâmpada brilhou com mais força — e apagou-se...O homem era Claudius Hermann.....
.....
.....

Quando me levantei, embucei-me na capa e saí pelas ruas. Queria ir ter a meu palácio, mas estava tonto como um ébrio. Titubeava e o chão era lúbrico como para quem desmaia. Uma idéia contudo me perseguia. — Depois daquela mulher nada houvera mais para mim. Quem uma vez bebeu o suco das uvas purpurinas do paraíso, mais nunca deve inebriar-se do néctar da terra... Quando o mel se esgotasse, o que restava a não ser o suicídio?

Uma semana se passou assim: todas as noites eu bebia nos lábios à dormida um século de gozo. Um mês! o mês em que delirantes iam os bailes do entrudo, em que mais cheia de febre ela adormecia quente, com as faces em fogo!

Uma noite — era depois de um baile — eu esperei-a na alcova, escondido atrás do seu leito. — No copo cheio d'água que estava junto à sua cabeceira derramara as últimas gotas do filtro, quando entrou com ela o Duque.

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. O duque teve sede, pegou no copo da duquesa, bebeu algumas gotas, ela tomou-lhe o copo — bebeu o resto. Eu os vi assim: aquele esposo inda tão moço, aquela mulher — ah! e tão bela! — ... de tez ainda virgem — e apertei o punhal...

— Virás hoje, Maffio? disse ela.

— Sim, minha alma —.[\[170\]](#)

Um beijo sussurrou, e afogou as duas almas. E eu na sombra sorri: porque sabia que ele não havia de vir —.....
.....

Ele saiu: ela começou a despir-se. Eu lhas vi uma por uma caírem as roupas brilhantes, as flores e as jóias — desatarem-se-lhe as tranças luzidias e negras — e depois aparecia no véu branco do roupão transparente como as estátuas de ninfas a meio nuas[\[171\]](#) 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.

O narcótico era fortíssimo: uma sofreguidão febril lhe abria os beijos, extenuada e lânguida caída no leito, com as pálpebras pálidas, os braços soltos e sem força — parecia beijar uma sombra.

.....
.....
.....

Ergui-a do leito: carreguei-a com suas roupas diáfanas, suas formas cetinosas, os cabelos soltos úmidos ainda de perfume, seus seios ainda quentes...

Corri com ela pelos corredores desertos: passei pelo pátio — a última porta estava cerrada: abri-a.

Na rua estava um carro de viagem: os cavalos nitriam e escumavam de impaciência. Entrei com ela dentro do carro. — Partimos.

Era tempo. Uma hora depois amanhecia.

Breve estivemos fora da cidade.

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 meia[172] ajoelhada ante Deus; que ora murmura suas orações balsâmicas — ao céu que se azula — à terra que cintila — às águas que se douram. 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 de Ticiano,

[173] e voluptuosa como uma das amásias do Veronese.

[174]

Beijei-a: eu sentia a vida que se me evaporava nos seus lábios. Ela sobressaltou-se — entreabriu os olhos — mas o peso do sono ainda a acabrunhava, e as pálpebras descoradas se fecharam...

A carruagem corria sempre.

.....
.....

O sol estava a prumo no céu — era meio-dia: o calor abafava: pela frente, pelas faces, pelo colo da duquesa rolavam gotas de suor como aljôfares de um colar roto... Paramos numa estalagem: lancei-lhe sobre a face um véu, tomei-a nos meus braços, e levei-a a um aposento.

Ela devia ser muito bela assim! os criados paravam nos corredores: era assombro de tanta beleza, mais ainda que curiosidade indiscreta.

A dona da casa chegou-se a mim.

— Senhor, vossa esposa ou irmã, quem quer que ela seja, decerto precisará de uma criada que a sirva...

— Deixai-me: ela dorme. Foi essa a minha única resposta.

Deitei-a no leito: corri os cortinados, cerrei as janelas para que a luz lhe não turbasse o sono. Não havia ali ninguém que nos visse: estávamos sós, o homem e seu anjo, e a criatura da terra ajoelhou-se ao pé do leito da criatura do céu.

Não sei quanto tempo correu assim: não sei se dormia, mas sei que sonhava muito amor e muita esperança: não sei se velava, mas eu a via sempre ali, eu lhe contemplava cada movimento gracioso do dormir: eu estremecia a cada alento que lhe tremia os seios — e tudo me parecia um sonho — um desses sonhos a que a alma se abandona

como um cisne, que modorra, ao tom das águas... Não sei quanto tempo correu assim: sei só que o meu delíquio quebrou-se: a duquesa estava sentada sobre o leito: com os braços nus afastava as ondas do cabelo solto que lhe cobria o rosto e o colo.

— É um sonho? murmurou. — Onde estou eu? quem é esse homem encostado em meu leito?

O homem não respondeu.

Ela desceu da cama: seu primeiro impulso foi o pudor: quis encobrir com as mãozinhas os seios palpitantes de susto. 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 Actéon.

[\[175\]](#)

— Senhor, disse-me por compaixão, se tudo isso não é uma ilusão... se não fora uma infâmia! Nem quero pensá-lo. Maffio não deve tardar, não é assim? o meu Maffio!... Tudo isso é uma comédia... Mas que alcova é esta? Eu adormeci no meu palácio... como despertei numa sala desconhecida? disse, tudo isso é um brinco de Maffio? quer se rir de mim?... Mas, vede, vede, eu tremo, tenho medo.

O homem não respondia: tinha os olhos a fito naquela forma divina: seria a estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos, se o arfar do peito lhe não denunciasse a vida.

Ela ajoelhou-se: nem sei o que ela dizia. Não sei que palavras se evaporavam daqueles lábios: eram perfumes, porque as rosas do céu só têm perfumes: eram harmonias, porque as harpas do céu só têm harmonias, e o lábio da mulher bela é uma rosa divina, e seu coração é uma harpa do céu. Eu a escutava, mas não a entendia: sentia só que aquelas falas eram muito doces, que aquela voz tinha um

talismã irresistível para minh'alma, porque só nos meus sonhos de infante que se ilude de amores, uma voz assim me passara. Os gemidos de duas virgens abraçadas no céu, douradas da luz da face de Deus, empalidecidas pelos beijos mais puros, pelo tremuloso dos abraços mais palpitantes — não seriam tão suaves assim!

A moça chorava, soluçava: por fim ela ergueu-se.

Eu a vi correr à janela, ia abri-la... Eu corri a ela e tomei-a pelas mãos...

— Pois bem, disse ela, eu gritarei... se não for um deserto, se alguém passar por aqui... talvez me acudam... socor...

Eu tapei-lhe a boca com as mãos.

— Silêncio, senhora!

Ela lutava para livrar-se de minhas mãos: por fim sentiu-se enfraquecida. Eu soltei-a de pena dela.

— Então, disse-me onde estou — dissei-mo, ou eu chamarei por socorro.

— Não gritareis, senhora!

— Por compaixão então esclarecei-me nesta dúvida: por que tudo isso que eu vejo? Tudo o que penso, o que adivinho é muito horrível![\[176\]](#)

— Escutai pois, disse-lhe eu. Havia uma mulher... era um anjo. Havia um homem que a amava, como as águas amam a lua que as prateia, como as águias da montanha o sol que as fita, que as enche de luz e de amor. Nem sei quem ele era: ergueu-se um dia de uma vida de febre, esqueceu-a; e esqueceu o passado, adiante[\[177\]](#) de uns olhos transparentes de mulher, as manchas de sua história, numa aurora de gozos, onde se lhe desenhava a sombra desse anjo... Escutai: não o amaldiçoeis! Esse homem tinha muita infâmia no passado: profanara sua mocidade — prostituíra-a — como a borboleta de ouro a sua geração, lançando-a no

lodo: frio, sem crenças, sem esperanças, abafara uma por uma suas ilusões, como a infanticida seus filhos... Deus o tinha amaldiçoado talvez! ou ele mesmo se amaldiçoara... Esquecera que era homem, e tinha no seu peito harmonias santas como as do poeta.... ele as esquecera, e elas dormiam-lhe no mistério como os suspiros nas cordas de uma guitarra abandonada. Esquecera que a natureza era bela e muito bela, que o leito das flores da noite era rescendente, que a lua era a lâmpada dos amores, as aragens do vale, os perfumes do poeta no seu noivado com os anjos, e que a aurora tinha eflúvios frescos, e com suas nuvens virginais, suas folhas molhadas de orvalho, suas águas nevoentas tinha encantos que só as almas puras entendem! Tudo isso enjeitou, esqueceu... para só o lembrar a furto e com escárnio nas horas suarentas da devassidão... Ele era muito infame!

— Mas tudo isso não me diz quem sois vós... nem por que estou aqui.

— Escutai. — O libertino amou pois o anjo, voltou o rosto ao passado, despiu-se dele como de um manto impuro. Retemperou-se no fogo do sentimento, apurou-se na virgindade daquela visão — porque ela era bela como uma virgem, e refletia essa luz virgem do espírito, nesse brilho d'alma divina que alumia as formas — que não é da terra, mas do céu. Ainda o tempo não eivara o coração do insano de uma lepra sem cura: nem selo inextinguível lhe gravara na fronte — *impureza!* Deixou-se do viver que levava, desconheceu seus companheiros, suas amantes venais, suas insônias cheias de febre: quis apagar todo o gosto da existência, como o homem que perdeu uma fortuna inteira no jogo quer esquecer a realidade.

E o homem pôde esquecer tudo isto. Mas ele não era

ainda feliz. As noites passava-as ao redor do palácio dela: via-a às vezes bela e descorada ao luar, no terraço deserto, ou distinguia suas formas na sombra que passava pelas cortinas da janela aberta de seu quarto iluminado. Nos bailes seguia com olhares de inveja aquele corpo que palpitava nas danças. No teatro, entre o arfar das ondas da harmonia, quando o êxtase boiava naquele ambiente balsâmico e luminoso, ele nada via senão ela — e só ela! E as horas de seu leito — suas horas de sono não, que mal as dormia às vezes — eram longas de impaciência e insônia, — outras vezes eram curtas de sonhos ardentes! O pobre insano teve um dia uma idéia; era negra sim, mas era a da ventura. O que fez não sei: nem o sabereis nunca. E depois bastante ébrio para vos sonhar, bastante louco para nos sonhos de fogo de seu delírio imaginar gozar-vos, foi profano assaz para roubar a um templo o cibório d'ouro mais puro. — Esse homem — tende compaixão dele, que ele vos amará de joelhos... O anjo, [\[178\]](#) Eleonora...

— Meu Deus! meus Deus! por que tanta infâmia, tanto lodo sobre mim? Ó minha Madona! por que maldissestes minha vida, por que deixastes cair na minha cabeça uma nódoa tão negra?

As lágrimas, os soluços abafavam-lhe a voz.

— Perdoai-me, senhora, aqui me tendes a vossos pés! tende pena de mim, que eu sofri muito, que amei-vos, que vos amo muito! Compaixão! que serei vosso escravo: beijarei vossas plantas — ajoelhar-me-ei à noite à vossa porta — ouvirei vosso rressonar, vossas orações, vossos sonhos — e isso me bastará — serei vosso escravo e vosso cão: deitar-me-ei a vossos pés quando estiverdes acordada, velarei com meu punhal quando a noite cair: e se algum dia, se algum dia vós me puderdes amar — então! então!...

— Oh! deixai-me! deixai-me!...

— Eleonora! Eleonora! Perder noites e noites numa esperança! Alentá-la no peito como uma flor que murcha de frio — alentá-la, revivê-la cada dia — para vê-la desfolhada sobre meu rosto! Absorver-me em amor e só ter irrisão e escárnio? Dizei antes ao pintor que rasgue sua Madona, ao escultor que despedace a sua estátua de mulher.

Louca, pobre louca que sois! credes que um homem havia de encarnar um pensamento em sua alma, viver desse cancro, embeber-se da vitalidade da dor, para depois rasgá-lo do seio? Credes que ele consentiria que se lhe pisasse no coração, que lhe arrancassem — a ele poeta e amante, da coroa de ilusões — as flores uma por uma? que pela noite da desgraça, a seu amor insano de mãe lhe sufocassem sobre o seio a criatura de seu sangue, o filho de sua vida, a esperança de suas esperanças?

— Oh! e não tereis vós também dó de mim? Não sabeis-lo? isto é infame! sou uma pobre mulher. De joelhos eu vos peço perdão se vos ofendi... Eu vo-lo peço, deixai-me! que me importam vossos sonhos, vosso amor?

Doía-me profundamente aquela dor: aquelas lágrimas me queimavam. Mas minha vontade fez-se rija e férrea como a fatalidade.

— Que te importam meus sonhos, que te importam meus amores? Sim, tens razão! Que importa à água do deserto, à gazela do areal que o Árabe tenha sede ou que o leão tenha fome? Mas a sede e a fome são fatais. O amor é como eles.
— Entendes-me agora?

— Matai-me então! Não tereis um punhal! uma punhalada pelo amor de Deus! Eu juro, eu vos abençoarei...

— Morrer! e pensas no morrer! Insensata! — descer do leito morno do amor à pedra fria dos mortos! Nem sabes o

que dizes. Sabes o que é essa palavra — morrer? É a dúvida que afana a existência: é a dúvida, o pressentimento que resfria a fronte do suicida, que lhe passa nos cabelos como um vento de inverno, e nos empalidece a cabeça como Hamlet! Morrer! é a cessação de todos os sonhos, de todas as palpitações do peito, de todas as esperanças! É estar peito a peito com nossos antigos amores e não senti-los! Doida! é um noivado medonho o do verme: um lençol bem negro, o da mortalha! Não fales nisso: por que lembrar o coveiro junto ao leito da vida? põe a mão no teu coração — bate — e bate com força como o feto nas entranhas de sua mãe. Há aí dentro muita vida ainda: muito amor por amor, muito fogo por viver! Oh! se tu quisesses amar-me!

Ela escondeu a cabeça nas mãos e soluçou.

— É impossível: eu não posso amar-vos!

Eu disse-lhe:

— Eleonora, ouve-me: deixo-te só; velarei contudo sobre ti daquela porta. Resolve-te: seja uma decisão firme sim, mas pensada. Lembra-te que hoje não poderás voltar ao mundo: o duque Maffio seria o primeiro que fugiria de ti: a torpeza do adultério senti-la-ia ele nas tuas faces; creia roçar na tua boca a umidade de um beijo de estranho. — E ele te amaldiçoaria! Vê: além a maldição e o escárnio: a irrisão das outras mulheres, a zombaria vingativa daqueles que te amaram e que não amaste. Quando entrares, dir-se-á: ei-la! arrependeu-se! o marido — pobre dele! — perdoou-a... As mães te esconderão suas filhas — as esposas honestas terão pejo de tocar-te... E aqui, Eleonora, aqui terás meu peito e meu amor — uma vida só para ti: um homem que só pensará em ti e sonhará sempre contigo: um homem cujo mundo serás tu, serão teus risos, teus olhares, teus amores: que se esquecerá de *ontem* e de *amanhã* para fazer como

um Deus de ti a sua Eternidade. Pensa, Eleonora! se quisesses, partiríamos hoje: uma vida de venturas nos espera. Sou muito rico, bastante para adornar-te como uma rainha. — Correremos a Europa, iremos ver a França com seu luxo, a Espanha, onde o clima convida ao amor, onde as tardes se embalsamam nos laranjais em flor, onde as campinas se aveludam e se matizam de mil flores — iremos à Itália, à tua pátria — e no teu céu azul, nas tuas noites límpidas, nos teus crepúsculos suavíssimos viver de novo ao sol meridional!... Se quiseres... senão seria horrível... não sei o que aconteceria: mas quem entrasse nesse quarto levaria os pés ensopados de sangue... Saí: duas horas depois voltei.

— Pensaste, Eleonora?[\[179\]](#)

Ela não respondeu. Estava deitada com o rosto entre as mãos. À minha voz ergueu-se. Havia um papel molhado de suas lágrimas sobre o leito. Estendi a mão para tomá-lo — ela entregou-mo.

Eram uns versos meus. — Olhei para a mesa, minha carteira de viagem, que eu trouxera do carro, estava aberta: os papéis eram revoltos. Os versos eram estes: Claudius tirou do bolso um papel amarelado e amarrotado: atirou-o na mesa. Johann leu:

Não me odeies, mulher, se no passado
Nódoa sombria desbotou-me a vida:
No vício ardente requeimando os lábios
E de tudo descri com fronte erguida.

A masc'ra de Don Juan queimou-me o rosto
Na fria palidez do libertino:
Desbotou-me esse olhar — e os lábios frios
Ousam de maldizer meu destino.

Sim! longas noites no fervor do jogo
Esperdicei febril e macilento:
E votei o porvir ao Deus do acaso
E o amor profanei no esquecimento!

Murchei no escárnio as coroas do poeta
Na ironia da glória e dos amores:
Aos vapores do vinho, à noite insano
Debrucei-me do jogo nos fervores!

A flor da mocidade profanei-a
Entre as águas lodosas do passado...
No crânio a febre, a palidez nas faces
Só cria no sepulcro sossegado!

E asas límpidas do anjo em colo impuro
Mareei — nos bafos da mulher vendida:
Inda nos lábios me rouxeia o selo
Dos ósculos da perdida.

E a mirra das canções nem mais vapora
Em profanada taça eivada e negra:
Mar de lodo passou-me ao rio d'alma
As níveas flores me estalou das bordas.
Sonho de glórias só me passa a furto
Qual flor aberta a medo em chão de tumbas
— Abatida e sem cheiro...

O meu amor... o peito o silencia:
Guardo-o bem fundo — em sombras do sacrário
Onde ervaçal não se abastou nos ermos.
Meu amor... foi visão de roupas brancas

Da orgia à porta, fria e soluçando:
Lâmpada santa erguida em leito infame:
Vaso templário da taverna à mesa:
Estrela-d'alva refletindo pálida
No tremedal do crime.

Como o leproso das cidades velhas
Sei me fugiras com horror aos beijos:
Sei, no doido viver dos loucos anos
As crenças[180] desflorei em negra insânia: — Vestal,
prostituí as formas virgens
— Lancei eu próprio ao mar da c'roa as folhas
— Troquei a rósea túnica da infância
Pelo manto das orgias.

Oh! não me ames sequer! Pois bem! um dia
Talvez diga o Senhor ao podre Lázaro
Ergue-te — aí do lupanar da morte
Revive ao fresco do viver mais puro!
E viverei de novo: a mariposa
Sacode as asas, estremece-as, brilha
Despindo a negra tez, a baba imunda
Da larva desbotada.

Então, mulher — acordarei: do lodo
Onde Satã se pernoitou comigo
Onde inda morno perfumou seu molde
Cetinoso nuez de formas níveas.
E a loira meretriz nos seios brancos
Deitou-me a fronte lívida, na insônia
Quedou-me a febre da volúpia à sede
Sobre os beijos vendidos.

E então acordarei ao sol mais puro,
Cheirosa a fronte às auras da esperança!
Levarei-me da fé nas águas d'ouro
De Madalena em lágrimas — e ao anjo
Talvez que Deus me dê, curvado e mudo
Nos eflúvios do amor libar um beijo
Morrer nos lábios dele!

.....

.....

Ela calou-se: chorava e gemia.
Acerquei-me dela: ajoelhei-me como ante Deus.
— Eleonora — sim ou não?
Ela voltou o rosto para o outro lado, quis falar —
interrompia-se a cada sílaba.
— Esperai, deixai que ore um pouco: a Madona talvez me
perdoe. —
Esperava eu sempre. — Ela ajoelhou-se.
— Agora... disse ela erguendo-se e estendendo-me a sua
mão.
— Então?
— Irei contigo.
E desmaiou.

.....

.....

.....

Aqui parou a história de Claudius Hermann.
Ele abaixou a cabeça na mesa: não falou mais.
— Dormes, Claudius? por Deus! ou está bêbado ou morto!
Era Archibald que o interpelava: sacudia-o a toda a força.
Claudius levantou um pouco a cabeça: estava macilento:
tinha os olhos fundos numa sombra negra. — — Deixai-me,

amaldiçoados! deixai-me pelo céu ou pelo inferno! Não vedes que tenho sono — sono e muito sono?

— E a história, a história? bradou Solfieri.

— E a duquesa Eleonora? perguntou Archibald.

— É verdade... a história. Parece-me que olvidei tudo isso. Parece que foi um sonho!

— E a Duquesa?

— A Duquesa?... Parece-me que ouvi esse nome alguma vez... Com os diabos, que me importa?

Aí quis prosseguir: mas uma força invencível o prendia.

— A Duquesa... é verdade! Mas como esqueci tudo isso que não me alembro!... Tirai-me da cabeça esse peso... bofé que encheram-me o crânio de chumbo derretido!... e ele batia na cabeça macilenta como um médico no peito do agonizante para encontrar um eco de vida.

— Então?

— Ah! ah! ah! gargalhou alguém que tinha ficado estranho à conversa.

— Arnold! cala-te!

— Cala-te antes, Solfieri! eu contarei o fim da história.

Era Arnold-o-loiro que acordava.

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 emanção luminosa dos paus[181] entre as trevas...

Mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio...

Claudius soltou uma gargalhada. — Era sombria como a insânia — fria como a espada do anjo das trevas. Caiu ao

chão: lívido e suarento como a agonia: inteiriçado como a morte...

Estava ébrio como o defunto Patriarca Noé, o primeiro amante da vinha, virgem desconhecida até então, e hoje prostituta de todas as bocas... ébrio como Noé o primeiro borracho de que reza a história! Dormia pesado e fundo como o Apóstolo S. Pedro no Horto das Oliveiras... o caso é que ambos tinham ceado à noite...

Arnold estendeu a capa no chão, e deitou-se sobre ela.—

Daí a alguns instantes os seus roncões de barítono se mesclavam ao magno concerto dos roncões dos dormidos...

VI JOHANN

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.

Dumas

— **Agora a minha vez!** Quero lançar também uma moeda em vossa urna: é o cobre azinhavrado do mendigo: pobre esmola por certo!

Era em Paris, num bilhar. Não sei se o fogo do jogo me arrebatara, ou se o Kirsch[\[182\]](#) e o curaçau me queimaram demais as idéias... Jogava contra mim um moço: chamava-se Arthur.

Era uma figura loira e mimosa como a de uma donzela. Rosa infantil lhe avermelhava as faces, mas era uma rosa de cor desfeita. Leve buço lhe sombreava o lábio, e pela oval do rosto uma penugem dourada lhe assomava como a felpa que rebuça o pêssego.

Faltava um ponto a meu adversário para ganhar. A mim, faltavam-me não sei quantos: sei só que eram muitos: e pois requeria-se um grande sangue-frio, e muito esmero no jogar.

Soltei a bola. — Nessa ocasião o bilhar estremeceu... O moço loiro voluntariamente ou não se encostara ao bilhar... A bola desviou-se, mudou de rumo: com o desvio dela perdi... A raiva levou-me de vencida. Adiantei-me para ele. A meu olhar ardente o mancebo sacudiu os cabelos loiros e sorriu como d'escárnio.

Era demais! Caminhei para ele: ressoou uma bofetada. O

moço convulso caminhou para mim com um punhal, mas nossos amigos nos sustiveram.

— Isso é briga de marujo. O duelo, eis a luta dos homens de brio.

O moço rasgou nos dentes uma luva, e atirou-me à cara. Era insulto por insulto, lodo por lodo: tinha de ser sangue por sangue. Meia hora depois tomei-lhe a mão com sangue-frio e disse-lhe no ouvido: — Vossas armas, senhor?

— Sabê-las-ei no lugar.

— Vossas testemunhas?

— A noite e minhas armas.

— A hora?

— Já.

— O lugar?

— Vireis comigo: onde pararmos, aí será o lugar...

— Bem, muito bem: estou pronto, vamos.

Dei-lhe o braço e saímos. Ao ver-nos tão frios a conversar creram uma satisfação. Um dos assistentes contudo entendeu-nos.

Chegou a nós e disse:

— Senhores, não há pois meio de conciliar-vos?

Nós sorrimos ambos.

— É uma criançada, tornou ele.

Nós não respondemos.

— Se precisardes de uma testemunha, estou pronto.

Nós nos curvamos ambos.

Ele entendeu-nos: viu que a vontade era firme: afastou-se.

Nós saímos.

.....

.....

Um hotel estava aberto. O moço levou-me para dentro.

— Moro aqui, entrai, disse-me. [\[183\]](#) Entramos.

— Senhor, disse ele, não há meio de paz entre nós: um bofetão e uma luva atirada às faces de um homem são nódoas que só o sangue lava. É pois um duelo de morte.

— De morte — repeti como um eco.

— Pois bem: tenho no mundo só duas pessoas — minha mãe e... Esperai um pouco.

O moço pediu papel, pena e tinta. Escreveu: as linhas eram poucas. Acabando a carta deu-ma a ler.

— Vede — não é uma traição: disse.

— Arthur, creio em vós: não quero ler esse papel.

Repeli o papel. Arthur fechou a carta, selou o lacre com um anel que trazia no dedo. Ao ver o anel uma lágrima correu-lhe na face, e caiu sobre a carta.

— Senhor, sois um homem de honra? Se eu morrer, tomai esse anel: no meu bolso achareis uma carta: entregareis tudo a... Depois dir-vos-ei a quem.

— Estais pronto? perguntei.

— Ainda não! antes de um de nós morrer é justo que brinde o moribundo ao último crepúsculo da vida. Não sejamos Abissínios: demais, o sol no cinábrio do poente ainda é belo.

O vinho do Reno correu em águas d'ouro nas taças de cristal verde. O moço ergueu-se.

— Senhor, permite que eu faça uma saúde convosco.

— A quem?

— É um mistério — é uma mulher, e o nome daquela que se apertou uma vez nos lábios, a quem se ama é um segredo. Não a fareis?

— Seja como quiserdes, disse eu.

Batemos os copos. O moço chegou à janela. Derramou algumas gotas de vinho do Reno à noite. Bebemos.

— Um de nós fez a sua última saúde — disse ele.

Boa-noite para um de nós: bom leito, e sonos sossegados para o filho da terra! Foi a uma secretária, abriu-a: tirou duas pistolas.

— Isto é mais breve, disse ele. Pela espada é mais longa a agonia. Uma delas está carregada — a outra não. Tirá-las-emos à sorte. Atiraremos à queima-roupa.

— É um assassinato...

— Não dissemos que era um duelo de morte, que um de nós devia morrer?

— Tendes razão. Mas disse-me: onde iremos?

— Vinde comigo. Na primeira esquina deserta dos arrabaldes. Qualquer canto de rua é bastante sombrio para dois homens dos quais um tem de matar o outro.

À meia-noite estávamos fora da cidade. Ele pôs as duas pistolas no chão.

— Escolhei, mas sem tocá-las.

Escolhi.

— Agora vamos, disse eu.

— Esperai: tenho um pressentimento frio: e uma voz suspirosa me geme no peito. Quero rezar... é uma saudade por minha mãe.

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

— É tempo: disse ele.

Caminhamos frente a frente. As pistolas se encostaram nos peitos — As espoletas estalaram: um tiro só estrondou: ele caiu morto...

— Tomai, murmurou o moribundo,[\[184\]](#) e acenava-me para o bolso.

Atirei-me a ele. Estava afogado em sangue. Estrebuchou três vezes e ficou frio... Tirei-lhe o anel da mão — Meti-lhe a mão no bolso como ele o dissera. Achei dois bilhetes.

A noite era escura: não pude lê-los.

Voltei à cidade. À luz baça do primeiro lampião vi os dois bilhetes. O primeiro era a carta para sua mãe. O outro estava aberto: li.

“A uma hora da noite, na rua de... nº 60 — 1o Andar: acharás a porta aberta.

G.”

Não tinha outra assinatura.

Eu não soube o que pensar. Tive uma idéia: 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 essas duas crianças levavam as noites[\[185\]](#) em beijos infantis e em sonhos puros!

(Johann encheu o copo: bebeu-o, mas estremeceu.) 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 à porta vi luzir a folha de uma faca. Fiz um movimento e a lâmina resvalou-

me no ombro. A luta fez-se terrível na escuridão. Eram dois homens que se não conheciam; que não pensavam talvez terem-se visto um dia à luz, e que não haviam mais ver-se porventura ambos vivos.

O punhal escapou-lhe das mãos, perdeu-se no escuro: subjuguei-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 sanguenta e descarnada da boca do cadáver. Ergui-me.

Ao sair tropecei num objeto sonoro. Abaixei-me para ver o que era. Era uma lanterna furta-fogo. Quis ver quem era o homem. Ergui a lâmpada...

O último clarão dela banhou a cabeça do defunto... e apagou-se...

Eu não podia crer: era um sonho fantástico toda aquela noite. Arrastei o cadáver pelos ombros... levei-o pela laje da calçada até o lampião da rua, levantei-lhe os cabelos ensangüentados do rosto... (um espasmo de medo contraiu horrivelmente a face do narrador — tomou o copo, foi beber: os dentes lhe batiam como de frio: o copo estalou-lhe nos lábios.) Aquele homem — sabeis-lo! 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. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de susto ouvindo a luta. Tinha a face fria como 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.

Abri a janela — levei-a até aí...

Na verdade que sou um maldito! Olá Archibald, dai-me um outro copo, enchei-o de conhaque, enchei-o até a borda! Vedes: sinto frio, muito frio: tremo de calafrios e o suor me corre nas faces! Quero o fogo dos espíritos! a ardência do cérebro ao vapor que tonteia... quero esquecer!

— Que tens Johann? tiritas como um velho centenário!

— O que tenho? o que tenho? Não o vedes pois? Era minha irmã!.....

VII

ÚLTIMO BEIJO DE AMOR

Well Juliet! I shall lie with thee to night!

Shakespeare, Romeu[186]

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas.

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.

A mulher curvou-se: com a lanterna na mão procurava uma por uma entre essas faces dormidas um rosto conhecido.

Quando a luz bateu em Arnold, ajoelhou-se. Quis dar-lhe um beijo — alongou os lábios... Mas uma idéia a susteve. Ergueu-se. Quando chegou a Johann, que dormia, um riso embranqueceu-lhe os beiços: o olhar tornou-se-lhe sombrio.

Abaixou-se junto dele: depôs a lâmpada no chão. O lume baço da lanterna dando nas roupas dela espelhava 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...

Voltou a Arnold; sacudiu-o.

— Acorda e levanta-te!

— Que me queres?

— Olha-me: não me conheces?

— Tu! e não é um sonho? És tu! oh! deixa que eu te aperte ainda! Cinco anos sem ver-te! Cinco anos! E como mudaste!

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

— Meu Deus! meu Deus!

E o moço sumiu a fronte nas mãos.

— Não me amaldiçoas, não!

— Oh! deixa que me lembre; estes cinco anos que passaram foram um sonho. Aquele homem do bilhar, o duelo à queima-roupa, meu acordar num hospital, essa vida devassa onde me lançou a desesperação, isto é um sonho? Oh! lembremo-nos do passado! Quando o inverno escurece o céu, cerremos os olhos; pobres andorinhas moribundas, lembremo-nos da primavera!...

— Tuas palavras me doem... É um adeus, é um beijo de adeus e separação que venho pedir-te: na terra nosso leito seria impuro, o mundo manchou nossos corpos. O amor do libertino e da prostituta! Satã riria de nós. É no céu, quando

o túmulo nos lavar em seu banho, que se levantará nossa manhã do amor...[187]

— Oh! ver-te e para deixar-te ainda uma vez! E não pensaste, Giórgia, que me fora melhor ter morrido devorado pelos cães na rua deserta, onde me levantaram cheio de sangue? Que fora-te melhor assassinar-me no dormir do ébrio, do que apontar-me a estrela errante da ventura e apagar-me a do céu? Não pensaste que, após cinco anos, cinco anos de febre e de insônias de esperar e desesperar, de vida por ti, de saudades e agonia, fora o inferno ver-te para deixar-te?

— Compaixão, Arnold! É preciso que esse adeus seja longo como a vida. Vês, minha sina é negra: nas minhas lembranças há uma nódoa torpe... hoje! é o leito venal... amanhã!... só espero no leito do túmulo! Arnold! Arnold!

— Não me chames Arnold! chama-me Arthur como dantes. Arthur! não ouves? Chama-me assim! Há tanto tempo que não ouço me chamarem por esse nome!... Eu era um louco: quis afogar meus pensamentos, e vaguei pelas cidades e pelas montanhas deixando em toda a parte lágrimas — nas cavernas solitárias, nos campos silenciosos, e nas mesas molhadas de vinho! Vem, Giórgia! senta-te aqui, senta-te nos meus joelhos — bem conchegada a meu coração... tua cabeça no meu ombro! Vem! um beijo! quero sentir ainda uma vez o perfume que respirava outrora nos teus lábios. — Respire-o eu e morra depois!... Cinco anos! oh! tanto tempo a esperar-te, a desejar uma hora no teu seio!... Depois... escuta... tenho tanto a dizer-te! tantas lágrimas a derramar no teu colo! Vem! e dir-te-ei toda a minha história! Minhas ilusões de amante, e as noites malditas da crápula, e o tédio que me inspiravam aqueles beijos frios das vendidas que me beijavam! Vem! contar-te-

ei tudo isto: dir-te-ei como profanei minha alma, e meu passado: e choraremos juntos — e nossas lágrimas nos lavarão como a chuva lava as folhas do lodo!

— Obrigada, Arthur! obrigada! [\[188\]](#)

A mulher sufocava-se nas lágrimas, e o mancebo murmurava entre beijos palavras de amor.

— Escuta, Arthur! eu vinha só dizer-te — adeus! — da borda do meu túmulo: e depois contente fecharia eu mesmo a porta dele... Arthur, eu vou morrer!

Ambos choravam.

— Agora vê, continuou ela. — Acompanha-me: vêς aquele homem?

Arnold tomou a lanterna.

— Johann! morto! sangue de Deus! quem o matou?

— Giórgia. Era ele um infame. Foi ele quem deixou por morto um mancebo a quem esbofeteara numa casa de jogo. Giórgia prostituta vingou nele Giórgia, a virgem. Esse homem foi quem a desonrou! desonrou-a, a ela que era sua irmã!

— Horror! horror!

E o moço virou a cara e cobriu-a com as mãos.

A mulher ajoelhou-se a seus pés.

— E agora adeus! adeus que morro! Não vêς que fico lívida, que meus olhos se empanam, e tremo... e desfaleço?

— Não! eu não partirei. Se eu vivesse amanhã haveria uma lembrança horrível em meu passado...

— E não tens medo? Olha! é a morte que vem! é a vida que crepuscula em minha frente. Não vêς esse arrepio entre minhas sobancelhas?...

— E que me importa o sonho da morte? Meu porvir amanhã seria terrível: e à cabeça apodrecida do cadáver não ressoam lembranças; seus lábios gruda-os a morte: a

campana é silenciosa. Morrerei!

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.

Posfácio

Interseção de *MACÁRIO*

E *NOITE NA TAVERNA*

Em parte devido à inserção de Álvares de Azevedo em um período de grandes transformações políticas e sociais, mas também por sua constante preocupação com a derrubada de antigos preceitos poéticos, um dos traços recorrentes em sua obra refere-se à exaustiva discussão sobre os novos parâmetros para a literatura. Em suas narrativas, nos estudos literários ou em muitos poemas, a reflexão a respeito da renovação artística sobressai. Diante disso, uma das melhores pistas para a compreensão de sua prosa ficcional é a de Antonio Candido, para quem *Noite na taverna* foi concebida como continuação de *Macário*, que, por sua vez, funcionaria como um prólogo a essa novela.

O núcleo central da hipótese de Antonio Candido apóia-se na construção antagônica das personagens de *Macário*, num esquema que faz Penseroso encarnar os ideais nacionalizantes próprios do cenário intelectual da época, o que o leva a defender o sentimento da pátria, o pitoresco e o otimismo social. Satã, por sua vez, funciona como uma espécie de guia espiritual às avessas do estudante Macário. Toma a si a tarefa de iniciá-lo nos “aspectos mais convulsos e externos da vida”, encarnando um ponto de vista cético quanto aos rumos da civilização e do progresso. Já Macário seria a síntese da pureza utópica de Penseroso e da falta de crença nas ilusões, representando, para Antonio Candido, a

“suprema binomia do bem em face do mal”. Além dessa construção binômica das personagens, a suposição do crítico quanto às ligações entre *Macário* e *Noite na taverna* assenta-se ainda no tratamento simbólico da morte de Penseroso, emblemática do fim do ideal e de uma postura ingênua diante da vida e da arte. Com isso, ao final do drama, Satã ver-se-ia à vontade para levar a cabo a iniciação “demoníaca” de Macário, convidando-o a espiar uma orgia por uma janela. Essa provável participação de Macário como espectador das cenas macabras de *Noite na taverna* leva Antonio Candido a supor que Satã está desvendando a seu pupilo um tipo de experiência marcada pelo incesto, necrofilia, fratricídio, canibalismo, traição e assassinio:

Para este [Satã], morto Penseroso, isto é, perdida a possibilidade de pureza e ideal, resta essa via feroz em que o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas. Aqui, não se trata mais de análise (como em *Macário*), mas de fatos, acontecimentos e sentimentos levados ao máximo de tensão moral, até a fronteira da crueldade, da perversão e do crime, que testam as nossas possibilidades diabólicas.[\[189\]](#)

Uma vez aceita a sugestão quanto ao encadeamento sucessivo entre essas duas obras, torna-se também necessário admitir que essa conexão foi conscientemente planejada pelo autor. A hipótese ganha ainda maior probabilidade diante da tendência típica em Álvares de Azevedo de remeter uma obra à outra, seja como intertextualidade, seja como autoparódia. Assim, enquanto o poema “Lembrança de morrer” dramatiza, em chave sublime, a marginalização e a exclusão social do poeta, “O poeta moribundo” ridiculariza o anseio de glória literária de

um eu lírico construído como poeta medíocre. O soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” possui seu correspondente paródico noutro poema do mesmo gênero, “Passei ontem a noite junto dela”, em que o tema do amor por uma donzela etérea e inatingível do primeiro será motivo de escárnio no segundo.[\[190\]](#) Por sua vez, o narrador de *Macário*, Puff, é protagonista do poema “Boêmios”.

Não por acaso, um dos traços marcantes dos protagonistas de *Macário* refere-se à sua construção como homens de letras, o que torna verossímil a constante reflexão sobre a arte. As idéias de cada um a respeito das condições objetivas para o exercício da arte opõem, de um lado, Macário e Satã e, de outro, Penseroso, fazendo com que as divergências entre eles sejam determinadas por avaliações distintas a respeito do andamento do mundo. Macário e Satã pensam que, uma vez que a ciência é impotente para acabar com a miséria humana e que não mais restam esperanças num mundo regido pelo crescente processo de mercantilização da vida, também a poesia tende a desaparecer. A cumplicidade entre os dois resulta também da idéia partilhada em comum de que o desaparecimento de Deus da face da Terra após a queda do Antigo Regime teria determinado a absorção, pela literatura, da melancolia, do ceticismo e da degradação moral. Essa idéia foi desenvolvida pelo próprio Álvares de Azevedo num de seus estudos literários, no qual, procurando entender o caráter dissoluto da obra de Byron, defende que, se aos poetas cabe transmitir o sentimento de sua época, um período histórico marcado pela descrença e pela turvação das esperanças só poderia produzir uma poesia de cunho fúnebre e cético:

Quando uma filosofia inteira estabelecia o axioma do ceticismo, e quando a população dormia esquecida de Deus sobre os túmulos vazios de seus reis – quando a cruz se estalara no frontispício das catedrais, e a fronte lívida e ebúrnea dos crucifixos se despedaçara nas lajes do templo profanado – não era de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião.[191]

A construção de Satã obedece às mesmas características do herói fatal desenvolvido por Byron ao longo de sua obra. Como esse herói, Satã é um indivíduo demoníaco, misterioso, rebelde e indomável,[192] podendo por isso ser visto como encarnação do romantismo brasileiro, de tendência byroniana, que tomou a vida e a obra de Byron como modelos de experiência boêmia a ser imitada na vida e na literatura. Penseroso, por sua vez, defende, como notou Antonio Candido, o mesmo nacionalismo literário dos indianistas, entendendo que a criação da tradição literária brasileira deveria incorporar as características marcantes da natureza e da cultura local. Em *Macário*, a divergência acerca do tipo de romantismo a ser adotado pode ser exemplificada em um diálogo entre Macário e Penseroso a respeito de um poema de cunho cético. Para Penseroso, o livro que contém o poema é imoral, e seu autor, maldito, pois ambos carecem de fé. Condena veementemente quem se recusa a voltar sua poesia para as novas realidades, para as nações jovens, prenhes, segundo ele, de futuro:

Esperanças! Esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantescos, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime?[193]

A essa defesa apaixonada do nacionalismo literário, Macário, ironicamente, pede a Penseroso que se cale, acenda e fume um charuto. Sua resposta contrapõe ao nacionalismo o conhaque, o charuto e as mulheres, elementos que metaforizam uma postura boêmia, marca registrada dos heróis byronianos brasileiros. Essa contraposição entre duas concepções distintas a respeito da criação literária, a byroniana e a indianista, permite deduzir que Álvares de Azevedo, em *Macário*, problematiza as divergências da boemia literária com o modo com que o grupo indianista estava conduzindo a renovação da literatura no Brasil.

Uma das fortes evidências de que *Macário* procura encenar e dialogar com as tendências literárias da época, em especial com a obra de Gonçalves Dias, reside no traço de Satã dotado da capacidade de formar espiritualmente o jovem adolescente. Nos poemas do poeta indianista, “Quadras da minha vida” e “Poema americano”, assim como em sua prosa-poética *Meditação*, uma das personagens mais recorrentes é a figura do velho sábio que, ao se revestir da autoridade da experiência, possui uma vidência absoluta a respeito dos males que assolam a sociedade. Essa personagem arquetípica, dotada da capacidade de formar a consciência social e artística dos jovens letrados, transmitindo-lhes a fé e a esperança no progresso, será retomada ao longo da obra de Álvares de Azevedo, mas em chave simetricamente inversa, dotando o seu personagem com traços opostos aos do velho sábio protetor das Luzes. Nos poemas “Boêmios” e “Meu sonho”, ainda que munido da capacidade de esclarecer as trevas da alma de Puff e as angústias do Eu, essa figura adquire traços malditos e misteriosos, tornando-o apto a oferecer uma formação

demoníaca a seus pupilos. Nesses dois poemas, esse herói demoníaco torna-se o responsável não pelo conhecimento rumo às Luzes, como no poeta indianista, mas, ao contrário, pela descrença, melancolia e angústia das personagens.

Tendo em vista as divergências de Álvares de Azevedo com a renovação da literatura pelos indianistas, tendo em vista que cabe a Satã uma demoníaca formação do adolescente Macário, voltada para despertar nele uma consciência precavida contra os princípios do Iluminismo, cabendo-lhe ainda postular outra perspectiva de acesso ao conhecimento, extraído de situações em que impera o aspecto sensível e trágico da vida, resta, então, perguntar em que medida *Noite na taverna* propõe alternativas de construção de uma literatura que descarte as propostas de Penseroso. A hipótese de conexão interna e intencionalmente estabelecida entre *Macário* e *Noite na taverna* implica, assim, o restabelecimento do possível vínculo entre as idéias de uma e outra obra, levando a primeira delas a se configurar como solução para os impasses gerados pelo confronto entre o ceticismo de Satã-Macário e o otimismo de Penseroso. Vale dizer que se o diálogo com o nacionalismo dessa personagem sinaliza para sua morte, se Satã abre a Macário a perspectiva de um mundo pintado com cores negras, *Noite na taverna* pode estar contrapondo outra concepção de literatura.

A novela gótica

No prefácio a *O conde Lopo*, Álvares de Azevedo reage à permanência da antiga função do poeta como agente disseminador do santo, do justo e do belo e à manutenção

de um fim moralmente didático em literatura. Listando alguns autores do romantismo europeu (Byron, Victor Hugo e Goethe), afirma que, entre eles, a apresentação de quadros contra a moral não os torna menos belos. Defendendo kantianamente que o fim da poesia reside nela mesma, que ela é o belo, a arte, para ele, já se libertara do caráter edificante que até então lhe era destinada. Em sua ótica, os critérios de avaliação de uma obra não residem no traço moralizante de seus quadros, mas, antes, em sua constituição como beleza artística:

O imoral pode ser belo - As visões nuas do juízo derradeiro de Miguel Ângelo - *Antony, Ângela, Teresa*, quase todo o teatro enfim, quase todas as obras de Alexandre Dumas são imorais. - Àquela alma de poeta quem negará contudo glórias e louros? quem poderá não achar belas essas páginas do romancista-rei do século.

Jacques Rolla e Franz.

Eis aí pois - Antony é belo - mas algumas odes imorais de Horácio, não o são.[\[194\]](#)

No mesmo intuito de abalar a adoção, pela literatura, de um fim didático, no estudo sobre George Sand, admira, nos seguintes termos, a ousadia com que a escritora francesa questionou a ordem estabelecida:

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand, - Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza - desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflore em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa *metafísica da matéria* que mana de *D. Juan e Lélia*: - que importa?[\[195\]](#)

Nesse propósito de implodir o fim edificante da literatura, a escolha do estilo gótico, em *Noite na taverna*, não parece

fortuita. Embora não seja uma invenção do período, a preferência dos escritores do romantismo pelo horror desencadeou um lento processo de estruturação do gênero, contribuindo para que ganhasse autonomia. Ao se elevar à condição de narrativa propícia a explorar os conflitos da existência, o horror deixou de fazer parte de um plano estilístico baixo para se tornar uma das formas mais reputadas na passagem do século **xviii** para o **xix**. Em geral, remonta-se a sua origem a *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole. Concomitantemente ao processo de consolidação da burguesia como classe hegemônica, o prestígio concedido ao horror, nesse período, respondeu aos anseios da burguesia por uma ficção que expressasse uma visão de mundo sentimental, desvinculada do convencionalismo moral aristocrático.[\[196\]](#)

Na Alemanha, a eclosão, em 1770, do movimento imediatamente anterior ao romantismo, *Sturm und Drang*, surge com a proposta de renovar as letras nacionais, mas também como violenta reação à fé na razão e nas Luzes. Associando o Iluminismo aos ideais clássicos e canônicos da literatura francesa, cuja hegemonia na cultura alemã esperavam enfraquecer, os participantes desse movimento postulavam que os princípios iluministas teriam acarretado perda de espontaneidade e sensibilidade na cultura. A revolta contra a exigência de uma linguagem artística racional e clara corria paralela a outra definição do que seria a “natureza” humana, salientando seu traço contraditório e irracional, contrapondo, ao mundo da convenção, os impulsos, as emoções, a intuição e a inspiração espontânea do “gênio”.[\[197\]](#)

No fim do século **xviii**, a desestruturação dos antigos valores, a alienação do trabalho e as cenas de terror,

inauguradas pelas duas Grandes Revoluções, contribuíram para acentuar a valorização dos aspectos irracionais da subjetividade. O anseio de fuga da realidade sombria para esferas misteriosas procura relativizar o moralismo que ditava a luta do bem contra o mal. Ao publicar, em 1781, *Os bandoleiros*, Schiller, ainda adepto do tom de revolta dos *stuermer* e antes de sua adesão ao “classicismo”, opera uma transformação na construção do vilão do romance gótico. Aprofundando o fascínio gerado pelo rebelde indomável do *Paraíso perdido*, de Milton, Schiller eleva o (anti)herói delinqüente a um grau superior, constituindo-o por meio de uma de extrema sensibilidade, como um delinqüente sublime. [\[198\]](#)

Na Inglaterra, o exemplo da narrativa de mistério e imaginação, ainda que a serviço da moralidade racional do mundo aristocrático, será retomado por Ann Radcliffe. Com *Mysteries of Udolpho* (1794) e *Italian, or the confessional of the black penitents* (1797), a autora acentua o grau de violência na estilização do terror, num modelo que será retomado por seu contemporâneo, Matthew Gregory Lewis. Com *Ambrosio, or the monk* (1795), Lewis apropria-se do caráter ambíguo do herói delinqüente, misto de anjo desenvolvido por Schiller. Na passagem para o século **xix**, a adaptação do gótico tradicional numa narrativa que valoriza a sensibilidade atormentada, vivendo o conflito entre as forças da natureza e as leis da cultura, consolidar-se-á no romance de Mary Shelley, *Frankenstein* (1817).

A despeito da multiplicidade estilística e autoral do horror, o principal fator que o unifica num gênero próprio reside no objetivo de despertar emoções no leitor, desencadeando sensações simultâneas de piedade e terror, atração e repulsa, medo e fascínio. Ainda que haja controvérsias

quanto à identificação de *O castelo de Otranto* como o pioneiro do gênero, sua relevância histórica reside na forma com que Walpole modelou o gênero, fornecendo a unidade estrutural básica a partir da qual será desenvolvido. Num conjunto de estereótipos claros, a narrativa do horror situa-se, em geral, num ambiente sombrio ou em ruínas, contém às vezes passagens subterrâneas e úmidas, de onde pendem quadros misteriosos, quando não em movimento, sendo quase invariavelmente protagonizada pela imaculada donzela perseguida pelo vilão cruel.[\[199\]](#)

No Brasil, uma das pioneiras na adaptação da narrativa do horror, ambientada em lugares sombrios com exaustivos episódios de sangue e depravação, desencadeados pelo herói celerado, foi *Noite na taverna*. Redigida provavelmente entre 1850 e 1852 e publicada postumamente, em 1855, alcançou grande sucesso de público e uma forte repercussão nos círculos literários da época.[\[200\]](#) O traço singular desta novela e o eixo em torno do qual gira a narrativa parecem residir numa reação contrária à concepção que toma a literatura como instrumento privilegiado para corrigir os costumes. Além disso, ao defender que a poesia valorize a sensibilidade como fonte a partir da qual emana seu material, procura expor uma pluralidade de tendências filosóficas que, de um modo ou de outro, abalam o objetivo dos representantes do romantismo brasileiro de impor o ecletismo como a filosofia oficial do país, favorável à sustentação da crença quanto ao papel da ciência e do catolicismo no desenvolvimento do progresso nacional.

Graças à proposta de promover a conciliação entre os mais diversos sistemas filosóficos e tendências políticas, o ecletismo foi adotado pelos letrados reunidos em torno de

dom Pedro **ii** como a doutrina válida para orientar novos talentos.[\[201\]](#) Seu maior defensor, Gonçalves de Magalhães, refutou a convivência com tendências que divergiam de sua orientação e que, em pauta na Europa desde o fim do século **xvii**, questionavam a existência de Deus, deslocando dele para a subjetividade a fonte de onde emana o conhecimento. Em “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, ao lado da retomada da tradição indígena e da representação do passado longínquo, Gonçalves de Magalhães postula que filosofia e ecletismo sejam sinônimos, única via de acesso, para ele, para a evolução da “inteligência brasileira” e da civilização:

Depois de tantos sistemas exclusivos, o espírito eclético anima o nosso século, ele se levanta como um imenso colosso vivo, tendo diante dos olhos os anais de todas as gerações, numa mão o archote da Filosofia aceso pelo gênio da investigação, com a outra aponta a esteira luminosa, onde se convergem todos os raios de luz, escapados do brandão que sustenta. Luz e progresso; eis sua divisa.[\[202\]](#)

No mesmo propósito de Magalhães, outra figura central no círculo reunido em torno de dom Pedro **ii**, Santiago Nunes Ribeiro, toma por missão do poeta, ao lado da descrição da natureza americana e do entusiasmo religioso, da disseminação do amor pelo progresso e pela pátria e da legislação dos princípios da moral, o combate ao pensamento sensualista, doutrina que toma as sensações como fonte primeira do conhecimento. Em seu lugar, o autor destaca o ecletismo, argumentando que, uma vez que o princípio do conhecimento e das leis da natureza remonta a Deus, cabe a essa doutrina criticar as antigas estruturas da ciência e fundar as novas bases do pensamento:

Como a fada que a imaginação romântica sonhara, aniquilava os seus palácios esplendentes, a ciência faz desaparecer as suas teorias para substituí-las por outras mais brilhantes ou mais sólidas. Assim ela tende a completar-se submetendo os fatos à crítica pousada e transcendente de um ecletismo vasto e compreensivo.[\[203\]](#)

A pronta reação de Álvares de Azevedo à tentativa de impor o ecletismo como sistema único de orientação das idéias e das produções literárias manifesta-se em seus discursos, em que traça um quadro negro da política governamental brasileira, da imprensa e do sistema educacional do país para, a partir daí, delimitar a missão política das sociedades acadêmicas e da mocidade estudantil. Ressaltando que a consolidação da monarquia, no Brasil, negou, após mais de vinte anos de independência, as promessas de liberdade, de instrução pública e de popularização do saber e, que, por outro lado, teria sido graças às sociedades secretas que o grito republicano se insurgira na França, Azevedo conclama a mocidade a despertar no governo “os palpites de brasileirismos”, a cobrar dele “a jura de patriotismo e de liberalismo profundo”. Em lugar de aceitar a orientação de Magalhães, que propunha adotar apenas a cultura francesa e o ecletismo como modelos a partir dos quais a literatura e as idéias se desenvolveriam, Azevedo procura, nesse texto, direcionar a atenção de seu auditório pelas mais diversas fontes literárias e filosóficas, destacando, entre outros, Sócrates, Platão, Espinosa, Malebranche, Kant, Fichte e Hegel:

Comparai a filosofia dos tempos e os poetas: sonhai o labirinto tenebroso da filosofia Indostânica de Viasa, Capila e Gantana, onde porventura Pitágoras bebera as teorias da metempsicose, Sócrates e Platão seu idealismo; [...]

embebei-vos no transcendentalismo alemão - Kant, Fichte, Abicht - no idealismo mais puro e vaporoso, reduzindo o panteísmo de Espinosa e a visão em Deus de Malebranche, ao egotismo de Fichte e Hegel - e passai as longas noites de vigília com a *Messíada* de Klopstock, o *Fausto* de Goethe, e as criações negras de Johann Paulus Richter.[\[204\]](#)

Nesse propósito de ampliar o horizonte das idéias no Brasil e de criticar a concepção edificante da literatura, *Noite na taverna* filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas que, de um ou de outro modo, negam à literatura a função de transmitir princípios éticos. Fundamental nesse sentido, o capítulo inicial, “Uma noite do século”, oferece uma síntese dialógica que condensa a reação à visão edificante da poesia, alheia a toda sorte de contradições. Em seu lugar, a fala de todas as personagens, ainda que apresente certas discordâncias, afasta-se do racionalismo, contesta o espiritualismo, contrapondo-lhes o ceticismo e o hedonismo como postura de vida e como fundamento da poesia. Enquanto Bertram toma a fumaça do charuto e o vinho como metáforas do idealismo ou, em outras palavras, como imagem do movimento da idéia pelo espírito, o materialista Solfieri, ainda que admita, com os amigos, a imortalidade da alma como um ideal a ser perseguido, pensa que esse ideal se deixou impregnar de “lodo e podridão”. Analogamente a Bertram, Solfieri crê que das ilusões nada se concretiza e que a existência só tem sentido na febre do libertino, na bebida e na lascívia.

O ateu Johann, por seu turno, condena a crença nos dogmas religiosos, o fanatismo e o culto dos ícones católicos. O único consenso entre eles é o de admitir que a base de todo conhecimento reside no elemento sensível e que, na poesia,

assim como no estilo de vida, deve imperar uma atitude que chamam de “epicurista”, doutrina, para eles, simplesmente votada ao culto do prazer. Sob a ótica dos libertinos, o prazer se torna o fundamento da vida e a fonte de onde se devem extrair os materiais da criação poética.

A beleza tumular

A variedade de lugares onde as histórias de se desenrolam e a oscilação do tempo entre as lembranças do passado e o presente da narração saltam aos olhos em *Noite na taverna*. A descrição do local onde a taverna se situa como aquele em que predomina o cólera contribui ainda mais para universalizar a ação, já que essa peste, como se sabe, tomou conta de boa parte do mundo no século **xix**. A informação mais precisa sobre o tempo é fornecida pelo conto de Bertram, em que um velho poeta andarilho inesperadamente adentra a taverna. Interrompendo a fala do narrador, o velho informa que em sua juventude participou da batalha de Waterloo, o que indica que a reunião na taverna está ocorrendo num período posterior à derrota de Napoleão Bonaparte.

A despeito da multiplicidade espaço-temporal de *Noite na taverna*, certos traços característicos das personagens e algumas motivações de seus comportamentos nada virtuosos são recorrentes. Em todos os contos, surge uma figura feminina descrita ou como virgem ou como ser de alma pura, de cor pálida ou marmórea. Em todas essas figuras femininas de todas as pequenas histórias reitera-se, principalmente, sua condição de materializar um tipo de beleza artística pura, cuja inatingibilidade desperta no narrador sensações de angústia e, ao mesmo tempo, de paixão intensa.

No primeiro conto, Solfieri, em uma de suas andanças pela noite romana, depara-se com uma misteriosa mulher, descrita como um vulto ou como uma fulminante imagem. A musa de Solfieri encarna-se numa forma branca, possui as faces pálidas de onde rolam fios de lágrimas. Além da

tentativa de aproximar a figura feminina da quietude marmórea de uma estátua, outra associação mais direta entre essa lívida mulher com um tipo de beleza atormentada é a natureza sombria de sua voz, entoando um choro frenético e um gemido insano, o que concorre para que ela alegorize o canto fúnebre “das flores murchas da morte”. Depois de um ano durante o qual perdera seu paradeiro, Solfieri encontra-a novamente numa igreja, em um caixão entreaberto. Nesse momento, a atração de Solfieri pela falsa defunta atinge o ápice. A possibilidade de que ela estivesse morta, sua palidez de âmbar e, mais uma vez, seu estado de quietude, à maneira de estátuas, exercem tal poder de atração que ele viola seu corpo. Pelo ato sexual, Solfieri alcança restituir temporariamente vida àquela figura já quase sem vida. Após a morte de sua amada, dando continuidade ao culto da beleza tumular, ele encomenda uma estátua de cera de seu cadáver. Numa última tentativa de aproximar a mulher cadavérica de uma arte mórbida, seus colegas de copo, ao final da narração, duvidam da veracidade da história, levantando a hipótese de que ela poderia ser produto da imaginação.

No segundo conto, características análogas às da cataléptica servem para descrever a mulher do comandante que salvou Bertram da morte. Um dos contos de maior número de ações transgressoras, o processo de iniciação de Bertram na experiência viciosa obedece a uma progressão em que, após a convivência no mundo de horror protagonizado pela andaluza Ângela, incorre no tráfico de mulheres, no assassinato de seus benfeitores, em antropofagia, seguidos da asfixia que põe fim à vida da mulher amada, o que leva Bertram a se constituir como uma das personagens mais infames.

Descrito desde o início como um oportunista capaz de tropeçar em cadáveres para obter um fim, Bertram, num gesto que faz corresponder a profanação de sua juventude à degradação moral que perpetua, torna-se amante da mulher do comandante que o acolheu, pintada como exemplo de virtude. Além desse traço, sua força de atração sobre ele aproxima-se da que foi exercida pela cataléptica sobre Solfieri: sua tristeza, melancolia e palidez são tomadas por fonte de inspiração e esperanças, levando Bertram a produzir versos que contêm, segundo ele, a última folha de sua própria pureza. Ao decidir lançar ao mar a poesia produzida sob a inspiração dessa mulher, ele acredita ter se desfeito, definitivamente, de uma “essência preciosa e límpida que ainda não se poluíra no mundo”. Com isso, nesse conto se estabelece uma correspondência entre a predominância do vício pela sociedade e a poesia de cunho mórbido e melancólico. Nesse contexto, a musa de Bertram, como a cataléptica, enlouquece ao final, confirmando os presságios do poeta maldito de que seu comportamento vicioso impelia-o a sugar, como um vampiro, a virtuosidade das mulheres que amava, o que teria contribuído indiretamente para o ensandecimento e morte daquela “alma pura”.

No mesmo registro, o aprendiz de pintor, Gennaro, apaixona-se pela mulher de seu mestre, Nauza, e desonra a filha dele, o que desemboca na destruição do sublime talento de Godofredo Walsh. Limitando a experiência artística sublime e virtuosa de seu mestre a um período datado e concluído da história da arte, Bertram conjectura que o casamento entre Nauza e Walsh “fora um amor artístico por aquela beleza romana, como que feita ao molde das belezas antigas”. Como as outras figuras

femininas de alma pura, maculadas pela vileza de seus amantes, também a atração de Gennaro por Nauza é motivada por sua semelhança com uma “estátua alvíssima”. Como suas predecessoras, também ela sofre um fim trágico. É também após todos os atos vis de Gennaro que o sublime pintor Godofredo compõe um quadro não mais sublime, mas de traços sombrios, reproduzindo sua filha moribunda cochichando ao ouvido de um Bertram macilento.

A história contada pelo milionário inglês Claudius Hermann é uma das mais estereotipadas. O rapto da bela Eleonora representa o gesto desesperado de um poeta que, entediado com o luxo, com a vida devassa e com as noites no jogo e na orgia, espera salvar a si mesmo e a poesia, ou, como prefere, “a virgem casta” do “lodo escuro da taverna”. Nessa sua obsessão, Hermann narcotiza sua amada, esperando, com isso, desfrutar da beleza proporcionada pela quietude da duquesa narcotizada. Como as outras mulheres, a perdição de Eleonora reside em sua forma divina encerrando a imagem de uma “estátua da paixão na palidez, no olhar imóvel, nos lábios sedentos”. Como as outras musas, seu estado de sono modelando uma forma marmórea exerce forte atração sobre Hermann, forma esta que apenas o arfar do peito, para o desapontamento do raptor, denuncia a vida. Em outro fator que atesta a pressuposição de que a devassidão pode proporcionar volúpia e fruição estética, os apelos de Eleonora para que seja libertada soam ao cínico Hermann, ao contrário das intenções da moça, como “harmonias, porque as harpas do céu só têm harmonias, e o lábio da mulher bela é uma rosa divina, e seu coração uma harpa do céu”. Entediado com sua vida libertina coberta do “manto impuro”, Hermann

procura ressentimentalizá-la por meio da pureza daquela bela *visão*, cuja luz divina infundia “brilho ao espírito” e “alumiava as formas”. Analogamente aos contos anteriores, o rapto da duquesa culmina na morte shakespeariana dela e de seu marido Maffio, confirmando, a despeito das intenções iniciais do narrador, que o desencanto da vida proporcionado pela violência e pelo vício impossibilita a existência da beleza espiritualmente pura.

No último conto, variando apenas os lugares, as situações e as personagens, mas mantendo o mesmo assunto, a narrativa de Johann explora o motivo da corrupção da beleza elevada, numa seqüência de episódios em que a tentativa de assassinato, o incesto e o fratricídio culminam na profanação da honra e na morte de Giórgia, até então uma típica beleza imaculada.

A profanação da sublime espiritualidade de uma beleza pensada como perfeita, num mundo moralmente degradante, portanto, baixo, veio sendo explorada já desde o século **xviii**, tanto como uma reação ao racionalismo quanto como assimilação, pelo imaginário artístico, das alterações acarretadas pela passagem do modo de produção artesanal para o industrial. Nessa transição, a ampliação da divisão do trabalho desencadeia a perda, pelo antigo artesão, do domínio das etapas da produção, provocando uma insatisfação geral quanto ao processo de alienação da vida, reação essa que passa a ser assimilada, no interior das obras de arte, por uma sensibilidade que prevê a humanização da máquina, como no *Frankenstein*, de Mary Shelley, e a coisificação da alma, como nos contos fantásticos de Hoffmann. Ao lado disso, o longo período de instabilidade política gerada pela Revolução Francesa dissemina insatisfações de toda ordem, gerando

descontentamento tanto nos membros da nobreza em queda quanto nos da burguesia que ainda não haviam ascendido ao poder,[\[205\]](#) tudo isso sem dizer das imagens de horror que a Bastilha e em seguida a radicalização da luta pelos jacobinos desencadearam.

Nesse contexto, surge um novo conceito de beleza artística em que o horror passa a ser estilizado como fator inerente a um tipo de arte prevista como séria e elevada, um conceito que procura fundir o belo e o horrível, o elevado e o baixo, para, no contrapelo da alienação da vida humana então em processo de expansão pelo mundo, valorizar tudo que reflita a alma: ao lado da espontaneidade e da sensibilidade, a contradição eleva-se à condição de força que melhor reproduz o que se entende por natureza humana. Além disso, a fusão entre grotesco e sublime, baixo e elevado, objetiva romper os limites estanques dos gêneros artísticos, limites esses cuja racionalidade foi considerada insatisfatória para expressar os tormentos da sensibilidade.

De acordo com esse pressuposto, o motivo da atração exercida pelas estátuas de mármore deriva, em geral, de seu estado de quietude, que propicia explorar a contradição em toda sua potencialidade, numa convicção voltada para representar a beleza por meio da interrupção de sua perfeição. A contradição na imagem do belamente horrível ou do horrivelmente sublime supõe tanto o horror que desperta aversão quanto o deleite proporcionado pelas reflexões que tal imagem desencadeia. Em geral, a mórbida paixão pelas figuras femininas tumulares contrapõe-se à deformação da vida em sociedade, que, por sua vez, cria obstáculos para o acesso a esferas sublimes e espiritualmente elevadas, encarnadas naquela figura.

Na obra de Johann Joachim Winckelmann, *Reflexões sobre a arte antiga* (1755), o conceito de arte como imitação de preceitos retóricos recebe um primeiro abalo na proposta do autor segundo a qual a grandiosidade de uma obra não deriva mais de uma genuína incorporação e reprodução das regras da convenção. Winckelmann defende que as artes gregas teriam logrado imprimir um sentimento de humanidade e um caráter de verdade às obras de arte graças às diversas oportunidades que os artistas possuíam de pesquisar e observar atentamente a natureza. A partir desse processo de aprendizagem pelo visual, os artistas da antiga Grécia teriam alcançado elevar a arte acima da própria natureza, gerando uma segunda natureza de ordem intelectual que teria imprimido, na obra, um ideal de perfectibilidade humana. Ressaltando que não se trata de uma cópia fiel e ingênua da arte antiga, mas antes de uma restauração da Antiguidade como modelo de um novo tipo de arte que recriaria aquela pelo espírito da nova era, Winckelmann propõe que o processo de iniciação nas belas-artes tome a observação dos antigos como caminho de acesso à idéia fundadora da obra que estivesse sendo criada. Noutras palavras, a observação das idéias presumidamente inscritas nas estátuas gregas suscitaria uma idéia divina na alma de seu criador que, então, produziria o ideal de “uma nobre simplicidade e calma grandeza”. Com isso, Winckelmann elege a alegoria como a figura por excelência, pois lhe cabe suscitar imagens que sirvam para dar corpo a idéias.

Nesse registro, a retomada nostálgica do passado longínquo da tradição permite construir uma esfera ideal, a ser individual e originalmente perseguida. Ao enfatizar que o artista não mais imite, mas agora observe os objetos à

sua volta extraindo daí imagens sintetizadoras de idéias, Winckelmann toma as estátuas de mármore como modelos da perfeição em arte. A calma quietude desses modelos permite ao artista representar de modo mais verdadeiro esferas espirituais, pois seu estado de harmonia e repouso presta-se a expressar serenamente a nobreza da alma. Tomando como exemplo o grupo de mármore *Laocoonte*, que em sua época se acreditava ter sido esculpido na fase clássica da arte grega, argumenta que, nele, a representação concomitante da dor do corpo e da grandeza da alma penetra mais fundamente na sensibilidade, ao contrário da representação direta do sofrimento. Caso não fosse intermediada pelo estado harmônico do repouso, a expressão pura da dor não lograria expressar idéias referentes à grandeza da alma, conferida apenas pela ligação da dor com a quietude:

Quanto mais calma é a atitude do corpo, tanto mais apta está para mostrar o verdadeiro caráter da alma: em todas as posições que se afastam demais daquela do repouso, a alma não se encontra no estado que lhe é mais próprio, mas num estado de violência e constrangimento. A alma se reconhece mais facilmente e é mais característica em paixões violentas; mas ela é grande e nobre no estado de harmonia, no estado de repouso. No *Laocoonte*, se só a dor fosse representada resultaria *Parentirsus*; por isso, o artista, para fundir harmoniosamente o característico da situação e a nobreza da alma, emprestou a *Laocoonte* uma ação que era, numa tal dor, a mais próxima do estado de repouso.[\[206\]](#)

A partir de Winckelmann, o símile da estátua desencadeia dois momentos distintos e intercomplementares de retomada da Antiguidade. Num primeiro, revela o movimento da imaginação artística que observa o quadro estático, perfeito e acabado da arte antiga. Em seguida,

tende a favorecer a reciclagem de uma obra da tradição numa segunda perspectiva, que a reelabora a partir das idéias que ela lhe suscita. A imagem da estátua torna-se, nesse caso, emblemática do *locus* em que o ideal de perfeição artística e humana se instala, sendo sua quietude diretamente proporcional à sua intangibilidade. Dito de outro modo, ao visualizar na estátua a perfeição do que se entende por “espírito antigo”, a consciência artística extrai daí suas próprias idéias acerca da arte antiga, reconstruindo-a num ideal a ser perseguido, mas jamais alcançado.

Na irônica novela *Noites florentinas* (1836), de Heinrich Heine (1797-1856), discute-se criticamente o modelo da bela quietude das figuras femininas de mármore, sejam elas estátuas ou mesmo seres humanos já mortos ou a caminho da morte. Num distanciamento da novela gótica, já então cristalizada, faz a ambiência em ruínas se referir não ao mundo aristocrático, mas à vida burguesa, àquela altura em processo de ascensão. Em que pese a sátira do autor ao gênero, em sua novela esse tipo de beleza contrapõe, ao mundo do dinheiro e à convenção social, valores que se desprendem de quaisquer vínculos com a sociedade e com a cultura, encarnando uma realidade de ordem espiritual, inerente às reflexões do narrador Maximilian acerca da arte. O deleite proporcionado pelo horivelmente sublime concretiza, aí, um conceito de beleza pelo qual o choque com os valores impostos pela vida em sociedade procura despertar sugestivamente um objeto interno ideal. No exercício da consciência artística, a atração pela beleza marmórea procura despertar as sensações para que estas mobilizem a imaginação artística que conforma as reflexões do “gênio”. Numa de suas passagens, o narrador comenta a

função do motivo da beleza marmórea da seguinte forma:

Mas como são belas as italianas, quando a música lhes ilumina o rosto! Eu digo ilumina, porque o efeito da música, que eu observo sobre os rostos das belas mulheres na ópera, se assemelha totalmente àqueles efeitos de luz e sombra que nos deixam admirados quando contemplamos estátuas iluminadas por tochas, à noite. Essas imagens de mármore nos revelam com assustadora verdade o espírito que mora dentro delas e seus segredos mudos e horripilantes. Da mesma maneira também se manifesta a vida toda das belas italianas quando as vemos em suas almas uma série de sentimentos, recordações, desejos e aborrecimentos, que se revelam imediatamente nos movimentos de suas feições, no seu rubor, em sua palidez e, sobretudo, em seus olhos. Quem entende de ler, pode ler coisas assaz doces e interessantes em seus belos rostos, histórias tão notáveis quanto as novelas de Boccaccio, sentimentos tão ternos quanto os sonetos de Petrarca, caprichos tão aventureiros quanto as oitavas de Ariosto, por vezes até traições espantosas e nobres maldades tão poéticas quanto o Inferno do grande Dante.[\[207\]](#)

A mistura entre os gêneros e estilos

Em *Noite na taverna*, a estilização da realidade como degradante e moralmente viciada desenvolve-se sob uma perspectiva cínica em que a violação de valores morais pelos diversos narradores justifica-se na falta de ética predominante no mundo. Os motivos que tenderiam a gerar aversão, como o ato sexual com a cataléptica, o seqüestro da bela duquesa, a incursão inicialmente involuntária de Bertram no mundo do crime e a asfixia de sua musa ensandecida, o fratricídio cometido por Johann ou mesmo o cinismo omissivo de Gennaro, que faz sobrepor a atração por Nauza ao respeito pelo mestre e sua filha, e ainda a sorte de Johann sobre a de Arthur, o incesto, ainda que involuntário,

a que ele submete a irmã, tudo isso se dilui na ética de um destino em que impera a fatalidade, desmobilizando, com isso, o senso moral do leitor.

Entretanto, o principal motivo que opera o esvaziamento do senso moral num destino fatalmente trágico, unificando todas as histórias numa mesma visão de mundo, reside na impossibilidade de se levar a cabo um tipo de arte grandiosa, aí concebida como aquela que se constitui de uma pureza espiritual, cujo desenvolvimento numa forma artística ideal entra em choque com essa mesma fatalidade. O esvaziamento da moral pela impossibilidade de se adentrar esferas artisticamente elevadas atravessa a fala de todos os discursos de todos os narradores que compõem a passagem do tempo em suas vidas numa linearidade dividida em três etapas.

Os indianistas, como se sabe, em lugar de explorar a passagem do tempo na vida do indivíduo, pensaram a linearidade temporal como uma sucessão inerente à história do país. Nos autores desse movimento, essa história divide-se em três etapas, remontando a primeira delas ao período anterior à conquista, relativo à cultura do aborígine, a segunda remete à colonização, sendo que a terceira se inicia com a Independência. Nessa linearidade, Gonçalves Dias, por exemplo, pressupõe a “evolução da consciência nacional” de modo a fazer com que a “genialidade espontânea” do aborígine tivesse sido abortada pela dominação portuguesa, cabendo à sua época recuperá-la e desenvolvê-la mediante a documentação histórica e a estilização da tradição indígena.

Em *Noite na taverna*, diferentemente, a passagem do tempo refere-se às fases de produção do artista ou as da história da arte, e não à da coletividade. Mas o decurso

individual divide-se também em três etapas, estabelecendo uma correspondência entre as fases da literatura e as etapas da vida do poeta. Assim, à construção da juventude, por meio dos atributos “alegria”, “espontaneidade” e “ingenuidade”, associa-se um tipo de poesia que ganha os mesmos predicados e cuja forma mais representativa é o idílio. A segunda fase do indivíduo refere-se ao crepúsculo da juventude, quando começa a perder a fé e as esperanças na vida, pondo-se, agora, a lamentar a perda da época de ouro, da crença e das ilusões. Nessa etapa, o lamento poético da perda do passado tem obviamente na elegia a forma poética mais característica, evoluindo, no entanto, rumo a uma narrativa de cunho macabro. Esta, por sua vez, expressa uma visão de mundo que toma a inversão dos valores morais como modo de ser do indivíduo que já não acredita mais na capacidade de as faculdades racionais e artísticas viabilizarem um mundo humano utópico.[\[208\]](#)

Assim, no diálogo inicial de *Noite na taverna*, um dos convivas sugere um brinde “em nome de todas as reminiscências”, de todos os sonhos que mentiram e de todas as esperanças que desbotaram, ligando o passado das ilusões ao ceticismo do presente. Nesse mesmo intuito de conceber o passado como fonte de um tipo de poesia alegre e jovial, em que a fé e a esperança davam o tom e, no pólo oposto, o presente como fonte de ensandecimentos e tormentos, embasando uma narrativa horripilante, a entrada abrupta do poeta velho na taverna, durante a fala de Bertram, figura essa concepção da expansão do tempo na vida de todos aqueles indivíduos de meia-idade que são os narradores dos contos. Pensada como contraponto que elabora o elogio à juventude, a construção do velho poeta ganha contornos de mito, alegorizando essa concepção que

aproxima as diversas fases da vida a tipos de arte em tudo opostos. Enquanto os diversos narradores das diversas histórias se encontram no início do processo de amadurecimento da vida, por volta dos quarenta anos, o velho misterioso, descrito com vestimentas que o aproximam da indigência, antes de ser soldado de Napoleão, teria sido principalmente um poeta “aos vinte anos, um libertino aos trinta e um vagabundo aos quarenta”.

De sua peregrinação pelo mundo restaram as lembranças de um amor trágico que se encerrou com a morte da amada em seus braços na primeira noite de amor. Após o fim de suas ilusões amorosas, as lembranças dessa tragédia tornaram-se fonte das “agonias do poeta”, transformando-se então na emblemática “rosa murcha” que conserva o espírito da mulher amada, do mesmo modo que a grinalda de flores murchas que Solfieri traz ao pescoço alegoriza um passado cujas lembranças servem de matéria para sua narrativa aterrorizante. Seguindo a mesma tendência de adotar o fim das utopias como fonte de uma narrativa horripilante, Bertram, no momento anterior ao relato da cena de antropofagia, interrompe a narração não apenas para aumentar a intensidade do suspense em torno da cena que está prestes a ser narrada, mas também para compor uma concepção da experiência que procura justificar o gesto antropofágico pelo ocaso progressivo da crença e do idílio, dando origem à visão cética do presente engendrando a narrativa de cunho macabro:

O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes do tempo, e

murcharam como nossas faces as nossas esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este *amanhã* do velho, gelado e ermo - despido como um cadáver que se banha antes de dar à sepultura! Miséria! loucura! [209]

A exploração trágica das forças humanas contraditórias e sensíveis, como forma de evocar uma esfera artística sublime, foi teoricamente desenvolvida por Schiller, para quem a arte ganha uma função até então inaudita, sobrepondo-se à razão e à filosofia como formas privilegiadas de acesso ao conhecimento. Concebida como terreno propício para educar a sensibilidade segundo um ideal de natureza humana perfeita, esse estatuto privilegiado conferido à arte representar-se-ia, nas obras, como uma realidade que se vê em choque com a experiência, sempre a colocar obstáculos para a sua consecução. Para expressar a perda de reciprocidade que antes imperava entre a consciência e o mundo e entre o signo e o significado, o discurso romântico estabelece dois modos distintos de organizar a relação entre sujeito e objeto. Num primeiro, o sujeito expressa, pela elegia, sua finitude, contrapondo-a à imensidão do universo: “A primeira estrada conduz a um modo elegíaco de tratar a vida breve oposta à natureza perene. O sujeito reponta, mas para negar-se e desenhar os seus confins no espaço e no tempo”. [210] No outro modo de expressar a ruptura dos limites tradicionais que estabelecia uma analogia entre a imagem e a percepção, o sujeito, pelo sublime, constrói-se titanicamente, tomando a realidade como falta que impõe limites ao espírito:

Mas há outro caminho. A evocação de certas paisagens em horas de sombra (*poente, noite*) engendra o contraste entre o mundo que some e que morre e o espírito que sobrevive. Este pode ser um *espectro, Deus* (“Como da

noite o bafo sobre as águas/ Que o reflexo da tarde incendiava,/ Só a idéia de Deus e do infinito/ No oceano boiava” - A. de Azevedo), ou, etapa final, a consciência do eu poético.[\[211\]](#)

Schiller restabelece as bases do discurso sublime de forma que os conflitos da razão na experiência se tornem sua matéria e seu fundamento. A fim de que a representação do *páthos* não desemboque numa comoção vazia, baseada apenas na força do afeto e da comoção, propõe que o *páthos* legítimo contenha idéias, tomando a razão como fundamento da comoção. Ressaltando em diversos momentos que a violência nega a natureza eminentemente racional do ser humano, Schiller concebe o patético como uma luta entre a sensibilidade, a razão e a imaginação:

De um lado, o sentimento sublime consiste no sentimento de nossa impotência e limitação no apreender um objeto; de outro lado, porém, no sentimento de nossa superioridade que teme quaisquer limites, sujeitando, espiritualmente, aquilo a que sucumbem as nossas forças sensíveis. O objeto sublime opõe-se pois à nossa faculdade sensível, e essa inadequação dá ensejo a que consciencializemos uma nova faculdade em nós, que supera a que faz sucumbir a imaginação. Assim, justamente por opor-se à sensibilidade é que um objeto sublime ganha sentido adequado à razão, pois que, ao causar dor através da faculdade inferior, acaba deleitando graças à superior.
[\[212\]](#)

Define ainda o poeta ingênuo como aquele que se “limita à mera imitação da realidade”, seguindo apenas a natureza simples e a sensibilidade e mantendo-se distante do reino das idéias. Aproximando-o do pensamento dos clássicos, distingue-o do moderno poeta dito “sentimental”, reflexivo ou irônico, entendido como aquele que, refletindo sobre o mundo que o cerca, refere-o à Idéia, lidando, por isso, com

duas representações e sensações conflitantes, “com a realidade enquanto limite e com a Idéia enquanto infinito”. Dessas duas esferas conflitantes surge a infinitude do ideal que contradiz a realidade, posta como falta.[\[213\]](#) De acordo com essa concepção em que arte tem função de desenvolver o ideal de perfectibilidade humana, a sátira ganha um significado amplo por operar o misto entre dor e sensibilidade e entre alto e baixo, subdividindo-se em sátira patética (tragédia) e jocosa (comédia). O fundamento que unifica a compreensão desses gêneros, além da mistura, é o entusiasmo despertado pelo ideal, ponto de partida para a indignação de uma e outra.

O sublime, compreendido como um misto de prazer e dor, baixo e alto, idílico, elegíaco e trágico, poético e prosaico, evidencia-se, em *Noite na taverna*, não apenas na sensibilidade das personagens tragicamente constituídas pelo confronto do desejo interno ideal com a deformação moral, mas também numa visão de mundo cética, para a qual a única saída para a arte encontra-se no horror. Aí, a expansão do tempo individual é um recurso que permite operar a fusão dos gêneros de modo a fazer com que o idílio da juventude se transmute na perda da espontaneidade e da ingenuidade do início da meia-idade, que a partir de então se vê presa ao lamento nostálgico da perda idílica. A passagem da juventude para a meia-idade evolui, por sua vez, até a velhice, numa crescente desilusão, desencadeando a substituição da nostalgia elegíaca para o terror do gótico. Assim, a entrada do velho-poeta-indigente na história não é fortuita, mas emblemática da queda da arte rumo a uma velhice da humanidade em que impera a decadência material, moral e espiritual do poeta e da arte aí situados. Essa queda, simbolizada pelo poeta-velho,

estabelece sugestivamente um paralelo entre ele e os heróis, amantes da arte. Nessa decadência, o velho tende a ilustrar o que a história de Giórgia encena: que a incursão inicial na degradação moral desembocará inevitavelmente na literatura de cunho macabro. A esse misto de idílio, elegíaco e trágico corresponde também a mistura do grotesco e sublime, proporcionado pela constituição dos heróis fatais como seres demoníacos.

Assim, enquanto as figuras femininas de *Noite na taverna* constroem-se como alegoria da beleza artística em processo de degradação, moral e artística, os narradores desenvolvem-se à maneira do herói byroniano. Em todos os contos desta novela, a perspectiva é fornecida pelos narradores-personagens, descritos como errantes poetas demoníacos em permanente deslocamento. À exceção de Arnold-o-loiro, cuja caracterização o aproxima da arte apenas por seu vínculo com Giórgia, todos os outros heróis ou são poetas, artistas plásticos ou simplesmente letrados, como Solfieri. A aproximá-los, ainda, a tendência de imprimir um valor positivo a atos e comportamentos tidos por viciosos. Invertendo a ordem dos valores, esperam, num grito de revolta perverso, extrair da transgressão, do passado maldito, da corrupção, do sofrimento e da morte o modelo ideal de beleza atormentada.

Exemplares, nesse sentido, a destruição de Giórgia e sua identificação como irmã de Johann desdobram-se na história final quando ela adentra a taverna para vingar a sua profanação, assassinando o irmão. Seu reaparecimento, nesse momento, tem dupla função, pois, de um lado, permite ligar o passado dos relatos ao presente da enunciação, numa linearidade moral em que o passado maldito justifica o comportamento do presente. De outro

lado, proporciona inverter a ordem dos fatos. Uma vez que é Giórgia quem violenta seu agressor, sua transmutação de virgem em mulher fatal, misto de prostituta poderosamente vingativa, confirma o fim do mundo e da arte regidos pela virtude. Num círculo duplamente vicioso, a transmutação de Giórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do acaso quanto, num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem se encobriu do “invólucro impuro e salobro”. Ao unificar o passado das lembranças com o presente da enunciação, Giórgia torna-se representante de todas as belas virgens maculadas, alcançando ao fim e ao cabo confirmar a impossibilidade de acesso a uma realidade social e artística utópicas. Dito de outro modo, a disseminação da degradação moral pelo mundo acaba também por selar o processo de transmutação do passado das ilusões num eterno presente de devassidão e crime, reafirmando o destino trágico da poesia e dos poetas que, no passado de suas juventudes, prometiam, em seus versos, otimismo e esperança, transformando-os no entanto numa narrativa macabra.

Nessa visão cética que decreta quer o fim do passado idílico, quer a essência eminentemente imoral da arte e, assim, o vazio das utopias, o tipo de narrador errante que viaja pelo mundo afora em busca de ocasiões que possam oferecer reflexões acerca desse panorama negro torna-se fundamental, pois a fluência da reflexão extraída do deslocamento temporal e espacial confere mobilidade à narração. No século **xviii**, a incorporação, pela literatura, de traços do gênero epistolar, dos estudos de fisiologia, de artigos e ensaios em folhetins, assim como da narrativa de

viagem, contribuiu para a implosão dos limites dos gêneros e para a criação do romance como uma forma sincrética, propiciando a descrição de usos e costumes e a anotação das lembranças e digressões.

Especialmente em *Noite na taverna*, a produção poética do deslocamento gera um ritmo involutivo da narrativa, de forma linear, indo da esperança em direção ao ceticismo, contrapondo o ideal de um tipo de arte florescente a seu pólo negativo. Além de proporcionar a mistura entre os estilos alto e baixo, já que o *páthos* que assola todas as personagens decorre da perda do ideal num mundo devassamente concebido, a produção poética do movimento favorece também o trânsito entre narração e drama. Se, em poemas, a produção poética do deslocamento faz com que as reflexões do gênio titânico dissolvam a forma tradicional, levando as divagações a expandir a fôrma do verso medido, na prosa de Álvares de Azevedo a meditação das personagens-narradoras desemboca numa incipiente implosão da dramática, gênero predominante em *Noite na taverna*, mas não exclusivo.

Na novela do século **xviii**, o acento sobre a forma dramática traz o diálogo das personagens para o primeiro plano, de tal modo que a parte narrativa propriamente dita, relativa aos comentários e às explicações das cenas pelo narrador de terceira pessoa, é mínima. Tal como o modelo fornecido por *Decameron*, a novela confere destaque aos contos enquadrados pela situação inicial que, por sua vez, lhes serve de moldura informando quem, onde e quando as histórias são relatadas. A novela possui ainda dimensões reduzidas, caracterizando-se pela unidade de construção. Contém um número limitado de personagens, parcimoniosamente caracterizados, e poucas descrições da

natureza e dos ambientes. Sua pequena dimensão acarreta poucos centros de interesses, privando-a de intriga paralela, de digressões e episódios marginais, com absoluta unidade de tempo, lugar e ação. Entre os traços internos desse gênero a que Álvares de Azevedo mais obedece, ele se desenvolve a partir de uma contradição, de um enigma ou de um erro que manterá o fio condutor da intriga. Desse procedimento deriva a unidade de impressão, tão almejada por Edgar Allan Poe, fazendo com que a narrativa se arremeta com impetuosidade para o final, já que seu plano cria o efeito enigmático no meio da narrativa, deixando a resolução surpreendente para a conclusão.[\[214\]](#)

O forte acento dramático de *Noite na taverna* é reforçado ainda mais pela última cena, em que Giórgia aparece na taverna, deslocando-se do terreno da narração propriamente dita para o relato cênico dos diálogos, como se a ação estivesse sendo produzida diante dos olhos do leitor. Em que pesem, no entanto, as dimensões reduzidas dessa novela, o efeito de mistério e a surpresa da última cena, *Noite na taverna* não possui unidade de tempo, lugar e ação, contando com um número de personagens um tanto quanto maior que o da novela. Todas as histórias desenrolam-se numa multiplicidade temporal, sendo que, entre o início do relato e o seu final, observa-se, às vezes, um intervalo de mais de um ano. Especialmente a história de Bertram apresenta diversas intrigas paralelas, desenvolvidas em localidades diversas. Alguns contos extrapolam as fronteiras entre os países, o que gera a expansão da unidade do espaço, do tempo e da ação. Com isso, o conjunto formado pelo texto em questão, ao absorver o deslocamento na modelação dos gêneros, gera o trânsito incipiente entre drama e narrativa, num estilo que

começa a diluir os limites do gênero.

Diálogo crítico com a tradição

Por fim, retomando a proposta de Antonio Candido de que o convite de Satã para que Macário assista a uma orgia refere-se ao universo macabro de *Noite na taverna*, constituído como uma alternativa de vida e arte em que Macário é iniciado, essa alternativa condensa propostas e idéias em tudo opostas às de Penseroso. Nesta novela, a decadência da poesia ao longo do tempo decreta o fim da retomada do passado como motivo para uma literatura moralmente edificante, fim este figurado pela morte de todas as virgens imaculadas e pela transformação de Giórgia em prostituta. A fé na razão, representada por Penseroso, modelando uma literatura de cunho edificante, desaparece diante de um mundo degradado, gerando uma literatura avessa à moral e aos bons costumes. Ao engessar a arte moralmente pura e perfeita em um passado perdido da humanidade, decreta o fim da literatura de cunho didático e edificante. Entretanto, a ironia azevediana brota do gesto de evitar estabelecer qualquer referência à paisagem local. A principal resposta de *Noite na taverna* ao entusiasmo de Penseroso com as fontes nacionais da literatura é tanto o silêncio absoluto em torno da paisagem local como a retomada deliberada da tradição européia.

As apropriações das fontes desta tradição, em *Noite na taverna*, são inúmeras, abarcando desde países desse continente até personagens, motivos e episódios de muitas de suas obras. Em *Macário*, a Itália contrapõe-se à insípida São Paulo, enquanto as personagens de *Noite na taverna*

habitam diversos países da Europa: Roma, Espanha, Dinamarca, Londres e Paris. No mesmo propósito de extrair das obras da tradição ocidental a matéria da criação, o capítulo inicial desta novela, “Uma noite do século”, apresenta como narrador, já desde a primeira edição, Job Stern, nome por meio do qual Azevedo acentua sua tendência irônica de motivar o nome de suas personagens por meio de princípios da tradição ocidental. Com o recurso pretende, de modo pouco feliz e incipiente, dissociar o narrador do autor, seguindo uma tendência de suas poesias voltada para criar consciências poéticas distintas, a do poeta crente, de um lado, e a do poeta maldito e cético, de outro. Observa-se, no entanto, que o autor fracassa em sua tentativa de ficcionalizar os seus narradores, já que a voz autoral não se constitui como uma interlocução divergente das reflexões de suas personagens, unificadas tendo em vista a mesma concepção de arte e da vida social.

O primeiro nome desse narrador, “Job”, designa o patriarca do Antigo Testamento, de alma generosa e temente a Deus. Em sua história, como se sabe, o Diabo, com o consentimento de Deus, submete o patriarca a inúmeras e duras provas, sem, no entanto, conseguir abalar sua crédula resignação. Por outro lado, o sobrenome desse narrador, “Stern”, pode ser uma alusão ao romancista inglês Laurence Sterne, cujo estilo irônico, digressivo e fragmentado foi bastante apreciado pelos românticos. Mesmo essa prática de criar uma significação antagônica entre nome e sobrenome da personagem foi baseada em Laurence Sterne que, segundo José Paulo Paes, com “Tristram Shandy”, cria o seguinte jogo paradoxal: “*Tristram* radica-se no adjetivo ‘triste’ de várias línguas neolatinas, ao passo que *shandy* ou *shan* significa, no dialeto de Yorkshire,

região onde o escritor viveu grande parte de sua vida, 'alegre, volúvel, tantã'".[215] Assim, ao construir uma consciência narrativa modelada pela fusão da resignação crente de Jó com o espírito irônico de Sterne, Azevedo determina previamente as diretrizes de *Noite na taverna*, indicando que seu assunto restringir-se-á ao confronto entre duas consciências artísticas antagônicas, uma passiva e crente, outra cínica e ímpia. Aprofundando a tendência de construir narradores que aludem à tradição européia, o nome dos demais narradores de *Noite na taverna* foi emprestado, em sua maioria, de obras dessa tradição. Gennaro e Maffio são personagens do romance *Lucrecia Bórgia*, de Victor Hugo; Bertram, de *Marino Faliero*, de Byron. Além de uma personagem de *Os bandoleiros*, de Schiller, Herman batiza personagens de *Manfred* e *The deformed transformed*, também de Byron.

Em outro procedimento voltado para estabelecer um diálogo crítico com a tradição ocidental, a proposta romântica de retomar a Antiguidade numa segunda perspectiva foi discutida, por Álvares de Azevedo, em "Literatura e civilização em Portugal". Nesse artigo, elege a *Castro*, de Ferreira, como primeira obra trágica da fase que denomina "heróica" da literatura portuguesa. Num discurso que, extraído da proposta de revisão das obras da tradição literária, soa, em geral, petulante, o narrador, autoconstituindo-se como poeta filiado à tradição portuguesa, critica o desvario sentimental que a *Nova Castro*, de João Batista Gomes, teria imprimido à imitação dessa tragédia, contrapondo-lhe outro tipo de revisão da mesma obra. Destacando as passagens que considera belas, defende que outra alternativa de revisão dessa obra teria de recuperar o sentimento trágico que a atravessa,

mas sem deixar de considerar os movimentos que a imaginação do autor efetua para descrever as paisagens. Ferreira transforma-se, nessa ótica, no Shakespeare da tradição portuguesa, devendo por isso ser eleito modelo perfeito dessa literatura antiga, tendo a oferecer ao escritor o ponto de partida para a ruptura com as regras da convenção.[\[216\]](#)

Em outro texto em que trata de George Sand, Azevedo propõe que o artista estude os elementos filosóficos e literários de sua obra para que possa tanto acompanhar o reaproveitamento que ela faz da obra de Byron quanto imitar seu exemplo de vida aventureira em outra forma artística:

Bofé, que fora belo estudar-lhe um a um os elementos filosófico-literários, ir buscar-lhe as inspirações na vida aventureira, no entusiasmo excitado às insônias do poeta-rei, desse lord Byron, cujo ardente ceticismo calara no século as linfas calcárias a reverem suadas pelas estalactites gigantescas das grutas dos Andes [...]. Àquele que foi buscar nos elementos dos poemas de Musset a origem no *Childe* (que, se sobrarem-lhe horas, irá indagá-los em alguns laureados da literatura moderníssima) não será inútil estudo a relembração do poeta inglês, nas harmonias selvagens de Mme. Dudevant.[\[217\]](#)

Em *Noite na taverna*, não apenas os nomes das personagens como também certas cenas de obras da tradição são programaticamente reaproveitadas. O motivo do roubo do corpo da cataléptica foi emprestado de *Noites lúgubres*, novela espanhola datada de 1771, de autoria de José Cadalso, traduzida por Francisco Bernardino Ribeiro e publicada em 1844, na revista *Minerva Brasiliense*.[\[218\]](#) Aí, o angustiado e deprimido Tediato tenta roubar o cadáver de sua amada, sendo, no entanto, preso antes de realizar o seu

intuito. A cena de antropofagia Azevedo empresta de *Don Juan*, de Byron. De outro livro desse autor, o episódio em que Herman mantém relações de adultério com Ângela após seu retorno é análogo ao de *Beppo*, em que a personagem homônima reencontra, após uma longa viagem, sua Laura casada. Isto sem falar na estilização do incesto entre irmãos, prática esta que alimenta a biografia de Byron. Outra lenda a respeito desse autor é a de que teria por hábito organizar festas em que prestava culto a caveiras, aludida no crânio de poeta-louco que o velho de *Noite na taverna* carrega.

Tendo em vista que uma das tendências típicas da obra de Álvares de Azevedo é a revisão crítica da tradição literária ocidental, *Noite na taverna*, ao decretar o fim do passado idílico, procura, no mesmo passo, contrapor-se aos indianistas, que privilegiaram a invenção retroativa da nacionalidade no passado da cultura indígena. Com isso, pressupõem a fundação de uma tradição que já estaria em germe desde então. Para Álvares de Azevedo, no entanto, o passado define-se como um tempo inefável, distante e mitológico, o que o leva a definir a fundação da literatura brasileira como um processo inicial em andamento, voltando-a para o presente e para o futuro.

Cronologia

- 1831:**A 12 de setembro, nasce Manuel Antônio Álvares de Azevedo, o segundo filho de Inácio Manuel Álvares de Azevedo e de Maria Luísa Silveira da Mota Azevedo, em São Paulo, na esquina da rua da Freira com a Cruz Preta, hoje Senador Feijó e Quintino Bocaiúva.
- 1833:**Transfere-se, junto com a família, para o Rio de Janeiro.
- 1840:**Matriculado no Colégio Stoll, onde permanece até 1844.
- 1844:**Após o colégio ter sido abandonado pelo professor Stoll, transfere-se para São Paulo, em companhia do tio, José Inácio Silveira da Mota. Aí, num curso anexo à Faculdade de Direito, estuda francês, inglês e latim. Não completa os preparatórios para ingressar no curso jurídico por falta de idade mínima.
- 1845:**De volta ao Rio de Janeiro, matricula-se no 5o ano do Colégio Pedro II, onde foi aluno do Barão de Planitz, seu professor de alemão; de Gonçalves de Magalhães, de filosofia; de Pereira da Silva, de grego; e de Santiago da Silva Nunes, de história moderna, retórica e poética.
- 1847:**Recebe o grau de bacharel em Letras.
- 1848:**Matricula-se, em 1o de março, na Faculdade de Direito de São Paulo, onde se torna amigo de Bernardo Guimarães e Aureliano Lessa, e colega de José de Alencar. Traduz o quinto ato de *Otelo*, de Shakespeare, e *Parisina*, de Byron. Compõe *O conde Lopo* e várias poesias avulsas. Inicia também sua correspondência com o amigo Luís Antônio da Silva Nunes, do Rio Grande do Sul.
- 1849:**Como aluno do segundo ano, pronuncia um discurso no dia 11 de agosto, na sessão acadêmica comemorativa do aniversário da criação dos cursos jurídicos no Brasil, em que disserta sobre o tema da “missão civilizadora das universidades”. Em 1o de março, numa carta ao amigo Luís Nunes, informa que, em férias no Rio de Janeiro entre o final desse ano e o início do seguinte, escreveu “um romance de duzentas e tantas páginas; dois

poemas, um em cinco e outro em dois cantos; uma análise de 'Jacques Rolla', de Musset; e uns estudos literários sobre a marcha simultânea da civilização e poesia em Portugal, bastante volumosos; um fragmento do poema em linguagem muito antiga, mais difícil de entender que as 'Sextilhas de Frei Antão', noutra gosto porém, ao mesmo jeito do 'Th. Rowley', de Chatterton".

1850:Ao retornar a São Paulo, profere, a 9 de maio, o discurso inaugural da sociedade acadêmica representada pela revista do *Ensaio Mensal Filosófico* Com o suicídio de um colega de quinto ano, Feliciano Coelho Duarte, pronuncia, a 12 de setembro, o discurso fúnebre.

1851:Ainda nesse ano, com a morte de outro colega, João Batista da Silva Pereira, novamente pronuncia, em 15 de setembro, o discurso fúnebre.

1852:Morre, no Rio de Janeiro, em 25 de abril. As causas de sua morte são controversas. Constatada a falta de provas de que, a 10 de março, teria caído de um cavalo e sido operado de um tumor na fossa ilíaca, descartada ainda a hipótese de tuberculose, atualmente as conjecturas recaem sobre diverticulite. Em seu estado de óbito consta "enterite, com perfuração do intestino".

1853:Publicação de *Obras de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*, pela Tipografia Americana de José Justiniano da Rocha, organizada por Domingos Jaci Monteiro. A edição incluía as duas partes de *Lira dos vinte anos*, nove poemas reunidos em *Poesias diversas*, o prefácio do organizador e um fragmento de uma carta do poeta ao amigo Luís Nunes.

1855:Publicação do segundo volume de *Obras de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*, pela Tipografia Universal de Laemmert e Cia., contendo os ensaios, os discursos, as necrologias aos amigos, assim como *Macário* e *Noite na taverna*.

1862:Edição, em três volumes, pela Garnier, das *Obras de Manuel Antônio Álvares de Azevedo*. A partir de então, vieram sendo acrescentadas novas poesias inéditas, além de *O poema do frade*.

Bibliografia

- alves**, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- azevedo**, Álvares de. *Obras completas*, v. **i** e **ii**. Homero Pires (org.). São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942.
- _____. *Noite na taverna*. São Paulo: Globo, 2005.
- barboza**, Onédia Célia de Carvalho. *Byron no Brasil, traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- bosi**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985.
- _____. "Imagens do romantismo no Brasil". In: **guinsburg** J. (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 239-56.
- broca**, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos. Vida literária e romantismo no Brasil*. São Paulo: Livraria e Editora Polis/Instituto Nacional do Livro, 1979.
- candido**, Antonio. "A educação pela noite". In: _____. *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987, p. 10-22.
- carpeaux**, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.
- cruz**, Costa. *História das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- comte-sponville**, André. *Dicionário filosófico*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- eikhenbaum**, B. "Sobre a teoria da prosa". In: **oliveira toledo**, D. (org.). *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Trad. Filipouski, A. M.; Pereira, M. A.; Zilberman, R. L.; Hohlfeldt, A. C. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 157-68.
- farias**, João Roberto: "A lanterna mágica: imagens da malandragem, entre literatura e teatro". In: **salgueiro**, Heliana Angotti, *A comédia urbana: de Daumier a Porto Alegre*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, p.

175-6 [catálogo].

hegel, G. W. *Estética. A idéia e o ideal*. Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [Os pensadores].

heine, H. *Noites florentinas*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998.

lovecraft, H. P. *El horror na literatura*. Madri: Alianza Editorial, 1984.

magalhães, Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”. *Niterói, Revista Brasiliense*, tomo **i**, versão fac-similada pela Biblioteca Paulista de Letras. Int. Plínio Doyle e apres. de Antonio Soares Amora. São Paulo, 1978, p. 132-59.

paes, José Paulo. “Sterne ou o horror à linha reta”. In: **sterne**, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

pires, Homero. “Álvares de Azevedo”. In: *Obras completas*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1942, v. **i**, p. xi-xxiv.

praz, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996.

prado, Décio de Almeida. *O drama romântico brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ribeiro, Santiago Nunes. “Da nacionalidade da literatura brasileira”. In: **coutinho, Afrânio.** *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1980.

rosenfeld, Anatol. “Da ilustração ao romantismo”. In: **hamann, J. G.** et al. *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: **epu**, 1991, p. 7-24.

schiller, F. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meures. São Paulo: Herder, 1964.

vidal, Ariovaldo José. “Apresentação”. In: **walpole, Horace.** *O castelo de Otranto*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994, p. 7-10.

winckelman, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Gerd Bornheim. Porto Alegre: Movimento/**urgs**, 1975.

[1] Nas notas foram empregadas as seguintes abreviaturas: **I**, para a edição da Tipografia Universal de Laemmert, de *Noite na taverna e Macário*; e **hp**, para a edição das *Obras completas de Álvares de Azevedo*, organizadas por Homero Pires.

[2] Puff: nome provavelmente baseado em Puff de Barson, personagem virtual de *Henrique v*, Ato **i**, cena **iii**, de Shakespeare.

[3] Thomas Otway (1652-85): dramaturgo inglês, autor de tragédias recebidas, entre os românticos, como precursoras do drama sentimental.

[4] Thomas Otway (1652-85): dramaturgo inglês, autor de tragédias recebidas, entre os românticos, como precursoras do drama sentimental.

[5] Calderón de La Barca (1600-81): célebre escritor e dramaturgo espanhol, autor de comédias e dramas religiosos, filosóficos e trágicos. Entre os primeiros, *El príncipe constante* e *El mágico prodigioso* (1637) ganharam a preferência de muitos românticos.

[6] Lope de Vega (1562-1635): poeta e dramaturgo do chamado período barroco, tido por criador do teatro espanhol do século **xvii**.

[7] Ésquilo (525-456 a.C.): considerado o criador da tragédia grega. Entre as suas peças consta *Prometeu acorrentado*.

[8] Eurípedes (485-406 a.C.): um dos principais poetas trágicos de seu tempo, a quem se atribui a autoria de *Medéia*.

[9] Johann C. Friederich von Schiller (1759-1805): dramaturgo, poeta e historiador alemão, um dos responsáveis pela renovação da tragédia e, ao lado de Goethe, pelo que se denomina *classicismo* alemão.

[10] Zacharias Werner (1768-1823): poeta dramático do romantismo alemão, cuja peça *Der 24 Februar* [O dia vinte e quatro de fevereiro] exerceu grande impacto nos escritores do período, ao encenar a tragédia do destino humano diante de forças inapreensíveis.

[11] Adam Gotlieb Oehlenschläger (1778-1850): poeta dinamarquês, célebre entre os românticos por suas poesias de cunho histórico e utópico.

[12] August von Kotzebue (1761-1819): dramaturgo alemão, cujo nome se associa ao melodrama popular.

[13] Victor Hugo (1802-85): um dos principais nomes do romantismo francês, autor de obras líricas, romances históricos e dramas. No famoso *Prefácio de Cromwell* propõe a renovação do teatro por meio da mistura entre o grotesco e o sublime.

[14] Alexandre Dumas, pai (1802-70): escritor e dramaturgo francês, autor de *Os três mosqueteiros* e *O conde de Monte Cristo*, tido como um dos representantes do melodrama francês. Seu filho, também Alexandre Dumas (1824-95), escritor e dramaturgo, é autor de *A dama das camélias*.

[15] Jean François Ducis (1733-1816): poeta e autor trágico francês, cujas adaptações da obra de Shakespeare, evidenciando falta de domínio da língua inglesa, ganharam má reputação.

[16] Alfred de Vigny (1797-1863): escritor romântico francês. Sua peça *Chatterton* explora a solidão e a inadaptação do poeta na sociedade moderna.

[17] *Colosso*: a estátua de Apolo, em bronze, de trinta metros de altura, localizava-se na entrada do porto da ilha grega de Rodas e foi esculpida em 282 a.C. O terremoto de 226 a.C. provocou a sua submersão. Com a invasão de Rodas pelos árabes em 654 d.C. foi recuperada e, em seguida, quebrada, e seus

fragmentos vendidos posteriormente a um comerciante.

[18] Lilipute: país imaginário criado por Jonathan Swift (1667-1745), em *Viagens de Gulliver*. Seus habitantes medem cerca de quinze centímetros de altura.

[19] Em I, “haveriam”. No contexto lingüístico de Álvares de Azevedo, permitia-se a flexão do verbo “haver”, com sentido de “existir”.

[20] *Jocko ou o homem dos matos*: provável referência ao melodrama de Gabriel e Rochefort, *Jocko ou le singe du Brésil*, inúmeras vezes representado em Paris, por volta de 1826.

[21] Morietti: célebre ator dramático (**hp**).

[22] Kaspar Hauser: figura de origem desconhecida, encontrada aos dezesseis anos em uma praça pública de Nuremberg, em 1828. Não sabia falar, andava cambaleando e comportava-se como criança. Assassinado em 1832, o enigma de Kaspar Hauser alimentou, entre outros, o mito do bom selvagem.

[23] Em I, “havam”.

[24] Rosalinda e Orlando: protagonistas da comédia de Shakespeare, *Como gostais*.

[25] E. T. A. Hoffmann (1776-1822): escritor, compositor, desenhista e jurista alemão, Hoffmann tornou-se célebre por seus contos de cunho sinistro baseados em humor negro.

[26] *Fantasio* e *Namouna*: respectivamente comédia e poema de cunho fantástico e irônico, do poeta romântico francês Alfred de Musset (1810-57).

[27] Em I, essa indicação numérica não está consignada, mas apenas a do segundo episódio.

[28] Macário: nome provavelmente baseado na personagem Robert Macaire, popularizada pelo melodrama *L'Auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand e Paulyanthe; pelas caricaturas do pintor francês Daumier; e pela peça *Robert Macaire*, de Benjamin Antier e Frederick Lemaître. Ao lado de seu parceiro Bertrand, Macaire alimentou o imaginário romântico graças a seu anti-heroísmo ambíguo, composto como ladrão, assassino e charlatão que, não obstante, critica a corrupção e a desonestidade dos poderosos.

[29] **hp**: “garrafa de vinho, façam-me a cama”.

[30] Em I, “que a algumas horas tínheis deixado”. Em **hp**, que “algumas horas antes tínheis deixado”.

[31] Em I, “azinavrado”.

[32] Corsário: herói do drama *O corsário*, de Georg Byron (1788-1824), denominado Conrad.

[33] D. Juan: protagonista do drama de Byron, *D. Juan*.

[34] **hp**: “que formosura há mais divina”.

[35] **hp**: “mais outra”.

[36] **hp** substitui “bela” por “beleza”.

[37] Conde Ugolino: referência à *Divina comédia*, de Dante, ao canto **xxxiii**, do Inferno, que conta a história do tirano de Pisa, destituído do poder pelo povo e encarcerado numa torre com os filhos. Quando estes morreram, Ugolino, ávido de fome, alimentou-se de seus cadáveres.

[38] Fausto e Mefistófeles: protagonistas do drama de Goethe, *Fausto*, composto em duas partes. Baseado no lendário Fausto medieval, o drama narra a vida do herói que vende a alma a Mefistófeles em troca de bens materiais e sabedoria.

[39] Mafoma: designação arcaica para Maomé, provavelmente derivada do

espanhol “*Mahoma*”.

[40] **hp**, “*Sturn*”.

[41] Calibã: personagem de *A tempestade*, de Shakespeare, construído como um escravo selvagem e disforme.

[42] **hp**: “o que é essa mulher, ele não saberá dizê-lo”.

[43] D. Juan: trata-se do personagem mitológico, libertino e sedutor inescrupuloso, de longa tradição na literatura, aí introduzido pelo escritor espanhol Tirso de Molina (1548-1648), em *El burlador de Sevilla*.

[44] Antony: protagonista do drama *Antony* (1831), do escritor francês Alexandre Dumas, pai.

[45] Pierre de la Ramée, imortalizado como Petrus Ramus (1512-75): humanista, filósofo e matemático francês que negou o aristotelismo e, posteriormente, converteu-se ao calvinismo, assassinado na Noite de São Bartolomeu.

[46] D. César de Bazan: falsa identidade assumida por Ruy Blas, herói da peça homônima de Victor Hugo. Sua dupla personalidade, um antigo camareiro tornado nobre, presta-se a uma avaliação crítica da nobreza e da possibilidade de um homem do povo vir a se tornar agente de transformações sociais.

[47] Marion Delorme: personagem do drama homônimo de Victor Hugo, sobre a vida de uma cortesã.

[48] Creso: rei da Lídia, no século **vi** a.C., célebre por sua grande fortuna e por ter sido derrotado em 549 a.C. por Ciro, o Grande, da Pérsia.

[49] Iro: na *Odisséia*, mendigo de Ítaca morto por Ulisses.

[50] Histórico (Nota de Álvares de Azevedo).

[51] Em **hp** não consta o adjetivo “velha”.

[52] Niccolò Paganini (1782-1840): compositor italiano, considerado um dos maiores intérpretes do violino. A comoção desencadeada por seus concertos originou a lenda de que o músico teria feito um pacto com o diabo.

[53] Ló: no Antigo Testamento (Gênesis 20), filho de Arão e sobrinho de Abraão. Fugindo da ira divina contra Sodoma, Ló refugia-se numa caverna situada nas imediações da cidade. Após a morte da mulher, suas duas filhas, Moabe e Bem-Ami, embriagam-no e mantêm relações sexuais com o pai. Da união perpetuaram-se os povos maobistas e amonitas.

[54] Em **I** não consta essa indicação da fala de Macário.

[55] Em **I** não consta a concordância plural do verbo “ter”.

[56] Alexandre Bórgia ou Alexandre **vi** (1431-1503): papa tido por devasso e incestuoso.

[57] Messalina: designa, no contexto, mulher de conduta devassa e lasciva. O termo foi emprestado de Valéria Messalina (?-48 d.C.), mulher do imperador romano Cláudio, tida por promíscua.

[58] **hp**: “vai ter tua viola — e canta”.

[59] **hp**: “banhar-se na torrente, e afogou-se”.

[60] Nome provavelmente emprestado do curto poema de John Milton, “Il Penseroso”, que invoca a melancolia e celebra o prazer da contemplação.

[61] Em **hp**, “delas”.

[62] Stradivarius: termo aportuguesado mais tarde para “estradivário”, designa um tipo de violino de excelente qualidade sonora. O nome foi emprestado do fabricante italiano Antonio Stradivari (1644-1737).

[63] *Fornarina*: título de um quadro do pintor italiano Rafael Sanzio (1483-1520),

um dos responsáveis pela renovação da pintura renascentista. A ambigüidade da expressão de Fornarina compara-se ao sorriso de Mona Lisa. As especulações sobre o quadro dão conta de que ele teria sido baseado no modelo de Margherita Lutti, suposta amante do pintor.

[64] Em **I** “aborrece”.

[65] Em **hp**, não consta o artigo indefinido “uns”.

[66] Na Bíblia (Gênesis 2, 23), a frase de Adão empregada em referência a Eva é “*Hoc nunc, os ex ossibus meis, et caro de carne mea*” (“Eis aqui agora o osso de meus ossos e a carne de minha carne”).

[67] Em **I**, “difuso”.

[68] Falstaff: personagem do drama histórico de Shakespeare, *Henrique iv*, e de sua comédia *As alegres comadres de Windsor*. Embora encarne todos os vícios, a franqueza de Falstaff torna-o personagem divertida.

[69] Maria Calderona: célebre comediantes espanhola do século **xvii** que teria tido um romance conturbado com o rei Felipe **iv**.

[70] Em **hp**, “pelas encostas”.

[71] Armida: uma das heroínas de *Jerusalém libertada*, poema épico de Torquato Tasso (1544-95).

[72] Francesco Petrarca (1304-74): poeta humanista italiano, cujos poemas de amor dedicados à figura de Laura renovaram a tradição lírica modelada pela beleza platônica.

[73] **hp**: “assim como o céu dos tolos”.

[74] Quasímodo: personagem do romance histórico de Victor Hugo, *Nossa Senhora de Paris*, que narra a sua tragédia como um indivíduo corcunda e seus amores pela bela cigana Esmeralda.

[75] Em **I** “havia conduzir”; em **hp** “havia conduzido”.

[76] Níobe: personagem da mitologia grega que, orgulhosa de sua fecundidade, insultou Latona, mãe de Apolo e Diana. Vingando-se do insulto à mãe, eles assassinam os catorze filhos de Níobe. Compadecido, Zeus a transforma em uma rocha que verte água constantemente.

[77] Laocoonte: na mitologia grega, sacerdote de Apolo que adverte os troianos sobre o simulacro do cavalo de Tróia. Posteriormente, enquanto ele e seus filhos prestam culto aos deuses, duas serpentes marinhas atacam-nos e os esmagam até a morte.

[78] **hp**: “como a do bengalim”.

[79] Em **hp**, não consta a conjunção “que”.

[80] Ida: designa uma serra na ilha de Creta, a caverna onde Zeus foi criado pela ninfa Ida e o local de um santuário clássico.

[81] Coribantes: na mitologia greco-romana, sacerdotes de Cibele que, em rituais sagrados, dançam ao som de flautas e címbalos.

[82] François-René Chateaubriand (1768-1848): escritor e ensaísta francês, um dos principais iniciadores do romantismo. Em romances épicos como *Os mártires* e *Os Natchez* o autor contrapõe o Velho ao Novo Mundo, o homem natural e selvagem ao do mundo civilizado.

[83] Mignon: referência à personagem do poema homônimo de Goethe inserido no livro **iii**, do romance *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister*.

[84] Thomas Moore (1779-1852): poeta inglês, autor do poema oriental, de cunho exótico, *Lalla Rook*.

- [85] Alphonse de Lamartine (1790-1869): um dos principais representantes do romantismo francês, seu conjunto de elegias, *Les meditations*, tornou-se modelo reputado de um tipo de lirismo sentimental e intimista.
- [86] *Hatchiz*: espécie de ópio ou maconha. Termo de origem desconhecida provavelmente importado do francês "*haschisch*" (haxixe).
- [87] Latakiá: termo de origem desconhecida provavelmente derivado do francês "*lattaquié*". Designa uma variedade de tabaco do Oriente.
- [88] Petrus Paulus Rubens (1577-1640): pintor alemão de tradição flamenga, tornou-se um dos principais representantes da exuberância pictórica da arte dita barroca.
- [89] "Vibrados", em **hp**.
- [90] George Sand (1804-76): pseudônimo de Aurore-Lucile Dupin, escritora francesa, autora, entre outros, do romance *Lélia*, por quem Álvares de Azevedo nutria profunda admiração.
- [91] Sainte-Beuve (1804-69): poeta e um dos críticos literários mais célebres da França romântica, autor de *Tableau historique et critique de la poésie française au xvie siècle*.
- [92] Édouard Turquety (1807-67): poeta do romantismo francês que compôs uma obra de cunho místico e religioso, autor de *Hymnes sacrés*.
- [93] Jean Paul Richter (1763-1825): escritor e um dos membros do movimento inicial do romantismo alemão, *Sturm und Drang*. No tratado *Vorschule der Aesthetik* [*Noções fundamentais de estética*] propõe um tipo de arte que conjugue sentimentalismo, elementos góticos, digressões moralizantes e meditações religiosas e filosóficas.
- [94] Percy Shelley (1792-1822): ao lado do amigo Byron, um dos principais poetas do romantismo inglês, ardoroso defensor dos ideais democráticos disseminados a partir da Revolução Francesa. Seu poema *Rainha Mab* nega a ortodoxia cristã.
- [95] Em **I** e **hp**, "rói".
- [96] Rembrandt Hermas van Rijn (1606-69): pintor holandês cujos retratos baseados em estudos psicológicos de seus clientes culminaram na perda de prestígio, após o pintor ter experimentado a fama.
- [97] Manuel Maria de Barbosa du Bocage (1765-1805): poeta e grande sonetista português, célebre por suas poesias satíricas e eróticas.
- [98] Demócrito (? -360 a.C.): atomista pré-socrático que elaborou uma primeira tentativa de compreensão material do ser.
- [99] Pirro (365-275 a.C.): primeiro dos grandes céticos gregos, negava ao homem o poder de conhecer a verdade.
- [100] Diógenes, o cínico (404-323 a.C.): membro da escola ateniense cínica, fundada por Antístenes. Pondo em prática o princípio de que o acesso à felicidade consiste no autocontrole do desejo, no desprezo pela riqueza e pelas convenções sociais, Diógenes, segundo se conta, teria habitado um tonel de barro.
- [101] Tartufo: protagonista da sátira religiosa *Tartufo*, do comediógrafo francês Molière (1622-73).
- [102] Thomas Chatterton (1752-70): poeta inglês que compôs poesias de cunho medieval, disseminando a crença de que teriam sido produzidas por um monge do século **xv**. Descoberta a verdadeira autoria, Chatterton perde prestígio e

suicida-se aos dezessete anos.

[103] Em **hp**, não consta o artigo feminino “a”.

[104] Em **hp**, “E por todo o meu futuro”.

[105] **hp**: “de uma alma que não se sacia com os prazeres da convenção”.

[106] **hp**: “palácios esplêndidos, e das aclamações”.

[107] Em **hp** não consta o artigo masculino “o”.

[108] **hp**: “Passeei”.

[109] “Ficara”, em **hp**.

[110] Rio Letes: pela mitologia clássica, os mortos, após se banharem nele, no Hades, esquecem-se de sua existência anterior.

[111] Em edições inglesas da obra de Shakespeare, consta, no primeiro verso, vírgula depois de “*How now*” e de “*You tremble*”. No último verso, onde está “*of it*”, lê-se “*on't*”.

[112] Job Stern: nome com que Álvares de Azevedo designa o narrador de *Noite na taverna*, assim como Puff o é de *Macário*.

[113] Ludwig Tieck (1773-1853): um dos criadores do herói romântico contraditório, o escritor alemão tornou-se um dos principais representantes da ironia romântica.

[114] Em **I**, o parágrafo não vem acompanhado de travessão.

[115] Fichtismo: o sistema filosófico do alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), que exerceu um papel fundamental na teoria crítica do romantismo.

[116] **hp**, “um corpo”.

[117] Ao contrário do que autoriza a primeira edição, **hp** emprega “crianças” em vez de “crenças”.

[118] Friedrich Schelling (1775-1854): filósofo alemão que desenvolveu um sistema de valorização da natureza, exercendo forte impacto sobre o panteísmo romântico.

[119] Baruch Spinoza (1632-77): filósofo holandês, desenvolveu uma doutrina assentada numa concepção panteísta da realidade, estabelecendo uma associação entre Deus e a natureza.

[120] Em **I**, em vez de “esoterismo”, lê-se “esterismo”, termo não consignado no dicionário de Antônio Morais Filho. Nas edições posteriores à primeira, a palavra foi adaptada para “histerismo”. Em seu contexto, no entanto, coordena-se a “ateísmo” e a “panteísmo”, vocábulos que definem a doutrina a que se referem. “Histerismo”, ao contrário, formula um improvável juízo de valor, de ordem psicológica, sobre Malebranche. Devido a isso, supõe-se, aqui, que o termo pode ter surgido de uma dificuldade de leitura da letra do autor, considerada difícil. “Esoterismo” recupera o sentido e a simetria prevista na coordenação.

[121] Nicolas Malebranche (1638-1715): filósofo francês que procurou modificar a metafísica de Descartes, incluindo aí idéias de Platão e Santo Agostinho, sustentando uma identificação entre a razão e Deus.

[122] David Hume (1711-76): filósofo escocês que atribui à experiência um papel central na teoria do conhecimento. Sua crítica aos conceitos de “substância” e “alma” desemboca em ceticismo.

[123] “*Toast*”: vocábulo derivado do inglês que designa o ato de beber em honra de algo ou de alguém.

[124] “Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg!” Alusão ao grande sucesso de público obtido pela estréia de Hoffman nessa cidade da

Prússia Oriental.

[125] O nome “Solfier”, conforme **hp**, já aparece em “Um cadáver de poeta”, **iv**, na segunda parte da *Lira dos vinte anos*.

[126] Da primeira edição, a gralha “cairme-me” foi corrigida.

[127] Maria Stuart (1542-87): rainha da Escócia e em seguida da França, suspeita de ter participado do assassinato do marido. Envolveu-se numa disputa pelo trono com a prima Isabel, o que lhe custou a decapitação. Sua vida foi recriada por Schiller, na tragédia homônima.

[128] Pierre de Bourdeilles, seigneur de Brantôme (1540-1614): memorialista francês, autor de *Vie de dames illustres: françoises e estrangères*.

[129] “Sente-se”, em **I**.

[130] Bertram: nomeia tanto a personagem de *Marino Faliero*, de Byron (1788-1824), como um romance de Charles Robert Mathurin (1782-1824), considerado um dos principais nomes da novela gótica inglesa.

[131] Em edições inglesas de *Childe Harold*, de Byron, lê-se, no primeiro verso, “groan” em vez de “groom”.

[132] Em **hp**, “hesitaram”.

[133] Em **hp**, “do jogo”.

[134] Em **I**, essa longa fala de Bertram não se dissocia do parágrafo anterior, continuando após a seguinte intervenção do narrador de terceira pessoa: “com os olhos de verde-mar fixos falou”.

[135] Em **hp**, “depois a essa noite seguiu-se outra”.

[136] Discordando de **I**, em “ele guarda o segredo... dir-vos-á”, **hp** desloca o pronome “ele”, transformando-o em sujeito do verbo dizer.

[137] Distintamente de **I**, **hp** introduz o pronome oblíquo feminino, “em o comandante a estremecia”, provavelmente tomando o verbo “estremecer” na acepção de “assustar, impor medo ou respeito”.

[138] Em **I**, falta o artigo definido plural de “os dois”.

[139] Satã e Eloá: personagens do poema “*Éloa ou la soeur des anges*”, de Alfred de Vigny. Nascida de uma lágrima de Cristo, a figura angelical de Eloá descobre a existência de um anjo indomável e orgulhoso, Satã. Esperando recuperar sua alma, ela se entrega a ele que, revoltado com suas pretensões de salvá-lo, dedica-se a torná-la indigna do céu.

[140] Trata-se do romance de Byron, do Canto 2, estrofe **lxxvii**, que encena a antropofagia praticada por D. Juan e seus companheiros, sobreviventes de um naufrágio.

[141] **hp** substitui “esperavam” por “esperam”.

[142] **hp** emprega “apertavam” em lugar de “apartavam”.

[143] Em **hp**, falta o artigo definido de “as ondas”.

[144] **hp**: “fui soldado, e banhei...”.

[145] “[...] últimos raios de sol da águia de Waterloo”: referência à Batalha de Waterloo, nesta cidade da Bélgica, travada em 18 de junho de 1815, quando Napoleão Bonaparte foi definitivamente derrotado.

[146] “Homem do século”: epíteto com que os círculos literários do romantismo brasileiro costumam qualificar Napoleão Bonaparte.

[147] Franz Joseph Gall (1758-1828): fisiologista alemão, desenvolveu o que veio a se denominar “frenologia”, método que pretende decifrar, com base na forma externa do crânio, a personalidade e o desenvolvimento das faculdades mentais

e morais. O médico alemão Gaspard Kaspar Spurzheim (1776-1832) foi amigo e seguidor de Gall.

[148] Rouget de Lisle (1706-1836): romancista, poeta e capitão do exército francês que, em 1792, compôs *Marselhesa*, o hino nacional da França.

[149] Hans Holbein: pintor alemão, dito *o jovem* (1497-1543), em contraposição a seu pai, Hans Holbein (1465-1524), também pintor, dito *o velho*.

[150] Sobre essa flexão plural do verbo “*haver*”, cf. a nota 18 de *Macário*.

[151] Em **I**, “adiante”. O emprego desse advérbio na acepção de “diante de” está consignado no dicionário de Antônio Morais Filhos. Em **hp**, “diante de”.

[152] “*Aná’gkh*”, “*Anánkhe*”: termo de origem grega para destino, fatalidade.

[153] Haidéia: heroína do Canto 2, do romance de Byron, *D. Juan*.

[154] Em **I**, “se infunda”.

[155] Sobre esse uso do advérbio “adiante”, cf. nota 41. Também **hp** conserva essa forma adverbial.

[156] “De entuviada”: às pressas, desordenadamente, sem saber como.

[157] Gennaro: designa também uma das personagens de *Lucrecia Bórgia*, de Victor Hugo (**hp**).

[158] Em **hp** “e só às vezes”.

[159] **hp** substitui “abraços” por “braços”.

[160] Em **I**, “vosso”, em vez de “meu”.

[161] Em **I**, “de ceia”.

[162] Em **hp**, “E curvei-me”.

[163] Hermann: nomeia um dos personagens do romance de Byron, *Manfred* (**hp**), e de *Os bandoleiros*, de Schiller.

[164] *Messíada*: epopéia bíblica, *Der Messias*, do poeta alemão Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803).

[165] “*Turf*”: termo de origem inglesa, aportuguesado para turfe: local, ou terreno, onde se disputam corridas de cavalo; hipódromo, Prado.

[166] Lovelace: protagonista, ao lado de Clarissa Harlowe, do romance *Clarissa*, do escritor inglês Samuel Richardson (1689-1761). O nome passou a designar o tipo libertino e devasso.

[167] “Cujo”: de acordo com **hp**, forma abonada no contexto letrado do século **xix**, equivalente a “do qual”.

[168] Em **I**, falta a partícula negativa de “isso não iria além”.

[169] Em **I**, “desatados”.

[170] Em **hp**, “minh’ alma”.

[171] “Nus”, em **I**.

[172] “Meia”: no contexto lingüístico e letrado do século **xix**, aceitava-se a concordância por atração do advérbio “meio”, conforme se observa também em Machado de Assis.

[173] Ticiano Vecellio (c. 1490-1576): principal pintor italiano do período de apogeu da arte veneziana.

[174] Paolo Cagliari Veronese (1528-88): célebre pintor italiano da escola veneziana.

[175] Diana e Actéon: na mitologia grega, o caçador Actéon surpreende Diana tomando banho em uma fonte. Furiosa e indignada, a deusa metamorfoseia-o em cervo. Nessa nova forma, é perseguido e despedaçado pelos cães de sua própria matilha.

- [176] Em **I**, não consta o travessão indicativo da fala de Eleonora.
- [177] Sobre esse “adiante”, cf. nota 42.
- [178] Em **hp**, “ó anjo, Eleonora...”.
- [179] Em **I** não consta o travessão do início do parágrafo, indicativo da fala de Claudius Hermann.
- [180] Em **hp**, em vez de “crenças” lê-se “crianças”.
- [181] Pausis: terra alagadiça, pântano; porção de água estagnada.
- [182] *Kirsch*: termo derivado do alemão, aportuguesado para “quirche”: aguardente de uma espécie de cereja silvestre, ginja.
- [183] Em **I** falta o parágrafo-travessão, indicativo da fala de Arthur, que continua após “O moço levou-me para dentro”.
- [184] “Ao tiro da pistola”, diz Homero Pires, “‘Arthur caiu morto’, e não ‘moribundo’, para poder falar ainda, como aqui se vê. Era o ímpeto febril sob que Álvares de Azevedo trabalhava.”
- [185] Em **hp**, “a noite”.
- [186] *Romeu e Julieta*, Ato **v**, cena **i**. Nas edições inglesas da obra de Shakespeare, lê-se: “*Well, Juliet, I will lie with the to - night*”.
- [187] Em **I**, falta o parágrafo-travessão, indicativo da fala de Arthur.
- [188] Em **I**, “obrigado”.
- [189] **candido**, Antonio. “A educação pela noite”. In: *A educação pela noite*. 2a ed. São Paulo: Ática, 1989, p. 16.
- [190] Analisei a construção autoparódica dos poemas de *Lira dos vinte anos em O belo e o disforme, Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- [191] **azevedo**, Álvares. “Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset”. In: **azevedo**, Álvares. *Obras completas*, v. **ii**. Homero Pires (org.). São Paulo, Cia. Editora Nacional, 1942, p. 315.
- [192] Sobre a aclimação do byronismo no Brasil, cf. **barboza**, Onédia. *Byron no Brasil, traduções*. São Paulo: Ática, 1974.
- [193] **azevedo**, Álvares. *Macário*, p. XXX.
- [194] Id., *O conde Lopo*. In: **azevedo**, A. *Obras completas*, v. **ii**, ed. cit., p. 419.
- [195] Id., “George Sand. Aldo o rimador”. In: Id., *ibid*, p. 256.
- [196] Cf. **carpeaux**, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961, p. 1454-5.
- [197] Cf. **rosenfeld**, Anatol. “Da ilustração ao romantismo”. In: *Autores pré-românticos alemães*. São Paulo: **ePU**, 1991, p. 7-24.
- [198] **praz**, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Editora da Unicamp, 1996, p. 74.
- [199] **lovecraft**, H. P. *El horror na literatura*. Madri: Alianza Editorial, 1984, p. 24.
- [200] Entre as obras que foram escritas sob inspiração de *Noite na taverna*, destacam-se *Ruínas da glória*, de Fagundes Varela, e o *País das quimeras*, de Machado de Assis. Cf. **pires**, Homero. “Álvares de Azevedo”. In: **azevedo**, Álvares. *Obras completas*, v. **ii**, ed. cit., p. **xi-xxiv**.
- [201] Cf. **cruz**, Costa. *História das idéias no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967, p. 68-74.
- [202] **magalhães**, Gonçalves de. “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”. *Niterói*, tomo **i**, São Paulo, 1978 (versão fac-similada pela Biblioteca

Paulista de Letras. Introdução de Plínio Doyle e apresentação de Antonio Soares Amora), p. 145.

[203] **ribeiro**, Santiago Nunes. “Da nacionalidade da literatura brasileira”. In: **coutinho**, Afrânio. *Caminhos do pensamento crítico*. Rio de Janeiro: Pallas; Brasília: **inl**, 1980, p. 43.

[204] **azevedo**, Álvares. Discurso pronunciado na sessão da instalação da Sociedade Acadêmica do Ensaio Filosófico a nove de maio de 1850. In: **azevedo**, A. *Obras completas*, v. **ii**, ed. cit., p. 423.

[205] Sobre os descontentamentos gerados pelas novas estruturas do capitalismo, cf. **bosi**, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1985, p. 100.

[206] **winckelmann**, J. J. *Reflexões sobre a arte antiga*. Trad. Gerd Bornheim. Porto Alegre: Movimento/**ufrgs**, 1975, p. 53-4.

[207] **heine**, Heinrich. *Noites florentinas*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1998, p. 38-9.

[208] Ao longo do século **xix**, a concepção de Herder segundo a qual o processo de desenvolvimento do indivíduo, da história de um povo e de sua literatura obedece a uma evolução orgânica foi posta a serviço da avaliação da produção de um poeta. Em Hegel, por exemplo, o talento do gênio assume sua forma mais bem arrematada apenas na maturidade, quando o escritor começaria a produzir uma prosa mais filosófica. Por isso, ainda que o gênio desabroche na juventude, sua fase ideal é a maturidade, quando já sofreu muita experiência e já foi penetrado por todos os sentimentos e emoções, alcançando, assim, um equilíbrio entre fantasia e reflexão (**hegel**, G. W. *Estética. A idéia e o ideal*, Trad. Orlando Vitorino. São Paulo: Nova Cultural, 1991 [Col. Os pensadores], p. 303-4). Debochando do preceito, em *Noites florentinas*, Heine, por sua vez, faz o narrador estabelecer uma imediata associação entre a morte do gênio e a da pessoa do artista para, em seguida, zombar de um amigo, o músico Bellini, que temia morrer tão logo alcançasse a suposta maturidade de seu talento, entre os trinta e os quarenta anos (**heine**, H., op. cit., p. 41).

[209] **azevedo**, Álvares. *Noite na taverna*, p. **122**.

[210] **bosi**, Alfredo. “Imagens do romantismo no Brasil”. In: *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 246.

[211] Id., *ibid*.

[212] **schiller**, F. *Teoria da tragédia*. Trad. Flávio Meures. São Paulo: Herder, 1964, p. 18.

[213] Id., *Poesia ingênua e sentimental*. São Paulo: Iluminuras, 1998, p. 64.

[214] **eikehenbaum**, B. “Sobre a teoria da prosa”. In: **toledo**, Dioniso de. *Teoria da literatura. Os formalistas russos*. Trad. Filipouski, A. M.; Pereira, M. A.; Zilberman, R. L.; Hohlfeldt, A. C. Porto Alegre: Editora Globo, 1976, p. 157-68.

[215] **paes**, José Paulo. “Sterne ou o horror à linha reta”. In: **sterne**, Laurence. *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998, p. 601, nota 1.

[216] **azevedo**, Álvares. “Literatura e civilização em Portugal”. In: **azevedo**, Á. *Obras completas*, v. **ii**, ed. cit., p. 366-7.

[217] Id., “George Sand. Aldo o rimador”. In: Id., *ibid.*, p. 252.

[218] O ponto de convergência entre *Noite na taverna* e *Noites lúgubres* foi restabelecido por Brito Boca, que teve acesso à tradução, na *Minerva*

Brasiliense, de Bernardino Ribeiro (**broca**, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultra-românticos. Vida literária e romantismo no Brasil*. São Paulo: Livraria e Editora Polis; Rio de Janeiro: **inl**, 1979, p. 217).