

NÓDOAS QUE SÓ O SANGUE LAVA: UMA LEITURA DE LUIZ VILELA & ÁLVARES DE AZEVEDO

Maria Leuzivânia Lacerda Oliveira¹

Resumo: O enfoque do artigo reside na análise comparatista entre o romance *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, e o conto *Cadela* (2008), do escritor mineiro Luiz Vilela, cujo enredo se polariza num ato sexual violento no qual a protagonista é submetida. A proposta é a investigação de como o tema do erotismo se desenvolve nos textos, percebendo suas aproximações e distanciamentos, averiguando o processo de humanização/animalização dos personagens, bem como delinear como o erotismo macabro em Azevedo diverge do erótico contemporâneo que Vilela constrói no respectivo conto. Como suporte teórico utilizaremos, primordialmente, Edward Said, Giorgio Agamben, e Tânia Franco Carvalhal.

Palavras-chave: Noite na Taverna; Luiz Vilela; animalização; Cadela; erotismo.

Abstract: This article is focused on a comparative analyses of Álvares de Azevedo's *Noite na Taverna* (1855) and Luiz Vilela's short story *Cadela* (2008), in which the mineiro writer creates a plot that polarizes itself in a violent sex act performed on the main character. Our purpose is to investigate how the theme of eroticism develops itself in both texts, realizing its approximations and divergences, and verify the process of humanization/animalization in the characters, as well as delineating how Azevedo's gruesome eroticism diverges from the contemporary eroticism that Vilela builds in his short story. Our theoretical support will mostly refers to Edward Said, Giorgio Agamben and Tânia Franco Carvalhal.

Keywords: Noite na Taverna; Luiz Vilela; animalization; eroticism.

Introdução

[...] um bofetão e uma luva atirada às faces de um homem são nódoas que só o sangue lava. É, pois, um duelo de morte.²

A literatura do escritor mineiro Luiz Vilela ocupa um lugar de destaque no cenário literário nacional contemporâneo, com histórias que, em sua maioria, versam sobre situações banais do cotidiano do ser humano, mas que

¹ Mestranda do Programa de Pós-graduação *strictu sensu* em Estudos Literários – PPGEL, na UNEMAT, campus de Tangará da Serra. Bolsista CAPES.

² AZEVEDO, 2005, p. 87.



compreendem a magnitude do instante e a singularidade do diálogo amoroso entre dois amantes. Estreou na literatura na década de sessenta com o livro *Tremor de terra* (1967), sendo ganhador de diversos prêmios ao longo de sua carreira, dentre eles o Jabuti pela coletânea de contos *Fim de tudo* (1973). *Contos eróticos* (2008), obra de edição cuidadosa, na qual são reunidas histórias cujo erotismo permeia o enredo de todas as narrativas. São ao todo, vinte contos em que os personagens são tidos, ora em momentos de fraqueza e sofreguidão, ora em impulsividades brutais e geralmente precedidas por um momento de fúria, ódio intrínseco.

Cabe-nos, aqui, destaque para alguns contos da obra, além dos dois escolhidos para análise. Em *Confissão*, a trama gira em torno da confissão de um jovem a um padre, numa história de culpa pelo personagem ter visto uma jovem nua da cintura para cima. *Anjo, bengala, retrato*, é a história de um garoto que narra uma passagem da sua vida em que um velho, amigo da família, um tanto senil pela idade, tenta abusar de sua irmã mais velha. Já em *Branco sobre vermelho*, passado no espaço de um restaurante de classe média, um casal de lésbicas discute o relacionamento devido uma ter saído com um rapaz na noite anterior. Não apenas nos acima citados, mas em todos os demais contos, elementos como ironia, transgressão e maniqueísmo são frequentes, tornando essa obra um reduto de manifestações sociais, mimetizadas pela literatura.

Em oposição, Manuel Antônio Álvares de Azevedo, paulista, nascido em doze de Setembro de 1831, fora um dos principais escritores da segunda geração do romantismo brasileiro, com obras que focalizam a angústia dos personagens, seus devaneios e crises morais. Sua principal obra, intitulada *Noite na Taverna* (1855), é um romance que gira em torno de cinco narradores ébrios que, encerrados numa Taverna, desfiam suas memórias amorosas em diálogos regados a vinho e morbidez. Tendo essas informações em vista, o



presente artigo foca na relevância do tema do erotismo dentro das narrativas de Vilela e Azevedo, no intuito de compreender, comparativamente, como o erótico em Azevedo se assemelha com a concepção contemporânea de erotismo de Vilela.

Todavia, no que concerne à literatura de Vilela é necessário que saibamos em qual terreno estamos pisando quando utilizamos o termo “contemporâneo”. Portanto, entendemos por literatura contemporânea a gama literária produzida a partir da década de sessenta, com uma literatura que atravessou períodos conturbados da sociedade brasileira, como por exemplo, o regime militar.

Antes de entrarmos num campo analítico mais denso, comecemos por compreender, sucintamente, como se dá a literatura comparada. Para isso, é necessário entendermos que o comparativismo entre obras literárias é algo que compreende não apenas as narrativas em análise, mas também um processo de construção do conhecimento que engendra outras questões que são adjacentes a obra, como as culturais e sociais. A obra se insere num contexto, portanto, desse meio emanam aporias e demais mecanismos que podem e devem ser comparados. Nesse limite, as aproximações e distanciamentos que uma obra presentifica são evidenciados e tidos sob um prisma de comparação mais pertinente.

Tania Franco Carvalhal, quando afirma que literatura comparada se estabelece como “uma forma de investigação literária que confronta duas ou mais literaturas” (2001, p. 05), já adverte o pesquisador acerca da complexidade de uma sistematização temática da literatura comparada, tendo em vista os vários modos de comparação entre textos que o universo acadêmico vem desenvolvendo. Leiamo-na mais uma vez:

Pode-se dizer, então, que a literatura comparada *compara* não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e



interpretativo, a comparação possibilita a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe. (CARVALHAL, 2001, p. 07). (grifos da autora).

Portanto, a importância do procedimento estético-analítico de comparação textual possui, para além do método, um melhor alcance no que concerne aos resultados a que uma pesquisa se propõe a obter. É um estudo de indícios, semelhanças, de buscas por sinuosidades interpretativas que fazem junção à medida que são estabelecidas relações de igualdade e diferença entre ambos. Não basta que utilizemos a comparação literária como um método que se justifica pelos fins, mas sim como um procedimento investigativo que, por meio daquilo que se edifica ao longo do trabalho do analista, acaba por estabelecer padrões de crítica literária.

Outro ponto a se considerar quando o assunto é um projeto que visa à investigação de duas literaturas é o estilo, não de teorização, mas de absorção de ideias, da forma e influência de uma das duas grandes escolas de representação de literatura comparada: a francesa e americana. Apoiamo-nos, nesse artigo, na concepção de comparada advinda da escola americana, devido haver nela uma maior variedade de inflexões teóricas e possibilidades mais abertas de comparação.

Antes do confronto comparativo entre as duas obras, realizaremos um percurso analítico no qual apresentaremos o conto de Vilela sob uma perspectiva de análise individual, bem como *Noite na Taverna*. A organização do trabalho desta forma se justifica pela melhor assimilação das explicações aqui concebidas. Portanto, o percurso de averiguação literária que nos debruçaremos busca, através da obra de Azevedo e dos contos de Vilela, um imbricamento temático, levando em consideração a diferença de gêneros



literários, posicionamento narrativo e, sobretudo, a época em que as obras foram publicadas.

Uma cadela sobe ao paraíso

— *Geme, cadela, geme!*³

Soa peculiar a forma como a narrativa de *Cadela* se desenvolve dentro de um projeto estético que tem a presença do erotismo como eixo movente de sua sistematização narratológica. O conto segue, paulatinamente, em nuances que elevam a situação dos personagens, a um tipo de estouro final, de concretização intacta daquilo que outrora se imaginava marginal, violento. A premissa do conto é simples, tendo seu ponto enviesado numa discussão amorosa entre dois namorados, ambos jovens, calibrados por sentimentos inapropriados. A história nos apresenta o diálogo entres esses dois personagens, que discutem a relação após uma traição da companheira. Tudo se estrutura de forma muito coesa, num discurso direto livre, por um narrador em terceira pessoa que objetiva a história sem tecer meandros, voltas ou divagações. Tudo é muito preciso, milimétrico, áspero.

O início da narrativa nos apresenta ambas as personagens subindo um morro, numa tarde ensolarada, rodeados por um vale que se estende por sobre o espaço como um tapete viscoso de lascívia e prontidão. Atentemo-nos a primeira enunciação do narrador no conto:

Iam subindo devagar a encosta do morro, o homem na frente e a mulher atrás.

— Eu juro — disse a mulher.

— Jura... — disse o homem.

— De que adianta falar? — disse a mulher.

— Você não quer me compreender. (VILELA, 2008, p. 19).

³ VILELA, 2008, p. 21.



Por esse comando, compreende-se, mesmo que opacamente, os fatos que serão presentificados no primeiro ato. A lenta subida dos personagens pelo morro, a forma como se posicionam, não estando um ao lado do outro, clareia a ideia de atrito e suspensão emocional que os personagens vivenciam. A narração em terceira pessoa provoca um distanciamento entre o que narra e aquilo que se narra. Primeiro, a voz é cedida a este narrador onisciente, logo após o discurso é passado aos personagens, em falas diretas e prontas. Embora seja um discurso amoroso, os diálogos do conto são carregados de desprezo e culpabilidade, seja por uma relação afanada, seja por uma traição iminente.

É pertinente que nesta parte da investigação, em que damos uma atenção especial às duas personagens, nos reportemos à argumentação de Oscar Tacca⁴ acerca da importância dos personagens dentro de uma história literária. O autor afirma haver dois tipos de personagem e faz, em sua obra, um estudo do qual notamos aproximações com o contexto em averiguação. Percebamos:

Convém, no entanto, distinguir (com preocupação categorizadora) dois enfoques diferentes: o personagem como *tema*, quer dizer, como substância, como interesse central do mundo que se explora, e o personagem como meio, como *técnica*, quer dizer como instrumento fundamental para a visão ou exploração desse mundo. (1983, p. 121). (grifos do autor).

Em *Cadela* percebemos a preocupação do narrador em demonstrar, embora com efemeridade, as atitudes dos personagens. Portanto, partindo da explicação de Tacca, acima transcrita, entendemos as personagens como “tema”, sendo deles e através deles que o tema do estupro, conforme se verá a seguir, se desenrola. As personagens dão substâncias às diversas inflexões sociais que a narrativa possui, seja pelas inferências bíblicas ou pelo já citado estupro. Com a voz passada para as personagens, quase de imediato, no início da história, elas servirão, legitimamente, como interesse primordial do “mundo” diegético descortinado por Vilela.

⁴ Obra: **A voz do romance**. Vide referências bibliográficas.



— Adão — **a mulher** se aproximou mais, ficando quase ao lado dele: — por que você não procura me compreender?

— Compreender? — ele então se virou e olhou-a: — Você vai, faz isso, e depois vem me falar em compreender?

A mulher não respondeu. (VILELA, 2008, p. 20). (Grifo nosso).

A sucessão dos diálogos é progressiva, não faz regressões, fazendo jus às características curtas de um texto do gênero contístico. O discurso é costurado pela mágoa, melancolia, sendo incapaz de ser suturado pela irreversibilidade das coisas. Nesta parte temos acesso ao nome do personagem, Adão, reforçando o contexto bíblico, e lemos a personagem feminina sempre como “a mulher”, configurando esse verbete não como uma substantivação, mas como adjetivação. Não há uma nomenclatura específica, tornando-a não um personagem vago, mas a pondo em vias de imagetização, contemplação. Aqui, o inominável é imaginado, contemplado e usado. É interessante ver a forma como a estruturação/evolução dos personagens se mantém, pois a progressão que *Cadela* possui é calibrada justamente pelo diálogo do primeiro ato, pois no segundo, conforme veremos, o diálogo é diminuído e a ação é carnal, proibida, dilacerante. O ato se sobrepõe à palavra.

A discussão amorosa entre as personagens se desenrola num jogo entre seus interlocutores, sempre intencionalizada pela vontade do perdão:

Eu confiava em você — ele continuou; — eu te respeitava; eu te amava. Você era para mim como uma princesa.

— Eu estou te pedindo perdão... — disse a mulher, com voz suave.

— Perdão... É fácil pedir perdão, né?...

— Todos nós erramos... (VILELA, 2008, p. 20).

Primeiro a narração estabelece o clima, o local, o motivo, embora este não seja levado às vias mais densas de explicação, para depois Adão praticar sexo anal com sua namorada. O diálogo acima, de perdão, reconciliação, é rasgado no terceiro ato, quando o personagem, com extremo autoritarismo, exige da parceira que se deite de quatro. Aqui, a mulher é como Eva, ou seja,



aquela que engana, que seduz o homem. O sexo anal realizado de forma bruta soa como um castigo, uma penalidade para as atitudes da personagem: “Ela então foi se virando, lágrimas aparecendo nos olhos. — Você não pode... Eu nunca fiz...”, (VILELA, 2008, p. 22). O termo estupro é relativo no conto, pois a personagem demonstra prazer, embora receosa, no ato viril e inusitado de Adão. Entendemos o feminino em *Cadela* como algo deteriorável, misógino, objetificado. Adão é a figura da fúria, do ódio, de uma raiva intrínseca que domina a *diegesis*, enquanto “a mulher”, o símbolo do pecado, devassidão.

No conto de Vilela a animalização da mulher se presentifica e nos remete a um pensar intrínseco da humanização-animalização do homem, cabendo-nos, então, nos reportarmos à Agambem que visa aprofundar o conceito de animalização através da reflexão de Heidegger acerca do humanismo. Para Agambem (2013, p. 127), “a humanização integral do animal coincide com uma animalização integral do homem”. Portanto, o animal é considerado como o horizonte no qual se remete ao pensamento humanístico na relação entre homem e animal, sendo a linguagem fator preponderante que diferencia um do outro.

Edward Said (2007) discute a questão pós-colonial em relação à cultura humanística, propondo uma conjunção de humanismo e cidadania participativa. Conforme o autor, quando uma obra é analisada por diferentes pensadores, abre um espaço considerável de notações culturais e até contraditórias. O aspecto que contribui para a animalização da mulher em *Cadela* é a forma com que o personagem Adão a trata e a nomina no momento do ato sexual. Observemos:

Ela sentia uma vaga tontura.

— Adão...

— Chega! — ele gritou. — Não quero mais ouvir! Seu rosto explodia de cólera.

— Cadela!



A mulher foi se afastando, ele veio vindo.

— É isso o que você é: uma cadela! Ela se encostou a uma árvore de grosso tronco. Ele agarrou sua blusa e rancou um botão.

Rancou os outros. Rancou o soutien. Ela só o olhava, inerte e apavorada. Ele então pegou os seus seios, grandes e de tetas largas. Ela sentiu os dedos dele, fortes e ágeis. Fechou os olhos.

— Adão...

— Geme, cadela, geme! (Vilela. 2008. P. 21).

A linguagem utilizada na narrativa é enfática e precisa no que tange ao espaço que acontece todas as ações dos personagens, inclusive, a animalização em análise. Para Agamben (2013) a animalização humana revela a precariedade biológica, mas consequentemente nos aproxima da inocência animal, e percebemos que em *Cadela* essa precariedade é evidenciada no momento que a personagem feminina consente ser comparada a um animal e acuada se submete humilhantemente aos impulsos masculinos. Percebemos que após a cena do ato sexual, não há configuração de um retorno amoroso entre ambos os personagens. Os diálogos continuam curtos, incisivos, mais secos, dando um direcionamento final à situação vivida. O final do conto se dá, como em muitos outros de Vilela, irônico e pernicioso. A personagem desce o morro, após a expulsão do local por Adão, mas regressa, ajoelha-se e beija-lhe os pés do homem. Esses elementos irônicos e que lembram passagens bíblicas serão avaliados com maior precisão mais a frente.

Cinco ébrios descem ao inferno

*Deixai-me, amaldiçoados! deixai-me pelo céu ou pelo inferno! não vedes que tenho sono... sono e muito sono?*⁵

A opção por deixarmos o texto azevediano como segunda obra a ser explicitada não se dá por acaso. Embora saibamos que o romance de Álvares de Azevedo surgira antes das obras de Luiz Vilela, optamos por transcorrer

⁵ AZEVEDO, 2005, p. 78.



primeiro sobre *Cadela* por acharmos mais apropriado mostrarmos o contemporâneo, para depois regredirmos. *Noite na Taverna* é a obra máxima do autor, um poderoso manuscrito em que cinco narradores, bêbados, inebriados pelo vinho, contam uma determinada parte de suas vidas. Polêmico, as obras desse autor paulista frisam, primordialmente, as expressões de amor, tédio e morte, sendo Azevedo um dos principais autores da segunda geração romântica⁶. Morreu em 1852, jovem, aos vinte um anos de idade, tendo suas obras publicadas postumamente.

Noite na Taverna configura-se como uma narrativa cujos alicerces estão centrados não em um, mas em cinco personagens que, pela culpa, ódio ou insensatez, sentem a necessidade de expor um trecho de suas vidas. A narrativa, que conflui num estilo contístico, embora a compreendamos como romance devido as histórias não serem díspares, possui elementos que permeiam toda a *diegesis* romanesca. A noite, o feminino, as orgias sexuais, o vinho, são todas expressões que figuram junto aos personagens que estão encerrados dentro da Taverna, envolvidos em histórias lúgubres.

O primeiro a desfiar suas memórias é Solfiere, que conta uma história de amor envolvendo uma jovem que sofre de catalepsia, doença que faz com que a pessoa pareça morta. A forma como o narrador-personagem narra sua vivência em Roma, local onde vivera a desventura amorosa, é intensa e potencializada pelo noturno e o feminino. Em Solfiere, a mulher é retratada como algo simbólico, esvoaçante, difícil de ser apreendida. O feminino nos demais narradores também vem sempre munido de lirismo e mistério, ora em vultos, ora em sonhos. Quando lemos o trecho “aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte. Depois o canto calou-se. A mulher apareceu na porta.”, (AZEVEDO, 2005, p.

⁶ Período literário que foi de 1853 a 1869. Possuiu forte influência do poeta inglês George Gordon Byron (1788 – 1824).



03), já percebemos que a mulher, em *Noite na Taverna*, é o ponto de convergência narratorial, além do vinho, entre todos os narradores.

Após Solfiere, o segundo a tomar a palavra é Bertram, que conta aos demais ouvintes a trágica história de amor que vivenciara em solo espanhol. Enquanto no primeiro personagem o tema da catalepsia entrara em cena, em Bertram temos o cume de uma narrativa em que a amante do protagonista mata o marido e o filho para demonstrar seu amor ao boêmio. O romance entre ambos perdura mesmo em face do acontecido, tendo eles sido tomados pelo impulso de uma vida errante, sem aporias ou castigos: “Quando o vapor dos licores me ardia à frente ela me repousava em seus joelhos, tomava um bandolim e me cantava as modas de sua terra...”, (AZEVEDO, 2005, p. 30). A presença da culpa ou do desespero não surge nesse personagem ao ponto de configurá-lo como vítima de uma suposta influência ou cegueira, mas sim como um fator de impulso, de ânimo. Bertram enxerga na amada o escape de que precisa para a plenitude.

A atmosfera de morte persiste na narrativa de Gennaro, um aprendiz de pintor que conscientemente arruína o casamento de seu mestre e vive um relacionamento conturbado com filha e esposa do mesmo. A desilusão amorosa, a loucura provocada pelo amor não correspondido do protagonista à filha do mestre conduz à morte da moça e, conseqüentemente, sem nenhum remorso, Gennaro vive loucuras com a esposa do mestre e “as noites em que o mestre passava soluçando, no leito vazio de sua filha, eu as passava no leito dele, nos braços de Nauza” (AZEVEDO, 2005, p. 51). O cenário que se apresenta na narrativa se entrelaça ao amor, a traição, a morte e a vingança, cujo desfecho é um crime passionai.

Em Claudius Hermann há o discurso da paixão pela poesia, da vontade e da crença em entender a vida como algo que se mescla à poesia, volvendo-lhe e vertendo-lhe em quaisquer circunstâncias. A narrativa de Hermann é



fundamentada em seu relacionamento com uma duquesa, num discurso mais melancólico que os dos demais ébrios, a narração deste personagem acaba por construir um estado de nostalgia intenso, em que a saudade do passado e o arrependimento do presente se fundem sem euforia ou maniqueísmo.

Um pouco da percepção de animalização, em Azevedo, pode ser melhor compreendida pela figura do **carrapato**, bem delineada na obra de Agamben. Segundo o autor:

Esse animal é **privado de olhos** e encontra seu local de emboscada graças apenas à sensibilidade de sua pele à luz. Esse bandido de rua é completamente cego e surdo e só percebe a aproximação da presa através do odor [...] se a boa sorte o faz cair sobre qualquer coisa quente (que percebe graças a um órgão sensível a uma determinada temperatura), isso significa que ele atingiu seu objetivo, o animal de **sangue quente** e não possui mais qualquer necessidade de seu sentido tátil para encontrar o local mais desprovido de pelos e enfiar-se até a cabeça sob o tecido cutâneo do animal. (2013, p. 77). (Grifos nossos).

Compreendemos os personagens de *Noite na Taverna* como metáforas da descrição detalhista do animal realizada por Agamben. Encerrados em uma taverna, cobertos pela noite, os personagens possuem uma privação óptica no que diz respeito às suas atitudes, sempre intensificadas pelo vinho. Nesse espaço opressor, os personagens se condicionam à bando, um grupo no qual a pele torna-se instrumento de erotização e conteúdo de todas as narrativas. Quando lemos em Agamben que esse bandido de rua é completamente cego e surdo e só percebe a aproximação da vítima através do odor, assimilamos essa perspectiva em *Noite na Taverna* como característica implícita aos personagens, sendo estes criaturas que circulam por ambientes noturnos, que perseguem o sexo feminino como algo a ser obtido com brutalidade.

A morte e a paixão se presentificam também na narrativa de Johann, comprovando a idealização da mulher e o desfecho trágico por um amor não correspondido. O relato subsequente traz à tona o tema do incesto, pois o narrador personagem, após um jogo, desafia um jovem louro para um duelo.



Após vencê-lo resolve fazer sexo com a noiva do rapaz. O desfecho é o incesto seguido de fratricídio.

Cadela versus Noite na Taverna

*Dentre seus emblemas, nossa sociedade carrega o do sexo que fala. Do sexo que pode ser compreendido e interrogado e que, contraído e volúvel ao mesmo tempo, responde ininterruptamente*⁷.

Compreendido o enredo, dentre outras questões pertinentes a um processo de análise, aportamos no confronto direto entre as duas obras. Notaremos, nesse espaço, significâncias, aproximações, convergências narrativas que permeiam tanto Vilela como Azevedo. Em *Cadela* percebemos que o erotismo se presentifica de forma crescente. Os personagens sobem o morro, discutem a traição, se engendram no sexo. Não é algo percebido desde o início. O narrador esconde as nuances eróticas do texto, tornando-as gradativas. Conforme Octávio Paz (1994, p. 17) “em sua raiz, o erotismo é sexo, natureza, por ser uma criação e por suas funções na sociedade, é cultura. Uma das finalidades do erotismo é domar o sexo e inseri-lo na sociedade. Sem sexo não há sociedade”. O autor concebe o erotismo como uma função cultural, não existindo sociedade sem sexo.

Ainda na visão de Paz (1994), o erotismo é movido pela imaginação e o desejo, sendo uma erupção da vontade humana, erupção, esta, evidenciada no conto de Vilela pela forma violenta com que o desejo vertido em vingança conduz o personagem. Embora frustrado pela traição da amada, este a obriga a satisfazê-lo carnalmente: “Ela o sentiu então sobre si, o corpo dele esmagando-a contra o capim, os braços e as pernas envolvendo-a, ele agredindo-a, machucando-a”, (VILELA, 2008, p. 22). Submissa e aparentemente à contra gosto, a mulher sente um misto de prazer e dor, morte e renascimento. A submissão em Vilela soa como confissão de transgressão e o ato em si é como

⁷ FOUCAULT, 1988, p. 75.



se a mulher, em um estado de consciência culposa, não tivesse forças para negar a ordem que lhe fora imposta:

— Você não pode... Está machucando...

Ele ofegava em sua nuca, as mãos esfregavam seus seios e seu sexo. E de repente ela parou de chorar: sentiu que tinha entrado e que agora ia entrando, rápido e firme e de uma vez. E então estava tudo dentro dela. E mexia, e ia e vinha, doído e enervante; e doce, e profundo, subindo até sua cabeça, entontecendo-a, crescendo nela toda, fazendo-a torcer-se e rir e gemer e suspirar, e pedir e gritar, desatinada, alucinada, gritando, gritando, gritando. (VILELA, 2008. P. 22).

Entendemos, portanto, que a principal semelhança entre as duas obras em análise se faz presente no processo de devassidão do corpo e da alma. Se em *Cadela* temos a mulher sendo forçada a realizar sexo pelo ânus, evidenciando uma brutalidade explícita, uma forma de misoginia, em *Noite na Taverna* a presença da mulher também surge em meio a contextos eróticos, tornando-a uma espécie de elemento sempre relacionado à carne, ao sexo. Ambas as obras tratam a mulher como algo usável, descartável.

O erotismo que permeia Azevedo está condicionado a ideia de morbidez, na qual os relatos são todos voltados às atitudes que quebram com o padrão usual de relacionamento. Com o tema voltado ao amor, especificamente ao amor carnal e traiçoeiro, e não ao amor sublime, *Noite na Taverna* é uma obra que “mente de maneira persuasiva, fazendo passar por verdades as mentiras. (LLOSA, 2004. P.11), e por este motivo o leitor é conduzido por fatos narrados como expressão de acontecimentos verdadeiros. Azevedo revela de forma fantástica as condições sociais do século XIX, onde não se podia falar abertamente sobre assuntos eróticos, macabros, então os românticos da época evadiam-se para um mundo idealizado envolto a sonhos e fantasias, e responsável em denunciar os descontentamentos de uma época. A presença do satanismo, o incesto, a vinganças, as orgias e as ações normalmente condenáveis dão um ar de fantasia misturada a realidade.



Detenhamo-nos, agora, num elemento comparativo interessante entre as obras. Referimo-nos, nesse ponto, ao espaço onde as personagens estão. Em *Cadela* há o morro, com o vale que se estende por entre as personagens, o vento sutil que paira sobre ambos. Compreendemos esse espaço como uma representação do paraíso bíblico onde Adão e Eva habitaram. Em *Oposição, Noite na Taverna* presentifica o oposto, ou seja, o inferno. Cinco ébrios que divagam sobre amores perdidos em algum momento de suas vidas, num ambiente soturno, onde o macabro e o mórbido assolam a *diegesis*, inferindo nesta um clima de pecado. Embora sejam discrepantes nessa construção espacial, há a convergência não apenas temática, mas cultural em ambas as narrativas. Vilela e Azevedo trabalham a questão do céu/inferno, máximo/mínimo, carne/alma. Se no primeiro vemos a representação do sexo em um espaço que remete ao paraíso celestial com elementos de devassidão, no segundo vemos o sexo em ambientes noturnos, ocultos.

Em alguns momentos da narrativa de *Cadela* há uma junção entre esses dois opostos, céu e inferno, sempre provindos do momento do gozo carnal entre Adão e sua mulher. Durante o sexo, a descrição do estado mental da mulher é caracterizada com precisão, crueldade: “e então levada para longe, nascendo e morrendo em sucessivas ondas de luz e de escuro, até não poder mais: e amoleceu desfalecida. (VILELA, 2008, p. 22). A ação do conto é diurna, mas a descrição do ato sexual é concebida com a mesma soturnez que percebemos as orgias de *Noite na Taverna*, com suas incursões ao noturno, ao não habitual, corrupto. O sexo anal em Vilela é uma das mais fortes aproximações que as duas narrativas em destaque possuem. Enquanto na primeira a brutalidade se dá num só único ato, na segunda percebe-se a onipresença da orgia em todos os discursos. O sexo no discurso azevediano é matéria de consumo, comprovação de vida. Viver é se intensificar na sexualidade dos corpos.



Observemos a opinião de Herbert Marcuse⁸ acerca da orgia:

Tal descarga de sexualidade fornece uma saída periodicamente necessária para a frustração insuportável; robustece, mais do que debilita, as raízes da coação instintiva; conseqüentemente, tem sido usada, repetidas vezes, como um instrumento apropriado para os regimes supressivos. Em contraste, o livre desenvolvimento da libido transformada, dentro das instituições transformadas, embora erotizando zonas, tempo e relações previamente tabus, reduziria ao mínimo as manifestações de mera sexualidade mediante a sua integração numa ordem muito mais ampla, incluindo a ordem de trabalho. (MARCUSE, 1966, p. 166). (Grifo nosso).

O autor trata desse tema com uma amplitude social mais intensa, percebendo esse ritual sexual como um fator analítico de forte teor no que diz respeito à condição humana. O trecho inicial em que lemos que essa “descarga de sexualidade” acaba por funcionar como uma válvula de escape, um caminho momentâneo de fuga e contentamento. Justamente essas duas últimas expressões citadas assolam o desenvolvimento narrativo das obras, pois os personagens de *Noite na Taverna* encontram no sexo e na vida errante inspiração para suas histórias de vida. Nesta passagem do conto, percebemos singularidades entre os textos:

O homem ficou parado em frente à cerca, a mão direita segurando o arame farpado. A subida, no calor daquela tarde, a conversa e sua própria corrupção o haviam cansado, e ele arfava pesado — **o bigode grosso, a barba lhe cobrindo quase toda a cara. Sua camisa, nas costas, estava molhada de suor.** (VILELA, 2005, p. 20). (Grifo nosso).

A narração em terceira pessoa faz o leitor visualizar com mais clareza a cena vivida. A descrição é pormenorizada, com nuances que refletem o estado de humor dos personagens. Tal fato nos aporta no último capítulo de *Noite na Taverna*, em que já não há mais narração em primeira pessoa como vinha se estabelecendo até então. Esta última parte da obra, intitulada “Último beijo de

⁸ Obra: **Eros e civilização**: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Vide referências bibliográficas.



amor” apresenta um discurso semelhante ao de *Cadela*, principalmente o citado a cima. Observemos:

A noite ia alta: a orgia findara. Os convivas dormiam repletos, nas trevas. Uma luz raiou súbito pelas figas 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 lhe dava um brilho singular aos olhos. Talvez que um dia fosse uma beleza típica, uma dessas imagens que fazem descorar de volúpia nos sonhos de mancebo. **Mas agora com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes — o anjo perdido da loucura.** (AZEVEDO, 2005, p. 31). (Grifo nosso).

Com a voz sendo passada para terceira pessoa, a descrição se acresce de uma visão exterior, ou seja, de um narrador onisciente que observa o que acontece na taverna, tal qual no morro em que Adão e sua mulher estão. Os elementos da natureza em *Cadela*, já implícitos pela representação do jardim do éden, também são lidos em Azevedo, bem como a descrição exata de determinadas partes do corpo do personagem, conforme negritamos acima. Portanto, a proximidade das obras é funcionalizada pelo erotismo, mas intensificada pela raiva e paixão com que os personagens são movidos.

Considerações finais

O percurso analítico que trilhamos se compôs de um procedimento no qual buscamos, primordialmente, compreendermos as aproximações e distanciamentos entre duas obras de momentos e autores distintos. Notamos, no decorrer da investigação, que *Cadela* e *Noite na Taverna*, embora pareçam discrepantes, aproximam-se graças aos contornos eróticos que as narrações suscitam. Em ambas as obras o que se assemelha é a forma como o tema do sexo é tratado, a maneira como o feminino se configura e, principalmente, as dicotomias entre céu e inferno materializadas na *diegesis*. Azevedo e Vilela construíram histórias de amor e traição ligadas intimamente à noção de medo,



dúvida, ironia e insensatez. Se no primeiro, o noturno aparece como cenário onde os personagens caminham, no segundo a noite é um estado de êxtase corporal, orgástico.

Os personagens de Azevedo, da mesma forma como os de Vilela, estão munidos não apenas do desejo da carne, mas também da ânsia, do inviolável. Em ambos o tema do erotismo se desenvolve, sendo por ele e através dele que o universo diegético toma corpo e sustenta as atitudes dos personagens. A principal lição que os textos aqui estudados nos passa é a de que não importa que a carne inflame frente ao desejo e o corpo se sustente como algo corrompível, mas sim que exista uma válvula de escape frente a um momento de fúria numa relação. Vilela e Azevedo nos passam isso. Pecaminosamente.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. **O aberto: o homem e o animal..** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- AZEVEDO, Álvares de. **Noite na Taverna.** Jaraguá do Sul – SC, Avenida, 2005.
- BÍBLIA SAGRADA. **Gênesis.** São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.
- CARVALHAL, Tania Franco. **Literatura comparada.** São Paulo: ática, 2001. Série Princípios.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade:** a vontade de saber. J. A. Guilhon Albuquerque. 13ª ed. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- LLOSA, Mario Vargas. **A verdade das mentiras.** São Paulo: Arx, 2004.
- MARCUSE, Herbert. **Eros e civilização:** uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. 5ª ed. São Paulo, Zahar Editores, 1966.
- PAZ, Octávio. **A dupla chama:** amor e erotismo. São Paulo, Siciliano, 1994.
- SAID, Edward W. **Humanismo e crítica democrática.** São Paulo: Companhia das Letras. 2007.



TACCA, Oscar. **As vozes do romance**. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1978.

VILELA, Luiz. **Tremor de Terra**. São Paulo: Ática, 1980.

_____. Cadela. *in*: **Contos eróticos**. Belo Horizonte, Leitura, 2008.

_____. **O Fim de tudo**. Publisher, Editora Liberdade, 1973.

