UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

JEFFERSON DONIZETI DE OLIVEIRA

Um Sussurro nas Trevas

Uma revisão da recepção crítica e literária de
Noite na favela, de Álvares de Azevedo

São Paulo
2010

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

Um Sussurro nas Trevas

Uma revisão da recepção crítica e literária de
Noite na taverna, de Álvares de Azevedo

Jefferson Donizeti de Oliveira

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para a obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Vagner Camilo

São Paulo
2010

***Para Leny (in memoriam), Gisele e Fernanda
com todo meu Amor***

Carpe Noctem...

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp) pela bolsa concedida entre 2007 e 2009.

Ao Professor Vagner Camilo pela orientação e pela paciência com minhas inconstâncias e inconsistências.

Ao Professor José Antonio Pasta Junior pelo primeiro “empurrão” dado a esta ideia, no longínquo ano de 2000, e cuja presença teórica poderá ser notada ao longo do trabalho e sobretudo nas “Considerações Finais”;

À Professora Karin Volobuef pelas indicações na elaboração do primeiro projeto de pesquisa e pela troca de valiosos e-mails.

Às Professoras Cilaine Alves e Sandra Guardini Vasconcelos pela leitura criteriosa e pelos redirecionamentos da pesquisa no exame de qualificação.

Ao Professor Helder Games pelo empréstimo de sua coleção dos Ensaios Literários.

Aos amigos e colegas, sobretudo Thomas Massao, Fabio Alves, Iside, Paulinha, Pedro e Ricardo Iannace, pelos comentários e dicas fundamentais, além de André Biagioni, Ivan e Felipe, pessoas a quem estimei sempre.

A Polyanna Ervedosa, Cláudia Labres e Cristina Betioli Ribeiro pela generosidade acadêmica ao me cederem suas teses sobre o Romantismo brasileiro;

Aos funcionários da Biblioteca *Florestan Fernandes*, do IEB e da Biblioteca Nacional, em especial à Marta, Flora e Graça, respectivamente.

À minha irmã e à minha esposa pelo apoio, compreensão e incentivo nos momentos em que quase esmoreci.

Last but not least, agradeço à minha gatinha Meg, pela companhia durante as madrugadas de leituras e digitação, e ao Black Sabbath pela trilha sonora inspiradora...

OLIVEIRA, Jefferson Donizeti de. “*Um sussurro nas trevas*”: uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. São Paulo, 2010, 187 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

RESUMO

Este trabalho objetiva uma revisão da recepção crítica e literária de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. Com sua *Noite na taverna*, esse poeta romântico criou uma peça singular em nossas letras, que gozou de grande popularidade desde então. Busco, a partir disso, elencar e comentar os mais relevantes estudos críticos sobre a obra, além de relacionar uma série de “emulações” da novela, produzidas sob sua inspiração e dividindo com ela o mesmo clima macabro e de espírito de grupo. Cumpre lembrar que, apesar do seu “sucesso” literário, *Noite na taverna* não foi suficiente para criar entre nós uma tradição de literatura fantástica. Cabe ainda, ao apontar influxos (ainda que indiretos) da literatura de horror no romantismo brasileiro, apresentar uma reflexão sobre os motivos góticos no projeto estético de Álvares de Azevedo.

Palavras chave: Álvares de Azevedo; Romantismo, *Noite na taverna*; Gótico; Macabro.

ABSTRACT

The aim of this research is to review the critical and literary reception of *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo. With that book, this romantic poet created a unique piece in brazilian letters, which enjoyed great popularity since 1855. For this, I list and comment on the most relevant critical studies on the work, further relates a series of "emulation" of the novel, produced under his inspiration and sharing the same macabre atmosphere and group spirit. Although their literary “success”, *Noite na taverna* was not enough to create among us a great tradition of fantastic literature. It also point to inflows (albeit indirect) of horror literature in Brazilian Romanticism, provide a reflection on the reasons for the Gothic themes in the Alvares de Azevedo's aesthetic project.

Key words: Álvares de Azevedo; Romanticism; Night; Gothic; Macabre.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
CAPÍTULO I – A RECEPÇÃO CRÍTICA E LITERÁRIA DE <i>NOITE NA TAVERNA</i>	12
I.I – A Recepção Crítica.....	12
1859-1931 : <i>Álvares de Azevedo, Anjo ou Demônio do Romantismo?</i>	15
1931-1981 : <i>A Revista Nova e a mudança na crítica alvaresiana</i>	26
1981-1998 : <i>O “Efeito Educação pela Noite”</i>	52
1998-2009 : <i>A Nova Produção Acadêmica</i>	80
I.II – A Recepção Literária.....	93
CAPÍTULO II – <i>NOITE NA TAVERNA</i> E LITERATURA SOTURNA.....	111
II.I – A Noite nas Letras.....	111
II.II – Confluências Europeias.....	126
II.III – O Gótico e o Romantismo.....	134
II. IV – Uma Literatura da Perversidade.....	139
II.V – <i>Noite na taverna</i> e o Soturno no Brasil.....	142
CONSIDERAÇÕES FINAIS	162
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	167
APÊNDICE.....	182

INTRODUÇÃO

A ideia desta dissertação surgiu da leitura de um artigo de 1931, escrito por Afrânio Peixoto, no qual se sugere, pela primeira vez em nossa crítica, a possível filiação de *Noite na Taverna* ao filão da literatura gótica. Para Peixoto, a originalidade do escritor paulista residiria em um lirismo com vestígios de todas as variedades do humorismo e do satanismo “desde o facêto, ao *shocking*, que faz sorrir e o que repugna”, uma “nota inglesa” trazida ao Brasil por Álvares de Azevedo.

Segundo Peixoto, e nessa afirmação se funda este trabalho,:

O conto de Álvares de Azevedo, *A Noite na taverna*, é nota de um gênero grave, e raro, nas letras nacionais. (...) *A Noite na taverna* é um conto fantástico e um conto perverso: aí duas influências explícitas, citadas – de Byron, dominante na perversidade, de Hoffmann, na fantasia –, que assombra. Sem que se possa derivar, como fonte, há similitudes, precedências, concordâncias, com o maravilhoso do gênero, que fazem pensar em Gerardo de Nerval, Edgar Poe, Gautier, Merimée, Villiers de l'Isle Adam, que provavelmente uns, certamente outros, não conheceu ou podia conhecer Álvares de Azevedo. Entretanto, ou por isso mesmo, a sua originalidade. Toda a perversidade do amor aí está; todas as fatalidades possíveis da vida, também.¹

A partir dessa declaração, a intenção inicial de minha pesquisa foi analisar a presença de elementos da literatura gótica naquela obra de Álvares de Azevedo. Com o andamento dos trabalhos, e as inúmeras leituras sobre o tema, conclui que tentar encaixar de forma ortodoxa essa produção do nosso romantismo naquela escola inglesa seria forçar a mão, e optei por estudar ainda mais a fundo as origens e a linhagem da literatura de horror, ao qual a novela alvaresiana parecia associada de alguma forma.

Ao mesmo tempo, enquanto me debruçava sobre a fortuna crítica de *Noite na taverna*, notei o número cada vez maior de outras produções que os críticos consideravam como

¹ Afrânio Peixoto, “A originalidade de Álvares de Azevedo”, in: *Revista Nova*, ano 1, n. 3, São Paulo, 15 de setembro de 193, p. 339-40.

inspiradas por aquela novela, o que me levou, no início meio sem querer, a me deparar com essas obras de “seguidores” de Álvares. Foi então que, cercado não só pela imensa fortuna crítica da obra, também me vi com atolado por dezenas de contos e romances de temática assemelhada aos quais não pude fechar os olhos. Dado o escopo limitado de um mestrado, não seria mais possível abranger todo o universo pesquisado e tive que fazer um recorte brusco no objeto de pesquisa, no que resultou na escolha abdicar de uma análise verticalizada de *Noite na taverna*, optando, assim, pelo levantamento comentado da recepção crítica e por uma apresentação da recepção literária da obra.

Dessa forma, este trabalho pretende apontar a importância de *Noite na taverna* na literatura brasileira, tanto em termos de sua originalidade temática e formal quanto da influência que gerou em seu tempo, sendo alvo de inúmeras “imitações” de qualidade desigual. A temática extravagante e mirabolante da obra, aliás, já ficava patente pelo subtítulo que lhe deu Álvares de Azevedo, “Contos fantásticos”. Além de ter sido uma das primeiras manifestações da narrativa curta no Brasil, *Noite na taverna* destaca-se sobretudo pelo clima sombrio das histórias “sanguinolentas e medonhas” que expõe, cuja inspiração está em modelos europeus seguidos por Álvares de Azevedo.

Para tanto, dividi a dissertação em três partes:

No primeiro capítulo, faço um levantamento da fortuna crítica de *Noite na taverna*, que toma a maior parte da presente dissertação, procurando mostrar as mudanças na nossa recepção crítica pelas quais essa obra passou, desde sua depreciação, preterida pela poesia do autor, passando pela associação direta da vida com os fatos ali narrados, tudo com base nas lendas da Sociedade Epicureia, até a recente valorização acadêmica da prosa de Álvares de Azevedo, tornada possível depois do fundamental “A Educação pela Noite”, de Antonio Candido. Patenteia-se nesses artigos, ainda, a grande popularidade gozada pela obra, a despeito de seu lugar menor na produção alvaresiana, popularidade este atestada pelas obras que inspirou e

pelas inúmeras menções a ela tanto em artigos, relatos biográficos como propriamente em outras obras literárias. Num segundo momento, passo a apresentar a recepção literária de *Noite na taverna*, isto é, as obras literárias produzidas que têm, de algum modo, um clima assemelhado. Decidi chamar essas produções de “emulações”, no sentido de “esforço para a realização de um mesmo objetivo” ou de “tentativa de igualar ou de superar algo”, em lugar de termos pejorativos como “cópia”, “imitação” ou “contrafacção”. Tento, ainda, ao apresentar essas emulações, observar nelas não apenas as características “sobrenaturais” que as tornaram notáveis em nossa literatura, mas sobretudo mostrar a importância da comunidade produtora/leitora desses textos “macabros”, já que sua temática satânica demarcava o grupo estudantil em relação ao restante da comunidade, como proposto por Antonio Candido. Apesar de ressaltar a singularidade de *Noite na taverna* em nossas letras, não cogitei imaginá-la isoladamente, uma vez que ela e seus símiles integravam o mesmo programa de nosso Romantismo e, nas palavras de Vagner Camilo “só a luz dele [do ideário romântico] podem ser devidamente compreendidas, mesmo que em termos de ruptura com a expectativa média do tempo”².

No segundo capítulo, seguindo aquela sugestão de Afrânio Peixoto, intento historiar a literatura soturna a fim de estabelecer a genealogia a qual pertence *Noite na taverna* e suas emulações, que como tenciono demonstrar, remontam a uma longa tradição que vem da *Graveyard Poetry* e do romance gótico ingleses e também das “peças noturnas” (*Nachstücke*) alemãs. Procurei ali mostrar que o contraditório sentimento de repulsão e atração pela morte é a característica unificadora dessas obras. Na parte final dessa seção, pincele as manifestações do macabro em nossas letras do século XIX até chegar a uma breve apresentação dos traços sombrios mais evidentes em *Noite na taverna*.

Finalmente, nas conclusões finais, além das tradicionais retomadas dos pontos

² Vagner Camilo, “Risos entre pares”, São Paulo, Edusp/Fapesp, CAMILO, 1997, p. 206. A observação foi feita acerca das poesias humorísticas de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães, mas creio que se enquadre também para essas obras em prosa.

apresentados, intento sugerir uma reflexão sobre a não permanência dessa literatura em nossas letras, algo que, como se lerá, parece-me ter relação direta com a mudança na própria sociabilidade intelectual em sua relação com a sociedade brasileira, sugestão esta calcada no artigo “A literatura na evolução de uma comunidade”, de Antonio Candido.

CAPÍTULO I

A RECEPÇÃO CRÍTICA E LITERÁRIA DE *NOITE NA TAVERNA*

Há um imã de atração que enlaça a ciência e a poesia. A poesia é a análise, - a ciência é a síntese; a poesia – o prisma, a ciência – a beleza nua. A poesia e a ciência abraçadas são a vida e a luz – a taça bela onde o vinho do saber se aroma dos méis do sentimento.

(Álvares de Azevedo, “George Sand – Aldo o Rimador”)

I.I - A Recepção Crítica

A fortuna crítica de Álvares de Azevedo é relativamente extensa; não obstante, ela ainda não contempla de forma equitativa toda a obra desse autor. Apesar da “popularidade”³ de *Noite na taverna*, esse texto nunca gozou do mesmo prestígio acadêmico da *Lira dos Vinte Anos* ou de *Macário*, panorama que felizmente começou a mudar a partir do final dos anos 1990. De fato, encontramos agora um razoável número de teses, dissertações e artigos tratando da produção em prosa de Álvares de Azevedo (sobretudo de *Noite na taverna* e *Macário*), que passou a receber uma maior atenção da crítica universitária, com alguns resultados muito bons. Este meu trabalho se insere, portanto, nessa reavaliação do valor da ficção de Álvares de Azevedo que vem sendo efetuada em diversos centros do país.

Apesar da ampliação da variedade, nota-se também que quase todos os estudos da prosa de Álvares de Azevedo enveredaram pelo mesmo caminho, resultado talvez do que se poderia chamar de “Efeito Educação pela Noite”⁴: a análise conjunta de *Macário* e *Noite na taverna*,

³ Estou considerando aqui como **popular** uma obra literária que é conhecida por um grande número de pessoas, sendo o índice disso o seu número de edições, menções e emulações.

⁴ Trata-se do seminal artigo de Antonio Candido sobre o teatro e a prosa de Álvares de Azevedo, publicado em quatro versões diferentes em 1982, 1989, 2002 e 2006.

além da leitura dessa novela como uma obra que mostraria certa “rebeldia” para com a sociedade imperial e os princípios estéticos oficiais. Minha leitura, como se verá, difere dessa conclusão e parte já da opção pelo estudo isolado de *Noite na taverna*.

Para chegar a isso foi necessário historiar a fortuna crítica específica de *Noite na taverna*, o que, por si só, pode resultar em uma contribuição aos estudos alvaresianos. Na revisão da recepção dessa obra, nesses cento e cinquenta anos desde sua primeira publicação⁵, tentei elencar o maior número de trabalhos, algo por vezes complicado, dado o difícil e incerto acesso a referências sobre *Noite na taverna* em revistas acadêmicas e periódicos do século XIX. De toda forma, excetuando o juízo de um Joaquim Nabuco, de 1876 - que nadava na contraconcorrente dos laudatícios ao finado poeta -, os comentários e valorizações a respeito da obra não iam muito além do trivial impressionismo crítico, de forma que a falta desses possíveis estudos não mudaria muito o panorama aqui traçado.

E essa exiguidade de menções diretas à *Noite na taverna* durante boa parte do século XIX já é significativa. Teria a obra, por sua temática tida por “imoral”, sido deliberadamente esquecida pelo grupo dos produtores de encômios ao “jovem e brilhante poeta, morto na flor dos anos e de futuro brilhante em nossas letras”? Penso que sim, e a lembrança dessa produção, bem como a outras de sua composições semelhantes (*Macário*, *O Conde Lopo*), viria a ser feita sobretudo pelos defensores da ideia de um Álvares de Azevedo “boêmio e devasso”. Mas tudo a seu tempo.

Tal interesse recente pela prosa de Álvares de Azevedo vem fazer justiça a uma parte menosprezada de sua produção, uma vez que o julgamento quase unânime até meados dos anos de 1950 – com as raras exceções que pretendo ressaltar – era de se tratar de material inferior à poesia. Porém, se *Noite na taverna* só recentemente tem caído nas graças de nossas universidades, deve ser lembrado o sucesso junto ao público em geral desde sua publicação

⁵ *Noite na taverna* saiu primeiramente em 1855, na segunda edição das *Obras Completas* de Álvares de Azevedo.

independente em 1878, sendo, de longe, a obra de Álvares de Azevedo que mais foi editada desde então⁶. Acrescente-se a esse apelo popular a predileção que deve ter gozado entre os seus leitores “privilegiados”, os acadêmicos de São Paulo e Recife, tal foi o número de pastiches, imitações e paródias que *Noite na taverna* suscitou (as quais chamo de emulações), e que também tentei elencar e comentar na segunda parte deste capítulo, “A Recepção Literária”.

Feito o levantamento da recepção crítica de *Noite na taverna*, notam-se alguns padrões que foram se repetindo, com apontamentos significativos em alguns poucos trabalhos. Desses estudos “dissonantes”, o único que teve força para mudar de fato a crítica da obra foi o ensaio “A Educação pela Noite”, de Antonio Candido, fruto de uma palestra proferida por ele em 1981 na Academia Paulista de Letras e publicada no ano seguinte. Apesar disso, tomei como marcos divisores também a publicação da *Revista Nova*, em 1931, e a revisão acadêmica de *Noite na taverna* a partir de 1998, dividindo a fortuna da obra em quatro fases:

- I. **1855 - 1931**, da primeira edição de *Noite na taverna* ao centenário do nascimento do autor, com a publicação da edição especial da *Revista Nova*;
- II. **1931 - 1981**, este outro ano comemorativo ao seu aniversário (agora de 150 anos), com a palestra “Teatro e prosa de Álvares de Azevedo”, de Antonio Candido, na Academia Paulista de Letras;
- III. **1981 - 1998**, período em que houve um crescimento significativo na crítica acadêmica de *Noite na taverna* e *Macário*;
- IV. **1998 até o presente**, com novos trabalhos inspirados na crítica já produzida à luz da hipótese de Antonio Candido.

⁶ Em levantamento feito na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, constatei o registro de pelo menos 115 edições/reimpressões de *Noite na taverna*, contra 53 de *Lira dos Vinte Anos*. No Apêndice apresento ainda, apenas a título de curiosidade, a comparação da popularidade de diferentes obras da literatura brasileira na rede de relacionamentos *Orkut* (ver Apêndice I).

1859-1931 : Álvares de Azevedo, Anjo ou Demônio do Romantismo ?

Cilaine Alves, revisando a recepção da poesia de Álvares de Azevedo na crítica brasileira, aponta que os textos analíticos sobre esse autor e sua obra podem ser separados em dois grupos:

De um lado, e em maior número, textos que priorizam o **aspecto biográfico**. De uma forma geral, nesses textos em que a personalidade de Álvares de Azevedo é tomada como critério explicativo de sua produção artística, o princípio estético (...) aparece apenas como ilustração de fatos psicológicos e eventos que marcaram a vida do poeta. (...) De outro, e em menor número, encontram-se textos cuja abordagem crítica salienta o **aspecto literário** (...).⁷ [grifos meus]

A fortuna de *Noite na taverna* segue uma lógica semelhante: alguns estudiosos ligam as histórias narradas nessa novela à figura (ainda que mítica) do poeta, enquanto outros analisam a obra em seus aspectos formais e estéticos. Obviamente essa panorama mudou bastante com o tempo. Se há algumas décadas (não tantas...) já não cabe mais associar a vida de Maneco às histórias de Bertram e companhia, a maioria das referências até 1931 era desse tipo, com os biógrafos, historiadores da literatura e comentadores de Álvares de Azevedo discutindo se *Noite na taverna* teria ou não sido inspirada por algum episódio vivido, de fato, por ele, provavelmente numa das reuniões da famigerada Sociedade Epicureia, da qual teria feito parte enquanto estudante em São Paulo.

Couto de Magalhães, em 1859, faz referência a essa associação e foi o primeiro a sugerir que Álvares de Azevedo tivesse descrito na *Noite na taverna* cenas de orgias praticadas pelos membros daquela Sociedade:

(...) nasceu em 1845 uma planta parasita que legou à São Paulo tristes recordações: Falo da Sociedade Epicureia. Composta de grande número de moços talentosos, tinha ela por fim realizar os sonhos de Byron. Um dos sócios que vive hoje em Minas narrou-me o seguinte: “Eram diversos os pontos em que nos reuníamos: ora

⁷ Cilaine Alves, *O Belo e o Disforme*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1997, p. 29- 30.

nos Ingleses, ora nalgum outro arrabalde da cidade. Uma vez estivemos encerrados 15 dias, em companhia de perdidos, cometendo ao clarão de candeeiros, por isso que todas as janelas eram perfeitamente fechadas desde que entrávamos até sair, toda a sorte de desvarios que se pode conceber”. Eu tinha tomado nota dos nomes dos fundadores, não os encontro agora, e assim não posso apresentá-los; se porém aparecerem irão ao fim do volume em forma de apêndice. Alguns estudantes que se entregaram mais doudamente a estes excessos, ou que eram dotados de uma constituição menos robusta, de lá saíram com moléstias de que depois morreram. Essa associação teve uma grande influência na poesia de nossa mocidade; quem ler sucessivamente os diversos jornais sente acentos desesperados nos versos que correspondem a essa época. **Dizem que Álvares de Azevedo, na sua *Noite na taverna*, descreveu, em parte, uma dessas cenas.** A par desta, outras houveram do mesmo gênero, mas que não tiveram consequências tão fatais.⁸ [grifos meus]

Em 1863, Ferdinand Wolf, numa obra publicada originalmente em francês para o público europeu – mas já dedicada ao Imperador Pedro II -, diz que “a influência corruptora dos românticos modernos e de Byron (...) ressalta nos poemas de Azevedo” como *Um cadáver de poeta* e *Poema do Frade*. Para Wolf,

Macário e *Noite na taverna*, em prosa têm por heróis verdadeiras caricaturas meio Fausto, meio Don Juan, delirando como loucos, e expondo aos olhos um cinismo aborrecido. Suas expressões são a um tempo de uma sentimentalidade procurada e de uma rudeza de mau gosto, a dicção é amaneirada. O próprio poeta chegou a julgar mal estas produções⁹.

Lembrando a esse propósito o prólogo do *Macário*, em que Álvares de Azevedo escreve que “esse drama é apenas uma inspiração confusa”, acrescenta Wolf que a peça e a novela *Noite na taverna* “são na verdade aberrações de espírito, sem maturidade, transviado por leituras feitas sem escolha e agitado por uma ambição enferma, mas este espírito tem todos os sinais do gênio”. Só sua poesia mereceria permanecer, conclui o autor austríaco.

Começava com Wolf o juízo sobre *Noite na taverna* (e sobre o restante da obra) que viria a permear boa parte da fortuna crítica de Álvares de Azevedo - com a louvável exceção de Silvio Romero, que em 1902 faz restrições ao juízo de Wolf -, pelo menos até fins dos anos 1950, quando Antonio Candido faria a revisão do valor estético dessas produções,

É curioso, ou mesmo sintomático, que não se encontrem resenhas ou comentários

⁸ Couto de Magalhães, “Esboço da história da Academia”, in: *Revista da Academia de São Paulo*, São Paulo, s/e, 1859, p. 264-265. A ortografia de todos os textos citados está atualizada.

⁹ Ferdinand Wolf, *O Brasil Literário*, São Paulo, Companhia Nacional, 1955, p. 316-317.

diretos sobre *Noite na taverna* nas revistas e periódicos da época. Embora não tenha feito uma investigação minuciosa nesse sentido, em todos os estudos da obra feitos no século XX não encontrei menções a nenhuma notícia em jornais do século anterior. O que se encontra a nossa disposição, porém, revela qual seria a recepção desse tipo de literatura “byroniana” em nossa imprensa acadêmica, a tomar por exemplo as pesadas críticas feitas aos seguidores brasileiros do *Lord* inglês. Antonio Joaquim de Macedo Soares, fazendo a apreciação de um livro de poemas do tempo (*Sombras e Sonhos*, de João Alexandrino Teixeira de Melo)¹⁰, lamentava “a terrível moléstia a que Byron ligava o seu nome” e que contaminava a imaginação dos jovens, despertando um espírito revolucionário e individualista que fazia com que “a família per[desse] sua expressão com o perdimento de seus inefáveis enlevos”. E que “querer representar pela poesia imundícies e torpezas, só a título de realidades da vida comum, é reconhecer como única fonte de arte a natureza exterior, como único recurso do gênio a imitação”¹¹.

Outro texto, de um anônimo, é ainda mais duro em sua condenação ao byronismo. Para o autor de três artigos intitulados “Anarquia moral”¹², o drama e o romance teriam influenciado negativamente a sociedade francesa e estavam começando a fazer o mesmo no Brasil (leia-se a Revolução de 1848...). A moda de Byron nesses países teria levado “ao vulgo” a ideia de blasfêmia contra Deus e a sociedade. E fazendo referências aos novos romances de folhetins e melodramas que alcançavam grande sucesso de público, lastima: “A literatura contemporânea vai se distinguindo por um excesso da paixão ou por esse sensualismo prático. (...) Pode-se afirmar que as almas estão mui enervadas quando o excesso do mal passa por superioridade; lá, aonde o crime se faz aplaudir por isso mesmo que é terrível. E nós não temos protestado contra

¹⁰ Antonio J. de Macedo Soares, “Ensaio de análise crítica: IV – José Alexandre Teixeira de Melo, *Sombras e Sonhos*”, in: *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, nova série, n.6, set/1859, p. 87-94, apud José Aderaldo Castello, *Textos que Interessam à História do Romantismo, Vol. II (revistas da época romântica)*. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 76-87.

¹¹ José Aderaldo Castello, op. cit, p. 80-81.

¹² Todos esses artigos saíram, anônimos, na *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, respectivamente: “Anarquia moral: I”: 11ª série, n.3, jun/1861, p. 45-48; “Anarquia Moral: II”: 11ª série, n.4, jun/1861, p. 62-64; “Anarquia Moral: III”: 11ª série, n.6, set/1861, p.95-96, apud José Aderaldo Castello, op.cit.

esses heróis infames e sanguinolentos do conto e do teatro!”¹³.

Em 1866, o jovem Machado de Assis escreveu artigos sobre dois poetas byronianos. No primeiro, em fevereiro daquele ano, comentando a obra *Cantos e Fantasias*, de Fagundes Varela, também fala da mania byrônica que atacara a literatura brasileira, concluindo que essa moda fizera um grande mal a inúmeros talentos poéticos, que se tinham ocupado apenas de imitar o vate inglês em sua melancolia e tédio, o que não era natural aqui, resultando em uma poesia falsa, com exceção da de Álvares de Azevedo, que tinha “(...) certa razão de consanguinidade com o poeta inglês, e uma íntima convivência com os poetas do norte da Europa (...) [por isso] não sacrificou o caráter pessoal da sua musa, [já que] sabia fazer próprios os elementos que ia buscar aos climas estranhos”¹⁴. Em junho do mesmo ano, Machado escreveu uma resenha da *Lira dos Vinte Anos*, na qual advertia que relacionar Álvares de Azevedo a Lord Byron “é justo mas não basta”, pois já na obra do escritor paulista também são verificáveis pontos de contato com outros autores ingleses, franceses e alemães, sobretudo Shakespeare. Para Machado de Assis, Álvares de Azevedo não teria alcançado na prosa a mesma excelência que obteve na poesia, uma vez que em seus textos ele “era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os defeitos próprios das estreias, mesmo brilhantes como eram as dele. Procurava a abundância e caía no excesso. A ideia lutava-lhe com a pena, e a erudição dominava a reflexão”¹⁵.

Se faltam apreciações de críticos contemporâneos ao lançamento de *Noite na taverna*, o mesmo não ocorre com algumas de suas emulações. Nos volumes dos *Textos que interessam à história do Romantismo*, podemos ler os comentários saídos no calor da hora a respeito de alguns dos “filhotes” da novela de Maneco, como *Gennesco*, *vida acadêmica* ou *Dalmo*, *mistérios da noite*. Sobre o primeiro, um anônimo deixou na *Revista do Ensaio Paulistano* uma

¹³ José Aderaldo Castelo, op. cit, p. 136-141.

¹⁴ Machado de Assis, “Fagundes Varela: *Cantos e Fantasias*”, *Semana Literária*, *Diário do Rio de Janeiro*, 6 de fevereiro de 1866. in: Machado de Assis, *Crítica Literária*, edição eletrônica EbooksBrasil.

¹⁵ Idem. “Álvares de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*”, *Semana Literária*, *Diário do Rio de Janeiro*, 26 de junho de 1866. in: *ibid*.

resenha um tanto ambígua, concluindo que “o *Gennesco* não tem um enredo, não é propriamente uma novela; é uma fantasia, é a pintura de um tipo”. Observa também que o autor, Teodomiro Alves Pereira, “trata com injustiça os padres e as mulheres, sobretudo as paulistas”¹⁶. Pessanha Póvoa, nos seus *Anos Acadêmicos*, em artigo de nome “O Ano Literário de 1862”, dedica uma seção para apreciar o mesmo *Gennesco*, não poupando a obra de severas críticas, considerando-a “de pouca importância”, uma imitação “a Alfred de Musset, a G. Sand, a V. Hugo, a Álvares de Azevedo”, que compromete seus modelos pela monotonia e vacuidade da prosa. Diz que, mesmo consultando “J. Bentham no ensaio sobre nomenclatura”, não tem onde classificar os dois volumes de *Gennesco*, que “se não fosse uma blasfêmia, seria uma peste literária” e que “Gennesco é um discurso declamatório; faz lembrar o que os franceses chamam – *rebus*”¹⁷. Em comum entre os dois textos vê-se a dificuldade dos resenhistas em “classificar” a que gênero pertencia *Gennesco*, o que é provável que Teodomiro Pereira tenha tomado como um elogio...

O mesmo Pessanha Póvoa também apresentou a publicação de *Dalmo, ou mistérios da noite*, de Luís Ramos Figueira, em parecer lido em sessão do *Ensaio Filosófico* realizada no ano de 1862, desta vez em termos bem mais elogiosos. Não teve mais uma vez certeza de onde colocar a obra, chamando-a de “um romance incompleto (...) quase um poema”. Diz que “*Mistério* [poderia] ser a história íntima de uma família, a série de infortúnios de um povo, a caprichosa desgraça exercida contra um infeliz”. O drama fúnebre começa em Florença e tem seu ato final em Santos. Afirmar que “O Sr. Figueira não parodiou nem parafraseou a *Noite na taverna* de Álvares de Azevedo; foi além, e o que lhe honra os seus talentos é a firmeza descritiva, a sua originalidade”¹⁸. Farei alguns comentários a respeito de *Gennesco* e de *Dalmo*

¹⁶ s/a. “Gennesco: Vida Acadêmica”, in: *Revista do Ensaio Filosófico Paulistano*, 12ª série, n. 5, agosto de 1862, p. 67-70, apud José Aderaldo Castello, op. cit., p. 150-154.

¹⁷ Pessanha Póvoa, “Gennesco”, in: *O Ano Literário de 1862*, apud Pessanha Póvoa, *Anos Acadêmicos*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 54-56.

¹⁸ Idem, “Dalmo ou Mistério da Noite, por Luís Ramos Figueira”, *Parecer lido em sessão do Ensaio Filosófico*, apud Pessanha Póvoa, op.cit., p. 57-60.

mais adiante, quando examinar a recepção literária de *Noite na taverna*.

Voltando à crítica sobre o livro de Álvares de Azevedo, encontramos em 1872 a “Notícia sobre Manuel Antonio Álvares de Azevedo e suas obras”¹⁹, de Joaquim Norberto de Sousa e Silva, lida em uma sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e publicada como prefácio das obras do poeta paulista a partir da edição de 1873. Este artigo contribuiu em muito para divulgar algumas das lendas sobre o ator, como a de seu nascimento na biblioteca da Faculdade de Direito²⁰. Faz menção à visão negativa da crítica vigente em relação à influência da corrente byroniana e nega que a obra de Álvares de Azevedo fosse apenas imitação de autores europeus. Lembra que o autor traduziu *Parisina*, “uma das obras mais imorais de Byron” e compôs versos no gosto das poesias eróticas de Augusto Queiroga²¹. Joaquim Norberto comenta *Macário* e dá mostras de que a prosa de Álvares de Azevedo não lhe agradava, considerando que o melhor que Azevedo deixara era mesmo a *Lira dos Vinte Anos*. Sobre *Noite na taverna*, escreveu:

é um drama-romance, notável pela originalidade de suas extravagantes cenas, uma sequência de narrações monstruosas em que Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, libertinos que se apaixonavam por mulheres perdidas e que nas aras das orgias, entre as bafuradas do fumo fétido de seus cachimbos, batem com suas taças nas taças delas, cada qual por sua vez, com suas histórias românticas. Nessas cenas informes amontoam-se as inverossimilhanças; sucedem-se os duelos fratricidas às traições conjugais; encadeiam-se as perdições das virgens os raptos de mulheres castas por meio de filtros, que promovem longas anestésias; e por meio desse caos impera a antropofagia sobre as ondas do mar, em que os corvos marinhos disputam a ração de carne humana, e os amores cândidos e puros são os gozos malditos de Satã e Eloá, tendo por tálamo o oceano e as vagas por sedas que lhe alcatifam o leito; mas ao leitor seduz com o brilhantismo do estilo e arrebatada com as palavras de fogo, adornando esses quadros de delírios de sua imaginação com os

¹⁹ Joaquim Norberto de Sousa e Silva, “Notícia sobre M. A. Álvares de Azevedo e suas obras”, in: *Obras de Álvares de Azevedo, precedida de juízo crítico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o autor e suas obras por J. Norberto de S.S. 7. ed. RJ, H. Garnier; [1900] 1873, 3v, V.1, p.29-114*. Apud Joaquim Norberto de S. e Silva. *Crítica Reunida 1850-1892*, (org. de José Américo Miranda et alii). Rio de Janeiro: 2005, p. 129-172.

²⁰ O que só viria a ser desmentido em 1917 por uma das irmãs de Álvares de Azevedo em carta a Vicente de Azevedo.

²¹ Não se tem nenhuma notícia sobre essa suposta parte da produção alvaresiana. No entanto, se lembrarmos que Álvares de Azevedo foi amigo íntimo do autor do libidinoso poema *O Elixir do Pajé*; fez desenhos “pouco recatados” nas paredes do quarto de uma das casas onde morou em São Paulo; além de possivelmente ter lido *Gamiani*, romancete pornográfico atribuído a Musset, não seria de se estranhar que tivesse escrito poesias eróticas. Ao contrário, seria até natural. Mas como toda sua obra é de publicação póstuma, tendo ficado a cargo da família, podem esses poemas ter sido excluídos para conservar a pudicícia do jovem poeta. Mas isso são apenas conjecturas, claro...

arabescos da poesia dantesca e shakespeariana.²²

Joaquim Norberto aponta inúmeros “pecados” na obra, alguns relacionados a desvios gramaticais, mas os mais graves, segundo o biógrafo, seriam as tentativas do poeta em buscar misturar o sagrado e o profano (como em “*Dormia pesado e fundo como o apóstolo S. Pedro no Horto das Oliveiras... O caso é que ambos tinham ceado à noite*”, de *Noite na taverna*), ou o emprego de imagens com o fim de “ridicularizar o que é por sua natureza sério e que pelo lado da religião e da sociedade e suas tradições torna-se digno de acatamento e respeito, se não íntimos ao menos aparentemente”, referindo-se à suposta devassidão dos religiosos, que Azevedo sugere em *Macário* e em *Noite na taverna* e cujos exemplo “teve imitadores, como vê-se no *Genesco*”. Lastima que Álvares de Azevedo sempre tendesse à lascívia que, “licencioso, não toca recuando, excede as raias da libertinagem e vai até a impropriedade”. Mas, no geral, é um texto bastante elogioso e enaltecedor... até demais, pois ampliava os louvores para com o “poeta que iria irradiar a esperança de tanto talento”. E seria esse excesso que Nabuco procuraria refrear em sua análise das *Obras*, justamente a edição prefaciada com o discurso de Joaquim Norberto.

Joaquim Nabuco teceu observações sobre as produções de Álvares de Azevedo, tentando reduzir os exageros no entusiasmo com o falecido poeta que, depois de vinte anos de sua morte, estava alcançando a posição de “gênio” de nossa literatura, apesar de tão parca produção²³. Nabuco faz uma crítica áspera à introdução de Joaquim Norberto (que chama da “fraca e equívoca”) e à obra de Azevedo, dizendo que a morte precoce, para jovens “fadados ao talento” é a melhor coisa que pode acontecer, pois assim não se é possível averiguar se realmente se tornariam os talentos que todos esperavam. O crítico reduz a produção em prosa de Álvares de Azevedo à nada, pedindo que essa parte da obra fosse esquecida para honra do próprio artista e

²² Joaquim Norberto, op. cit, p. 160-1.

²³ Joaquim Nabuco, “Álvares de Azevedo”, Folhetim do Globo, *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 de setembro de 1875, p.8.

lamentando: “[e] há quem saiba de cor nas Academias a *Noite na taverna*”. Aliás, no romance *Favos e Travos*, de Rozendo Moniz, encontramos o seguinte comentário: “Hoje que a *Noite da Taverna*, *D. Juan* e os *Contos Fantásticos* são os principais estimulantes com que a mocidade, mais doudejante que as mariposas, busca esbrasear as asas do pensamento no ceticismo para logo cair no gelo do precoce marasmo (...)”²⁴.

Resultado das críticas de Nabuco ou não, o fato é que entre esse artigo e 1900 tivemos três edições das *Obras* e apenas uma da *Noite na taverna* em separado, justamente a primeira, em 1878. Talvez por isso, durante esse período, também não encontremos nenhuma referência crítica à novela que fosse digna de ser anotada. Apenas em 1899, com José Veríssimo, voltamos a deparar com ponderações consistentes sobre a obra de Álvares de Azevedo.

O estudo do crítico pernambucano tornava a reconhecer a produção poética de Álvares de Azevedo como a melhor parte de sua obra; mas trazia uma constatação interessante, dizendo ser a sua prosa, embora inferior, a que mais popularidade havia alcançado, demonstrando que a parte da obra com mais tiragens em meados de 1870 era *Noite na taverna*: “Desta famosa série de histórias tétricas”²⁵, diz ele, “fizeram-se várias edições separadas, muito mais do que da *Lira dos Vinte Anos*”, concluindo que foi através da parte “menos original e das feições de sua vida” que o poeta mais influenciou na literatura nacional, gerando uma multidão de imitadores e seguidores, inclusive Fagundes Varela e Castro Alves. Sempre segundo Veríssimo,

Macário, a *Noite na taverna*, *Boêmios* fizeram as delícias dos rapazes dados à poesia e às letras (...) antes do naturalismo. **Meninos de colégio, resguardando entre as folhas de um atlas ou de um dicionário o in-8º pequeno do poeta, saturavam-se dos horrores de Bertram e Solfieri.** Isso durou talvez mais que o razoável, e a nossa boêmia poética, que perdeu tanto talento e tanto caráter, deriva por muito deste gosto por essa parte da obra de Álvares de Azevedo. Parte somenos aliás, que certamente não merece o apreço, e sobretudo a estima, que lhe deram. Mas que correspondia a seu tempo, ao menos aqui, onde o romantismo se protraía e atrasava. E assim ela atirava para segundo plano a porção principal e superior da obra desse poeta (...). [grifos meus]

O mesmo Veríssimo, em sua *História da Literatura Brasileira*, vinte anos depois, em

²⁴ Rozendo Moniz, *Favos e Travos*, Rio de Janeiro, Garnier: 1872, p. 168.

²⁵ José Veríssimo, “Álvares de Azevedo”, in: *Estudos de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Itatiaia, 1977, p. 26-32.

uma nova fase de sua crítica, muda de opinião sobre o valor de *Noite na taverna* ao apontar que Álvares de Azevedo

presumiu transportar para a mesquinha vida de S. Paulo de meados do século passado, costumes e práticas do Romantismo europeu. Quis praticar as façanhas sentimentais dos heróis de Musset e Byron. A candura com que o fez não só o salvou de um ridículo naufrágio, mas até o engrandeceu, criando-lhe a feição que o distinguiria na poesia brasileira e o faria um dos seus dominadores. Daquele seu teor da vida romântica, a expressão literária é a *Noite na taverna*, **composição singular, extravagante, mas acaso na mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo.**²⁶ [grifos meus]

Em 1902, Silvio Romero diria que Álvares de Azevedo era um dos poetas mais lidos do Brasil, sobretudo pelos estudantes. Para ele, em Azevedo podia-se distinguir, mais do que em seus coetâneos, os dois maiores sintomas da literatura da época: foi um “produto local, indígena, filho de um meio intelectual, de uma academia brasileira”²⁷, mas também o primeiro a conseguir arrancar definitivamente nossas letras da influência exclusivamente portuguesa. Com extrema lucidez, escreve que Álvares de Azevedo não foi “nem anjo, nem demônio”, rebatendo os dois partidos que se debatiam em saber se o poeta teria sido um moço meigo e puro ou um boêmio devasso. Segundo Romero, a morbidez e a melancolia de Álvares de Azevedo seriam resultado, além de sua natureza predisposta à tristeza, de uma “enfermidade de espírito” causada pelas leituras de Heine, Byron, Shelley, George Sand e Musset. Em *Noite na taverna* indica haver “algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações”, fazendo restrições a Ferdinand Wolf e Norberto Silva, que teriam exagerado ao julgar ruim a prosa de Azevedo, concluindo que “o moço paulista deixou algumas páginas saborosamente escritas”.

Uma página à parte na crítica alvaresiana naquele início do século XX foi produzida por Pires de Almeida, que publicou em uma série de artigos entre 1903 e 1905 no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro²⁸. Mais do que a importância crítica (já que não apresentam

²⁶ Idem. *História da Literatura Brasileira*, edição eletrônica da Fundação Biblioteca Nacional. s/d, p. 137.

²⁷ Silvio Romero, “Poesia da Terceira Fase do Romantismo”, in: *História da Literatura Brasileira*, tomo II, Rio de Janeiro, Imago, 2002, p. 771-791.

²⁸ Esse textos foram reunidos e publicados em 1960 em um volume chamado *A escola byroniana no Brasil* pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo. Onédia Barbosa nos lembra que “Pires de Almeida chegou a São Paulo para estudar Direito em 1859, em pleno auge do byronismo paulista. As lendas que narra em seus

nenhuma análise aprofundada da obra de Maneco), essas matérias contribuíram – e muito - para aumentar e difundir as lendas a respeito dos românticos da Academia de São Paulo, em especial Álvares de Azevedo, com o papel modelar de um também lendário Lord Byron para aqueles jovens. Inspirado na prosa de *Noite na taverna* e *Macário* e nos hábitos “soturnos” dos rapazes da Sociedade Epicureia, Pires de Almeida faz uso de um estilo que combina ficção e ensaio (com vários “clichês” da literatura gótica), narrando, por exemplo, as peripécias de um grupo de estudantes que ia de Santos a São Paulo no ano de 1859, todos impregnados pelas leituras ultrarromânticas e que se deparam com uma tétrica hospedaria onde vêem uma defunta recitar trechos do *Livro do Fra Gondicário*. Apresenta “detalhes” do ambiente onde vivia Álvares de Azevedo, seu suposto gosto pela vida noturna e os objetos macabros que adornavam seu quarto, como crânios, velas de cemitérios e morcegos empalhados e traz traduções de Byron feitas pelos acadêmicos, além de episódios pitorescos e fantasiosos da Sociedade Epicureia (como a “Coroação da Rainha dos Mortos”), de Bernardo Guimarães (que teria representado o diabo na extrema-unção que um padre aplicaria a um Aureliano Lessa “moribundo”) e de Fagundes Varela (com sua “biblioteca” de vinhos, na verdade as mais vagabundas cachaças). Pires de Almeida menciona ainda a contrariedade do imperador D. Pedro II com os poetas byronianos, que pouco falavam da Pátria e “subvertiam os princípios morais cristãos”. São artigos deliciosos de se ler ao apresentar essa “mitologia” acadêmica paulistana, mas com valor documental muito restrito, motivo pelo qual inclui um desses artigos no Apêndice, entre outras emulações de *Noite na taverna*. As *estórias* que Pires de Almeida veiculou iriam repercutir até recentemente²⁹.

artigos deveriam ainda repercutir na cidade durante sua estada nas Arcadas, tendo, talvez, sido um pouco exageradas pela sua imaginação.”, in: Onédia Barbosa, *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975. p. 24.

²⁹ Mesmo uma historiadora bem informada como Luciana Stegagno-Picchio se deixou seduzir pelas lendas a respeito da vida do jovem poeta. Escreveu ela em 1970: “O ambiente onde esse mini-Byron brasileiro construía os seus textos, ora nebulosamente aéreos ora terrenamente pantagruélicos, era (pelo menos na poética reconstrução de Pires de Almeida) de estrita ortodoxia ultrarromântica. O ambiente onde ele escrevia as suas bíblias do satanismo, como a *Noite na taverna* e *Macário*, era paradigmático. **Seu tinteiro era uma rótula oca apoiada em duas clavículas em cruz; na cabeceira de sua cama velava, com as grandes asas inteiramente abertas, um urubu-rei (...); e os seus livros descansavam sobre lousas sepulcrais.**” [grifos

Aliás, a respeito dessa restrição do imperador ao byronianos, comenta Ubiratan Machado, mencionando que as extravagâncias dos estudantes na Pauliceia chegaram a repercutir no Senado, onde o senador Jobim, preocupado com o comportamento daqueles que formariam as futuras elites do país, chega a denunciar que os rapazes viviam entregues “ao jogo, à crápula, a comezainas, à casa do alcouce! Não respeitam nada nem ninguém (...), enfim fazem cousas absolutamente indignas de uma mocidade bem educada”³⁰. Em defesa dos estudantes veio o jovem Machado de Assis, escrevendo no *Diário do Rio de Janeiro* que o quadro pintado pelo senador a respeito da mocidade paulista era um tanto “lúgubre” e que não correspondia à realidade³¹. Os próprios estudantes também responderam ao ataque, agradecendo o apoio recebido e tachando o senador Jobim de anti-paulistano, “anacrônico, supersticioso, medievo, politicamente absolutista, mentiroso”³². Mas vale lembrar que Morse também relatara incidentes envolvendo “estudantes, o presidente da província e a polícia, a respeito do modo pelo qual constituía hábito, entre os acadêmicos, zombar das tradições e das autoridades da cidade, por volta de 1840, por motivos muitas vezes até comezinhos”³³.

Voltando à fortuna crítica da obra, na revista *Atlântico*, em artigo chamado “Notas sobre o romantismo brasileiro”³⁴, Álvaro Lins espousa a tese de que Álvares de Azevedo e José de Alencar, respectivamente com *Noite na taverna* e *Iracema*, “representam dois caminhos que ainda hoje se abrem para a literatura brasileira”. Estariam ambos identificados com a independência dessa literatura, em pontos iniciais de duas tradições diferentes, mas confluentes. O escritor paulista teria imaginado essa libertação por meio da comunicação ampla e direta com

-
- meus]. In: Luciana S-Picchio, *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004. p. 211.
- ³⁰ Sessão de 1º de agosto de 1864, publicado no *Correio Mercantil*, do Rio de Janeiro, em 8 de agosto de 1864, apud Ubiratan Machado. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001. p. 183.
- ³¹ Crônica de Machado de Assis publicada no *Diário do Rio de Janeiro* de 14 de agosto de 1864. apud Ubiratan Machado, op.cit.
- ³² “Os estudantes de São Paulo a S. Exa. o Sr. Senador Fonseca (resposta ao discurso do Sr. Jobim)”. In: Pessanha Póvoa. *Textos que interessam à história do romantismo*. v. III. *Anos Acadêmicos: São Paulo: 1860-1864*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1964. p. 66-67.
- ³³ Ver: Morse, 1970: 94-5. apud Sergio Adorno, *Aprendizes de Poder*, Rio de Janeiro, Paz e Terra, p. 118.
- ³⁴ Álvaro Lins, “Notas sobre o Romantismo Brasileiro”, in: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, 1919, n. 1, p.51-54.

a vida literária europeia; já Alencar voltara-se, com o mesmo ideal, para o que havia de mais primitivo em sua terra e sua gente. A conclusão de Álvaro Lins é que “a união das correntes representadas por esses dois românticos parece ser a força mais íntima e verdadeira da atividade literária de hoje. Álvares de Azevedo simbolizava o ponto de vista de que não é o isolamento, mas a liberdade de se comunicar em todas as direções, o que faz a independência de uma literatura”. Escrevendo apenas três anos antes da Semana de Arte Moderna, Lins pressentia a “chegada de um novo movimento literário que se poderá chamar neo-romantismo”.

1931-1981 : A Revista Nova e a mudança na crítica alvaresiana

Em 1931, centenário de nascimento de Álvares de Azevedo, a *Revista Nova* dedicou a ele um número especial com artigos escritos por alguns dos mais importantes intelectuais brasileiros da época³⁵. Interessam-nos particularmente quatro deles por tratarem em alguma medida de *Noite na taverna*: os de Arthur Motta, Afrânio Peixoto, Homero Pires e Mario de Andrade.

Arthur Motta elogia o poeta pelas excelentes qualidades de sua lírica, mas lamenta que tenha assumido feições byronianas na segunda parte da *Lira dos Vinte Anos* e em outras de suas produções, fazendo uma apreciação um tanto dúbia da prosa:

Assim, também nos contos de *A Noite na taverna*, externou-se numa superafetação de maneiras a Byron, cultivando o satanismo em fantasias loucas, com o desregramento dos artistas excêntricos ou desequilibrados, segundo as concepções fantásticas e extravagantes de Hoffmann e Poe, bizarro como Baudelaire e sugestivo como Goya em suas telas admiráveis de originalidade e poder e de poder emotivo.³⁶

Em “A originalidade de Álvares de Azevedo”³⁷, Afrânio Peixoto faz menção aos traços

³⁵ *Revista Nova*, ano 1, n. 3, São Paulo, 15 de setembro de 1931.

³⁶ Arthur Mota. “Álvares de Azevedo”, in: *Revista Nova*, p. 397-415.

³⁷ Afrânio Peixoto, “A Originalidade de Álvares de Azevedo”, idem, p. 338-345.

mais inovadores da produção de Maneco, que seriam o humorismo de parte de sua produção poética e o sobrenatural de *Noite na taverna*. Peixoto cita explicitamente a escola gótica e vários de seus autores, filiando a eles Álvares de Azevedo, que teria introduzido esse estilo sombrio no Brasil influenciado pelas leituras de Hoffmann e Byron. Esse estudo foi o primeiro a apontar a possível relação de *Noite na taverna* com a literatura de horror, servindo como ponto de partida não apenas para minha pesquisa, mas para vários dos comentadores da obra que vieram depois de Peixoto. Para este, Álvares de Azevedo teria sido simultaneamente “lamuriento, sombrio, humourista (...) e que tent[ou] o conto fantástico, a novela negra (...) com *Noite na taverna*”, a qual representaria a “nota de um gênero grave, e raro, nas letras nacionais”. O artigo, apesar dessa entusiasmante percepção, não se aprofunda na análise da obra. Apenas faz um resumo das narrativas, concluindo que a obra “é uma obra-prima de puro romantismo, que pode estar, e estaria bem, entre obras peregrinas desse gênero terrífico, perverso e cruel. Delírio sombrio e ensanguentado de uma criança casta e boa, um doce poeta lírico, que teria, por originalidade, também sua nota rara, na literatura nacional”.

Já Homero Pires³⁸ eleva a influência de Álvares de Azevedo sobre os nossos escritores a um patamar superior ao de qualquer outro poeta anterior, chamando-o de “nosso romântico por excelência”. Escreve que “conhecemô-lo cedo, logo às primeiras leituras³⁹. **É o preferido dos moços e dos estudantes.** Pelo menos em nosso tempo era assim. **Trazemos no coração e no ouvido o espírito de sua poesia, os desvarios das personagens da *Noite na taverna* (...)**” [grifos meus]. Aponta que Álvares de Azevedo foi tema e personagem para dois dramas⁴⁰ e discorda da opinião de José Veríssimo, que lamentava a influência de *Noite na taverna* entre

³⁸ Homero Pires, “Influência de Álvares de Azevedo”, idem, p. 355-374.

³⁹ A esse propósito, como mostra Pandolfi, poemas de Álvares de Azevedo já apareciam em antologias de uso escolar desde 1877, como o *Parnaso Português Moderno*, organizado por Theophilo Braga. Porém, *Noite na taverna* só fez parte de uma publicação desse tipo em 1934 na *Antologia da Língua Portuguesa*, de Estevão Cruz, na qual figura um trecho de “Uma Noite do Século”. Cf. Maira Angélica Pandolfi, *A Recepção Crítica de Álvares de Azevedo (1852-1999)*. Assis, 2000, dissertação de mestrado.

⁴⁰ O primeiro desses dramas chamava-se exatamente *Álvares de Azevedo*, de autoria de Manoel Lopes de Carvalho Ramos. Foi escrito e encenado no Recife em 1884. O segundo, *Álvares de Azevedo ou amores da mocidade - drama em três atos*, foi publicado em São Paulo em 1870 por Joaquim de Paula Sousa e mostra um poeta melancólico, apaixonado e incapaz de declarar seu amor a uma dama da sociedade paulistana.

nossos jovens, dizendo que isso se devia ao que de melhor escreveu Álvares de Azevedo, daí sua repercussão ao longo das décadas. Pires passa então a enumerar diversas composições que “sa[íram] direta ou indiretamente da criação de Álvares de Azevedo, no gosto das coisas horríveis e macabras, nas imagens da língua” e termina afirmando ser quase impossível um registro completo das edições de *Noite na taverna*, mas que esta “é a parte mais divulgada das obras de Álvares de Azevedo, a que maior número de vezes tem sido reimpressa”.

O texto de Mario de Andrade, “Amor e Medo”⁴¹, divide com “Ariel e Caliban”, de Antonio Candido, o lugar entre os mais citados estudos sobre Álvares de Azevedo, mas é certamente o mais polêmico, tendo suscitado acaloradas discussões mesmo muitos anos após sua publicação (inclusive pelo próprio Candido, na *Formação da Literatura Brasileira*). Trata-se de um ensaio fundamental para a virada na crítica do poeta paulista. Mario, inspirado pelas ideias freudianas que começavam a ganhar corpo em nosso país, faz uma análise minuciosa da psicologia de nossos românticos e de uma de suas figuras prediletas, a dupla “amor e medo”. É sem dúvida um ensaio primoroso e agudo, sobretudo nas análises de outros poetas, mas peca bastante (como demonstraram inúmeros críticos) nas conclusões sobre a obra de Álvares de Azevedo. Mario de Andrade envereda pelo biografismo e pela psicanálise selvagem, buscando no texto explicações para a vida do cidadão Álvares de Azevedo, para sempre inacessível aos estudiosos. Ele conclui, a partir das suas leituras, que Álvares de Azevedo tinha uma verdadeira fobia do sexo e chega a sugerir, não tão discretamente, que o poeta paulista seria efeminado, por ter sido criado entre saias e que, na poesia, e não trataria a mulher com a “franqueza macha” de um Fagundes Varela ou a sensualidade viril de um Castro Alves. Da *Noite na taverna* cita várias passagens: Mario elogia a última parte da novela, de “admirável urdidura romântica”, usando o caso do incesto involuntário entre os irmãos Johann e Giórgia como mais um exemplo para reforçar sua tese de que Álvares de Azevedo sofria de um violento complexo de Édipo e de uma obsessão sexual pela mãe e pela irmã, o que o teria levado a desenvolver uma timidez doentia e

⁴¹ Mario de Andrade, “Amor e Medo”, in: *Revista Nova*, p. 437- 469.

a mencionada repugnância ao sexo. Fala ainda do “tema da bela adormecida”, recorrente nos poemas, que também se faz presente em *Noite na taverna* em várias das narrativas, como a de Solfieri e a de Claudius Hermann, que possuem suas “vítimas” enquanto estas estão em estado cataléptico ou sedadas.

No mesmo ano de 1931 tivemos ainda duas biografias de Álvares de Azevedo. Uma, de grande valor documental, foi a de Vicente de Paulo Vicente de Azevedo⁴², que tem o mérito de levantar muitas referências de estudos sobre o autor, esparsas em periódicos, além de desmentir a lenda sobre o nascimento de Álvares de Azevedo na biblioteca da Faculdade de Direito por meio de uma carta de uma das irmãs do poeta⁴³, Maria Francisca Álvares de Azevedo do Amaral, escrita em 1917. Seu olhar crítico para a obra, no então, é ácido. Afirma que ele próprio não tinha nenhum entusiasmo com as produções do poeta, que não apresentariam nenhum atrativo nos dias modernos, e que seu lugar em nossa história literária teria sido assegurado apenas pelo fato de Álvares de Azevedo ter procurado outras fontes para as nossas letras que não as do colonizador português.

A outra biografia, mais lisonjeira com a obra, pouco vale como referência à vida do poeta por ser demais fantasiosa. Foi escrita pelo poeta, contista e futuro ministro da Marinha, João Pedro da Veiga Miranda⁴⁴. Veiga Miranda reforça a lenda sobre o nascimento do escritor na biblioteca da Academia e faz elucubrações fantasiosas a respeito dos momentos de sua agonia final. Compensando essas cincadas, apresenta alguns comentários pertinentes relativos à produção literária de Álvares de Azevedo, ressaltando sua importância para outros poetas brasileiros. Veiga Miranda foi ainda o primeiro a aventar a ideia de que *Noite na taverna* poderia ser filiada ao *Decameron* e seria uma continuação de *Macário*, antecipando, assim, a hipótese que se costuma atribuir à Antonio Candido em seu “A educação pela noite”.

⁴² Vicente de Paulo V. de Azevedo. *Álvares de Azevedo – dados para sua biografia*, São Paulo: Centro Acadêmico XI de Agosto, 1931.

⁴³ Não se tratava da irmã preferida do poeta, Maria Luisa, a Nhanhã, que morreu poucos anos depois dele, mas de outra, nascida por volta de 1860.

⁴⁴ Veiga Miranda, *Álvares de Azevedo*. São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931.

Referindo-se, primeiramente, ao introito de *Macário*, Veiga Miranda diz que:

(...) aí temos, em prosa, uma espécie de prólogo, em verso, de *Os Boêmios*. E assim como esse ‘ato de uma comédia não escrita’ termina com a narrativa do poema de Nini, **também ao Macário seguem-se, contadas pelos protagonistas, as histórias macabras de Noite na taverna**. Sempre o paralelismo, espécie de arquitetura em que o artista primeiro faz a maquete e, depois, o edifício (...).⁴⁵ [grifos meus]

A seguir, transcreve as últimas falas do drama *Macário* (“*Cala-te. Ouçamos.*”) e observa:

Vai seguir-se o bizarro Decameron de Álvares de Azevedo. As narrativas torpes, incongruentes, dolorosas, e por todos esses defeitos tão popularizadas, de *Noite na taverna*.” (...) nesse diálogo sem rumo [entre Macário e Satan], ao sabor da mais ociosa fantasia, caberiam todas as extravagâncias, dissertações filosóficas, teorias literárias, confidências abstrusas ou estúrdias narrativas. **Satan, porém, preferiu conduzir o discípulo, como Mefistófeles a Fausto, até a sórdida taverna**, e fazê-lo espiar pela janela. Macário consegue entrever ‘a roda de uma mesa, sentados, cinco homens ébrios’, declarando que ‘os mais’ se revolviam no chão (...).⁴⁶ [grifos meus].

Por fim, depois de uma longa paráfrase de *Noite na taverna*, Veiga Miranda arremata:

Macário e Satan não são chamados a pronunciar-se quanto ao espetáculo que se lhes deparou na taverna, nem sobre as histórias ali ouvidas. Seriam incapazes de apreciá-las devidamente porque, como quase todos os críticos do poeta, achavam-se também imbuídos da mesma nebulosa romântica (...).⁴⁷ [grifos meus].

Devido ao fato de ser um autor pouco conhecido, e dessa biografia ter tido uma tiragem limitada, a aguda percepção de Veiga Miranda acabou ficando esquecida em meio às brumas de nossa crítica literária.

Outros estudos da época se dividiram entre associar as narrativas de *Noite na taverna* à famigerada Sociedade Epicureia ou ao “vício da leitura”. Tivemos também, na linha do já comentado ensaio de Homero Pires, alguns trabalhos exaltando as qualidades da prosa do autor paulista e também lembrando seu (suposto) pioneirismo na confecção da ficção curta entre nós. A filiação de *Noite na taverna* com os romances de horror, no entanto, foi feita unicamente por Afrânio Peixoto.

⁴⁵ Veiga Miranda, op. cit, p. 207.

⁴⁶ Idem, ibidem, p. 201-1 e 213-214.

⁴⁷ Ibidem, p.219-220.

Na primeira categoria podemos incluir o estudo *Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança*, de Jamil Almansur Haddad⁴⁸, em que esse crítico analisa brevemente *Noite na taverna*. Associando diretamente o byronismo à maçonaria, Haddad defende que as narrativas do livro foram inspiradas por sessões da Sociedade Epicureia, e que negar isso seria obra de “paladinos da pureza intemerata” de Álvares de Azevedo. Afirma ter sido Álvares de Azevedo um maçom, e que é perfeitamente verossímil admitir que “a atmosfera de terror alucinante que enche de um arrepio tenebroso as páginas deste livro tenha, para explicá-la, além de inúmeras influências literárias cuja presença não é possível ocultar, reminiscências da Epicureia”. O ensaísta ao menos toma o cuidado de dizer que as narrações não são “exatamente” o que acontecia nas reuniões dos estudantes, mas que “as cenas verdadeiramente dantescas desta associação” estariam na memória do poeta quando este escreveu seu livro. Livro, aliás, que Haddad, toma como um atestado do espírito coletivo da época:

Transparece na *A Noite na taverna* toda uma mentalidade de um São Paulo transtornado pela Epicureia e pelo seu espírito. Espírito não só paulista como difusamente europeu. (...) A atmosfera de Epicureia deu a *Noite na taverna*, como os delírios da *Jeune France* suscitaram literatura análoga. (...) *A Noite na taverna* é livro ainda prototípico do sadomasoquismo do poeta.⁴⁹

No estudo “Álvares de Azevedo e Castro Alves”⁵⁰, o mesmo Jamil Almansur Haddad procura demonstrar a influência do paulista sobre o baiano. Argumenta que, não obstante a empolgação patriótica de Castro Alves, este também se deixou levar pela obra de Álvares de Azevedo, sobretudo de sua prosa, na qual teria ido buscar sugestões para algumas de suas composições. Defende que o mais “paulista” dos romantismos foi o Romantismo Negro, horrível, satânico, influenciado por Byron, e que encontrou em uma cidade pequena, atrasada e melancólica seu chão propício. Mas, na tentativa de imitar o vate inglês, caíram os jovens

⁴⁸ Jamil Almansur Haddad. *Álvares de Azevedo, a Maçonaria e a Dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960. Ver especialmente as p. 93-96.

⁴⁹ Idem, ibidem, p. 94-96.

⁵⁰ Jamil Almansur Haddad. “Álvares de Azevedo e Castro Alves”, in: *Revista Província de São Pedro*. Porto Alegre, Editora Globo, n.14, 1949, p. 93-101.

acadêmicos no pastiche e na degenerescência. Haddad afirma por fim que “livro típico deste momento e desta mentalidade é *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, por onde perpassam como uma tela de cinema todos os excessos e todos os crimes (...). Este livro foi o início de uma tradição no Romantismo brasileiro, tradição de horror e sangue, desequilíbrio e demência”.

Para Haddad, o drama incompleto de Castro Alves, *Don Juan ou a prole dos saturnos*, é filho legítimo da obra transtornadora do poeta paulista, com cenários e personagens visivelmente inspiradas na produção de Álvares de Azevedo, além do tema da associação entre amor e morte. “A *Noite na taverna* é um dos livros mais importantes do Romantismo brasileiro, e a tradição de obras nascidas do delírio alvaresiano é grande”, sentencia Haddad, sendo que, em Castro Alves, a sombra de Álvares de Azevedo apareceria ainda no poema “Os anjos da meia-noite, que “têm imagens de dolorosa patologia e que recordam perfeitamente as do livro de Álvares de Azevedo”. Outros poemas trairiam reminiscências de contos de *Noite na taverna*, como “A uma estrangeira” (de Bertram), e “Adeus de Teresa” (Claudius Hermann). Termina dizendo que, não Tobias Barreto, mas Álvares de Azevedo foi a maior influência brasileira em Castro Alves. Essas supostas influências são bem fundamentadas por Haddad e parecem coerentes no caso da peça e até de “Os Anjos”, mas é difícil encontrar pontos de contato entre os outros poemas e a novela alvaresiana: O poema “A uma estrangeira” divide com a narrativa de Bertram apenas a menção a um amor consumado durante uma viagem marítima, mas sem quaisquer traços funestos; o “Adeus de Teresa”, nem isso.

Outro a advogar de forma exagerada o lado pândego do poeta foi Orvácio Santamarina, que em um artigo intitulado “Álvares de Azevedo, o grande romântico”⁵¹, chega a fazer comentários esdrúxulos. Para “comprovar” sua afirmação de que Álvares de Azevedo teria sido um grande boêmio, dado a todo tipo de excesso, Santamarina chega mesmo a descrever com detalhes picantes uma orgia de que teriam tomado parte Bernardo Guimarães, Aureliano Lessa,

⁵¹ Orvácio Santamarina. “Álvares de Azevedo, o Grande Romântico”, in: *Cultura Política*, São Paulo, ano V, n. 48, 1945. p.158-167.

o autor da *Lira dos Vinte Anos* e mais duas “belas mulatinhas”. Para o ensaísta, esse modo de vida desregrado seria uma fuga para a vida sombria e dolorosa, uma forma de Álvares “sentir-se vivo”. E finaliza, no mesmo tom: “A vida para ele devia ser uma interminável saturnal, um sonho fantástico, alguma coisa fabulosa que estivesse fora da compreensão de qualquer outro vivente”. No mesmo clima das bacanais paulistanas entra Djacir Menezes⁵², que corrobora a ideia de ter Álvares de Azevedo participado das sessões da Epicureia, dizendo:

Os estudantes da Academia/membros da Sociedade Epicureia realizavam comemorações boêmias, orgiásticas e báquicas. A *Noite na taverna*, os contos fantásticos de erotismo e violência, com amantes incestuosos – dão uma mostra das imaginações exaltadas pelo romantismo desse período.⁵³

Para Richard Morse, apesar das críticas do poeta à São Paulo, Álvares de Azevedo “pertencia (...) mental e emocionalmente à cidade”⁵⁴. Fala que “um dos traços distintivos da cidade é sua célebre garoa; os românticos viam nela o mistério e a melancolia de Londres de Byron”. No entanto, Morse é outro a tomar como verdadeiras as orgias da Epicureia:

Que Álvares de Azevedo frequentava sessões da Sociedade Epicureia evidencia-se no fato de corresponderem certos relatos macabros de sua *Noite na taverna* a conhecidas atividades da Sociedade. Mas a vasta produção literária do poeta e os registros de sua aplicação acadêmica refutam as afirmações de que ele habitualmente dissipava em bacanais seus talentos e energias. [grifos meus]

Já no controverso livro *Retrato do Brasil*, Paulo Prado conclui que a tristeza, juntamente com a cobiça e a luxúria, seria um dos “traços do povo brasileiro”, a primeira de forma mais acentuada em São Paulo por conta do romantismo byroniano. A esse respeito, escreveu:

São Paulo, pelas condições especiais de meio e geográficas, teve influência mais intensa na formação social e intelectual. Foi o grande centro romântico. A própria cidade, no seu tradicional isolamento de serra acima, oferecia um aspecto romanticamente melancólico e espanhol, entre pinheiros e casuarinas, com as suas tardes cinzentas de vento sul. Por meados do século passado, pelas ruas desertas

⁵² Djacir Menezes, *Evolução do Pensamento Literário no Brasil*, Rio de Janeiro, Simões, 1954, p. 167-169.

⁵³ E, completando de forma brilhante (!), o *bacharel* Djacir Menezes diz ainda: “Mas o espírito de Álvares de Azevedo não se circunscreve à **poesia. A curiosidade intelectual impele-o a estudos mais sérios** – e embrenha-se na história geral, no direito romano, na filosofia (...)”. *idem*, p. 168-9.

⁵⁴ Morse, Richard. “Álvares de Azevedo e o temperamento romântico”, in: *Formação histórica de São Paulo*, São Paulo, Difusão Europeia, 1970, p. 121-130.

calçadas de pedras vermelhas, ainda passava uma ou outra cadeirinha levada por escravos de calção e libré. À tarde, despertavam o sossego provinciano as cavalgadas de estudantes que iam namorar e espairecer pelos arrabaldes; às ave-marias, os presos da cadeia, acorrentados aos pares, acendiam, entre ruído de ferros, os lampiões da iluminação pública. Duas ou três horas depois, o sino grande do Colégio tocava longamente a hora de recolher. Começava a vida noturna da cidadezinha acadêmica. **Pelos bairros afastados, na Ponte Grande, Glória, Consolação, Pinheiros, Marco de Meia-légua, enchiam-se de estudantes as vendas à beira da estrada. Como nas orgias de Newstead se bebia cachaça em crânios humanos, coroados de rosas. Era a Noite na taverna.**⁵⁵ [grifos meus]

Fica patente a força da lenda na análise da obra do poeta. Em vista disso, não seria possível esquivar-me de comentar a importância do ambiente estudantil paulistano na produção literária do período. Esse fator já foi muito bem analisado em três estudos indispensáveis: “A literatura na evolução de uma comunidade”, de Antonio Candido⁵⁶; “O riso romântico”, de Paulo Franchetti⁵⁷ e “Risos entre pares”, de Vagner Camilo⁵⁸, aos quais pretendo voltar logo a seguir, quando historiar as emulações de *Noite na taverna*.

Retomemos nosso percurso pela recepção crítica da novela. Em 1940 topamos com um dos primeiros estudos de fôlego sobre *Noite na taverna* (e *Macário*), a *Introdução* escrita por Edgar Cavalheiro para uma edição conjunta de ambas as obras⁵⁹. Temos aqui temos um exemplo do outro tipo de crítica, que liga a novela aos autores lidos por Álvares de Azevedo, além de enaltecer as qualidades artísticas da prosa alvaresiana. Cavalheiro ressalta que *Noite na taverna* foi muitas vezes reeditado, algumas delas sem nenhum capricho, apenas para “satisfazer a curiosidade de um público incapaz de julgar da sua importância no quadro da literatura brasileira”. Todas as virtudes e defeitos da escola romântica estariam expressos nessa obra, surgidos da imaginação de jovens que tentavam se libertar do tédio em uma sociedade

⁵⁵ Paulo Prado. *Retrato do Brasil: ensaio sobre a tristeza brasileira*. São Paulo/Brasília, IBRASA/IBL/MEC, 1981. p. 122.

⁵⁶ Publicado inicialmente como “Aspectos sociais da literatura em São Paulo” no número comemorativo do IV Centenário da Cidade do jornal *O Estado de São Paulo*, de 25 de janeiro de 1954 e incluído posteriormente com esse novo título nas edições da obra *Literatura e Sociedade*.

⁵⁷ Paulo Franchetti. “O riso romântico: notas sobre o cômico nas poesias de Bernardo Guimarães e seus contemporâneos”, in: *Remate de Males*. Campinas, n.7, 1987. p. 7-17.

⁵⁸ Vagner Camilo. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1997. Ver especialmente o capítulo “*Les enfants sans souci* na Província: o contexto do riso” e as considerações finais.

⁵⁹ Edgar Cavalheiro. “Introdução”. In: Álvares de Azevedo. *Noite na taverna/Macário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994. p. 11-29.

monótona como a de São Paulo dos 1850. O autor postula que a obra não poderia ter sido escrita a partir do testemunho do autor de orgias e depravações, sendo fruto das intermináveis noites de leitura à luz de lampião do jovem estudante. Cavalheiro considera que a primeira impressão que se tem de *Noite na taverna* é de um livro isento de humanidade, em que tudo paira num reino de pesadelo desvairado, como uma “desesperada tentativa de evadir-se da realidade ambiente”. A imaginação do jovem viajaria, embalada pela literatura europeia que lhe chegava, de livros nos quais amor e morte se confundiam, em que a fatalidade era sempre inevitável. Cavalheiro comenta também as inúmeras imitações que *Noite na taverna* gerou, todas muito abaixo de seu modelo. Fala que “não há no seu gênero, dentro da nossa literatura, nada que se lhe possa comparar. Livro ímpar, árvore exótica que não sazou frutos, *Noite na taverna* se destaca e se impõe à nossa análise como o mais típico produto da influência bairroniana [sic] no Brasil”. Não apenas Byron, acrescenta, mas também Hoffmann, de quem Álvares de Azevedo aproveitou a fantasia desvairada e o delírio sombrio⁶⁰. O crítico afirma que as cenas descritas pelos narradores revelam apenas crises interiores de seres dominados pela imaginação que profanaram sua juventude em torpes amores e exteriorizam os sentimentos de uma só pessoa, o autor Álvares de Azevedo. “Todos disputam a glória de ter vivido a mais louca aventura. A prosa é cheia, empolada, mas colorida e plástica”. É interessante que Cavalheiro intui, mas não chega a perceber, a possível ligação entre *Noite na taverna* e *Macário*, propondo que o livro que Macário entrega a Penseroso no drama, cheio de pessimismo e de vícios, poderia ser *Noite na taverna*.

Estamos acompanhando, nesses meados dos anos 30-40, uma leve mudança nos artigos no sentido de atribuir um novo valor a *Noite na taverna* e ao *Macário*. Nessa linha, Rubens do Amaral, em “Álvares de Azevedo”, comenta, já sabendo que sua opinião contrariava a da maioria de seus contemporâneos:

⁶⁰ Pelo menos do Hoffmann que chegou até nós via França, como nos mostra Karin Volobuef, em seu artigo “E.T.A. Hoffmann em Três Leituras Brasileiras”. in: *Caderno de resumos do I Seminário de Pesquisadores da FCL. Araraquara, Comissão de Pesquisa da FCL-UNESP, 1997*, p. 54-74.

falamos sempre do poeta e de seus versos. Provavelmente vou provocar espantos. Prefiro, porém, o prosador e os seus contos. “Noites na taverna” [sic] são como um delírio. Entretanto, há aí o fogo da inspiração, a agilidade da arquitetura, a plástica da forma, os ingredientes divinos com que se fazem os grandes romancistas. O imprevisto das situações, a emoção que fosforesce os personagens, o arrepio que arranha o leitor, revelam o gênio do artista.⁶¹

Outro a valorizar *Noite na taverna* foi Carlos Dante de Moraes, que em 1948 publicou um longo estudo chamado “Álvares de Azevedo e o Romantismo”⁶², no qual defende ter estado o poeta paulista atento às inovações da cultura europeia, conseguindo suprir nosso tradicional atraso em relação ao que se passava no Velho Continente. Acha que as lendas sobre sua suposta vida boêmia se devem em boa parte à *Noite na taverna*, narrativas nascidas a partir de seus vícios, sim, mas não de outros “vícios além de ler e escrever excessivamente, beber um ou outro cálice de conhaque nas noites frias de garoa e fumar alguns charutos”⁶³. Para Moraes, *Macário* e *Noite na taverna* representam um estágio superior na vida literária de Álvares de Azevedo, produto de sua maturidade como artista, já que mostrariam um domínio de forma, um poder de dramatizar impressionante e uma audácia de concepção que supera trabalhos anteriores, simples tentativas malsucedidas de imitar Byron e Musset. Contrariando Mario de Andrade, propõe que em Álvares de Azevedo havia não uma repulsa, mas uma verdadeira obsessão do amor sexual, algo não realizado devido à sua timidez. Dante Moraes pensa que as referências que Álvares de Azevedo faz à concepção de *Macário* (como drama confuso, rápido e aberrante) aplicam-se muito mais a *Noite na taverna*,

porque as cenas do primeiro, sem embargo da atmosfera fantástica, são atravessadas de ponta a ponta pela inteligência que indaga a debate. De certo modo, o *Macário* é um desabafo em todos os tons, da inteligência cética (...). O caráter de *Noite na taverna* é oposto: é torvo e indistinto. (...) Apesar do introito filosofante, o que se escuta nessas histórias de paixões e crimes desvairados é um furioso galopar de instintos por entre as sombras de um pesadelo.⁶⁴

⁶¹ Rubens Amaral, “Álvares de Azevedo”, in: *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, ano 4, n. 14, 12/junho/1941, p. 47-53.

⁶² Carlos Dante Moraes, “Álvares de Azevedo e o Romantismo”, in: *Três Fases da Poesia*, Rio de Janeiro, MEC, 1960.

⁶³ Idem, *ibidem*, p. 7.

⁶⁴ Idem, *ibidem*, p. 40.

A seguir, o crítico comenta as influências literárias sobre a obra, mas logo voltamos a nos deparar com a referência à Sociedade Epicureia como fonte de inspiração “local” para as narrativas:

(...) Hoffmann e Byron, sem dúvida, poderão explicar o caso nos seus aspectos puramente literários. De outro lado, a lembrança ainda fresca das saturnais grosseiras, das aventuras estapafúrdias da extinta “Sociedade Epicureia” também o teriam estimulado nessa empreitada. (...) O que nos surpreende é um certo estado de exaspero, como se ele buscasse desoprimir-se vergastando a própria sensibilidade, na imaginação mais atrevida e descabelada. A prosa ora marcha lenta, na expectativa quente do desenlace, ora serpenteia ágil, despedindo centelhas, para debuxar tais quadros de grosso ultrarromantismo.⁶⁵

Também numa linhagem psicologizante, mas agora afinado com a teoria de Mario Andrade, Cassiano Ricardo⁶⁶ conclui que o “último [aluno] nas aulas de ginástica” - conforme carta de um de seus professores - “não iria praticar as orgias da Sociedade Epicureia ou os excessos da *Noite na taverna*”. Álvares de Azevedo seria, ao mesmo tempo, verdadeiro em seus poemas líricos e fingidor na sua prosa, desfrutando de orgias apenas imaginárias que se explicariam como uma compensação pelo seu “medo de amar”.

Vera Pacheco Jordão⁶⁷ lembra que Vieira Souto, em 1931, ainda insistia na lenda do moço anjo/demônio. Ela transcreve as palavras do professor carioca, que afirmava, segundo Jordão “com deliciosa ingenuidade”, o seguinte:

*“Em São Paulo começou a vida romântica do poeta; passava ele de dia em aprofundados estudos jurídicos (...); e à noite lendo Byron e anotando-o. (...) Começou aí a observar a vida, em companhia dos colegas, e destas cenas da vida real, passadas com ele e seus amigos, segundo a confissão feita à margem dos autógrafos, deixou-nos, se bem que romantizadas ao sabor da época, uma admirável série de contos, A Noite na taverna, onde a verdade dos episódios vividos é narrada com tal acento de sinceridade que nos leva às mais fortes emoções.”*⁶⁸

⁶⁵ Idem, ibidem, p. 52-3.

⁶⁶ Cassiano Ricardo, “A presença de Álvares de Azevedo”, in: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano XV, n.58, 12/10/1952, p. 10-24.

⁶⁷ Vera Pacheco Jordão, *Maneco, o Byroniano*, Rio de Janeiro, Ministério da Cultura, 1955, p. 6-23.

⁶⁸ Vieira Souto apud: Vera Pacheco Jordão, op. cit. p. 8. Conferência pronunciada por Luiz Fernando Vieira Souto no Instituto Histórico, em 1931. Segundo Vera Jordão, ele teria mudado de opinião com o tempo, pois em abril de 1952, em uma entrevista ao *Jornal das Letras*, fala da necessidade de acabar com a lenda da vida

Na opinião de Vera Jordão, no entanto, ao escrever *Noite na taverna*, o próprio Álvares de Azevedo notara, em dado momento, que passara da conta, interrompendo Bertram sua narrativa, em que pratica a antropofagia, para relatar seus amores com a mulher de forma tentar “justificar como plausível a fantasia descabelada”. Para a pesquisadora,

em todos os contos de *Noite na taverna* o amor é força maléfica, destruindo no homem todo sentido de grandeza, reduzindo-o à mais abjeta condição. É verdadeiro ódio do amor que inspira essas páginas. Ódio de moço que, não podendo enfrentar a realidade que o esmaga, a transforma em monstro. [e que] o byronismo de Álvares de Azevedo só tem (...) interesse como elemento de revelação psicológica, pois que deu na sua obra a parte falsa, literariamente inferior à *Lira dos Vinte Anos*.⁶⁹

Malcolm Batchelor, um dos primeiros estudiosos da Literatura Brasileira nos EUA (em Yale, em 1943, junto com Thompson Hill), distante das teorias mais corriqueiras sobre Álvares de Azevedo, propõe em seu texto⁷⁰ uma tese polêmica, se não problemática, que é a de que Álvares de Azevedo seria uma figura de transição entre o romantismo e o realismo na literatura brasileira⁷¹. Ele lembra o caráter original de *Macário* e *Noite na taverna* (“macabre stories, unique in Brazilian literature, and for that matter in the literature of the New World”). Mas ressalta que “(...) more important than the uniqueness of *Noite na taverna* and *Macário* is the fact that in both these works one finds a spirit which is a distinct departure from romanticism, a *Weltanschauung* which is properly that of the realist”. Aproximando nosso Maneco do *bas romantisme* de Baudelaire, o crítico norte-americano ressalta que há em *Noite na taverna* um realismo brutal, um interesse nos detalhes clínicos do amor físico, da morte e da psicologia violentas que afastariam Azevedo de outros poetas românticos, levando-o mesmo além de

romântica e boêmia de Álvares de Azevedo.

⁶⁹ Vera P. Jordão, op. cit, p. 21.

⁷⁰ Malcolm C. Batchelor. “A Transitional Figure in Brazilian Literature”, in: *Hispania*, vol. 39, No. 2, May/1956, p. 149-156.

⁷¹ A respeito do controverso sentido do conceito de “realismo romântico”, Vagner Camilo lembra que, Fausto Cunha faz uso do termo de forma precavida, remetendo a um das ideias que vigoravam entre os românticos, para os quais o realismo era tomado “como sinônimo de erotismo, de individualismo exacerbado, de rebeldia moral, de *cinismo*, no estilo do *Rolla* de Musset. O 'realismo' do *Estudante de Salamanca*, da *Noite na taverna*, de 'Uma página de escola realista'” (Cunha, 1971: 17, apud Camilo, 1997: 65).

Hoffmann, Tieck, Poe, Heine e Byron. “It is Azevedo's interest in the nature of reality (...) which definitely establish his position as a transitional figure in Brazilian literature”. Até onde sei, essa hipótese de Batchelor não foi desenvolvida, contestada ou mesmo comentada por estudiosos da obra alvaresiana, talvez pela afastamento temporal e pela dificuldade na obtenção do artigo, algo que as novas tecnologias agora nos possibilitam. Também vale notar que outros estudos sobre Álvares de Azevedo no exterior só se dariam, pelo que pude apurar, da década de 1990 em diante.

Entre 1954 e 1958, Antonio Candido escreveu dois ensaios abordando Álvares de Azevedo que, de certa forma, nortearam a crítica especializada a partir de então. O primeiro dele é o já mencionado “Literatura na evolução de uma comunidade”, tratando tangencialmente de *Noite na taverna* e de seu autor. O outro é “Ariel e Caliban”, capítulo da *Formação da Literatura Brasileira*⁷². Neste estudo, Candido defende que o romantismo é um movimento de adolescência, uma fase da vida de divisão e ambiguidade, como a personalidade literária de Álvares de Azevedo, misturando ternura e perversidade, numa rebeldia que chega a embaralhar até mesmos os sexos. O crítico deixa claro que não importa à discussão se Maneco foi sincero ou não em seu satanismo ou experiente nos desregramentos que narrou, ressaltando que para Álvares de Azevedo “o sonho é tão forte quanto a realidade; os mundos imaginários tão atuantes quanto o mundo concreto; e a fantasia de torna experiência mais viva que a experiência, podendo causar tanto sofrimento quanto ela”. Comentando as produções byronianas de Azevedo (*Conde Lopo*, *Fra Gondicário*, *Noite na taverna* e *Macário*), Candido conclui que a maioria delas, meras imitações, soa de forma incoerente e artificial, algo diferente do que temos em *Noite na taverna*,

onde as chapas lúgubres e a bravata juvenilmente perversa estão articuladas por não sei que intensidade emocional, e por uma expressão tensa, opulenta, **dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano**. É como se o autor tivesse conseguido elaborar, em atmosfera fechada, um mundo artificial e coerente, um jogo estranho

⁷² Antonio Candido. “Ariel e Caliban”. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 2º vol, p. 159-172.

mas fascinador, cujas regras aceitamos.[grifos meus]

Nessa linha, para o crítico da *Formação*, a melhor produção de Álvares de Azevedo teria sido *Macário* por trazer a “imaginação esvoaçante” para mais perto de sua realidade de estudante - naquilo que Candido mesmo chamaria, em outro ensaio, de “a invenção literária de São Paulo”. Enfatize-se que, neste texto, Antonio Candido foi o primeiro a dissociar a figura do eu lírico da do poeta e a relativizar a tese de um Álvares de Azevedo boêmio, retirando-lhe o fundo biográfico.

Destaquei na citação acima o trecho em que Candido afirma que *Noite na taverna*, por sua intensidade emocional, acaba “*dissolvendo o ridículo e a pose do satanismo provinciano*”. Pretendo retomar o tema nas considerações finais, mas acredito que já caiba aqui adiantar minha discordância do ilustre professor nessa questão. Não obstante parecer bem menos “postiça” do que suas emulações, que tentam aclimatar o clima terrorífico, também *Noite na taverna* padece, além do rastaquerismo livresco típico de nossos acadêmicos, da tal “moléstia de Nabuco” de que nos fala Mario de Andrade, isso pela necessidade quase aflitiva de perturbar usando o maquinário sombrio europeu.

Ainda na década de 1950, Brito Broca escreveu uma série de artigos sobre o romantismo brasileiro, publicados na então prestigiosa crítica literária nos jornais⁷³. Ressalto pelo menos três deles: “Álvares de Azevedo e a crítica de Nabuco”, “Álvares de Azevedo e o culto byroniano” e “Uma fonte d' *A Noite na taverna*”.

No primeiro, ao resenhar o já comentado artigo de Joaquim Nabuco sobre a obra de Álvares de Azevedo, Broca acaba por concordar com Nabuco, escrevendo que os discursos e esboços de estudos literários de Álvares de Azevedo não passavam de um “cascatear insuportável de palavras” e que

A Noite na taverna, cujo terrorismo factício ingênuo mereceu de Afrânio Peixoto a

⁷³ Brito Broca, *Românticos, Pré-românticos e Ultra-românticos*. São Paulo: Polis, 1979.

classificação de genial, apresenta, no entanto, interesse documentário: reflete o clima de uma época e vale ouro como contribuição para penetrarmos nos recalques do jovem estudante. O mesmo diremos de *Macário*.⁷⁴

A desculpa para a falta de qualidade de sua prosa, sempre de acordo com Brito Broca, seria a da própria inferioridade de nossa ficção romântica em relação à poesia. O mérito de Nabuco estaria em chamar à ordem os “endeusadores incondicionais” do poeta.

Já no ensaio “Álvares de Azevedo e o culto byroniano”, Broca comenta a tese de Jamil Haddad, que considerava a Sociedade Epicureia diretamente filiada à Maçonaria e o próprio Álvares de Azevedo como maçom. Broca conclui que apenas esses elementos não bastam para acreditar nas orgias que se contavam, dado o caráter de exagero das façanhas com o passar do tempo. Diz o ensaísta baiano:

O desejo de *épater* é comum entre jovens e intelectuais. Procurariam eles rivalizarem-se em satanismo e impiedade, contando sempre uma história mais impressionante do que a outra. O ambiente era propício; criara-se na pequena cidade acadêmica um clima favorável à aceitação de todas as versões de desmandos byronianos (...).⁷⁵

Artigo interessante para o estudo das múltiplas influências refletidas na novela do escritor paulista é “Uma fonte d'A *Noite na taverna*”, no qual Brito Broca espoca a ideia de que

A verdadeira fonte de *A Noite na taverna*, a obra em que Álvares de Azevedo indiscutivelmente se inspirou para escrever seus contos terríficos, foi as *Noches Lúgubres*, do espanhol José Cadalso, cuja publicação data de 1771. Este livro, que embora escrito em prosa filia-se ao ciclo pré-romântico da poesia sepulcral, tornou-se, naturalmente, conhecido no Brasil pela tradução de Francisco Bernardino Ribeiro estampada em folhetim na *Minerva Brasiliense* em 1844. Álvares de Azevedo o teria lido, mais tarde, por certo, nas coleções da revista.⁷⁶

É possível que Álvares de Azevedo conhecesse *Noches Lúgubres*, mas Broca força a mão ao decretar essa obra como “verdadeira” e “indiscutível” fonte de *Noite na taverna*. Afrânio Peixoto, em 1931, já indicara outras, advindas da literatura gótica inglesa, assim como

⁷⁴ Idem, ibidem, p. 320.

⁷⁵ Idem, ibidem, p.109-110.

⁷⁶ Idem, ibidem, p. 111.

todos os críticos antecedentes, que lembravam a sombra de Hoffmann e Shakespeare. Como já mostrou Cilaine Alves⁷⁷, Álvares de Azevedo bebeu de inúmeras fontes para criar sua *Noite na taverna*.

A partir desse período (meados dos anos 1950-60), temos um novo tipo de comentário sobre *Noite na taverna*, passando os críticos a considerá-la como precursora do conto no Brasil⁷⁸. Outra recorrência são as observações acerca da grande popularidade da obra, comparando-a ao cordel e à literatura popular. Assim faz Hermann Lima⁷⁹, em “A Evolução do conto”, quando aponta que a narrativa curta brasileira de expressão literária teve início realmente com as narrações de cunho fantástico de *Noite na taverna*, alertando, no entanto, que seu estilo e inspiração (Musset e Byron) nada tinham a ver com o Brasil. Lima fala ainda da beleza de algumas de suas histórias, como a de Bertram, que já começavam a obedecer “aos requisitos duma composição depurada, de plano definido e proporções equilibradas, a despeito da delirante concepção das suas personagens e de suas situações em permanente paroxismo”.

Também Carrera Guerra⁸⁰ menciona a imensa popularidade alcançada pela obra, dizendo que *Noite na taverna* desceu à condição de “literatura de porta de engraxate, ombreando-se no cordel com a *História de Carlos Magno* e com a *Princesa Magalona*”⁸¹. Sua permanência, para esse analista, estaria na força do ímpeto criador de Álvares de Azevedo, mostrando uma grande espontaneidade que arrasta o leitor de forma irresistível. O clima de exotismo europeu seria uma resposta ao clima nativo americano de Chateaubriand e Alencar.

Eugênio Gomes⁸², para quem Álvares de Azevedo cultivava uma poesia noturna e

⁷⁷ Cf. Cilaine Alves. “*Noite na taverna* e a Fundação da Literatura Brasileira”. In: *Itinerários - Revista de literatura*. Araraquara: UNESP - Faculdade de Ciências e Letras: 2004. p. 115-133.

⁷⁸ O que deve ser relativizado, dada a produção de autores como Joaquim Norberto, que não obstante a falta de qualidade literária, abriram as portas de nossas letras para a narrativa curta.

⁷⁹ Hermann Lima. “A evolução do conto”, in: Afrânio Coutinho (org.), *A Literatura no Brasil*, Vol. 6, Rio de Janeiro, José Olympio, p. 45-63.

⁸⁰ E. Carrera Guerra, “Compreensão de Álvares de Azevedo”, in: *Revista Brasiliense*, n.2, nov/dez 1955, p. 12-28.

⁸¹ Situação semelhante gozou *O Noivado do Sepulcro*, de Soares Passos, em Portugal, publicado em 1852. Foi “o poema mais popular do romantismo nacional (...) e circulava em edições de cordel ainda no século XX”. In: José-Augusto França, *O Romantismo em Portugal: Estudos de factos socioculturais*, p. 319.

⁸² Eugênio Gomes, “Álvares de Azevedo”, in: *Prata da casa (Ensaio de Literatura Brasileira)*, Rio de Janeiro, Editora da Noite, s/d, p. 13-27.

[*Noite na taverna*] foi a obra mais editada [de Álvares de Azevedo], editada não apenas nas obras completas, mas também isoladamente, ora em apresentações de luxo, ilustradas, ora em tiragens populares, inclusive em **edições de cordel, sem o mínimo respeito ou cuidado pelo texto, e com visíveis intuítos sensacionalistas, como que dando a entender ao leitor incauto estar defronte de livro pornográfico.** (...) *Noite na taverna* tem uma situação singular no quadro da literatura brasileira. Trata-se do mais estranho livro que as nossas letras já produziram, dentro e fora do Romantismo nacional. Produto da imaginação exaltada, noturno e lúgubre, perverso e fantasioso, nem por isso parece falso. Correspondeu, acima de tudo, a uma realidade de sua geração e, assim, foi imediatamente imitado (...) [por autores] que tomaram-no como modelo e tentaram inventar narrativas semelhantes. Todas elas, nem seria preciso dizer, muito inferiores ao original.⁸⁵ [grifos meus]

E tenta explicar o motivo de seu contínuo interesse em nossa literatura:

Talvez a chave do seu êxito, o segredo de sua permanência, esteja no fato de representar o tortuoso universo mental das adolescências, em que a realidade do mundo exige, para ser enfrentada em seu mistério e desconhecimento, uma espécie de premonição, cuja finalidade é neutralizar os impactos da própria verdade da vida. (...) [Álvares de Azevedo] fez um livro de incubos, de desvarios, quase um filme expressionista alemão, como que para se afeiçoar aos seus fantasmas, às suas ideias fixas de amor e morte. Povoou-o de virgens e prostitutas (...), de rapazes viciados e jogadores, [que] não estão na sua noite (...) como seres de carne e osso, mas como vagas figuras de pesadelo.⁸⁶

Notamos como era enorme a divulgação de *Noite na taverna*, vendida até como “literatura pornográfica” e equiparada a folhetos de cordel. Aliás, um dos maiores cordelistas brasileiros, Leandro Gomes de Barros, escreveu um folheto intitulado *Meia-noite no Cabaré*, de 1901, cujo enredo é nitidamente inspirado em *Noite na taverna*⁸⁷. Lido esse opúsculo, fica a dúvida se seria essa a versão em cordel a que aludem Eugenio Gomes e Silva Brito...

Já Adonias Filho procura explicar a popularidade da obra de outra forma, defendendo que *Noite na taverna* deu início ao ciclo onírico em nossa ficção que estaria fundado no íntimo do povo brasileiro, assegurando à obra a imediata identificação com os produtos culturais brasileiros. Para o escritor fluminense,

o acervo do cancionero anônimo em sua fase oral, criado pelo povo (...), os fantasmas e os aventureiros, a mulher e o demônio, o amor e a morte, ressurgem nos contos de *Noite na taverna* transfigurados literariamente. A base, pois, é culturalmente brasileira. E isso explica porque o livro nasceu popular. Mas se o povo nele

⁸⁵ Idem, *Conversa Vai, Conversa Vem*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974. p. 60 e 62-64.

⁸⁶ Idem, *ibidem*, p. 63-64.

⁸⁷ A autoria desse cordel é controversa, havendo defensores de que foi mesmo escrito pelo Mestre Leandro, enquanto outros advogam que é uma obra da pena de outro grande cordelista, João Martins de Athayde.

reencontra sua própria imaginação, Álvares de Azevedo abriria com ele o percurso ficcional – do trágico, do fantástico, do onírico – que se distenderia sobre a novelística brasileira como um circuito. (...) Pode-se falar, em consequência, e à sombra de sua duração popular, em atualidade. E atualidade que se exterioriza em função dos problemas conduzidos pela temática, das constantes literárias trabalhadas e sobretudo do movimento episódico em poderosa repercussão. Justifica-se, pois, o interesse em torno deste livro.⁸⁸

E continua, defendendo que, embora as narrativas aparentemente excluam o sentido brasileiro, estando ausentes a paisagem, a fixação social e os nossos costumes em proveito do fantástico,

[Álvares de Azevedo] é por seu livro *Noite na taverna* um escritor tão nosso quanto José de Alencar, talvez o mais nosso dos nossos ficcionistas. (...) O que importa, porém, é a imaginação brasileira que *Noite na taverna* reflete em todos os seus valores. Essa imaginação, que alimenta uma saga espantosa nos círculos da oralidade (...) que tem nos contos de Álvares de Azevedo o instante maior e definitivo.⁸⁹

Esse raciocínio de Adonias Filho parece querer contornar o impasse em relação à brasilidade de *Noite na taverna*, apelando para o reconhecimento de uma certa imaginação popular que se afinaria com o livro. Mas essa hipótese não parece se encaixar muito bem, afinal não conhecemos narrativas orais com o mesmo cunho das histórias dos convivas da taverna. Ressalte-se que as emulações de *Noite na taverna*, como veremos a seguir, procuram situar as narrativas de outra forma, trazendo para o nosso país os cenários das histórias. Vale pensar ainda nos extremos em que se colocam os termos de comparação feitos pelos críticos: de um lado com um gênero editorial popular (o cordel); de outro, com o cinema expressionista alemão.

Maria de Lourdes Teixeira, em seu em seu extenso estudo “Planisfério da Ficção Paulista”, retoma a ideia de ter sido Álvares de Azevedo o iniciador da prosa em São Paulo, mas com a reserva que “essa contribuição não representa o primordial da obra deixada pelo cantor da *Lira dos Vinte Anos*, não passando de uma face complementar de sua maravilhosa e febril atividade literária”. Apesar dessa opinião desfavorável, a crítica acrescenta:

⁸⁸ Adonias Filho, “Apresentação”, in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, Rio de Janeiro, Ediouro, 1988, p. 5-11.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p. 8.

A verdade é que - não obstante o juízo antipático de Machado de Assis, que considerava a prosa de Álvares de Azevedo “difusa e confusa” – até hoje não deixam de impressionar a intensidade expressiva, a imaginação exaltada, morbidamente romântica desse novelista de dezoito anos (...) intoxicado de leituras, abordando temas filosóficos, criando uma atmosfera tensa e fascinante, compondo a sua ficção como compunha a sua poesia – em estado de transe, arrebatado por uma fantasia desbragada e sinistra.⁹⁰

Fernando Goés é mais um a historiar a evolução da narrativa curta no Brasil no ensaio “Machado de Assis e o conto”. Diz ele que, quando Machado publicou sua primeira história em 1858 (*Os 3 tesouros perdidos*, na Marmota Carioca), a história curta quase não era cultivada no Brasil e não tinha grande valor literário, apenas histórico, uma vez que

nem mesmo Fagundes Varela, com as “Ruínas da Glória”, de 1860, ou Franklin Távora, com a “Trindade Maldita”, de 1861, ambos caminhando na esteira do conto fantástico que Álvares de Azevedo abria com a *Noite na taverna* (...) conseguiram impor-se. Já essa *Noite*, terrível e fantasmagórica, imaginada pelo cantor da *Lira dos Vinte Anos*, é diferente. Esse é o grande livro de contos que o Romantismo nos deixou, o único, o que até hoje é lido – e o merece – pela força criadora que o moço paulista soube lhe imprimir, pela beleza trágica dessas histórias (...).⁹¹

Já Agripino Grieco sustenta que a fantasia dos literatos e do povo fez submergir a biografia real de Álvares de Azevedo, já que em São Paulo de 1850, mesmo na “taverna do Corvo”, não teria como encontrar imagens para os personagens de *Noite na taverna*

Aliás, no *Corvo* não haveria nada disso e às suas cervejadas burguesas só compareceriam estudantes de bons costumes, de mesada sóbria, e um ou outro caixeiro ou burocrata transviado da sua loja ou do seu escritório. E, para obter uma atmosfera diabólica de *humour* macabro, Álvares de Azevedo tinha mesmo que recorrer a Byron e maus pastores semelhantes, culpados dessa perigosa intoxicação que o poderia embrutecer e de que só o salvou um gênio real, capaz de tornar sublime o que tudo destinava a ser grotesco...⁹²

Vicente de Azevedo⁹³ lembra que Sacramento Blake falava do possível lançamento, em 1887, de uma edição de luxo de *Noite na taverna*⁹⁴ (além de obras nunca encontradas: *D. Diniz*

⁹⁰ Maria de Lourdes Teixeira. “Planisfério da ficção paulista”. *Esfinges de Papel - Ensaios*, São Paulo, Edart, 1966. p. 90-134.

⁹¹ Fernando Goés, “Machado de Assis e o Conto”, in: *O Espelho Infel*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1966. p. 20-32.

⁹² Agripino Grieco, *Poetas e Prosadores do Brasil (de Gregório de Matos a Guimarães Rosa)*, Rio de Janeiro, Conquista, 1966. p. 21-22.

⁹³ Vicente de Azevedo, *O noivo da morte (Álvares de Azevedo)*, São Paulo, Clube do livro, 1970.

⁹⁴ Não há qualquer referência a essa edição na Biblioteca Nacional.

ou a Bengaleida, poema; e Os jesuítas de casaca e cartola, versos).

A *Noite na taverna*, página que foi tão cara aos estudantes, e durante anos imitada com mais ou menos talento, é fruto da fantasia tropical, aquecida pelos vapores do vinho. Só assim se compreende o parto espantoso daquela relação de crimes os mais repugnantes (...). O romance *Gennesco* (...), citado e elogiado por muitos que nunca o viram, apesar do subtítulo – vida acadêmica – não passa de uma imitação da *Noite na taverna*, com todos os defeitos de Álvares de Azevedo, e maior dose de lirismo. Há até frases reproduzidas.

Notemos outro paradoxo na recepção da obra: enquanto *Noite na taverna* circulava entre a população em geral em edições mal cuidadas (quase de cordel), o biógrafo do poeta lembra o plano de se lançar uma edição de luxo da obra...

Recuperando a ideia formulada por Antonio Candido na *Formação*, dois professores da Universidade de São Paulo, Onédia Barbosa e Alfredo Bosi, relembram o caráter tipicamente localizado e adolescente de *Noite na taverna*. Para a primeira, essa obra é o representante mais típico do Romantismo paulista, caracterizado pelo lúgubre gosto pela morte concreta, associada a cemitérios, túmulos e cadáveres, uma “estética dos horrores” que foi ligada no Brasil ao nome de Byron, muito embora esse autor não tenha cultivado abertamente a escola, que aparece apenas como vestígios em sua obra⁹⁵. Já Alfredo Bosi escreve que *Noite na taverna* seria um livro simbolista *avant la lettre*, apresentando seus contos como imagens satânicas que povoam a fantasia dos adolescentes, um tipo de literatura que fundiria libido e instinto de morte e com a qual “Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente”⁹⁶.

Outro nome ligado à USP, Hélios Lopes, depois de Veiga Miranda e Edgar Cavalheiro, também chegou a sugerir a ligação entre as obras *Macário* e *Noite na taverna*, embora não aprofunde esse ponto no ensaio sobre as leituras de Fausto e Werther por nossos românticos. A respeito da ligação de Álvares de Azevedo com essas obras de Goethe, escreveu o crítico mineiro:

⁹⁵ Onédia Célio de Carvalho Barbosa, *Byron no Brasil: traduções*, São Paulo, Ática, 1974. p. 18.

⁹⁶ Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1973. p. 123-124.

Enquanto Lúcifer tenta pelo orgulho, Satã provoca pela sensualidade. Daí lhe caber muito bem a função exercida em *Macário*. Desconhecemos o sucedido ao herói de Álvares de Azevedo depois de contemplar, levado por Satã, a orgia da *Noite na taverna*, cópia da noite de Valpurgis. “Que noite!” *Macário* exclama. É corrigido por Satã: “Que vida!”⁹⁷

A sugestão de Hélio Lopes de aproximar *Noite na taverna* e a Noite de Valpurgis permite uma visão em paralelo da novela alvaresiana e do poema “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães, no qual o tema da dança macabra de seres sobrenaturais é utilizado de forma direta, ainda que em chave satírica⁹⁸. O baile macabro descrito por Guimarães reúne seres noturnos das culturas europeia e ameríndia (bruxas, diabos, esqueletos, lobisomens, mulas-sem-cabeça, dentre outros) que dançam freneticamente em torno de uma fogueira, enquanto vão confessando, tal qual os narradores de *Noite na taverna*, os seus crimes do passado. Também Candido já mencionara a aproximação, chamando essa “Orgia dos Duendes” de “um dos fulcros no nosso satanismo” e “desses tenebrosos estouros da criação literária, abrindo fissuras por onde jorram os lençóis subjacentes do espírito e no qual se evidenciam tendências, apenas parcialmente expressas, de toda uma geração desenquadrada pela embriaguez do individualismo estético”⁹⁹. E diz ainda que, no poema de Bernardo Guimarães,

o tom de galhofa e o disfarce do estilo grotesco acobertaram (...) uma nítida manifestação de diabolismo; luxúria desenfreada e pecaminosa, gosto pelos contrastes profanadores, volúpia do mal e pecado. **A ousadia d'A Noite na taverna pertence a essa mesma atmosfera paulistana em que Bernardo se formou – densa, carregada de inesperadas soluções.**¹⁰⁰ [grifos meus]

Depois de comentaristas como Afrânio Peixoto e Edgar Cavalheiro terem apontado a

⁹⁷ Hélio Lopes, “Fausto e Werther”, in: *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 299-303.

⁹⁸ Outra versão irônica que nosso romantismo fez da Noite de Valpurgis foi a de Sousândrade, com seu esplêndido *Tatututema*, Canto II de *O Guesa Errante*. Ver a esse respeito: Frederick Williams. *Sousândrade, vida e obra*. São Luís: Edições SIOGE, 1976, especialmente as p. 6-13.

⁹⁹ Candido, op. cit, p. 157. Devo a sugestão dessa passagem aos comentários de Vagner Camilo em seu já citado “Risos entre pares”, p. 167. Segundo nível dos poemas pantagruélicos, para Antonio Candido, revelaria um certo gosto pelo macabro e pela notação sádica do romantismo paulistano, um “desrecalque da violência, traduzida em imagens de devoração, sangue, sepultamento, que parecem exprimir um substrato de crueldade”. Cf. de Antonio Candido o ensaio “Poesia Pantagruélica”, p. 239.

¹⁰⁰ Antonio Candido, op. cit, p. 158.

presença de Hoffmann na *Noite na taverna*, Magalhães Júnior lembra que

em suas histórias macabras (...) [Álvares de Azevedo] é decididamente hoffmanesco. Ou melhor, mais hoffmanesco do que o próprio Hoffmann, em cuja obra há por vezes um ou outro traço de lirismo, uma nota humorística, ou de fantasia poética, indo além [das cenas de horror] (...). [Já] em *Noite na taverna*, ao acumular em cada narrativa, tantos episódios dessa natureza, com tão manifesto exagero, Álvares de Azevedo tornou ainda mais flagrante a inverossimilhança de tais peripécias. Descreveu-as, porém, com tal força que os leitores – principalmente os juvenis – sentem-se subjugados pela prosa, embora padecendo a narrativa de todos os excessos verbais e cacoetes do romantismo.¹⁰¹

Antonio Soares Amora chama a produção de Álvares de Azevedo de “um mundo visionário e platônico”. Para esse crítico, que volta ao velho esquema de associar biografia e obra, Álvares de Azevedo seria um angustiado e tentaria se evadir do pequeno mundinho de São Paulo por meio do conhaque, do charuto e da literatura. Dessa forma, Amora defende que

nos poemas da segunda parte da *Lira dos Vinte Anos* e noutras obras como (...) *Macário* e *Noite na taverna* (...) [Álvares de Azevedo] sentiu-se realmente à vontade, dado o seu temperamento dominado pelos nervos, sua exuberante imaginação e também seu talento para escrever uma literatura de Calibã; por isso seus boêmios (...), seus devassos e loucos como o *Conde Lopo*, seus desesperados e cínicos, como os heróis de *Noite na taverna*, suas donzelas eróticas (...), enfim, toda a galeria de “Bastardos de Deus” que pululam nesta parte da obra, resultaram verossímeis e nos impressionam pelas comédias, pelos dramas ou pela tragédia que vivem. E tudo que aqui fica dito é, incontestavelmente, certo; **mas também é certo que nenhuma destas razões foi suficiente para superar a inviabilidade, em nossa literatura, de tão exótica matéria.**¹⁰² [grifos meus]

E, de fato, essa “literatura de Calibã” entre nós mostrou-se, se não totalmente inviável, de produtividade bastante restrita, limitando-se à produção e consumo por “círculos de iniciados” desde aquela época até os tempos atuais.¹⁰³

Também Vicente de Azevedo, numa reformulação de sua biografia de 1931, retoma os incertos dados sobre os hábitos do poeta ao dizer que as orgias de Álvares de Azevedo eram

delírios galhofeiros em roda da mesa, em companhia de alguns poucos amigos. (...) Era uma devassidão do espírito – se assim me posso exprimir – jovial e inofensiva, e

¹⁰¹ Raimundo Magalhães Jr., *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo, Editora das Américas, 1962. p. 121-122.

¹⁰² Antonio Soares Amora, “Álvares de Azevedo”, in: *A literatura brasileira. Vol. II – O Romantismo (1833-1838/1878-1881)*, São Paulo, Cultrix, 1977. p. 153-160.

¹⁰³ Ver: Roberto de Sousa Causo, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil – 1875 a 1850*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

não de gozos de sensualismo material. Eram – desculpem, se repito tantas vezes a frase que melhor o caracteriza – eram orgias de criança.¹⁰⁴

E encerra com um comentário sobre a novela: “*Noite na taverna* teve sucesso bestial, copiada, imitada, reproduzida em edições legítimas e fraudulentas, e até traduzida!”. Sobre essa última observação, tenho dúvida da veracidade, já que não encontrei nenhuma outra referência a essa possível versão da obra para outro idioma. O mais próximo disso é uma edição de *Noite na taverna* [sic] feita em 1974 pela editora lusitana Portugal Press...

Wilson Martins dedica um capítulo de seu *História da Inteligência Brasileira* ao ultrarromantismo paulista, no qual comenta que a Sociedade Epicureia já teria cessado suas atividades quando Álvares de Azevedo chegou a São Paulo. Escreve ainda: “A prosa de Álvares de Azevedo, cumpre dizê-lo, é-lhe muito inferior à poesia, faltando-lhe nervo, concisão, e elegância. Seu teatro e as narrativas apresentam todos os defeitos de literatura de folhetim e do dramalhão tenebroso, o que já àquela altura começava a ser arcaico”¹⁰⁵.

Também para José Merquior, na segunda geração romântica “o clima de dramalhão do byronismo e o veio 'gótico' (...), muito explorados pelos românticos portugueses menores (João de Lemos, Soares de Passos), também comparecem”¹⁰⁶. A produção alvaresiana de cunho ultrarromântico seria desleixada e desigual e, reverberando a opinião de Antonio Candido na *Formação*, assevera que “esses defeitos têm maior saliência nos poemas narrativos de byronismo postiço *O Poema do Frade e o Conde Lopo*, de versos prolixos e situações-chavão, muito inferiores à prosa também 'maldita' dos diálogos de *Macário* ou dos episódios de *Noite na taverna*”¹⁰⁷.

Um estudo mais aprofundado da obra, o primeiro em muitos anos, é o de Letícia Malard, no qual são ressaltados inúmeros aspectos até então pouco debatidos. Ao apontar a popularidade

¹⁰⁴ Vicente de Paulo Vicente de Azevedo, *Álvares de Azevedo Desvendado*, São Paulo, Martins, 1977. p. 117.

¹⁰⁵ Wilson Martins, “Escravos de uma Estrela Infausta”, in: *História da Inteligência Brasileira*, v. II, São Paulo, Cultrix, 1977, p. 487-497.

¹⁰⁶ José Guilherme Merquior, *De Anchieta a Euclides, Breve História da Literatura Brasileira*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1977, p. 73-78.

¹⁰⁷ Idem, ibidem, p. 75.

de *Noite na taverna*, a crítica mineira defende que seria simples demais atribuir a curiosidade do público pela obra apenas ao fato de o livro ter sido escrito por um adolescente, “com discutíveis experiências de devassidão”. Para ela, as narrativas macabras de *Noite na taverna* corresponderiam, antes de tudo,

ao gosto da época pelo *roman noir*, pelas composições em que a exaltação amorosa anormal conduz ao crime e à negação dos valores existenciais. No Brasil esta preferência chegou atrasada como todo o movimento romântico (...). Azevedo foi buscar suas fontes em cultivadores europeus do gênero, justificando-lhes a temática dentro de um contexto histórico-social. Do ponto de vista de literatura como documento, *Noite na taverna* foi uma tentativa de recriação, em nosso país, do fantástico de Hoffmann e Tieck, do sensacionalismo de Musset, do macabro de Poe.¹⁰⁸

Malard mostra ainda a inovação desse feito, e embora chame a atenção para alguns dos defeitos técnicos de composição, minimiza-os dizendo que “se devem ao fato de que o poeta não teve sua obra publicada em vida, faltando-lhe, então, revê-la cuidadosamente”. E propõe que a inverossimilhança das peripécias também podem não constituir um aspecto negativo, já que uma análise mais detida das narrativas talvez mostrasse uma intenção satírica, ainda que superficial, ao romantismo excessivamente lírico ou mórbido. Além do mais, lembra Mallard, cenas inverossímeis também ocorrem em fontes de Álvares de Azevedo, como Hoffmann e Tieck, “seguidores da teoria goethiana, segundo a qual o conto deve ser um produto da imaginação, agindo no leitor como se fosse música, sem conflitos entre o imaginário e o real”, apontando exemplos dessas “falhas” nos autores alemães. O estudo, no entanto, centra-se no motivo da “noite”, que seria o traço expressivo da obra: “é a terrível noite, em que lembranças do passado surgem incitadas pelo vinho, como num pesadelo, anulando qualquer possibilidade de bem viver no presente ou de esperança no futuro”. E finaliza:

Tudo se acaba envolvido na escuridão, como se fosse uma representação teatral de horrores e alucinações: “A LÂMPADA APAGOU-SE”. É uma alegoria de situações conflitantes, não humanistas mas egocêntricas, tipicamente burguesas, do indivíduo voltado para si mesmo e sem a menor identidade com os semelhantes, esmagado por

¹⁰⁸ Letícia Malard, “Álvares de Azevedo e a Noite”, in: *Escritos de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, Comunicação, 1981, p. 87-92.

problemas pessoais e frustrações, a despeito da cultura filosófica que possui.¹⁰⁹

1981-1998: O “Efeito Educação pela Noite”

Em setembro de 1981, durante as comemorações do sesquicentenário de nascimento do poeta, Antonio Candido proferiu uma palestra na Academia Paulista de Letras, publicada em 1982 com o título "Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo" como introdução ao *Macário* pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Esse é sem dúvida o estudo mais influente feito sobre *Macário* e *Noite na taverna*, causando o que estou chamando aqui de “Efeito Educação pela Noite”, já que a tese que Candido lança ali, propondo que *Noite na taverna* pode ser lida como uma continuação de *Macário*, bem de acordo com o programa estético romântico de fusão dos gêneros, norteou muitos trabalhos depois dessa data. Porém, vale ressaltar que a hipótese da conexão, como já expus, fora sugerida por Veiga Miranda, em 1931, e outros, posteriormente.

Passemos rapidamente pelo ensaio como um todo para depois nos concentrarmos na parte que interessa diretamente a este trabalho. Antonio Candido começa apontando a irregularidade da produção alvaresiana, fruto, talvez, tanto da falta de polimento quanto de uma decisão deliberada de parecer espontâneo e fragmentário. Candido mostra que temos em *Macário* a "invenção literária da cidade de São Paulo", tema que fascinaria gerações de artistas modernos tanto na literatura quanto na música, no cinema e nas artes plásticas. A seguir, expõe sua ideia do possível elo entre o drama e *Noite na taverna*, uma análise das obras que resulta em um tipo de anti-Bildungsroman, já que os episódios da narrativa serviriam como uma lição de Satã a seu discípulo, *Macário*. Fechando o texto, o crítico faz a comparação entre *Noite na taverna* e outras produções byronianas de Álvares de Azevedo (*O Livro de Fra Gondicário*,

¹⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 92.

Conde Lopo, Lábios e Sangue), também estas uma junção de episódios fracionados, mas sem o mesmo domínio apresentado nas duas obras já apresentadas, resultando que “a fragmentação [nesses casos] mais parece abuso da liberdade romântica, desandando em obscuridade e confusão nas obras secundárias.”

Voltemos agora às particularidades que chamam a atenção quando lemos as versões modificadas do ensaio, e para isso quero historiar seu percurso. De 1981 até 2009, “A educação pela noite” teve quatro publicações em diferentes obras, todas com modificações¹¹⁰, algumas delas pequenos acréscimos ou troca de vocábulos; mas um aspecto é particularmente interessante (além do fato de nos mostrar que Antonio Candido é um contumaz revisor dos próprios textos...), e este é a gradual alteração da postura do crítico quanto a sua tese sobre a ligação proposta entre *Macário* e *Noite na taverna*, indo de uma “audaciosa hipótese” até chegar a uma afirmação peremptória. Vejamos como isso se deu.

O primeiro acréscimo entre o texto de 1982 e o de 1986 é a troca do título, já que Candido passa a propor uma “pedagogia do mal” que haveria em *Macário* e *Noite na taverna*, a referida “educação pela noite”. Para justificar isso, ele adiciona todo um parágrafo, que não existia na primeira versão. Depois de filiar *Noite na taverna* à escola do romance frenético francês¹¹¹, Candido faz uma curta paráfrase da obra e escreve o seguinte, passando esse trecho a ser mantido nas demais versões:

Se estruturalmente o *Macário* e *A Noite na taverna* estão ligados, no que toca aos significados profundos haveria nesta ligação uma pedagogia satânica visando a desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite, cuja presença envolve as duas obras e tantas outras de Álvares de Azevedo como ambiente e signo. E estou me referindo não apenas às horas noturnas como fato externo, lugar da ação, mas à noite como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma. A minha análise implica o desdobramento do ser, segundo o qual os “outros” de *Macário* são Penseroso e Satan, sendo que este lhe propõe, em oposição ao exemplo do primeiro, uma espécie de educação pela noite — expressão usada por causa da “educação pela pedra”, de João Cabral de Melo Neto. Este, partindo das conotações de secura, aridez, linha nítida, visa a promover no ofício do

¹¹⁰ Ver a Bibliografia para dados completos sobre os textos.

¹¹¹ O romance frenético francês é herdeiro indireto da literatura gótica, sendo alguns de seus autores, entre outros, Nodier, Latouche e Borel. Pretendo abordar essa literatura no capítulo seguinte.

poeta as normas de concisão e máxima lucidez. A "educação pela noite", que estou imaginando, partiria das conotações de mistério e treva, para chegar a um discurso aproximativo ou mesmo dilacerado, como convém ao derrame sentimental unido à liberação das potências recalçadas no inconsciente. (Candido 1989, p.18)¹¹²

No entanto, a alteração mais significativa foi realmente na opinião do crítico a respeito da associação entre o drama e a novela. Se na 1ª e na 2ª versões, ao citar a maneira como *Macário* acaba (“ou por outra, não acaba”), em meio a uma fala em que se aponta por uma janela para uma sala fumacenta onde “à roda da mesa estão sentados cinco homens embriagados”, Candido propõe “a hipótese, talvez audaciosa, mas bem encaixada na verdade dos textos, de que *A Noite na taverna* pode ser lida como sequência do *Macário* (...)” (Candido 1982, p. IX e Candido 1989, p. 14), na terceira ele escreve que “isso permite considerar *Noite na taverna* como **sequência intencional** do *Macário*” (Candido 2002, p. XVII). Notemos que já não se trata mais de uma simples suposição, mas de uma consideração bem pensada por Álvares de Azevedo. Na última versão, o crítico vai ainda mais adiante e decreta que, de fato, o “(...) drama acaba de repente, no meio de uma fala; ou por outra, não acaba, porque *Noite na taverna* **é** uma sequência do *Macário*” (Candido 2006, p. 18). [grifo meu]

Coerente com essas mudanças, Antonio Candido também altera os trechos abaixo assinalados [todos os grifos são meus]:

(1ª e 2ª versões): Por estas razões **penso que as duas obras podem ser vinculadas**, formando uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra. **Mas, apesar de quaisquer probabilidades, é obviamente impossível dizer se esta teria sido de fato a intenção do Autor, que inclusive pode ter composto *A Noite na taverna* em primeiro lugar.** Caso tenha sido assim, é cabível imaginar que a certa altura da composição do drama ele viu como a novela serviria de continuação, e enganchou uma na outra de maneira altamente heterodoxa por meio da réplica final, tomando o cuidado de deixar patente o cunho de coisa inacabada, a pedir complemento. **E se não houve nada disso, resta a verificação meramente estrutural de que as duas obras podem ser relacionadas segundo a hipótese levantada aqui. Mas ficaria sempre uma dúvida a favor desta** — porque é coincidência demais a correspondência da orgia que Satan mostra e a que forma o caixilho da novela. (Candido 1982, p. XI e Candido 1989, p. 16)

(3ª versão): Por essas razões, **penso que, de fato, as duas obras foram deliberadamente vinculadas** por Álvares de Azevedo, formando uma grande

¹¹² Passarei a citar cada versão como CANDIDO, seguido do ano de publicação e a página.

modulação ficcional que passa do drama à novela negra, numa ousada experimentação que amplia o ponto de vista romântico da mistura dos gêneros. **Mas é obviamente impossível saber como isso se deu no processo de elaboração**, sendo que, por exemplo, a novela pode ter sido escrita antes do drama, e que durante a redação deste o autor tenha tido a ideia da articulação. **A única certeza é que a fala final do drama é uma deixa, que engata, perfeitamente na novela.** (Candido 2002, p. XX)

(4ª versão): Por estas razões **penso que as duas obras formam uma grande modulação ficcional**, que vai do drama irregular à novela negra numa ousada experimentação que amplia o ponto de vista romântico da mistura dos gêneros. (Candido 2006, p. 20)

Vemos que, da primeira para a quarta publicação do texto, já não se fala mais em proposição; a conjectura passou a ser verdade inquestionável, uma vez que amplamente aceita pela comunidade acadêmica, que tomou o ensaio de Candido como paradigma para a produção dos trabalhos que lhe seguiram, resultando no “Efeito Educação pela Noite” a que venho me referindo. Toda essa averiguação se justifica, neste trabalho, pela opção em trabalhar separadamente com *Noite na taverna*, que considero uma obra autônoma, não obstante a possibilidade da leitura harmônica entre ela e *Macário* como sugerida pela proposição de Veiga Miranda, Antonio Candido e outros.

Da mesma maneira que Candido, Hildon Rocha também comenta a respeito da dificuldade em se saber quando, e em que ordem, Álvares de Azevedo escreveu as duas obras em prosa, lembrando de duas possíveis referências a *Macário* e a *Noite na taverna* nas cartas de Álvares de Azevedo, quando ele cita “um drama” que estava produzindo, e um “romance escrito numa noite de insônia”, sem mencionar os títulos¹¹³. Para ele, nos volumes em que aparecem juntas, a opção dos editores em colocar em primeiro lugar *Noite na taverna*, sem dar explicações do porquê, talvez se deva em razão da celebridade desta, “em que pese a preferência dos maiores críticos de Álvares de Azevedo pelo drama *Macário*”. Rocha indica porém que “(...) na sétima edição, organizada por J. Norberto de Souza (não temos certeza se também nas anteriores¹¹⁴), *Macário* está em primeiro lugar, seguido de *Noite na taverna*,

¹¹³ Hildon Rocha, “Álvares de Azevedo e a ficção fantástica”, in: Álvares de Azevedo, *Macário*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1984, p. 57-60.

¹¹⁴ Na primeira vez que *Noite na Taverna* foi publicada, na segunda edição das *Obras Completas*, em 1855, a

compondo a sequência que **julgamos indicar-se no final do drama**” [grifos meus]. Seria mera coincidência esse “julgamento” de Hildon Rocha, publicada logo depois do artigo de Antonio Candido? Fica a dúvida...

O mesmo Hildon Rocha propõe em outro texto¹¹⁵ que os personagens de *Noite na taverna* “não denunciam qualquer semelhança física com os estudantes de Direito que frequentavam na então capital paulistana os antros noturnos a que davam romanticamente o nome de taverna”, acrescentando ainda: “(...) as histórias contadas por aqueles homens do mar e da aventura no mundo, que não eram estudantes tiritando de frio (...), tresandavam a leituras suculentas não muito próprias de rudes marinheiros (...). Talvez, em Santos, os rapazes cultos e aristocratas da Academia de São Paulo, alguma vez, houvessem encontrado marujos que levassem o poeta às romantizações dos contos.”¹¹⁶ Para o crítico fluminense, em uma percepção particularmente aguda, Álvares de Azevedo teria um mérito indiscutível ao “fixar as coordenadas psicoemocionais que eram geradas em seu meio ambiente, com as aculturações inevitáveis em um país que ainda amanhava a sua formação misturando as sementes alienígenas com as da própria terra em processo de germinação intelectual”.¹¹⁷

Nesses novos tempos da recepção crítica, estamos acompanhando a lenta valorização de *Noite na taverna*, algo que vai se solidificar nas décadas de 1980-90. Nessa mesma direção vai Marisa Lajolo¹¹⁸ ao apresentar uma edição da novela, considerando-a uma obra curiosa que fica engolida pela produção poética do autor, costumando suscitar leituras que apenas roçam no perfil ultrarromântico do texto ao apontar as influências byronianas. Para ela, no entanto, *Noite na taverna* vale mais do que isso, já que

sua urdidura, como intriga romanesca, não deixa de ser interessante: em meados do século passado, quando a prosa brasileira usava fraldas e cueiros, um juvenzinho de

novela vem logo depois de *Macário*.

¹¹⁵ Hildon Rocha, *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982.

¹¹⁶ Idem, *ibidem*, p. 45-46.

¹¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 50.

¹¹⁸ Marisa Lajolo, “Apresentação”, in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*. Campinas: IEL/Unicamp, 1981. p.1-2.

nem vinte anos conta uma história como gente grande: alternância de narradores, multiplicação das situações de narração, trânsito das personagens de uma narrativa para outra, mudança dos papéis narrador/ouvinte... enfim, ciladas para o leitor (...).

Antonio Hohlfeldt¹¹⁹ retoma a sugestão do “parentesco” entre o *Decameron* e a obra alvaresiana, afirmando que *Noite na taverna* deve ser “rigidamente” classificada entre os “contos enquadrados”, típicos do período de formação do gênero. Em sua leitura, o primeiro capítulo da obra é uma introdução que serve para situar o narrador e os personagens e começar a transformar cada um destes em narradores que são “simultaneamente provocadores e vítimas das ações narradas”. Comenta que, “estruturalmente, pelo macabro das situações finais, (...) *Noite na taverna* constitui-se de um episódio central, envolvendo Johann e Arnold, além da jovem Giórgia, para cujo suspense ser plenamente atingido apóia-se nas narrativas que antecedem estes acontecimentos, ou seja, os do sexto capítulo, narrado por Johann, e depois o desfecho rápido e fatal com que toda a trama se encerra”¹²⁰.

As mesmas afinidades com os contos enquadrados, bem como as possíveis raízes góticas de *Noite na taverna*, são lembradas por Vera Tietzmann Silva¹²¹, que comenta que a principal diferença entre a obra alvaresiana e as de Boccaccio e Chaucer está “(...) no tom confessional das narrativas. São experiências vividas, e a taverna é o espaço de purgação, é um círculo infernal, sem esperança de saída ou redenção, contudo.” Silva propõe que Bertram e Claudius Hermann, apesar de irmanados na mesma confraria de bêbados e devassos, “apresentam-se como pólos opostos, em uma nuance de 'jogo de extremos'”, favorecendo uma leitura espelhada de suas narrativas, em que as aproximações são feitas por oposições.

Já Massaud Moisés¹²² reflete que o byronismo de Álvares de Azevedo teria sido alcançado em grau maior em seus textos em prosa. Para esse crítico, *Noite na taverna* e

¹¹⁹ Antonio Hohlfeldt, *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.

¹²⁰ Idem, ibidem, p. 24-26.

¹²¹ Vera Tietzmann Silva, “Considerações sobre *Noite na taverna*”, in: *Letras&Letras*, Uberlândia, 9 (2), jul/dez 1993, p. 89-102.

¹²² Massaud Moisés, “Segundo Momento Romântico”, in: *História da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix/Edusp, 1983. p. 148-153.

Macário são textos “vigorosos (...) [que] sobrenadam, em termos relativos, no *mare magnum* de nosso Romantismo, e talvez expressem o segmento mais relevante do espólio de Álvares de Azevedo”. Adverte, porém, que o fantástico do jovem poeta é “inverossímil, artificioso, europeu e de segunda mão”, já que ficou desvinculado das realidades que pudessem lhe dar um apoio, não chegando assim ao nível alegórico através do qual transmitiria uma autêntica visão de mundo. Para Moisés, navegando na contramare da valorização da prosa alvaresiana:

em vez de representar a realidade, transfigurando-a em metáforas polissêmicas, o fantástico dessas obras, porque inautêntico, vira-lhe as costas: gestado mais ao estímulo de textos literários que do contexto sócio-cultural, **o fantástico gira em falso**, num jogo de suposições em que o brilho, alcançado pelo talento amplificador do poeta, amortece pela ausência de fundamento real. (...) Definitivamente datadas, *Noite na taverna* e *Macário* não dissimulam a cosmovisão ingênua do autor: espécie de histórias infantis às avessas, desfraldam o estandarte do sadomasoquismo em lugar de ocultá-lo no recesso dos símbolos e alegorias. A rigor, encontra-se mais perversidade no Chapeuzinho Vermelho, pois no conto infantil os estereótipos do Bem e do Mal guardam carga semântica, que nos escritos de Álvares de Azevedo, onde as perversões quase chegam a deflagrar o sorriso, não pelo humor, e, sim, pelo exagero que beira o grotesco à *grand-guignol*, pela afetação e desprezo às realidades do mundo. Seu conteúdo, em suma, envelhecido para sempre.¹²³[grifos meus]

Mas Moisés tenta diminuir o tom grave ao escrever:

Diverso, porém, o juízo se atentarmos para o fato de nas duas obras pulsar o talento de escritor nato, uma genialidade febricitante, devorada pelas chamas antes de recolher da experiência direta e viva os motivos para relatar as torpezas, apenas vislumbradas no horizonte dos livros que consumia sem digerir e hiperatrofiava paranoicamente. (...) palmeiras isoladas no deserto de nosso imaginário fantástico, em que pese as imitações (...), os textos em prosa de Álvares de Azevedo não escondem as raízes infecundas. Árvores de cenário, produto de um cérebro incandecido nas leituras, estiolado antes de injetar-lhes a seiva vivificante do símbolo transparente, onde a realidade se espelha e se recria, apontam a contraface europeizante e livresca de nosso Romantismo patrioteiro e regionalista, e a vertente imitativamente passiva de nossa cultura literária.¹²⁴

Fabio Lucas desenvolve outra hipótese acerca do pioneirismo de nosso objeto. Para ele, *Noite na taverna* teria inaugurado em nossa literatura uma tradição ao “estabelecer uma unidade de personagens, de tema ou de atmosfera, formada por agregados narrativos de relativa autonomia”, sendo *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos, um exemplo de sequência da mesma

¹²³ Idem, ibidem, p. 150.

¹²⁴ Idem, ibidem, p. 151-152.

estrutura de *Noite na taverna*: “blocos narrativos completos, conjugados numa estrutura maior, novelesca”.¹²⁵

Um ensaio de grande juízo crítico, caminhando por um viés estrutural/psicanalítico, é o de Antonio Carlos Secchin¹²⁶, no qual o professor da UFRJ enfoca o tema da transgressão, entendida como a fascinação pelo mal vivenciada pelo artista romântico. Secchin destaca o satanismo do livro e seus aspectos sadomasoquistas a partir do jogo entre desejo e posse, abordando ainda a linhagem do fantástico, além de propor um modelo para a sintaxe narrativa da obra. O autor assinala que a taverna é o espaço físico da enunciação, mas não é funcionalizada em termos de história, não sendo localizada espacialmente, o que universaliza o homem “pervertido”. Segundo Secchin, a prosa, assim como a poesia de Álvares de Azevedo, é carregada de tons erotizantes sob a égide da noite e do sonho, o que possibilita a posse através da imaginação e do álcool. O tema da decadência, física e moral, é constante pelas imagens de podridão e aniquilamento. Destaca o crítico vários tópicos malditos, como o fetichismo, as junção morte/vida e loucura/morte, que persistem na novela. As transgressões românticas de Álvares de Azevedo, para Secchin, seguem um esquema bastante simplista e simétrico de substituição do bem pelo mal, sendo a antítese a figura que sustenta a arquitetura de todas as histórias. Lembra que a virgindade é ressaltada sempre para aguçar a consciência do pecado, por burlar o andamento ético de se manter puro até o sagrado matrimônio; assim, o tema da virgem conecta os episódios e a “queda” vem quase sempre logo após a conquista. Segundo Secchin, o único espaço que é resguardado da contaminação pelo mal é o da arte, instância que permanece sacralizada e é a possibilidade de salvação efetiva, podendo substituir o desejo corruptor. Por fim, o crítico apresenta um esquema estruturalista das narrativas de *Noite na taverna*, concluindo que o eixo semântico do livro gira em torno de quatro termos, que surgem

¹²⁵ Fabio Lucas, “O conto no Brasil Moderno”, in: *O livro do seminário*, São Paulo: LR Editores, 1983. p. 123-124.

¹²⁶ Antonio Carlos Secchin, “*Noite na taverna* e a Transgressão Romântica”, in: *Estudos de literatura brasileira (Revista de Literatura Brasileira)*, Rio de Janeiro, Faculdade de Letras/UFRJ, n.1, 1985. p. 9-17.

sequencialmete em cada narrativa: *Desejo-Posse-Loucura-Morte*.

Outro a enveredar pelas linhas do estudos psicanalítico-estruturalistas foi Julio Jeha, que aproxima *Noite na taverna* do fantástico¹²⁷. Ele analisa a narrativa de Claudius Hermann, afirmando que, embora a história não se enquadre nas definições tradicionais de “fantástico” (como a de Todorov), contém muitos traços do gênero segundo os apontamentos de Bellemín-Nôel em suas “Notes sur le fantastique”, de 1972. Para esse autor francês, o que caracteriza o fantástico é uma maneira de narrar estruturada como o *Fantasma* da Psicanálise¹²⁸, o que causa no leitor uma incerteza quanto à realidade factual, com uma tentativa inconsciente de distanciamento do elemento “estranho”, o que ocorre, segundo, Jeha, no caso de Hermann, que tenta reputar pelo discurso (através do recurso à terceira pessoa em dado momento da narrativa) suas indizíveis transgressões a outrem.

Uma leitura propriamente psicanalítica da obra, desta vez um trabalho recente de uma profissional da área, é o de Maria Jacques Ramos¹²⁹, que utiliza *Noite na taverna* para fazer referência ao adolescente que não se desenvolve plenamente, mantendo as feridas narcísicas, as regressões à fase da fantasia e a onipotência, criando uma ilusão de controle mágico sobre o mundo e sobre o outro. A autora comete alguns deslizos graves ao tratar da biografia de Álvares de Azevedo, afirmando que ele teve desavenças com o pai por este não aceitar sua vocação de poeta e que ingressara na Faculdade de Direito sem aptidão para a carreira. Para Ramos, o mundo criado em *Noite na taverna* pode ser vislumbrado pela psicanálise “nos conflitos e afetos de seus personagens e quem sabe do próprio escritor, que expôs seus desejos e temores ao longos das histórias criadas”. Ela lembra o princípio do prazer freudiano, que decorre da necessidade de constância, da evitação da dor e do sofrimento; e de sua extensão, a compulsão à

¹²⁷ Julio Jeha, “Claudius Hermann e o fantástico”, in: *O Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, DLV/FL/UFMG, ano 1, n.1, junho de 1983, p. 124-134.

¹²⁸ Laplanche e Pontalis definem esse *Fantasma* como a realização de um desejo, algo que, aplicado à narrativa fantástica, resulta numa fórmula de *ambição-proibição-transgressão-maldição/morte* em relação de causa e efeito. Cf. Secchin.

¹²⁹ Maria Jacques Ramos, “Psicanálise e Literatura: *Noite na taverna*”, in: *Estudos de Psicanálise*, Rio de Janeiro, s/e, n.29, setembro de 2006, p. 97-106.

repetição, própria da pulsão de morte. Segundo a psicanalista, isso ocorre com os protagonistas de *Noite na taverna*, que se debatem no sofrimento mas buscam o prazer insaciável associado à morte, mesmo que isso signifique a repetição dos eventos traumáticos que o provocaram. Todas as histórias são contadas por personagens adolescentes, o que a faz propor que a literatura de Álvares de Azevedo retrata os jovens que “querem vencer as perdas não realizando lutos, pois lhe faltou a parentalidade”. Ramos liga esse tipo de desenvolvimento problemático, que vem da infância, ao tipo de adolescência narcisista, delinquente e violenta, chegando ao extremo da antissocialidade, concluindo que o que é narrado na fantasia de Álvares de Azevedo é praticado por muitos adolescentes atuais por sua incapacidade de simbolizar, que ferem ou se deixam ferir para suprir afetos nunca satisfeitos.

Depois desses três trabalhos, tivemos outro a recorrer aos instrumentos da psicanálise, novamente no campo da crítica literária. Maria L. Abreu Oliveira¹³⁰ propõe fazer uma leitura de *Noite na taverna* fundada na noite e na ironia. Para ela, lembrando a binomia alvaresiana, em cada personagem da novela moram duas almas, uma social, angelical e outra doentia, demoníaca. É no espaço da taverna que vem à luz o misterioso de cada personagem, seu lado tenebroso. Segundo Oliveira, *Noite na taverna* é uma obra voltada para a morte, uma “poética da inércia”, do noturno, em que o ato de amor vem convergir com a experiência-limite da morte, unindo Eros a Tanatos como forma de atenuar a força destruidora. A autora defende que os “heróis” de *Noite na taverna* fazem a sua trajetória no sentido das trevas, não tentando vencer o domínio de Tanatos, mas suportando o seu destino sem encontrar a felicidade terrena e carregando no seu passado uma falta irreparável. A partir da contraposição entre Amor e Morte, sempre de acordo com Oliveira, “surtem dois grupos de instintos que se opõem: instintos de vida, vinculados a Eros e instintos de morte, a Tanatos”. A crítica considera que em *Noite na taverna* a visão noturna do amor chega à profanação, e a partir disso, “o romântico usa

¹³⁰ Maria L. de Abreu Oliveira, “*Noite na taverna* e o Olhar Noturno”, in: Francis Paulina Lopes da Silva, Amédís Germano dos Santos (orgs.), *Linguagem e Cultura: Múltiplos Olhares*, Caratinga, FUNEC, v.1, 2007, p. 1-18.

a ironia contra a sociedade, contra si mesmo e contra o próprio universo poético”, já que se descobre uma marionete conduzida pela fatalidade.

De tipo diverso é o estudo de Marisa Lajolo e Regina Zilbermann, “Duas lições de leitura e escrita”¹³¹, capítulo da obra *A leitura rarefeita - livro e literatura no Brasil*, na qual as autoras mostram a dificuldade de circulação da palavra escrita em nosso país até o século XIX. No referido ensaio é feita uma comparação entre os ideais de público de Joaquim Manoel de Macedo e Álvares de Azevedo sob o ponto de vista dos alvos de suas produções literárias. Para Zilbermann e Lajolo, o romance “adocicado” de Macedo teria diversas referências a livros e escritores, mas como uma prática social superficial, apenas uma “camada de verniz de uma educação que se queria completa”. A literatura, ali, é frivolidade e tem um tom de rebaixamento, o que fazia parte do projeto estético de Macedo, que desejava mergulhar o público brasileiro no romance moderno “[agindo] como um tutor que tem que levar o jovem discípulo pela mão, ensinando-lhe o caminho da arte de ler romances”. Já Álvares de Azevedo teria escolhido outro caminho, vislumbrando um outro público, bem mais sofisticado intelectualmente: seus colegas de faculdade, com quem partilhava um universo comum de leituras. Seus livros, segundos as críticas, também seriam cartilhas da leitura literária, mas de um ponto de vista bastante diferente da de Macedo. Afirmam Zilbermann e Lajolo que *Noite na taverna* é um livro paradigmático do projeto de literatura de Álvares de Azevedo, pois nele, os tópicos discutidos e os autores citados permitem reconhecer nos personagens uma “plateia insaciável de leituras (talvez atropeladas e estropiadas), mas de todo modo abundantes e atualizadas”. Acrescentam as críticas que, ao chamar seu leitor para perto da história, Álvares de Azevedo chega em certos trechos de sua prosa a “modelar e orquestrar o envolvimento dos ouvintes, sugerindo ao leitor de carne e osso o modo de leitura – participante e apaixonado – previsto para a obra”. Segundo elas, a passagem da última história “reforça a fragilidade das

¹³¹ Marisa Lajolo e Regina Zilbermann, “Duas Lições de Leitura e Escrita”, in: *A leitura rarefeita, O Livro e a Literatura no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1991, p. 105-125.

fronteiras que, separando ficção e realidade, aproximam, na obra, narrador e ouvintes e, por tabela, ouvintes e leitores”. Para as autoras, “(...) *Noite na taverna* não é mais uma obra para senhoras, para aprendizes. É uma ruptura e, rompendo, sublinha as franjas pelas quais a leitura ultrapassa o decoro burguês de que a revestira o esforço da pedagogia bem comportada de Macedo (...)”¹³².

A partir de 1990 voltamos a encontramos algumas referências à obra em prosa de Álvares de Azevedo feitas no exterior, algo que não ocorria desde Batchelor, nos anos de 1950. Esses trabalhos, se não se aprofundam tanto nas análises da obra, valem como contraponto à crítica produzida em nossa país pelo distanciamento de seus autores das polêmicas e predisposições suscitadas por alguns dos ensaios que já comentamos.

Donald O. Warrin¹³³ é autor de um trabalho sobre a poética de Maneco em que aproxima a lírica do poeta ao pensamento neoplatônico. Sobre a obra, propõe ele:

In his poetry and prose there can be found, in an attenuated form, many of the sexual themes of European Romanticism which have contributed to the image of decadence and *ennui* surrounding Álvares de Azevedo. *Noite na taverna* goes farther in this respect than does the poetry. The basis of the ideas in the works of Álvares de Azevedo is fundamentally Neoplatonic. In his approach to physical love he at times goes beyond Plotinus, in rejecting love as evil. This is particularly notable in the Gothic tales of *Noite na taverna*, but evidence of it can also be seen in the lyrics poetry.¹³⁴

Segundo Worrin, era importante para os românticos ligar a força vital a um fenômeno ou elemento da Natureza. “And so the vital and animating ethereal force-element is associated in Azevedo with heat, a vital force of the universe. Heat or fire, is the traditional element which incorporates Love in this world, (...) as a transforming process.”; mas esse elemento também pode destruir, e isso se dá no conceito romântico de “morrer de amor”, que Azevedo leva às últimas consequências numa “autocombustão” pelo excesso de paixão.

¹³² Idem, ibidem, p. 125.

¹³³ Donald O. Warrin, “On the Function of the Poetic Sign in Álvares de Azevedo”, in: *Luso-Brazilian Review*, 17:1, 1990, p. 93-105.

¹³⁴ Idem, ibidem, p. 95.

John Clut e John Grant¹³⁵, no verbete “Brazil” da *Encyclopaedia of Fantasy*, apontam que foi durante o período romântico que surgiram as primeiras manifestações do fantástico em nosso país, e isso se deu através de duas modalidades: a *Utopia* e o *Conto Alucinatório/Alucinante*. Um exemplo de *utopia* seria o conto “Statira e Zoroastro”, de Lucas José de Alvarenga, de 1826, sobre um reino oriental imaginário onde os homens tornam-se inúteis e decadentes e as mulheres têm de pegar em armas para evitar uma invasão estrangeira. O segundo tipo, segundo os autores, foi mais abundante, sendo *Noite na taverna*, sua precursora, “a collection de Byronic tales of crime, lust and madness by an author who died very young; the book is still in print today”.

Observações de uma maior valia fazem Enrique Pupo-Walken e Roberto Echeverria¹³⁶, que lembram a moda de Byron no romantismo paulistano e dizem, com certo cuidado, que “there are depositions recording incidents of dissipation and even perversion on the part of the Epicureans. Even so, it is not certain whether Álvares de Azevedo was involved in these incidents.” Acrescentam ainda que “Azevedo's works is dominated by the presence of Satanism, Don Juanism, Epicureanism, and the black magic in the style of Byron”. Na mesma linha de Lajolo e Zilbermann, os críticos estadunidenses contrapõem o romancista Macedo, de *A Moreninha*, ao Álvares de Azevedo de *Noite na taverna* nas primeiras manifestações da prosa artística no Brasil. Segundo eles,

[*Noite na taverna*] are also the most popular and most influential examples of the genre [conto] before Machado de Assis. *Noite na taverna* has generally been described as just the sort of Byronic fantasy of exotic immorality, populated by fabulously beautiful and depraved women, that we might expect an adolescent boy to invent as an escape from classes in canon law and from a small and very provincial town. Yet, while nothing in the setting of *Noite* suggests that it takes place in Brazil, I would suggest that this popular and influential text is, in its own curious way, at least as faithful to reality of Brazilian upper-class life as *A Moreninha* – but faithful to the darkest side of that reality. Slavery, the central fact of Brazilian society, meant absolute power over other human beings, and that power was exercised, at least some of the time, through sexual aggression and violence. Almost every slave-owning family in Brazil had its oral histories of cruelty and perversion, and even the

¹³⁵ J. Clute e J. Grant, *The Encyclopedia of Fantasy*, London, Orbit Books, 1999.

¹³⁶ Enrique Pupo-Walken e Roberto Gonzáles Echeverria (eds.), *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge University Press, 2007.

bizarres events described in *Noite na taverna* pale when compared to the real events in those histories.¹³⁷

Parece-me que esse paralelo entre os “terríveis” fatos narrados em *Noite na taverna* e nossa realidade social no século XIX pode ser a pedra angular de uma interpretação da obra que caminhe nas trilhas da crítica literária dialética.

Em outro trabalho recente publicado no exterior, Robert Moser tenta examinar o tema do morto que “volta à vida” dentro da literatura brasileira, lembrando a esse propósito, entre outros, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, *A Morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, de Jorge Amado e *Incidentes em Antares*, de Érico Veríssimo. Antes disso, mostra esse *topos* em nossas letras, comentando *A Mortalha de Alzira* e *O impeninente*, ambas de Aluísio Azevedo. Nessa última, surgem elementos do romance *The Monk*, de Matthew Lewis, como a luxúria e o incesto, e com base nisso o crítico afirma que

this combination of terror and primal desire, so characteristic of gothic fiction, also appears frequently in Álvares de Azevedo's collection of short stories *Noite na taverna*. Highly influenced by Lord Byron and Alfred de Musset, (...) in *Noite na taverna* six inebriate students each recount bizarre personal stories, including bacchanal sexual adventures, murders, incest, and incounters with the supernatural. [In] one of the stories, “Solfieri”, (...) his description of her [mulher que canta] voice combines the elements of both romanticism and gothicism: “aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte”.¹³⁸

O autor, no entanto, parece ter entendido mal o final da narrativa, pois afirma que “**the young man [Solfieri] only discovers a year later that, according to the man who made her wax statue, she had been dead long before he first saw her in the cemetery.**”¹³⁹ [grifos meus]

Retornando à crítica nacional, em 1993 tivemos uma edição de *Noite na taverna* pela pequena editora Selinunte¹⁴⁰. A novidade foi a junção de uma série de ensaios sobre a obra, de

¹³⁷ Idem, ibidem, p. 140.

¹³⁸ Robert H. Moser, *The Carnivalesque Defunto: Death and Dead in Modern Brazilian Literature*, Ohio University Press, 2008. p. 53.

¹³⁹ Idem, ibidem, p. 54.

¹⁴⁰ Vários autores. *O Banquete de Caliban – Edição Comentada de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*, São Paulo, Selinute, 1993.

valor bastante desigual. Ao todo, são cinco artigos: “Evoé, leitores de o banquete de Caliban”; “O desejo de narrar”; “Dize-me com quem andas e dir-te-ei quem és”; “Uma noite contra o espírito burocrático” e “O jovem Álvares de Azevedo”, este último apenas uma colagem de dados biográficos sem qualquer interesse analítico.

Oscar D'Ambrosio, em “Evoé, leitores de O banquete de Caliban”¹⁴¹, fala da importância do vinho na novela, remontando aos primórdios do uso ritual dessa bebida entre os gregos no culto a Dioniso. D'Ambrosio associa o efeito do vinho sobre os personagens de *Noite na taverna* aos adoradores de Dioniso, lembrando a o sentido da palavra orgia (do grego *órghia*; “agitação incontrolável”), para aquele culto. Liga ainda *Noite na taverna* aos simpósios helênicos (do grego *sympinen*, “beber junto”), reuniões após eventos públicos consagrados à bebida, aos jogos, às danças ou outras formas de entretenimento, inclusive à discussão de um assunto para que os participantes revelassem todo o poder de sua oratória, assinalando que o simpósio mais célebre é *O Banquete*, diálogo platônico do ano 385 a.C. Para o autor, *Noite na taverna* apresenta-se como “*O Banquete* platônico às avessas”: o tema é o amor profano, com excessos no consumo de vinho, sendo regido pelo shakespeariano Caliban, o espírito telúrico da exaltação dos sentidos.

Cristine Serroni, em “O desejo de narrar”¹⁴², afirma que o romantismo apresenta múltiplas formas, mas que “o gosto pelo sonho - deformação da realidade - e pela embriaguez - deformação dos sentidos - é generalizado”. Assim, ela entende que, em *Noite na taverna*, temos vários narradores, mas apenas um sujeito de quem emanam os sentimentos de sua época. Serroni escreve que “[a] duplicidade do narrador-protagonista/personagem despista o leitor, ao insinuar-lhe a diversidade. Mostra vários indivíduos onde literariamente há um”, sendo a diferença entre os convivas algo apenas nominal. Para ela, as visões de mundo distintas, até antitéticas expressadas por aqueles homens representam as formulações filosóficas e

¹⁴¹ Oscar D'Ambrosio, “Evoé, Leitores de O Banquete de Caliban”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 79-86.

¹⁴² Cristine Serroni, “O Desejo de Narrar”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 125-129.

perplexidades de toda uma geração romântica e, portanto, do próprio Álvares de Azevedo. Dessa forma, o grupo diversificado mascara um indivíduo fragmentado, que é o narrador do conjunto de contos, a projeção criadora do jovem Álvares de Azevedo. Para Serroni, “é esse sujeito que se reparte em varias histórias e obsessões. Os sete textos (...) estão ligados pela taverna, (...) lugar simbólico (...), espaço recluso e nublado de sonho, e pela inquietação que cria a literatura moderna”. A unidade do livro corresponde a fragmentos alinhados, e as várias epígrafes também ressaltam essa ideia. Serroni conclui que o grande tema desse livro é a narrativa, e que em meio ao delírio criativo/onírico/etílico, todos esses personagens só existem enquanto falam as vidas que inventaram para si, “inspirados tanto na própria fantasia quanto no vasto repertório clássico e romântico”, lembrando ainda que toda a sexualidade na narrativa é mero relato, confundindo-se com a embriaguez, “pois são memórias e não cenas realistas”.

Roberto Torres de Menezes¹⁴³ faz uma leitura que se aproxima daquela de Lajolo e Zilbermann ao contrapor a taverna à “sala de visitas dos romances das senhoras da corte”, o que permite, segundo esse autor, tomar *Noite na taverna* como uma paródia dos romances de Macedo. Propõe Menezes que o alvo não seria propriamente a realidade representada na obra literária do escritor fluminense, mas mais uma certa concepção ingênua de como descrever essa realidade na obra de arte. E finaliza asseverando que o romantismo brasileiro tem outras faces além das mostradas em Macedo, José de Alencar e mesmo Machado de Assis, o que faz ser “*Noite na taverna* – caso raro na Literatura Brasileira [ao lado de *Memórias de um Sargento de Milícias*] – (...) a contrapartida do romance sentimental, que dominou nosso romantismo (...) e talvez por isso tenha impressionado mais a crítica, que sempre frequentou mais os salões do que as tavernas.”

Finalizando a edição da *Selinunte*, um artigo bem instigante é o de Arlenice Almeida, “Uma noite contra o espírito burocrático”¹⁴⁴. Nele essa autora propõe que os episódios de *Noite*

¹⁴³ Roberto W. Torres de Menezes, “Diz-me com quem Andas e Dir-te-ei quem és”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 133-146.

¹⁴⁴ Arlenice Almeida, “Uma Noite Contra o Espírito Burocrático”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 109-116.

na taverna não são uma mera fuga da mediocridade da vida paulistana – como defendido por uma parte dos críticos tradicionais da obra - mas um protesto contra toda a vida ocidental. Assim, as inúmeras citações eruditas não seriam um simples jogo de exibicionismo, nem a ausência de uma caracterização regional, uma atitude de afetação ou desprezo pelas “coisas nacionais”. Para Almeida, *Noite na taverna* busca exprimir uma sensibilidade universal, “uma noite no século”, o que lhe dá uma historicidade que pode ser explorada. A análise caminha em duas formas de relação entre a obra e seu meio: a primeira entre *Noite na taverna* e a Faculdade de Direito e a outra entre o texto e as lutas políticas no Brasil da primeira metade do século XIX. Escreve a autora que “este texto desregrado e irreverente, procura pensar fora dessas regras e não estabelecer cumplicidade com os rumos de sua época (...) e o autor experimenta, nele mesmo, a desilusão do século. Parece não se tratar de uma mera cópia do romantismo europeu; algo artificial e deslocado, mas de um ato de compactuar a mesma problemática”. No caso da cidade de São Paulo, a historiadora lembra que o mal-estar e a desilusão foram as formas encontradas por alguns jovens para resistir contra a corrente da história e a mediocridade de seu tempo. No lugar de uma mera fuga, tentam ir contra a correnteza, revoltando-se com a civilização ocidental. No entanto, diz Almeida, “nosso autor (...) não apontou saídas: o texto constata a falência dos ideais e, em seguida, apaga a lâmpada.” A autora lembra Sergio Buarque, que mostrou que o romantismo brasileiro expressava a dificuldade que os intelectuais tinham de aceitar o Brasil real, sua pobreza e aridez. “Tinham horror à nossa realidade cotidiana, mas não reagiam contra ela, não tratavam de corrigi-la ou dominá-la. O resultado era o surgimento de desencantos precoces e ilusões de maturidade.” Diferente dessa constatação, no entanto, Arlenice Almeida afirma que “tanto o silêncio como a constatação do horror podem não ser apenas indiferença e evasão, mas uma atitude de não-cumplicidade com os rumos do país e do mundo. Contra o espírito burocrático, o silêncio; contra o horror e os cemitérios, a ironia e o sarcasmo.” Para ela, *Noite na taverna* denuncia sutilmente a ausência de vitalidade de seu

tempo. “Concretamente não propõe soluções, mas ao constatar a ausência de ideais, reforça uma promessa de utopia, isto é, ao mostrar a perda, o autor convida o leitor a indagar-se sobre esse vácuo e completá-lo com seus projetos”.

Em chave diversa, Alcides Vilaça¹⁴⁵ também escreve sobre a subordinação das narrativas de *Noite na taverna* ao espírito de sua época, mas agora explorando os limites das emoções humanas, tão ao gosto estético dos românticos. O idealismo extremado de Álvares de Azevedo, impulsionado pela leitura febril de autores europeus o teria levado a viver em fantasias sensações que não se concretizariam de fato. Seguindo esse raciocínio, conclui Vilaça:

A apropriação por Azevedo de modelos da chamada tendência gótica do Romantismo europeu (...) revela não simplesmente falta de originalidade do escritor, mas antes a força desses modelos universais, que cruzaram fronteiras e correspondiam a seu modo à carência de perspectiva histórica e de realização íntima dos mais sonhadores.¹⁴⁶

Outro ensaio importante dos anos 1990 é o de Décio de Almeida Prado¹⁴⁷, no qual o professor da ECA analisa especificamente *Macário*, mas trazendo observações brilhantes também para o entendimento de *Noite na taverna*. Aponta Prado que a figura da taverna foi usada inúmeras vezes por Maneco em suas composições¹⁴⁸, sempre como símbolo da vida noturna “no que [esta] representava de exclusão social e no que possuía de subterrâneo, de inconsciente, de moralmente livre e perverso, já que uma das causas para a infelicidade do poeta [é] a sua inadequação às novas exigências sociais.”¹⁴⁹. O crítico de teatro chama à ordem duas questões de grande relevância que ele vê em *Macário*, mas que se aplicam também para nosso objeto. A primeira refere-se à dúvida religiosa, uma vez que os personagens de Azevedo pendem entre a crença e a descrença, possuindo em comum “a dificuldade de unir sentimento e

¹⁴⁵ Alcides Vilaça, “Apresentação”, in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, São Paulo, Nova Alexandria, 1997, p. 7-10.

¹⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 10.

¹⁴⁷ Décio de A. Prado, “Um drama fantástico: Álvares de Azevedo”, in: *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo, Perspectiva, 1996, p. 119-142.

¹⁴⁸ Talvez por inspiração da “Taverna de Auerbach” goetheana, talvez pelo clima de liberalismo que esse ambiente podia representar.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*, p. 122.

razão, religião e filosofia, em torno de uma mesma certeza absoluta.” O outro problema é o do suicídio, e Prado retoma as figuras de Werther na literatura, além dos artistas suicidas Chatterton e Bocage, este último que teria cometido um tipo de “suicídio moral imposto ao poeta pela sociedade”, além de um colega de Álvares de Azevedo na Academia de Direito, Feliciano Coelho Duarte, que se matara em 1849 por amor. Afirma que *Noite na taverna* é “desenvolvida sob a forma de monólogos – ou de confissões – que às vezes se cruzam” e que esta obra não cabe no domínio do fantástico como definido por Todorov por adentrar no sobrenatural, ficando as aventuras categoria do estranho ou do insólito, e isso

menos pelos incidentes tomados um a um que por seu acúmulo na vida da mesma pessoa, como se cometido por esta o primeiro delito, (...) os outros se seguissem necessariamente. Ou como se cada participante desta orgia verbal só encontrasse prazer na transgressão de alguma lei ou princípio moral.¹⁵⁰

Décio de Almeida Prado conclui seus comentários sobre a novela lembrando que “nesses verdadeiros exercícios de libertinagem” o desejo sexual é a força motora para todos os eventos, relembrando a proposição de Todorov, para quem “o desejo, como tentação sensual, encontra sua encarnação em algumas figuras mais frequentes do mundo sobrenatural, em particular na do diabo. Pode-se dizer, simplificando, que o diabo não é senão uma palavra para designar *libido*.”

A partir de 1997, duas estudiosas se debruçaram a fundo sobre a obras em prosa de nosso autor: Karin Volobuef e Cilaine Alves; a primeira pelo viés da literatura comparada, aprofundando o estudo paralelo entre Hoffmann e Álvares de Azevedo; a segunda buscando entender qual o papel da teoria estética esboçada por Maneco dentro de nosso romantismo. Esses trabalhos, sobretudo os de Cilaine Alves, têm tido grande repercussão nas universidades brasileiras, como iremos constatar ao analisar a seguir a nova produção acadêmica sobre *Noite na taverna*.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*, p. 141-142.

Karin Volobuef primeiro se ocupou de passagem da *Noite na taverna* em sua tese de doutorado¹⁵¹, na qual estuda a prosa de ficção nos romantismos da Alemanha e do Brasil. Ela lembra alguns críticos para quem o fantástico foi introduzido no Brasil pela *Noite na taverna*, que recebeu ela própria o subtítulo de “contos fantásticos”. No entanto, a crítica alerta que esse atributo, nesse caso, “deve ser entendido como sinônimo de excêntrico, mirabolante e exagerado”. Volobuef ainda chama a atenção para forma de Azevedo retratar o ambiente, localizando suas narrativas fora do Brasil, o que o diferencia bastante dos demais românticos; e lembra que a lenda vida/obra de Byron, com seus lances de satanismo, melancolia e contravenção às regras sociais é o que de fato encontramos em *Noite na taverna*. Faz remontar essa tendência aos pré-românticos ingleses da Graveyard School, que propiciaram o surgimento do gótico, ecoando em nosso romantismo sobretudo em *Noite na taverna* e em suas emulações. De grande valia para esta pesquisa foi a exposição da categoria de *Nachstück*, ou “peça noturna”, tomada do crítico alemão Hannes Leopoldseder, para classificar obras em que os aspectos obscuros e soturnos do ser humano (como o medo, o crime e a loucura) são colocados em primeiro plano, caso de nosso objeto de análise.

Karin Volobuef publicou ainda diversos ensaios sobre o que chamou de “encontro da noite”, a relação entre o “fantástico alemão”, E.T.A. Hoffmann, e nosso jovem estudante da São Francisco. No primeiro deles¹⁵², a autora lembra que é comum a crítica ligar os nomes de Álvares de Azevedo e Hoffmann, propondo que, apesar disso, não se verificou convenientemente a irmandade entre ambos dentro das fronteiras do fantástico. Ela defende nesse artigo a necessidade de se levantar tópicos teóricos e temáticos para essa leitura paralela. Volobuef afirma que as narrativas de *Noite na taverna* não enveredam pelo sobrenatural, o que não permite apelar aos moldes do fantástico de Todorov, sendo o seu “fantástico” do campo do

¹⁵¹ Karin Volobuef, *Frestas e Arestas: A Prosa de Ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil*, São Paulo, Editora da Unesp, 1999.

¹⁵² Idem, “E.T.A. Hoffmann e Álvares de Azevedo: Um encontro na Noite”, in: *Caderno de resumos do I Seminário de Pesquisadores da FCL*. Araraquara, Comissão de Pesquisa da FCL-UNESP, 1997, p. 54-74.

extravagante e do hiperbólico. Já Hoffmann se encaixa dentro dos moldes do fantástico do crítico franco-búlgaro, o que não permite a aproximação por esse aspecto.

Em outro artigo, “E.T.A. Hoffmann e o romantismo brasileiro”¹⁵³, a professora da Unesp lembra que Hoffmann era visto como alguém que ia contra o sistema, e diz que “o satanismo de Byron e Álvares de Azevedo também nada mais é do que um desejo de afrontar essa mesma sociedade burguesa.” Porém, os mesmos recursos literários, usados por um e pelos outros são diferentes. Enquanto Hoffmann busca uma arma na sátira, na ironia e na crítica dos costumes e da ideologia dominante “dando atenção a detalhes e representando em minúcias as idiossincrasias do homem comum, [com o que] ultrapassa em muito as fronteiras do romantismo e adentra os redutos do realismo”, Azevedo é o representante maior do ultrarromantismo. Dessa forma, escreve Volobuef:

Noite na taverna (...) é o triunfo do eu, da subjetividade romântica sobre todas as limitações morais (...), ditames de conduta e regras de convivência, inclusive códigos legais. Mas justamente na medida em que fere todos esses códigos e padrões aceitos, *Noite na taverna* é essencialmente uma *negação da sociedade*, um grito de repúdio às estruturas sociais, às convenções, às instituições. A liberação dos instintos e impulsos (...) perfaz a conotação antissocial do texto.

Concordando com Arlenice Almeida, a crítica defende que *Noite na taverna* funciona como uma válvula de escape para as decepções de toda uma geração que, “embora destinada a ser coroada pelo poder, não acredita haver de fato qualquer caminho concreto para realizar as inovações que considera indispensáveis”. Finaliza Volobuef escrevendo que, dentro dessa perspectiva, Álvares de Azevedo pode ser encarado como um escritor que “por recusar-se a retratar a realidade cotidiana [preferindo o ambiente marginal e transgressor], mais fortemente nega a realidade social, a autoridade instituída, a ordem política.”

¹⁵³ Idem, “E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro”, palestra apresentada na mesa-redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro”, Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*, UERJ/UFRJ, 2001, s/p. (disponível na internet).

Em “E.T.A. Hoffmann em três leituras brasileiras”¹⁵⁴, Volobuef historia a recepção de Hoffmann no Brasil e analisa então como se deu o entendimento do autor alemão por três escritores brasileiros: Álvares de Azevedo (sobretudo em *Noite na taverna*), Fagundes Varela (em seu conto “Ruínas da Glória”) e Machado de Assis (com a narrativa curta “O Esqueleto”), as duas últimas releituras da *Noite na taverna*. Em Álvares de Azevedo, ela aponta que recursos como os elementos góticos e a ironia românica, não dando certeza sobre os fatos narrados serem verdadeiros ou não para os ouvintes, servem para desestabilizar a confiança do leitor, abalo das certezas este que está de acordo com o seu objetivo de afrontar os moldes tradicionais da estruturação social. Para Volobuef, seria nesse potencial de oposição que reside a força de *Noite na taverna*. Já Fagundes Varela teria acentuado a atmosfera macabra ao fazer uso do sobrenatural, aproximando-se mais de Hoffmann (a quem faz referências diretas no conto) do que o próprio Álvares de Azevedo. Machado de Assis, por outro lado, retoma a situação narrativa de *Noite na taverna* (a reunião de amigos) e também faz uso atmosfera gótica (a tempestade, a noite, o mar agitado) para introduzir o suspense e o horror, porém em um tom mais sóbrio do que o de Azevedo na narrativa que um dos personagens conta aos outros. Há no conto de Machado também uma tensão entre o fictício e o real, desafiando a credulidade e as expectativas do leitor. Termina Volobuef afirmando que a recepção de Hoffmann nessas três leituras se dá pela recorrência ao ambiente gótico, aos personagens esdrúxulos e temas de crime e culpa; além da quebra da ilusão, da narrativa dentro da narrativa e do narrador como personagem. Para a autora, tudo isso acentua a concepção vigente de Hoffmann no Brasil, via França, como autor “fantástico”, “mirabolante” e “extravagante”, adquirindo apenas em Machado sua aceção mais próxima do que foi realmente, um observador da psicologia humana.

Finalmente, em 2005 Volobuef publica “Álvares de Azevedo e a ambiguidade da

¹⁵⁴ Idem, “E.T.A. Hoffmann em Três Leituras Brasileiras”, in: Laura P. Zuntini Izarra (org.), *Literaturas Estrangeiras e o Brasil: Diálogos*, São Paulo, Humanitas/Fapesp, 2004, p. 243-257.

orgia”¹⁵⁵, uma mudança em sua própria interpretação de *Noite na taverna*, já que aqui passou a propor uma leitura de caráter metaficcional. Escreve a professora que na obra os personagens não são agentes, mas instrumentos conduzidos pelo álcool e pelo seu fastio da sociedade, tendo seus destinos traçados pela morte e pelo nada. A partir da proposta de ligação entre *Macário* e *Noite na taverna*, Volobuef deduz que a taverna não se localiza em alguma parte da Europa, mas que “está firmemente plantada na capital paulista, cenário de *Macário*”. E ainda “percebemos que os extravagantes aventureiros não passam de simulacro, e que estamos diante de estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo”. Volobuef tenta fundamentar essa hipótese lembrando que os estudantes da Epicureia costumavam adotar nomes estrangeiros. Na mesma linha, continua a crítica:

Tudo parece indicar (...) que os personagens de *Noite na taverna* são estudantes brasileiros em São Paulo que, em suas reuniões noturnas, adotam nomes literários ou romanceados. Como resultado, suas *memórias* envolvendo viagens e extravagâncias (contos) perdem a verossimilhança e se revelam fictícias, *inventadas*, pois a credibilidade das narrativas internas depende da credibilidade das narrativas externas depende da credibilidade da narrativa-moldura.¹⁵⁶

Sempre segundo Volobuef, isso faria com que o texto de *Noite na taverna* trouxesse pistas de sua própria ficcionalidade, sendo “um texto que, em última análise, não pretende contar uma história e entreter o leitor, mas revelar seu estatuto ficcional”. Para ela, há dois aspectos decisivos na construção do texto: a perspectiva limitada ao indivíduo e a atmosfera e opressão, pois não temos na obra nenhum sentido de coletividade, apenas o indivíduo que se revolta contra a sociedade e transgredir suas normas. Volta então Volobuef a comentar o caráter revolucionário dos narradores, indignados com o retrato político-social do que tínhamos no Brasil do século XIX. Por isso, para a autora, Álvares de Azevedo queria chocar o público e

embora a realidade concreta não seja retratada e descrita (...), ela é o verdadeiro impulsionador de *Noite na taverna*, que contém em seu âmago a revolta contra essa

¹⁵⁵ Idem, “*Noite na taverna*: A Ambiguidade da Orgia”, in: *Organon*, Porto Alegre, n.38/39, jan.-dez, 2005, p. 113-131.

¹⁵⁶ Idem, *ibidem*, p. 119.

realidade. Em suma, o texto de Álvares de Azevedo não é *acerca* do mundo real mas *contra* ele, tal como está constituído e é experimentado pelo poeta no seu poeta dia-a-dia.

Volobuef arremata dizendo que a arma utilizada por Álvares de Azevedo contra o mundo é poesia, sendo *Noite na taverna* uma alternativa a esse universo real no qual o artista não pode realizar suas fantasias e anseios, e que (e aqui concordo com ela)

a despeito de todas as orgias e depravações (ou talvez exatamente por causa delas), *Noite na taverna* não deixa de revelar um moralismo subjacente. (...) Isso significa que ele partilha da mesma moral do seu leitor burguês. (...) Seu propósito não é o de tentar subverter os moldes da moral constituída.¹⁵⁷

Passo agora a comentar os trabalhos de Cilaine Alves e sua contribuição aos estudos da prosa alvaresiana. O primeiro deles foi a dissertação de mestrado, *O Belo e o disforme*¹⁵⁸, um dos mais recentes e importantes trabalhos sobre a obra de nosso autor, sobretudo pela reavaliação da fortuna crítica da *Lira dos Vinte Anos*. Ali a autora aponta a continuidade dos estereótipos sobre o poeta criados pelos estudos de cunho biografizante, que impediram durante muitos anos a separação mais clara do autor e da pessoa Álvares de Azevedo e de uma compreensão dos principais aspectos de sua produção. Alves defende que a polarização dos temas em seus poemas (a binomia) não se deu como manifestação inconsciente do poeta, mas foi fruto da concepção de um sistema poético muito bem articulado, incorporando um lado angelical e lírico e outro cético, perverso e satírico. Álvares de Azevedo teria ainda feito uso de uma mescla desses dois estilos, elevando os tipos grotescos e rebaixando os temas sublimes de forma a igualar esses modelos literários. A respeito de *Noite na taverna*, a crítica menciona o artigo de Afrânio Peixoto, cuja “originalidade consiste em analisar pela primeira vez *Noite na taverna* como uma obra de cunho fantástico, filiando-a a uma vertente instaurada pela novela gótica.”¹⁵⁹. Já neste trabalho ela menciona uma das ideias que vai desenvolver em tese, que é a

¹⁵⁷ Idem, ibidem, p. 128.

¹⁵⁸ Cilaine Alves, *O Belo e o Disforme: Álvares de Azevedo e a Ironia Romântica*, São Paulo, Edusp/Fapesp, 1998.

¹⁵⁹ Idem, ibidem, p. 44.

de que a adoção do byronismo por Álvares de Azevedo teria sido uma tendência legítima para a Literatura Brasileira em oposição ao nacionalismo literário então vigente”¹⁶⁰. A autora ainda lembra que, “(...) mesmo possuindo uma consciência crítica, o herói romântico maldito não aprofunda uma discussão política dos problemas sociais, mas destila sua revolta contra a realidade em geral, contra o mundo terreno, sem definir claramente as causas de sua rebeldia”.

Em sua tese de doutorado, em 2000¹⁶¹, Cilaine Alves advoga que os byronianos paulistas iam na contramão dos indianistas e formularam uma proposta alternativa de construção do nacionalismo literário, sendo tratados como estudantes rebeldes. Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães queriam também romper com a ideia de uma literatura utilitarista que moralizasse o povo e a nação, o que fizeram sobretudo em seus estudos teóricos, mas também em suas composições artísticas, notadamente: *Tempestade de papel* e *A orgia dos duendes*, no caso de Guimarães, e *Boêmios* e *Macário/Noite na taverna*, por Azevedo. A autora comenta a crítica aberta à poesia byroniana, além de sua reprovação pelo Imperador, padrinho e ele próprio poeta indianista, sendo o ceticismo dos modelos alvaresianos um espelho da descrença da sociedade com a religião e os rumos da nação. Retomando concepções de Mario Praz, escreve que o uso pelos byronianos dos temas transgressores seria uma amostra à sociedade de que seus próprios valores estavam corrompidos, sendo esse o papel do horror na estética romântica. Diz que a hipótese de se ler *Macário* e *Noite na taverna* conjuntamente pode ser uma solução para o impasse gerado pelo choque entre os ideais de Satan/Macário *versus* Penseroso e que *Noite na taverna* propõe uma concepção de nacionalismo literário que amplia o horizonte de ideias e fontes para nossas letras. Para Alves, *Noite na taverna* ficaria entre o grotesco e o sublime, que se caracteriza pela marcante variedade de lugares e pela oscilação temporal entre passado e presente, cabendo a essa obra mostrar que não havia naquele momento mais nenhum espaço para uma beleza espiritualmente pura, restando a alternativa do crime e da dissolução moral.

¹⁶⁰ Idem, p. 127.

¹⁶¹ Cilaine Alves, *Entusiasmo Indianista e Ironia Byroniana*, São Paulo: FFLCH/USP, tese de doutorado, 2000.

Fechando sua análise da obra, escreve a crítica:

Em *Noite na taverna*, seja pelas relações conflitantes da arte com a realidade degradante, seja pela postulação de um ideal artístico sublime, a construção do patético obedece à postulação de Schiller¹⁶² segundo a qual o poeta trágico se mantém, desde o início, em constante estado de excitação da paixão, acautelando-se, ao contrário do cômico, contra o raciocínio tranquilo. (...) “O sublime, compreendido como um misto de prazer e dor, grotesco e sublime, elegíaco, idílico e trágico, poético e prosaico, evidencia-se em *Noite na taverna*, não apenas na sensibilidade das personagens tragicamente constituídas pelo confronto do desejo interno com a deformação da realidade, como também numa visão de mundo cética, para a qual a única saída para a arte encontra-se no horror.”¹⁶³

A mesma autora retomaria e ampliaria os conceitos de sua tese em outros de seus trabalhos. Em “Boemia literária”¹⁶⁴, Cilaine Alves fala de seu personagens rebeldes que levaram o autor a afrontar as convenções estéticas e os padrões morais da época, de forma a refletir sobre a própria poética e consolidar a teoria crítica do romantismo. Para a crítica, *Noite na taverna* é aquela obra em que Álvares de Azevedo logra por em prática suas propostas de consolidação do romantismo e sua concepção arrevesada a respeito do nacionalismo literário, buscando assim fundar uma nova relação com a tradição. Retomando as teorias de Schiller, Alves propõe que

Em *Noite na taverna*, o esvaziamento do senso moral pela fatalidade do destino e da corrupção social remete à impossibilidade de se adentrar, poeticamente, estéticas e gêneros artísticos tido como nobres (...) O decurso temporal em *Noite na taverna* é individual [e não mais coletivo, como proposto pelos indianistas], dividindo-se em três etapas [poéticas]: a primeira é a construção da juventude, uma fase alegre, espontânea e ingênua, cuja poesia representativa é a idílica; a segunda é o crepúsculo da juventude, com a perda da fé e o lamento pelo fim das ilusões juvenis, simbolizada na poesia elegíaca; já a terceira é a fase do fim da juventude, com a inversão de valores morais, já que não resta qualquer esperança, o que resulta na total degradação da poesia e sobrando a opção pela narrativa macabra.

Nesse texto, Cilaine Alves explica ainda que o narrador de *Noite na taverna* é Job Stern, o que seria outra apropriação das tradições européias por Azevedo, que teria fundido o Job

¹⁶² De quem Álvares de Azevedo deveria conhecer a teoria, já que estudou língua, literatura e filosofia alemãs em sua passagem pelo Colégio Pedro II, entre 1845 e 1847, tendo como professor nessas matérias o Barão Von Planitz.

¹⁶³ Cilaine Alves, *Entusiasmo indianista...*, p. 329.

¹⁶⁴ idem, “Boemia Literária”, in: *Revista Cult*, abril de 2001, p. 26-28.

bíblico (temente a Deus) e o romancista inglês Sterne (numa alusão à digressão, à ironia e ao sentimentalismo). Com isso, conclui a autora, “[Álvares de Azevedo] determina previamente as diretrizes de *Noite na taverna*, antecipando que seu estilo confrontará duas consciências artísticas antagônicas, uma passiva e crente e outra cínica e ímpia”.

Já em 2004, Cilaine Alves escreve “A fundação da Literatura Brasileira em *Noite na taverna*”¹⁶⁵, onde volta a postular essa obra como um estudo romântico da tradição literária e solução das controvérsias entre Macário e Penseroso sobre a arte. Cilaine Alves, como fizera em seu doutorado, toma como base de seu argumento a leitura conjunta de *Macário/Noite na taverna*. Escreve a intérprete que a escolha de Álvares de Azevedo pelos elementos góticos visava o mesmo papel que essa literatura tinha na Europa, ou seja, um visão de mundo mais sentimental frente ao racionalismo aristocrático; e comenta que a opção de Álvares de Azevedo por outras influências além das do romantismo “oficial” (o francês) era uma “reação (...) à tentativa de impor o ecletismo como sistema único de orientação das idéias e das produções literárias”, o que se manifesta sobretudo em seus discursos, tendo o propósito de “ampliar o horizonte de idéias no Brasil e de criticar a concepção edificante de literatura”. Com esse objetivo, sugere Alves, Azevedo filia seus cinco narradores a cinco sistemas filosóficos diferentes, mas que negam todos o conhecimento baseado na razão e o caráter moralizante da literatura. Para Cilaine, isso leva a que

Um dos traços mais marcantes da obra [seja] uma produção poética do deslocamento, gerando um movimento involutivo de esperança para a desesperança, de um arte ideal para seu negativo, a narrativa macabra, produzindo uma indiferenciação de gêneros, fazendo com que seu traço mais característico seja a mistura.

Em “Tristeza de uma geração que termina”¹⁶⁶, a mesma pesquisadora faz a leitura dos contos “Missa do galo” e “O espelho”, de Machado de Assis, como reflexões do autor a respeito

¹⁶⁵ Idem, “*Noite na taverna* e a Fundação da Literatura Brasileira”, in: *Itinerários – Revista de Literatura*, n.22, 2004, Araraquara: Unesp/FCL, p. 115-133.

¹⁶⁶ Idem, “Tristeza de uma Geração que Termina”, in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n.6/7. São Paulo, Humanitas, 2006, p. 31-55.

da arte e da vida que incorporam a ironia e a paródia aos modelos românticos, que teriam fracassado em sua tentativa de interpretar a alma feminina e a relativização dos acontecimentos. O conto “O espelho” seria uma abordagem das dificuldades do sujeito em alcançar sua individuação, mas também uma “revisão crítica de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, configurando também uma feliz oportunidade para que o autor analise as dificuldades românticas para trabalhar a contradição humana por meio da personagem constituída como tipo”. Alves compara em ambas as obras a estrutura de narrativa em moldura, o ambiente noturno e o mesmo número de personagens, isolados da vida social e discutindo a transcendência da alma, além da unidade de impressão caracterizada no enigma e no erro que mantém a expectativa até o final. Fala então da oposição entre as duas composições: *Noite na taverna* gira em torno da crítica à concepção da literatura como moralizante e ao uniformismo intelectual e artístico, levando seus personagens a “incorporarem uma perspectiva negativista e macabra diante dos rumos da civilização ocidental”. Já “O espelho” trabalha com a ideia de que as mudanças não podem ser levadas a cabo por concepções abstratas, numa crítica machadiana ao caráter idealizante dos princípios estéticos de Azevedo.

A mais recente contribuição de Cilaine Alves para a fortuna crítica da prosa alvaesiana deu-se com a sua organização de uma edição de *Macário/Noite na taverna*, que tem o grande mérito de levar em conta para a fixação do texto a primeira edição dessas composições, feita em 1855. A pesquisadora ressaltar os inúmeros recursos poéticos empregados por Álvares de Azevedo em sua prosa - num esforço de fusão de prosa e poesia - e traz uma série de notas que enriquecem bastante a leitura das obras. No posfácio do volume, “Intersecção de *Macário* e *Noite na taverna*”¹⁶⁷, ela procura apresentar as convergências entre as duas obras e retoma vários pontos desenvolvidos em sua tese e em outros de seus textos comentados acima.

¹⁶⁷ Idem, “Nota introdutória” e “Posfácio - Intersecção entre *Macário* e *Noite na taverna*”, in: Álvares de Azevedo, *Macário / Noite na taverna*, (org., posfácio e notas de Cilaine Alves), São Paulo, Globo, 2006. p. 9-13 e 171-206.

Caminhando na esteira de Cilaine Alves, Elias Thomé Saliba¹⁶⁸ comenta que a oposição entre as opções estéticas pelo byronismo ou pelo indianismo permite avaliar *Macário* e *Noite na taverna* como “catalisadoras das divergências da boêmia literária com o modo como o grupo indianista estava conduzindo a renovação da Literatura Brasileira.” As cenas de transgressões de *Noite na taverna*, ainda que escoimadas de qualquer excesso, “traduziam um cenário de resignação e crise moral frente a uma cultura que recalcava a profunda má consciência frente à escravidão”.

1998 – 2009: A Nova Produção Acadêmica

Se nas décadas anteriores da recepção crítica de *Noite na taverna* a menção a essa obra se dava em geral em artigos esparsos ou capítulos de livros, a partir de meados dos anos 2000, embora essa forma não deixe de se fazer presente, vamos encontrar em sua maioria a produção de trabalhos gestados nas mais diferentes universidades do país, resultando em dissertações e teses. Veremos que, em geral, esses estudos se centraram sobretudo nos últimos autores que comentamos (Candido, Volobuef e Alves).

Não é o caso de Luzia de Maria¹⁶⁹, que em seu doutorado em que estuda o tema da loucura na literatura brasileira, tendo dedicado especial atenção à *Noite na taverna* quando trata do Romantismo. Ela lembra que, na Europa do século XVIII, teria aumentado a perseguição aos marginais, que não se enquadravam no sistema capitalista, destacando-se entre estes os vadios e os loucos, que deveriam ser integrados à sociedade produtiva, vindo daí a necessidade de estabelecer padrões científicos para classificar aquelas pessoas, separando os simples vagabundos dos mentalmente incapazes. Para o romântico, com sua defesa da liberdade e da

¹⁶⁸ Elias Thomé Saliba, “O Sentimento contra a Razão”, *Revista Entrelivros*, n. 24, 2007, p. 30.

¹⁶⁹ Luzia de Maria, *Sortilégios do Averso: Razão e Loucura na Literatura Brasileira*, São Paulo, Escrituras, 2005.

autonomia frente ao sistema burguês, não era difícil identificar-se com a figura do louco, o marginal por excelência. A autora toma então *Macário* e *Noite na taverna* para analisar o tema no Brasil. Luzia de Maria lê *Noite na taverna* sob o ponto de vista de três elementos constantes no Romantismo: amor, morte e loucura, recordando George Bataille, para quem “o movimento do amor levado ao extremo é o movimento de morte”; da mesma forma, diz a pesquisadora, na taverna não há espaço para amor comedido, o que leva à morte e à insânia. Segundo a autora, os personagens de *Noite na taverna* são tomados pela loucura causada pelo desejo natural de satisfazer seus instintos, o que ocorre apenas com os homens, já que as mulheres, para Azevedo, são consideradas imunes aos apelos da natureza - a exceção é Ângela, uma personagem híbrida. A intérprete diz ainda que, embora a loucura seja tematizada na obra de Álvares de Azevedo, assim como o problema da insanidade ainda não tinha sido institucionalizado socialmente em nosso país, o poeta não usa nenhum louco verdadeiro em seus escritos¹⁷⁰. Entre os românticos os aspectos terríveis da doença não são descritos, o que farão apenas os realistas da fase posterior, e mesmo em *Noite na taverna* não há detalhes do estado dos personagens que enlouquecem de fato. Conclui a autora que a loucura em Álvares de Azevedo está sempre associada à morte, sendo causada por ela, e é a reação do homem ao se confrontar com algo que lhe é imposto e não pode ser controlado, surgindo assim “um modo de subverter a crença na segurança de uma razão absoluta”. Em outro capítulo de sua tese, Luzia de Maria comenta que o conto “O Esqueleto”, de Machado de Assis, serve como uma desmistificação em forma de pastiche do fantástico romântico e diretamente *Noite na taverna*.

Também Fernando Sergio dos Santos¹⁷¹ aborda a questão dos excluídos ao falar do alcoolismo sob o ponto de vista histórico, enfocando as representações sociais dessa doença a partir de personagens da literatura. Santos tenta reconstituir o espaço social burguês acerca do

¹⁷⁰ A exceção, segundo Luzia de Maria, é o poema *Ideias Íntimas*, em que Azevedo faz uma referência ao 1º hospício que estava sendo construído no Brasil e foi inaugurado em 1852, depois de sua morte.

¹⁷¹ Fernando Sérgio dos Santos “Bêbados e Alcoólatras, Medicina e Cotidiano”, in: Nascimento, Dilene R. et alii, *Uma história brasileira das doenças*. São Paulo, Mauad, 2006, p. 64-90.

controle do consumo de bebidas alcoólicas, preocupada a sociedade com os novos processos de trabalho. Destaca que a nova mentalidade médica a respeito do uso de alcoólicos tentou mudar o sentido do consumo dessas bebidas, tirando-as do campo do ritual e da cura e mantendo apenas a face do prazer, ligado a festas e comemorações – mais fáceis de controlar. Ressalta o autor que frequentadores de botequins eram vistos como degenerados e perigosos, e nesse ponto Santos faz uma breve análise do vício dos narradores de *Noite na taverna*, considerando-os como exemplo de pessoas excluídas do processo de produção.

Um tratamento recorrente dado à *Noite na taverna* nesse novo período de crítica acadêmica foi a questão do **satanismo** na obra de Álvares de Azevedo, o que foi alvo de vários trabalhos. O primeiro dele foi o de Maria Imaculada Cavalcante¹⁷², dissertação a qual falta, no entanto, certo vigor de pesquisa e análise. Para a autora, Álvares de Azevedo evidencia o satanismo como uma força interior de rebeldia. Assim como o diabo, os heróis azevedianos também se rebelam contra o poder divino, revolta que se expressa na maneira de encarar a vida, as mulheres, os amores e os vícios. Segundo Cavalcante, o diabo seduz o homem não por ser contrário a Deus, mas por ter com o humano a semelhança na cobiça e na insatisfação. O satanismo, para Álvares de Azevedo, seria uma condição lógica de sua filosofia existencial epicuresca, em que a busca pelo prazer torna-se verdadeira obsessão. A pesquisadora lembra ainda a constante associação da mulher ao diabo, ambos tidos como símbolos da perversão. O estudo finaliza com breves menções à temática do suicídio, uma das maneiras do indivíduo interromper seu sofrimento e, ao mesmo tempo, agredir o mundo, mas que está proibido para os amaldiçoados de Satã, como Bertram e os outros convivas.

Em “*Macário e Noite na taverna: uma leitura de recepção*”¹⁷³, Teruco Spengler vai recorrer ao mito fáustico, notadamente o Fausto de Goethe, para associar essas duas obras ao

¹⁷² Maria Imaculada Cavalcante, *O Satanismo na Obra de Álvares de Azevedo*, Goiânia: UFG, 1989, dissertação de mestrado.

¹⁷³ Teruco Arimoto Spengler, *Macário e Noite na taverna: uma leitura de recepção literária*. Santa Maria, UFSM, 1996, dissertação de mestrado.

satanismo. Segundo ela, naquele livro do escritor alemão Álvares de Azevedo teria buscado o substrato demoníaco para sua produção, o que fez com que tivesse um “horizonte de expectativa” mais amplo do que o da maioria de seus contemporâneos, presos apenas aos modelos franceses. A autora comenta as possíveis aproximações das obras de Byron e Goethe, de quem o primeiro teria tirado inspiração no Fausto I para a composição do Manfred. Já em Álvares de Azevedo, *Macário* seria um *Fausto* estetizado, que trabalharia a oposição razão/sentimento pela ironia e satanismo. Segundo Spengler, os elementos do mito fáustico presentes em *Macário* e *Noite na taverna* permitem examinar a obra de Álvares de Azevedo sob o aspecto do satanismo, e a própria orgia em que os personagens da novela se envolvem lembraria a “Noite de Valpurgis”, o *sabat* das feiticeiras descrito no Fausto goetheano. Ela diz ainda que “o fato de se reunirem apenas homens na taverna dá margem para se supor uma reunião maçônica, como um verdadeiro culto ao demônio. As mulheres que ali dormiam, no início da novela, não foram sequer mencionadas novamente (...)”. Conclui Spengler que, diferentemente do Fausto, para os personagens de *Noite na taverna*, não há chance de redenção.

O mito de Fausto volta a ser analisado na dissertação de Adriana Accorsi Trindade¹⁷⁴, para quem Álvares de Azevedo buscou sua inspiração poética e as bases para o seu questionamento existencial no mergulho em questões relativas à subjetividade. Ela aborda *Macário* e *Noite na taverna* visando examinar a concepção de sujeito romântico construída pelo poeta paulista. Ao pensar na ligação entre *Macário* e *Noite na taverna*, indicada por Antonio Candido, Trindade encontra um processo de identificação entre o protagonista da peça e os personagens dos contos a partir da condição dual dos heróis azevedianos. Ela examina no drama a questão do duplo, marcado pelas relações entre o bem e o mal, buscando no tema de Fausto os fundamentos para a sua reflexão, enquanto em *Noite na taverna* toma o mito de Don Juan para refletir sobre a postura do herói corruptor e o papel das figuras femininas. Para a autora, os

¹⁷⁴ Adriana Accorsi Trindade, *Representações do Sujeito Romântico: Motivos de Cisão e Desejo na Ficção de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre: UFRGS, 2002, dissertação de mestrado.

percursos que identifica nos protagonistas de *Noite na taverna* são os mesmos vividos por Don Juan, sendo que a transgressão pelo amor é para eles uma forma de recuperar algo perdido, transcender seus destinos fragmentários, visão que estaria presente também no Don Juan de Byron. Sugere Trindade que a mulher é a representante do ideal aspirado pelo homem azevediano, mas estando profanada pelo mundo, não há para os convivas da taverna nenhuma possibilidade de alcançar com elas a união desejada.

Claudia Labres¹⁷⁵ traz novas reflexões sobre a forma como *Noite na taverna* e *Macário* se inscrevem no que chama de literatura maldita. Ela explica optar pelo termo “maldito” em lugar de “satânico” pelo fato deste último já estar impregnado de conotações pejorativas, associado à maldade propriamente dita e não mais ao sentimento de rebeldia, que é o que lhe interessa ressaltar, já que “Satã é maldito, mas também maligno, o que nem todos os heróis românticos serão”. Ao comentar as duas obras de Maneco, sugere que a novela, ao contrário do drama, não apresenta um Satã personificado, mas personagens que agem de modo satânico, assumindo para si características da figura demoníaca. Não há em *Noite na taverna*, diz Labres, um Satã para guiar os personagens, uma vez que eles já são seus seguidores. Comenta que, para aproximar-se dessa figura, o romantismo fez a releitura do pacto demoníaco pelo Fausto, de Goethe, importante fonte para a obra de nosso poeta. Diz que, se a ruptura com as regras é uma forma de Satã contestar Deus, e do homem romântico constestar a sociedade, os personagens de *Noite na taverna* teriam um caráter revolucionário por seu desejo ardente de liberdade, mesmo tendo consciência que sua rebeldia leva a uma violência, necessária para realizar seus anseios. Porém, Labres aponta que esse desejo de liberdade não é completo, já que os boêmios não estariam livres de sua consciência e remorso, herança satânica daqueles que firmam o pacto. A pesquisadora finaliza o exame da novela explorando a imagem da mulher como a pecadora primordial, e que nessa obra leva os homens à perdição por envolvê-los no mundo das

¹⁷⁵ Cláudia Labres, *A poética do Mal: a Ficção de Álvares de Azevedo, uma Literatura sob o Signo de Satã*, Porto Alegre: UFRGS, 2002, dissertação de mestrado.

transgressões para a tentativa de concretização do amor. Conclui que o amor e o erotismo são os motores das narrativas, causa dos crimes e desvarios, e que a morte, para os da taverna, não é negativa, mas a saída para seu sofrimento, sendo-lhes negada exatamente por isso. Somente Arthur e Giorgia conseguem se purificar, com seu suicídio, que não é uma punição, mas uma benção e uma forma de agredir o mundo que os maculou.

Maira Angélica Pandolfi, na tese “Leituras e releituras românticas”¹⁷⁶ busca fazer a aproximação entre as obras do espanhol José de Espronceda e as do brasileiro Álvares de Azevedo, representantes do byronismo em seus países. Em Álvares de Azevedo, Pandolfi escolhe trabalhar *Macário* e *Noite na taverna*, enquanto para Espronceda, seleciona a novela histórica *Sancho Saldaña, o El Castellano de Cuellar* e o poema em prosa *El Diablo Mundo*. Os principais eixos do trabalho são a discussão sobre os heróis byronianos e fáusticos do romantismo, que criam a relação entre o humano e o sobre-humano por meio do satanismo, além da análise da representação feminina na figura da “mulher fatal” e de seu oposto, a “mulher anjo”. Para o estudo do herói byroniano, a autora analisa em *Noite na taverna* apenas a narrativa “Bertram”. Com a mesma percepção dos trabalhos acima alinhados, Pandolfi escreve que o satanismo é responsável por encarnar a rebeldia, o tédio e o mal, elementos que, segundo ela, têm uma presença marcante nas obras de Espronceda e Álvares de Azevedo, muito embora o tema do herói byroniano no brasileiro atinja uma dimensão muito mais ampla. Ela ressalta que Álvares de Azevedo esforçou-se em fundamentar sua criação com base na teoria da harmonia dos contrários, seguindo as lições de Schiller, Goethe e Victor Hugo, teoria esta que perpassa boa parte de sua obra e dando-lhe, assim, uma organicidade, e pressuposto sobre o qual Antônio Candido formulou sua teoria da modulação ficcional entre *Macário* e *Noite na taverna*.

Ainda com vistas no satanismo alvaresiano, mas considerando a obra desse poeta um prenúncio do decadentismo no Brasil, João Batista Pereira¹⁷⁷ escreve sua dissertação embasado

¹⁷⁶ Maira Angélica Pandolfi, *Leituras e Releituras Românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo*, Assis: 2006, tese de doutorado.

¹⁷⁷ João Batista Pereira, *Subjetividade e Decadentismo em Noite na taverna e Macário, de Álvares de Azevedo*.

nas ideias de Mario Praz, propondo que o erotismo permeou a produção ultrarromântica brasileira e que o subjetivismo dessa escola foi uma forma de superação da temática do nacionalismo. Para o autor, o traço precursor do decadentismo em Álvares de Azevedo se dá em suas obras *Noite na taverna* e *Macário*, nas quais apresenta uma nova representação da mulher e do Diabo em nossa literatura. A adoção por Maneco de temas excluídos da estética romântica adotada no Brasil, sobretudo nas narrativas, é uma mostra de subjetivismo confrontando o padrão estabelecido. Batista procura em seu trabalho explicitar como o nacionalismo dos românticos da “primeira fase” foi “substituído por aspectos universais e subjetivos representados pelas obras de Álvares de Azevedo”, e ainda como a representação dessa realidade foi externada pelo autor a partir das características que “prenunciam uma decadência romântica”. Para o autor, ao adotar aspectos mórbidos em suas obras, ilustrando a degradação humana personificada na mulher e no Diabo, Álvares de Azevedo procurou fazer uma assimilação e superação do ideário romântico, servindo o byronismo como uma tendência desviante em relação ao nacionalismo indianista. Para Pereira, os motivos decadentes determinaram em *Noite na taverna* e *Macário* suas concepções estruturais, a ação e a forma, além da própria existência dos personagens, sem o que, conclui “faltaria naturalidade ou verossimilhança às narrativas e foram essenciais para considerá-los um dos enfoques mais representativos [nessas produções]”.

Alguns poucos trabalhos produzidos no período que estamos examinando procuraram aprofundar o estudo da estrutura da obra. O de Rogério Santana¹⁷⁸ é um deles, ao analisar o que chamou de “eficácia narrativa” de *Noite na taverna*, livro que teria uma mudança constante da narrativa oral para a narrativa literária, numa mostra de domínio estilístico por Álvares de Azevedo. O autor ressalta que no texto há três vozes narrativas: a do modo dramático, a dos narradores-personagens e a do narrador onisciente. Para Santana, *Noite na taverna* valoriza uma

João Pessoa: UFPB, 2006, dissertação de mestrado.

¹⁷⁸ Rogério Santana, “*Noite na taverna*: do Caso ao Conto”, in: *Revista de Letras*, n. 2, UFG, 1984, p. 34-45.

individualidade que é verbalizada em dois planos: o da taverna, espaço de enunciação que implica a existência de um destinatário interno (seus ouvintes, os convivas); e também uma verbalização para o leitor o leitor, o destinatário externo. Segundo esse autor, na novela há, no entanto, uma aproximação entre o leitor e narrador, dando ao destinatário externo, de 2º grau, um poder de consciência da própria recepção de 1º grau. De acordo com Santana,

o destinatário interno em *Noite na taverna* é uma propriedade do discurso oral. Presa ainda a uma literatura de estilo medieval, esta obra reporta à origem dos contos modernos, ou seja, casos contados numa roda de ouvintes. A transição entre narrativa oral e literária coloca Álvares de Azevedo em um pêndulo do foco narrativo, tornando *Noite na taverna* uma obra limítrofe entre a tradição do “causo” e a evolução do “conto”.

Além disso, o crítico comenta que as cenas pelos narradores de *Noite na taverna* são *patéticas*, e não *dramáticas*, não sustentando a tensão necessária do conto, uma vez que não estão devidamente inseridas no contexto da convergência dramática, criando em seus ouvintes a comoção e o interesse pelas aventuras. Santana conclui que o último episódio é o mais alto em realização estética, lembrando que Mario de Andrade, com outro propósito, também apontara o admirável entrançamento dessa parte, e que as “narrativas intercaladas [servem] para criar o clima e a situação que justificam os acontecimentos na taverna”.

Michele Voltarelli Barbon também estuda o foco narrativo de *Noite na taverna* em sua dissertação, “Uma estética da teatralidade”¹⁷⁹, trabalho de linha comparativa em que mostra a assimilação de elementos do melodrama nas obras *Contos*, do português Álvaro do Carvalho, falecido em 1868 aos vinte e dois anos, e na novela de Álvares de Azevedo, mostrando a junção de gêneros tipicamente romântica. Ela destaca dois traços: o espaço (com a atmosfera de medo e mistério) e os narradores, construídos em função da configuração melodramática das narrativas, que instauram nas obras uma certa “teatralidade” que dá uma maior agilidade e ajuda a manter o suspense e prender a atenção do leitor. Em *Noite na taverna*, ao tratar do foco

¹⁷⁹ Michele C. Voltarelli Barbon, *Uma Estética da Teatralidade: Leitura Comparada das Narrativas de Álvaro do Carvalho e Álvares de Azevedo*, Araraquara: Unesp, 2005. dissertação de mestrado.

narrativo, a autora menciona a sua estrutura em forma de narrativas encaixadas, sendo o narrador aquele que dirige o olhar do leitor ao dar informações à guisa de rubricas, indicar os movimentos, as cenas, quem vai tomar a fala e o elo entre as cinco narrativas, sendo por isso chamado por ela de *narrador-encenador*. O narrador-encenador de *Noite na taverna*, conforme Barbon, aparentemente está excluído do texto, fazendo tudo para mantê-lo o mais oculto possível e o leitor o mais próximo possível das personagens, como em uma peça. Na mesma leitura de Rogério Santana, ela também aponta na obra a existência de dois públicos: um intra-textual (os personagens) e um extra-textual (o leitor/espectador). Conclui Barbon que é o narrador-encenador que une as narrativas fragmentárias, cujo sentido profundo liga-se à reparação das transgressões e à punição moral, bem ao gosto melodramático, já que em *Noite na taverna* os personagens cometem as transgressões e são punidos com a morte de seus objetos de seus desejos, o que os faz sofrer e ter remorsos ao terem de conviver com os erros cometidos.

Mas a interpretação recorrente sobre *Noite na taverna*, sob o “Efeito Educação pela Noite”, é a de ligá-la ao drama *Macário*, além de considerá-las como obras dotadas de um certo espírito revolucionário, que atentavam contra o romantismo oficial do Império.

Marcos Rogério Ponciano¹⁸⁰ procura analisar o imbricamento das obras *Noite na taverna* e *Macário* com todo seu contexto sócio-histórico. Primeiramente, estuda as concepções de mundo dos três personagens principais; em *Noite na taverna*, centra a análise nas epígrafes. Com base da ideia de Castoriadis de “imaginário radical” e dos conceitos “fictício” e “imaginário” de Iser, afirma não ser possível separar obra, leitor, sociedade e história, componentes do imaginário. A construção de sentido ocorre, assim, na interação do texto com o leitor e com o seu contexto social. Ponciano escreve que o projeto ultrarromântico paulista estava amplamente vinculado ao ideário liberal, havendo por isso uma tensão não só política, mas cultural, entre a Corte e São Paulo, já que o “romantismo oficial” queria abarcar todo o

¹⁸⁰ Marcos Rogério Ponciano, *Vapores Soturnos: uma Análise de Macário e Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, Rio de Janeiro: UFRJ, 2003, dissertação de mestrado.

país, enquanto o projeto ultrarromântico era individualista e não se sujeitava à centralização literária nem de influências culturais. Conclui o autor que *Macário* e *Noite na taverna* não foram divulgadas ao grande público no século XIX, o que torna impossível precisar qual foi a reação daquele público, que provavelmente não as teriam aprovado devido aos temas abordados. Um gravíssimo problema a ser apontado nesse trabalho é a falta de menção ao grande divulgador da hipótese de imbricamento entre essas duas obras, Antonio Candido, tomando Ponciano essa ideia como algo novo e se arvorando em descobridor de uma grande achado ao sugerir isso (mesmo constando o estudo “A educação pela noite” em sua bibliografia!).

Voltando à linha de estudos intelectualmente mais honestos, Francilda Inácio, na tese “Álvares de Azevedo: uma poética de dessacralização”¹⁸¹, focaliza o percurso empreendido pelo poeta na direção do questionamento de preceitos estéticos convencionais a partir da teoria da binomia. Para ela, *Noite na taverna* constitui o principal foco de observação por caracterizar-se como uma obra em que Álvares de Azevedo questiona os fundamentos canônicos do Romantismo, por meio de um duplo movimento no qual, ao mesmo tempo que lança mão dos códigos dessa estética, aponta o desgaste de seus recursos. Inácio defende que Maneco se sobressaiu no romantismo brasileiro por ser o autor que mais realizou uma crítica sobre a linguagem poética romântica, refletindo de forma consciente a respeito de seu modo de composição, algo notado sobretudo em seus prefácios. Defende que a proposta alvaresiana de “desfazer o mundo visionário e platônico”, dessacralizando a estética romântica tradicional, mais do que na segunda parte da *Lira*, concretiza-se em *Noite na taverna*, obra que deve seu caráter de excepcionalidade em nossa literatura ao fato de ter sido obra elaborada para problematizar a tradição literária em voga. A autora diz que isso se fez, entrando em consonância com a modernidade europeia, com o uso de recursos como o hibridismo estilístico,

¹⁸¹ Francilda Araújo Inácio, *Álvares de Azevedo: uma Póetica de Dessacralização*, Maceió: UFAL, 2005, tese de doutorado.

a intertextualidade e a metalinguagem, representando um avanço em nossa literatura, tendo Azevedo trabalhado não com a cópia simples, mas com a cópia com crítica, o *simulacro* deleuziano. Inácio menciona ainda a estrutura folhetinesca de *Noite* pelo ritmo de suspense da narração, deixando o ouvinte/leitor em expectativa para com o desfecho, além de seus enredos simples e de fácil compreensão, traço binômico da obra, opondo o popular da fórmula ao erudito das citações e discussões filosóficas. Em sua proposta de dessacralização, escreve a pesquisadora, Álvares de Azevedo teria produzido um “Banquete platônico às avessas”, com a ousadia ao parodiar um texto clássico, além de recorrer a autores sem ligações com a nossa cultura, concordando com Cilaine Alves que isso seria uma forma de contrariar o indianismo dominante.

Outra tese importante surgida recentemente é a de Andréa Werkema¹⁸², que propõe uma leitura de *Macário* como exemplo de um “gênero problemático” no quadro das formas literárias dos Romantismos europeu e brasileiro. Esse drama romântico problemático, para ela, seria uma das formas de questionamento do Romantismo frente aos gêneros literários clássicos ou recentemente instituídos, já que esse movimento, no Brasil, abrigaria outros projetos de literatura que não os ligados a uma afirmação da autonomia da jovem nação. Werkema complementa sua leitura de *Macário* com o exame da ligação entre o drama e *Noite na taverna*, sugerida em “A educação pela noite”, o que, segundo ela, amplia a compreensão da experimentação formal entre as obras de Azevedo. Segundo a autora:

O uso da orgia [em *Noite na taverna*] como arremate da iniciação ao lado sombrio da existência e como espaço da quebra de regras mostra uma provável tendência da obra literária de Álvares de Azevedo a eleição de um dos pólos da binomia. A resposta seria bem clara: toma-se o partido de uma literatura desvinculada das questões nacionalistas, condena-se a crença no progresso da ciência e nas benesses do capitalismo. As narrativas de *Noite na taverna* representariam, de forma direta, o paroxismo da desesperança com que flerta o jovem Macário, guiado pelo ceticismo de Satã.

¹⁸² Andréa Sirihal Werkema, *Macário, ou do Drama Romântico em Álvares de Azevedo*, Belo Horizonte, UFMG, 2007, tese de doutorado.

Werkema defende que a hipótese de modulação de gêneros entre *Macário* e *Noite na taverna* feita por Candido é um trunfo contra uma leitura “discriminatória” da obra de Azevedo ao permitir a interpretação de possíveis erros e acertos de sua obra de uma forma integrada, partes de um mesmo projeto ainda em formação ao mesmo tempo em que era posto em prática, tomando para fundamentar essa ideia o conceito romântico de fragmento, por si só já destinado ao “fracasso” pela admissão do artista de sua incompletude e impossibilidade de atingir seu ideal. A autora conclui, então, que há na obra de Azevedo um grande diálogo interno, com constante reflexão e experimentação, já que

Macário precede e antecipa *Noite na taverna*, que responde a certos aspectos do drama; ambos os textos refletem concepções já expostas nos estudos teóricos do autor e em muitos de seus poemas; a *Lira dos Vinte anos* personifica, em sua estrutura bipartida, a binomia, que evolui em *Macário* para o dialogismo prefigurado em “Puff”. Tanto quanto a binomia, seria o dialogismo, afinal outra constante na obra azevediana, em suas várias formas da auto-intertextualidade (e da autoconsciência), o que empresta a tal obra uma coerência e um discernimento próprios do programa realizado.

No artigo “Álvares de Azevedo, um contista fantástico”, Maria Imaculada Cavalcante¹⁸³, tece considerações sobre o fantástico em *Noite na taverna*, utilizando os parâmetros de Tzvetan Todorov propostos na obra *Introdução à literatura fantástica*, além de tocar em questões como satanismo e o byronismo. Para ela, os contos fantásticos de *Noite na taverna* se inseririam no contexto de escapismo do Romantismo europeu, além de destacar que a forma marcante dos episódios está na transgressão às normas, na fascinação pelo mal, e no jogo entre o desejo e a posse amorosa, por isso a presença do satanismo e do byronismo, revelam-se como uma força interior dos personagens que povoam os contos, força essa que se apresenta na rebeldia, na irreverência, nos vícios, no erotismo, na ironia. Baseando na teoria de Todorov, o fantástico ocorre da incerteza do real com o irreal, “é a hesitação, ela defende que o leitor, ao longo das narrativas vai se deparar com uma atmosfera peculiar, carregada de questões aparentemente

¹⁸³ Maria Imaculada Cavalcanti, “Álvares de Azevedo, um contista fantástico”. in: Referência e Linguagem - Estudos e Pesquisas, Catalão, vols. 10-11 – 2007, p. 36-52.

inexplicáveis e absurdas, que vão se revelando ao longo da leitura”. A hesitação do leitor diante dos fatos narrados é constante, o que segundo Todorov, é a primeira condição para que o fantástico se instale. Lembra que alguns teóricos questionam a respeito de *Noite na taverna* ser uma continuação do drama *Macário*. O fantástico justificaria o absurdo, a dúvida e os excessos de imaginação. Diz que é no conto de Solfieri que o fantástico se apresenta, com o clima tétrico, a necrofilia, o desejo que nada pode deter, a dessacralização do templo sagrado e do corpo; enfim, a transgressão levada a seu último grau. Já no segundo conto, as reticências que aparecem em vários trechos do conto, interrompendo a narrativa, provocam a hesitação tanto do narrador ao relatar o fato quanto do leitor perante o relatado. Azevedo, ao longo dos contos, teria criado “um mundo à parte e insólito, mas de um insólito desconcertantemente real, de certa forma, parte de nosso mundo”, onde o que nos espanta é natural convivência com a transgressão e o extraordinário, fazendo com que o mundo povoado pelos narradores-personagens se torne fantástico. Sendo na obra muito frágeis os limites entre o real e o imaginário, Azevedo, assim, nos transportaria do mundo fantástico para o seu mundo ficcional livremente, transformamo-nos em partícipes desse mundo insano e paradoxal.

Na dissertação de Pollyana Ervedosa¹⁸⁴, harmonizada com a moderna crítica literária feminista, a análise parte do entendimento da enunciação da memória sentimental e do feminino romântico. Ela procura entender os conflitos perturbadores que se desenvolvem na obra, investigando as emoções dos personagens e seu modo de contar histórias para mostrar que o feminino seria sempre o impulso principal da escrita, com a ligação entre a mulher, a natureza e o mítico promovida pelo Movimento Romântico. Analisa ainda o reflexo das relações desarmonizadas na fragmentação do discurso a fim de estudar o ambiente infernal e sua conexão com *Macário* para, finalmente, compreender a relação de vida e morte em cada conto. Segundo Ervedosa, embora as narrativas sejam ligadas pelo cenário da taverna, cada uma

¹⁸⁴ Pollyana Ervedosa, “O feminino e a fragmentação amorosa em *Noite na taverna*”, Fortaleza, Centro de Humanidades da Universidade Federal do Ceará, 2009, dissertação de mestrado.

possui suas particularidades na busca do esquecimento em virtude das decepções de amores frustrados e das paixões como objeto. Seu intuito, conclui, seria mostrar *Noite na taverna* dentro da esfera do humano, garantindo-lhe valor literário e atmosfera diabólica que favorecem a natural extravagância azevediana, atestando a existência de um feminino resgatado de tempos primitivos.

Finalizando esta longa jornada pela crítica de *Noite na taverna*, cabe lembrar de dois estudos recentes que tocam de mais de perto um dos objetivos deste trabalho, que é o de examinar a relação dessa obra alvaesiana com a literatura de horror europeia. Falo dos trabalhos de Menon e Causo, os quais comentarei no capítulo seguinte por tratarem exatamente da temática da literatura sobrenatural.

I.II - A Recepção Literária

Meum est propositum in taberna mori
(“Confissão Goliarda”, *Arquipoeta*, c. 1130-1165)

Comparado ao número de fontes encontradas na sua recepção crítica, pesquisar a recepção literária de *Noite na taverna* é como caminhar na São Paulo do século XIX numa noite de lua nova sob uma espessa penumbra. Aqui e ali encontramos algumas lâmpadas, umas bastante brilhantes, outras um tanto quanto mortíferas, mas o trajeto todo é quase feito no escuro.

Vimos que alguns dos comentaristas da obra apontaram diversos títulos que teriam surgido por “inspiração” ou “influência” da novela de Álvares de Azevedo. Notadamente, na elaboração de meu levantamento, foram fundamentais as indicações de Homero Pires e Hildon Rocha. Algumas dessas emulações são bastante famosas e comentadas – muito embora, como no caso da “Trindade Maldita”, os autores não devam ter tido acesso ao próprio texto –; outras

não passam hoje de títulos sugestivos, como é o caso de “Uma Noite no Cemitério”, de João Antonio de Barros Junior, “Uma noite de vigília”, de Felix Xavier da Cunha, e o “Conto misterioso”, de Antonio Luiz Ramos Nogueira. A melhor referência para esses textos perdidos está na “Bibliographia Crítico-literária”, de Pessanha Póvoa, de 1862, elencando as produções de acadêmicos do Largo São Francisco nos dois anos anteriores, sem no entanto acrescentar quaisquer comentários.¹⁸⁵

Aparentemente, a primeira emulação de *Noite na taverna* surgiu em 1856, um ano após a publicação da novela alvaresiana. Trata-se de conto “A confissão do moribundo”, de Lindorf Ernesto Ferreira França, no qual temos “a terrível história de um personagem comparável aos frequentadores da *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo”¹⁸⁶. Segundo Helder Garmes, “a filiação de Lindorf França – falecido aos 22 anos, em 1858¹⁸⁷ - a Álvares de Azevedo é confessada em seu texto 'Duas palavras sobre M.A.A.A', em meio aos mais calorosos elogios à obra e às lamentações por sua morte prematura.”¹⁸⁸.

Antes de Lindorf, e mesmo de *Noite na taverna*, no entanto, o clima de literatura tavernesca já se fazia presente nas páginas dos periódicos acadêmicos. O mesmo Helder Garmes nos fala que “nos *Ensaio Literários* de março de 1848, n. 3/1, p. 19-20, sai publicado um conto traduzido de Léon Gozlan intitulado 'Uma orgia de Byron em Veneza', tradução de A. ”. Conforme Garmes, nesse conto:

Um grupo de amigos conversa sobre a imortalidade da alma. Peters afirma ser uma “verdade de sentimento”. Byron ironiza a fala de Peters. Outro defende ser uma “verdade da razão”. Byron diz não acreditar na razão e passa a falar da crença na alma, na religião e no amor, igualando o sentimento religioso ao amoroso. Convida a todos a beber uma taça que possui a forma de um crânio. Byron torna-se melancólico e os outros convivas comentam sobre a taça. Byron passa a contar sobre uma mulher que conheceu numa orgia. Fala de suas peregrinações e inúmeras amantes, anotando que nenhuma comparou-se àquela, a mais devassa. Conta que ela foi condenada ao cadafalso. Os amigos perguntam a propósito da taça e Byron diz que adiantou-se ao

¹⁸⁵ Ver referências completas no Apêndice II.

¹⁸⁶ Helder Garmes, *O romantismo paulista: Os Ensaio Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo, Alameda, 2006, p. 150.

¹⁸⁷ Lindorf morreu em 1858, aos 22 anos, sem deixar nenhum livro publicado. Em 1863 sai pelas mãos de sua família, a obra póstuma “Sempre-vivas”.

¹⁸⁸ Helder Garmes, op. cit., p. 151.

executor, cortando a cabeça da amada e transformando-a naquela taça. Todos se assustam por ter nela bebido.

Garmes fala também de um conto de J. Bonifácio, “Folhas na minha carteira”, com a mesma atmosfera que Álvares de Azevedo empregaria em *Noite na taverna*. Sobre esse texto, já havia dito Couto Magalhães em seu esboço da história literária da Academia:

José Bonifácio, durante sua vida acadêmica, escreveu em diversos jornais. Entre seus escritos em prosa fez-se notável um fragmento que publicou nos *Ensaio Literários*, em outubro de 1850, sob o título: “Folhas de minha carteira”. É um conto no gosto de Byron, e semelhante aos que Álvares de Azevedo escrevia provavelmente nessa época, e que não tinha ainda publicado.

Aliás, cabe lembrar que a epígrafe de abertura de “Uma Noite do Século” foi uma provável homenagem de Azevedo a seu veterano, José Bonifácio, o moço, tendo sido retirada do poema “Uma flor sem perfume”¹⁸⁹.

As *Cartas-romance*, de Américo Brasília¹⁹⁰, comentadas por Ferdinand Wolf, foram uma série de missivas fictícias que o autor teria enviado de São Paulo a um destinatário não identificado narrando histórias que ouvira de uma “preta cega, muito e muito velha (um século vivo)”, dando às narrativas um tom mais literário, motivo pelo qual chama cada uma de “carta-romance”. Na primeira delas, conta a lenda da viúva baioneta, envolvendo um estudante que perambulava à noite pela cidade e se vê às voltas com o espectro de uma mãe desesperada com o futuro da filha. A segunda é aquela que apresenta a ambientação mais tétrica, com a temática do encantamento de uma jovem pela música infernal de um músico alemão. Brasília chega a citar diversas vezes o “galvanismo”, a ciência que supostamente podia trazer de volta à vida

¹⁸⁹ Álvares de Azevedo morou com José Bonifácio na Chácara dos Ingleses durante alguns meses de 1850, quando estavam no quinto e no quarto anos, respectivamente. Em carta datada de 16 de julho de 1850, nosso autor avisa à mãe que se mudara para uma casinha nova de dois lances na descida de São Francisco por conta da fama de vadio de seu ex-companheiro de república.

¹⁹⁰ Ferdinand Wolf, escrevendo sobre nossos precursores na prosa, lembra de Norberto de Sousa Silva, com suas novelas de baixo valor literário, dizendo ainda que “É preciso, entretanto, dizer que apareceu, ademais, um grande número de produções semelhantes (...). A maioria, como as provenientes da Academia de Direito, são imitações exageradas das produções da escola pseudo-romântica, já há muito tempo fora de moda na Europa, mas que buscam ultrapassar em sua imaginação desregrada e pouco natural.”, citando em nota as “Cartas-romances” de A.B. Campos (Américo Brasília de Campos), que são “caricaturas fantásticas, à Hoffmann, de ‘cadáveres galvanizados’, como lhes chama o autor”.

partes de cadáveres por meio da eletricidade, então em moda na Europa e fonte de inspiração para Mary Shelley na invenção do monstro do Dr Frankenstein.

O conto *Poverino*, da mesma maneira que *Noite na taverna*, também inicia-se com um imperativo, pedindo que se conte uma história. Em um ambiente de sala de jantar, cheio de bebidas e charutos, o narrador, Francisco, conta uma aventura que se passa em três cidades: em Montevideú, ele chega cheio de dinheiro e vontade de se distrair do ócio. Há cinismo e sofrimento pela vida passada; divagações literárias e amorosas. O jovem passa por Olinda, que acha muito bela, mas tem pressa de ver a Europa de Tito Livio, Plutarco e Byron. Ali boceja de tédio, apesar da grandiosidade do Velho Continente. Sente saudades do Brasil e se lembra dos versos de Gonçalves Dias. Ainda na Itália, faz amizade com o brasileiro Raymundo, que se enamora da italiana Eleonora, que o pretere por um rico banqueiro. Raymundo adoece e quase morre, até ser visitado por uma bela princesa; chega a se curar, mas passa a viajar pela Europa, a beber e meter-se em orgias até se matar, desiludido com o amor das mulheres.

Já em *Ruínas da Glória*, seu autor, Fagundes Varela, acentuou a ambiência macabra ao fazer uso do sobrenatural, aproximando-se mais de Hoffmann (a quem faz referências diretas no conto) do que o próprio Álvares de Azevedo. No citado estudo de Karin Volobuef¹⁹¹, esta estudiosa comenta os aspectos “hoffmanescos” no conto. Trata-se de um conto em que o narrador protagonista nos conta, anos depois do tétrico acontecimento. Junto com mais dois amigos, no botequim de um alemão, numa noite tempestuosa, os três, depois de muito beber, resolvem explorar as ruínas da Glória, em busca dos mistérios que aquele velho seminário decaído escondia. Ali, acabam encontrando, em um clima sobrenatural, a morte para um e a loucura para outro, restando a salvo apenas o narrador. Segundo ele, “líamos nesse tempo fervorosamente todas as obras sombrias e exaltadas que aviventam a imaginação e povoam a alma de quimera e sonhos irrealizáveis.”¹⁹² Fagundes escreveu ainda *Palavras de um louco* e a

¹⁹¹ ver Karin Volobuef, “Hoffmann em três leituras”, op. cit.

¹⁹² Fagundes Varela, “As ruínas da Glória”, in *O conto romântico*, p. 133.

Guarida de pedra, além de contos agora desaparecidos. Em a *Guarida de Pedra* não temos o clima de tertúlia, sendo a história contada por um pescador de Santos ao letrado narrador, que depois repassa a seus amigos “a triste legenda do soldado, entre uma xícara de café e a prosa”. É uma história de fantasmas que nos coloca frente à onipresente “noite negra e tempestuosa”. Vale citar o trecho que mais apavora o soldado:

Lá vinha o medonho frade na frente, com sua face esverdeada e sinistra, seu olhar de Satan debaixo do capuz; atrás dele à luz macilenta dos círios, seguia-se o caixão conduzido pelos quatro espectros alvos como neve. Jorge sentiu os cabelos se arrepiarem e frio do terror correr-lhe pelo corpo, porque a estranha procissão aproximava-se mais e mais, e vinha em sua direção.

Já as *Palavras de um louco* são o que Helder Garmes chama de “fantasias”, uma série de divagações ao estilo das *graveyard poetries*, com pensamentos sobre a vida, a morte, a descrença, com trechos que Varela reaproveitaria em outras produções, como a própria *Ruínas da Glória*.

Conto à mesa de chá, de Antonio Manoel dos Reis, não traz elementos sobrenaturais, mas copia de *Noite na taverna* o clima de um república: um grupo de calouros, reunidos a volta de uma mesa, discute temas transcendentais e os problemas morais e políticos do Brasil.

O tão comentando *Gennesco: vida acadêmica*, de Teodomiro Pereira, desde o título deixa claro que sua inspiração é o ambiente boêmio das estudantadas. No prefácio o autor ressalta isso, dedicando a obra a seus companheiros de faculdade, para quem “Gennesco não é um mistério”. De início, somos situados em uma “república” paulistana, na qual Gennesco, “um mancebo original; misterioso como um hieróglifo; incompreensível como o infinito”, e o colega Malthus, mantêm uma das famosas conversas filosóficas regadas a citações de autores e obras europeias e entremeada pelas baforadas do charuto. Gennesco se lembra de um amigo que perdera e promete ao colega contar a história daquele, advertindo Malthus: “vais ouvir uma curta, mas terrível história; atinge pelo carregar das cores, e caráter de seus dois heróis, as sombras de um conto fantástico, é porém pura realidade: e a imaginação de Hoffmann não

conseguiria torná-la mais dolorosa.” Mostra, para atestar a veracidade da narrativa, uma trança loira e um anel. Conta então a história de Candido, um colega de faculdade que conhecera no primeiro ano e de quem se tornara grande amigo. Depois de um período de férias, os dois amigos se reencontram e Candido começa a contar a Gennesco a “triste história de sua vida”, quando enganara uma virgem, de nome Georgina, alguns anos antes, seduzindo-a, engravidando-a e levando-a à desgraça. O exemplar que consultei consta do acervo do IEB/USP. Ao final do volume I é prometida uma continuação, mas não encontrei esse segundo tomo em nenhuma das bibliotecas visitadas. Hildon Rocha (1982:60) menciona que Teodomiro Pereira teria planejado a obra em três volumes, do qual o último teria ficado inédito. Pessanha Póvoa, em resenha de 1862, no entanto, falade apenas dois volumes.

Da lavra de Machado de Assis podemos enumerar três contos: *O país da Quimeras*, *Um esqueleto* e *O Espelho*. Na verdade, o conto “O país das Quimeras”, não tem nenhuma semelhança com *Noite na taverna*, mas vem sendo lembrado entre as emulações da obra talvez pelo seu subtítulo, conto fantástico, bastante em voga naquela época. Anos depois foi modificado, recebendo o título de “Uma Excursão Milagrosa”. Os outros são *O Esqueleto* e *O Espelho*, analisados nos estudos de Luzia de Maria e Cilaine Alves, respectivamente, que comentei na primeira parte deste capítulo.

A *Trindade Maldita*, de Franklin Távora¹⁹³, é outra emulação mais citada do que realmente conhecida. Em Olinda, três jovens forasteiros, Eduardo, Jorge e Carlos, abrigam-se da chuva no botequim de um também estrangeiro de nome Germano¹⁹⁴. Entediados, depois de beber alguns canecos de vinho, um deles pergunta ao taverneiro se este conhecia “um livro brasileiro cético e descrente como um renegado, sensual e devasso como uma meretriz parisiense, romântico, poético ou sentimental como a primeira página do livro da vida de um

¹⁹³ Consegui obter na Biblioteca Nacional quatro das cinco partes dessa narrativa, faltando-me justamente a primeira, em que são apresentados o cenário e os personagens.

¹⁹⁴ Embora não tenha encontrado a primeira parte desse conto no *Diário de Pernambuco*, é isso que se pode inferir, já que as narrativas da “trindade maldita” em si são narradas da segunda parte em diante.

mancebo cujo autor se nomeia por Álvares de Azevedo?...”, nada menos no que o nosso *Noite na taverna*. Sob o pretexto de que, na taverna do poeta paulista, “contavam-se histórias extraordinárias como as cinzas da fênix da fábula, horrorosos e medonhos como os lêmures ou almas penadas dos antigos Romanos, agradáveis e belas na sua fealdade e hediondez como a lâmina ensanguentada de um punhal que se embebeu nas arcas do peito de um parricida”, ao passo que ali, predominava a noite “lenta, fastidiosa e monótona”, começam a narrar sucessivamente suas próprias histórias sangrentas. Seguem-se repetições e agravamentos das cenas e crimes mostrados em *Noite na taverna*, com lances de pedofilia, subterfúgios, seduções de inocentes virgens, assassinatos, suicídios etc. As histórias se passam no Brasil, mas também em lugares da Europa como Paris, Roma e Madri. Há cenas de extrema violência. Numa delas, Jorge, ao ser interpelado por uma criada que subornara para entrar na casa de uma mulher por quem se sentira atraído sexualmente, sem conseguir realizar seu intento, diz que

cheio de cólera e de indignação por ter sido desapontado no conseguimento dos meus reprovados fins, parti a velha, peguei-a pelas brancas e raras melenas, sacudi-a, arrastei-a de escada a baixo até o último degrau, que era de pedra, e nele bati com o crânio dela, que desfez-se em estilhaços à primeira pancada.

A cena de necrofilia é bem mais explícita do que a sugerida na narrativa de Solfieri. Depois de ver a amante ser espancada até a morte pelo marido, o mesmo Jorge volta ao quarto onde o crime ocorrera e, deparando-se com o corpo ensanguentado conta que “nesses restantes de noite fui beber ainda algumas gotas de leite a essa vulva úmida e fria da espanhola, ouvistes?”. Eduardo é o “campeão” das atrocidades, narrando um crime violento atrás do outro e se vangloriando: “Sou um demônio em pessoa, talvez o próprio Satã humanado; não é possível mesmo que por toda essa vasta esfera terrestre haja quem arraste, aos poucos anos de minha idade, um manto de perdição tão ensanguentado e hediondo como o que me cobre o perfil.” O auge de seus feitos é ter, inadvertidamente, enforcado seu pai numa velha igreja em ruínas e estuprado a própria mãe, já morta. É o amigo Jorge quem decreta o final das narrativas,

dizendo que já estavam todos satisfeitos das histórias macabras de Eduardo. Bêbados, os três quase risonhavam quando mestre Germano se pôe a contar sua história. Ele se pôe de pé e saca um largo punhal, dizendo ser um parente das principais vítimas da “trindade maldita”. Conta de seu peregrinar ao chegar ao Rio de Janeiro, onde jurara vingança no leito de morte de sua irmã e a sua sobrinha, dizendo a cada um deles, dormidos pela bebedeira, que precisava de sangue para sua vingança. Mata então os três, joga os corpos no despenhadeiro e logo depois se lança dali para a morte. O narrador termina: “Uma desabrida lufada do leste arrancou então, ao seu sopro de furacão, a coberta de esteiras e panos encerados do botequim do Sr. Germano. O candeeiro de flandres derramou um último fio de luz embaciada e parda, e extinguiu-se.” Fica evidenciado, nessa emulação de Távora, o desejo de carregar nas tintas da perversidade, indo muito além do que ousara Álvares de Azevedo. O resultado, no entanto, é pífio, dada as inúmeras inverossimilhanças das narrativas.

Dalmo, ou Mistérios da Noite, de Luis Ramos Figueira, se passa na capital paulista. O narrador nos indaga, logo de início:

Conheceis Dalmo? Nunca encontraste nessas belas noites de luar, brancas de neblina, sempre depois da meia-noite, um homem de estatura gigantesca, trajado de preto, com um alto chapéu de feltro pardacento? Ele tem um andar grave, nunca para como o Ashwerus da lenda?

E ainda:

Da meia-noite em diante encontrá-lo-eis em todos os pontos da “cidade acadêmica”. Silencioso, caminha impelido por força estranha sem cuidar no que o rodeia, caminha sempre... Na cidade misteriosa por excelência é certo que Dalmo nas habituais excursões ficava sabedor do fio de muitos mistérios. É bem certo; mas Dalmo é silencioso como uma rocha (...),

O romance é dividido em sete “noites”, nas quais a história vai sendo narrada por um acadêmico não identificado. Há algumas histórias encaixadas (como a d' O Sábio Bruno), sendo a proposta narrar um misterioso caso passado em São Paulo, à moda de *Os mistérios de Paris*. Os personagens principais são, além o do próprio Dalmo, um cônego lascivo apelidado pelos

estudantes de *Santa Pândega*, o sábio italiano Bruno, o enlouquecido irmão deste, Mario, chamado por todos de *O homem do Diabo*, além de Lucia, a bela filha de Bruno. A história gira em torno da sedução de Lucia pelo cônego. O próprio Bruno era um fugitivo de seu país, a Itália, de onde se evadira ao matar sua esposa, pensando que esta o traía com seu inimigo, o padre Cecco. Uma das cenas descreve um festim acadêmico regado a muito vinho, durante o qual Dalmo lamenta a falta e patriotismo da nova geração, que se vê cercada de escravos. Os jovens estudantes brindam aos mais variados temas e Dalmo se vangloria porque se diz “cristão e católico, tenho uma mãe extremosa e amo a classe a que pertenço. De tudo isso me ufano”.

Dalmo é o pivô do desmascaramento do cônego perante a iludida e apaixonada Lucia, que passa a sofrer ao saber a verdadeira identidade de seu pretendente. Dalmo também se encarrega de punir o cônego e levá-lo ao arrependimento ao “batizá-lo” nas águas gélidas do rio Tietê e lembrá-lo de cenas passadas, nas quais o religioso, disfarçado de estudante, seduzira e engravidara uma moça enganada, morrendo seu pai paralítico e a jovem pela vergonha enquanto o “acadêmico” fugia para o Rio de Janeiro. Dalmo avisa que fazia aquilo também para limpar a honra dos estudantes já que “quando mostrou-se o esquife que levava ao último jazigo o corpo de Maria, o povo, ciente do triste caso, murmurou: - Foi um estudante; e não há leis para estes homens, porque são filhos de ricos e poderosos!”. Nas partes finais, Bruno e sua filha, adoentada pela desilusão amorosa, seguem para Santos com o intuito de voltar para a Itália. Numa estalagem no caminho reencontram o cônego, arrependido, que vem confessar seu crime e se humilhar, pedindo perdão e sendo violentamente agredido pelo velho. Dalmo aparece sem maiores explicações, intervém e salva o cônego. Dalmo, ao se apresentar como estudante, é recebido como irmão de letras pelo sábio italiano, que lhe pergunta: “- Estreitei esta mão, meu irmão em letras. Comungamos nos mesmos princípios e sentimentos. Qual é a divisa da escola do Brasil?”, ao que Dalmo responde, de pronto: “- Liberdade e honra!”. A cena final se passa em Santos, num hotel em que Lucia definha e está prestes a morrer nos braços do pai. Nesse

momento chega no hotel o cônego e Bruno começa a enforcá-lo. O religioso não resiste e até deseja a morte, quando a filha, que parecia morta, pede ao pai que o perdoe. O pai solta o infeliz, que chora ajoelhado ao lado da cama onde jaz Lucia. Nesse momento chega ao hotel um grupo de estudantes em festa, que reconhecem o Cônego e o abordam, perguntando que crime praticara desta vez. Ele se diz arrependido de tudo o que cometera. Dalmo surge para consolar Bruno. Depois do sepultamento, quando todos saem, entra o cônego, que pede perdão em frente ao túmulo e se fere na cabeça com o gume de uma enxada. Dalmo vê que o remorso e o arrependimento eram sinceros e entrega a ele uma carta de Lucia em que ela lhe perdoa e diz que se reencontrarão no céu. Bruno agradece Dalmo por tudo e conclui: “- Muito generosa deve ser essa mocidade que conta com um membro como tu, Dalmo, em seu seio (...). País aventureiro! país em que os homens aprendem na majestade da natureza a magnanimidade do coração.” Antes de se despedirem, Dalmo narra a cena do Cônego e convence Bruno a perdoar o sedutor de sua filha.

Castro Alves, como já comentado no artigo de Jamil Haddad, foi um epígono de Álvares de Azevedo, notadamente com sua peça inacabada *D. Juan ou a prole dos saturnos*¹⁹⁵, na qual fica patente toda a atmosfera sombria da *Noite na taverna*. Na primeira parte, “A vida na morte”, a epígrafe da primeira cena já deixa entrever o tom, que mistura elementos das narrativas de Solfieri e de Bertram: “A cena representa uma grande sala forrada de veludo preto. No centro, sobre um estrado também preto, acha-se o caixão da condessa Ema. Ardem círios em torno”. Ao lado do caixão, o entristecido marido, conde Fábio, o médico Marcus e outro personagem, de nome Macário, com quem o médico trava uma breve diálogo sobre a morte. Na cena seguinte, sozinho com o defunto, descobrimos que a morte da condessa, sua amante, fora simulada pelo médico através de um narcótico que recebera de um cabocla amazonense. A condessa acorda, confusa, e trava o seguinte diálogo com o médico:

¹⁹⁵ In: Castro Alves, teatro completo; edição preparada por Elizabeth R. Azevedo. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

A Condessa: - Marcus! Ondes está Marcus?...Meu Deus!... Ah! Um caixão, círios, uma mortalha... Marcus, que leito é este?

Marcus: - É o nosso leito de núpcias.

Condessa: - Marcus, que círios são estes?

Marcus: - São as tochas do himeneu...

Condessa: - Marcus, que mortalha é esta?

Marcus: - É teu vestido de noiva!

Ficamos sabendo que o médico e a amante tinham planejado tudo aquilo para livrá-la do casamento infeliz e poderem fugir juntos, começando uma vida totalmente nova. Para concluir a perfídia, Marcus volta a aplicar o narcótico e ela cai em torpor. Na quadro seguinte, em um cemitério, encontramos nosso bom doutor subornando um coveiro para que abra a sepultura a fim de que retire um corpo para “estudos médicos”. Depois que o coveiro se retira, apavorado com o gemido da condessa, que ele pensara ser a queixa da defunta pela profanação do túmulo, Marcus aguarda o despertar da mulher, comparando sua situação a de Pigmaleão e a do carrasco que amara o cadáver decapitado de Maria Stuart. Quando estão para partir, ouvem a chegada de pessoas ao cemitério e se escondem, presenciando a cena do conde Fábio, trazendo o pequeno filho, Romeu, que não entende o porquê da ausência da mãe. Apesar de hesitar em se revelar, comovida com o sofrimento do marido e da criança, Ema decide continuar com o plano e profere, com um cinismo que lembra o da Ângela, de Bertram: “Então, Marcus, avante!... ao futuro!... Num coração, que transborda de amor, não há lugar para o remorso!...”. Haddad menciona ainda o poema *Os anjos da meia-noite(fotografias)*¹⁹⁶, que começa assim:

Quando a insônia, qual lívido vampiro,
Como arcanjo da guarda do Sepulcro,
Vela à noite por nós,
E banha-se em suor o travesseiro,
E além geme nas franças do pinheiro
Da brisa a longa voz...

¹⁹⁶ Castro Alves, *Poesias Completas*, prefácio de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

(...)
 Quando tudo vacila e se evapora,
 Muda e se anima, vive e se transforma,
 Cambaleia e se esvai...
 E da sala na mágica penumbra
 Um mundo em trevas se obumbra...
 E outro das trevas sai...

É nesse cenário que o poeta começa a visualizar uma procissão de sete amantes de seu passado, “Madonas, Querubins ou Madalenas!”, até a chegada de uma oitava sombra, a quem ele de início não reconhece até o final do poema: “Quem és tu? Quem és tu? - És minha sorte!/
 És talvez o ideal que est’alma espera!/
 És a glória”. Além do aspecto das lembranças do passado, o nome de uma das amantes, Barbora, deve ter sido sugerido pela novela alvaresiana.

Dois poemas inspirados na novela foram *Meia-Noite*, de João de Brito, e *D’A Noite na taverna*, de Medeiros e Albuquerque. O primeiro traz uma epígrafe de Álvares de Azevedo e copia o clima de terrorífico de “Meu Sonho”, falando sobre o medo inspirado pela “hora dos fantasmas”. O poema de Medeiros e Albuquerque é, de fato, uma releitura da novela alvaresiana, como seu próprio título indica. Em versos, o poeta procura recontar a primeira parte de *Noite na taverna*, com o mesmo tom de cinismo, os *toasts* e as discussões filosóficas, até o momento em que, já bêbados, se propõe a narrar “contos cruéis” trazidos pela sombra do Passado.

Em “O medo” nos deparamos com o mesmo cenário de amigos reunidos a volta de uma mesa, acompanhados de vinho, charutos e num cenário em que uma “ventania com lúgubres acentos, e a água grossa, pesada, zurzia pela refrega, batia nas vidraças. De quando em quando um relâmpago, rompendo com lívido clarão as trevas da noite, empalidecia a luz do gás que nos alumia, imprimindo-nos aos rostos uns tons esverdinhados de figuras fantásticas”. Entra então um alemão embotado em uma capa de chuva, que se propõe a narrar “um conto fantástico (...) uma história negra, tão negra como a noite que vai lá fora”.

Meia-Noite no Cabaré, de Leandro Barros, é um exemplar do alcance popular de *Noite na taverna*. Na história do folheto, um grupo formado por um ladrão, um bêbado, um assassino e uma prostituta, reunidos em volta de uma mesa de bebedeira em um bordel vão desfilando os vícios que cometeram em suas vidas. Um passante, que observa tudo pela janela, sem se intrometer, vai nos narrando as histórias de cada um até que, no final, bem ao estilo dos cordéis, propõe um tom moralista com os dizeres:

O trabalho é o salvador
dos maiores sofrimentos
acalma nossos tormentos
suaviza a nossa dor.
O homem trabalhador
sempre vive sossegado
com o lar abençoado
não passa necessidade
nem vive na crueldade
de andar desmoralizado.

Em “Os donos da caveira”, a referência é clara: um grupo de amigos metidos a escritor deseja possuir uma caveira, inspirados por essa ideia “desde que lêramos a *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, ficamos convencidos de que o poeta que se respeitasse devia visitar cemitérios em noites de lua e possuir – ah! principalmente – uma caveira (...)”. A narrativa mistura o tétrico e o cômico, acrescentando a recente entrada da religião kardecista no Brasil para resolver a situação.

Não pude ter acesso a uma produção bastante curiosa, mas dela temos o testemunho de Ivan Teixeira: trata-se de “*O Mistério de Highmoore Hall*, de 1929, [que] foi o primeiro texto publicado de Guimarães Rosa; é um conto gótico com imediatas ressonâncias de Edgar Allan Poe. Todavia, sua realização situa-se abaixo da literatura adolescente de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, cuja ambiência sombria lhe deve ter oferecido sugestão: em situação

semelhante a do poeta romântico, Rosa tinha 21 anos quando publicou este conto ainda na faculdade de medicina”.¹⁹⁷

Embora longe do clima de tertúlia, vale lembrar ainda Rubem Fonseca, que fez uso das lendas sobre a vida de Álvares de Azevedo para escrever seu conto “HMS Cormorant em Paranaguá”, no qual o personagem principal é o próprio poeta, que depois de se travestir de mulher durante um baile social, no qual dançara com um embaixador italiano, fecha-se em seu quarto e divaga sobre a influência das grandes potências europeias, notadamente a Inglaterra, sobre as letras e a política brasileiras. Seu interlocutor é um espectro de Byron, com quem se decepciona e admite que tudo o que estava ocorrendo era causado por terem – o Brasil e ele – se deixado contaminar tanto por Albion.

Uma característica que parece distinguir praticamente todas essas emulações comentadas de seu “original” é a tentativa de aclimação das narrativas ao cenário brasileiro. Se em *Noite na taverna* estávamos situados em uma Europa etérea, os emuladores de Álvares de Azevedo procuraram situar suas histórias no continente Americano. Escritas em meio ao furor patriótico de enaltecimento da Pátria, no contextos de Guerras (Paraguai) e de ebulição político-social (abolicionismo, proclamação da república), e por autores das academias, onde essas ideias viscejavam, não é difícil entender essa necessidade de mostrar que o Brasil também podia abrigar dramas e crimes como os descritos por Álvares de Azevedo. No entanto, apesar de muitas delas se situarem no Brasil, tratando do comportamento dos estudantes e de suas aventuras noturnas, nenhuma toca no tema dos escravos negros, cujo sofrimento e torturas por si só já seriam mais do que suficientes para recheiar de horrores qualquer narrativa. E se o medo, como apontou Lovecraft, é a raiz da literatura de horror, vale lembrar que, contraditoriamente, um dos maiores medos da nossa elite branca nem sequer fosse mencionado: justamente o pânico de uma revolta escrava, como a que ocorrera no Haiti.

¹⁹⁷ Por Ivan Teixeira, p. 152 in: Segismundo Spina (org.), *Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995. (p.151-157).

Outro ponto evidente na visão conjunta da recepção literária de *Noite na taverna* é a existência do fenômeno de um literatura de grupo, um grupo dotado de uma “sociabilidade específica”, nos termos de Antonio Candido, e integrado por por jovens recém-saídos da adolescência, longe de suas famílias e aquém das atividades da vida prática que, concentrados em uma cidade pequena e conservadora, passam a se identificar corporativamente de forma a criar um segmento diferenciado do restante da sociedade paulistana, tendo uma expressão própria, marcada pela boêmia e pela produção literária cuja concretização teria se dado com a lendária Sociedade Epicureia, fundada em 1849 da qual já vimos tantas referências¹⁹⁸. Para Candido, o satanismo foi o traço mais manifesto e singular da literatura dos poetas estudantes, fornecendo a eles uma “ideologia de revolta espiritual, de negação dos valores comuns, de desenfreado egotismo”, juntando-se à melancolia e ao gosto pela morte como um círculo que isolava o estudante do resto da sociedade.

Um das características marcantes desse textos é a reunião de um grupo de homens, geralmente jovens, que passam a narrar suas histórias. A taverna de Álvares de Azevedo funciona como uma república de estudantes, onde seus membros sentem-se livres para discutir os mais variados assuntos, beber e narrar suas escabrosas memórias sem peios¹⁹⁹. O espaço fechado onde estão serve como isolamento moral e social²⁰⁰, favorecendo a cumplicidade de

¹⁹⁸ Interessante notar que, na mesma época, os acadêmicos da Faculdade de Direito de Olinda criaram a Sociedade Filopança, congênere da agremiação paulista. Segundo Brito Broca, ambas foram inspiradas na Sociedade do Delírio, sodalício dos boêmios portugueses criada pelo Marquês de Niza na cidade do Porto. Ver a esse respeito: Brito Broca. “A sociedade do delírio e a sociedade epicureia” In: *Pontos de Referência*. Rio de Janeiro: MEC, 1962. p. 12-18. Cf., ainda, Ulisses Rafael. “Sociedade do Delírio: Boemia e literatura portuguesa no século XIX”, In: Oficina do CES, n. 341, março de 2010.

¹⁹⁹ E lembremos que, assim como na Europa, também aqui as tavernas eram mal-vistas. Taunay lamenta a multiplicação desses estabelecimentos, que desvirtuavam a moral dos escravos negros no seu *Manual do agricultor*. “Ruas com muitas tabernas – elas se multiplicavam na cidade, assim como em todas as províncias – atraíam escravos em grupos, como acontecia na rua do Comércio, patrulhada com mais frequência e atenção pelos policiais.”, com base em Ofícios da Capital e Papéis Avulsos do Arquivo Histórico Municipal. “As vendas e tabernas eram locais de ebulição social por misturar os segmentos sociais em contatos provisórios, de origens e destinos distintos.”

²⁰⁰ “A alienação [dos homens de letras] – que é ainda um traço de classe – uma vez que não podiam tais elementos solidarizar-se com um povo representado, em esmagadora maioria, por escravos e libertos pobres, em que a classe comercial mal começava a se definir e era vista com desprezo, corresponderia, no fundo, à secreta ânsia de disfarçar em cada um o que lhe parecia inferior, identificando-se com um modelo externo, tão fascinante. E tais elementos, cuja formação mental os distanciava do seu país, e cujas origens de classe os colocavam em contraste com este, ligando-os ao estrangeiro, eram os que formavam os quadros imperiais, quadros a que os cursos jurídicos atendiam”. In: Nelson Werneck Sodré, *História da Literatura Brasileira*, p.

seus frequentadores. São, de fatos, homens jovens, mas ressequidos por dentro, que se identificam entre si pela história de boemia e pela condição cultural assemelhada, o que lhes permite as elucubrações sobre temas filosóficos. Cúmplices entre si, o que vemos entre eles são risos entre pares, mas risos, neste caso, de derrisão e deboche.

Além de Antonio Candido, em seu fundamental ensaio “A literatura na formação de uma comunidade”, também Franchetti e Vagner Camilo trataram do tema da literatura boêmia desses jovens, cujo contexto, ainda que ficcionalizado, nos é mostrado tão bem nessas emulações. Para Franchetti, a boêmia simultaneamente propiciava uma suspensão do juízo moral sobre os textos destinados a circulação interna, permitindo a produção de obras de dois tipos: “de um lado temos a produção socialmente aceitável (...). De outro, a produção para circulação mais restrita ou marginal: o 'bestialógico' e a sátira pornográfica – a que corresponde, em Azevedo, o ambiente esfumaçado em que ocorrem os incestos, os estupros e os assassinatos de sua *Noite na taverna*”²⁰¹.

Vagner Camilo, que chama essa geração de *les infants sans souci*²⁰², “os garotos despreocupados”, nos fala que encontramos, por vezes, de modo explícito um vínculo direto entre a produção literária e o contexto acadêmico e boêmio em “poemas que falavam do ócio, dos pequenos vícios, do interior das repúblicas, embora, em outros momentos, o referido vínculo se de forma mediatizada, indireta”²⁰³. Para além do folclore que envolve esse grupo, o crítico estuda em especial a condição de estudante consubstanciada sobretudo na boêmia. Camilo faz notar as diferenças entre a boêmia de matriz francesa, como de Baudelaire e Flaubert, lá um verdadeiro *modus vivendi*, com a pândega de nossos alunos de Direito, aqui algo passageiro, durando apenas o tempo do curso²⁰⁴, e afirma ainda que o fenômeno do grupo

256.

²⁰¹ Paulo Franchetti, op. cit, p. 9.

²⁰² Os estudantes tentaram viver na província uma vida à europeia. Embora seja preciso relativizar tão categórica opinião, Bosi chega a dizer que o resultado disso foi “uma existência doentia e artificial, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo.” in: Alfredo Bosi. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1974. p. 101.

²⁰³ Vagner Camilo, op. cit, p. 35.

²⁰⁴ Aliás, como observa explica Brito Broca: “No Brasil, quase não chegou a haver boêmia romântica, que só se

permitiu a criação de um *parassistema literário*, em que a tríade autor-obra-público se encontrava no interior das repúblicas e associações acadêmicas.

De toda forma, tentar reconstituir o cotidiano daqueles jovens poetas não é uma tarefa destituída de complicações. Já o grande estudioso de nosso romantismo, Brito Broca, em artigo de nome “Romantismo e memorialismo”²⁰⁵, comentava sobre a dificuldade em se encontrar fontes completas e fidedignas para a reconstituição dessas memórias, lamentando que o romance *Rosaura, a enjeitada*, de Bernardo Guimarães, retrate a vida dos estudantes apenas nos primeiros capítulos; que o *Gennesco*, que se propõe a ser um panorama da “vida acadêmica”, não tenha muito valor como documento de época; e que o conjunto de artigos de Pires de Almeida, uma das únicas fontes sobre o assunto, apresente informações que devem ser vistas com cautela pela sua mescla entre verdade histórica e fantasia. O depoimento de Ferreira de Rezende, em *Minhas recordações*²⁰⁶, é tido por Broca como bastante respeitável, já que seu autor estudou em São Paulo entre 1849 e 1855, tendo sido contemporâneo dos principais românticos. Rezende chegou a morar na Chácara dos Ingleses e descreve a casa com muitos detalhes; no entanto, nada relata sobre as famigeradas orgias da Epicureia, que, supostamente, teriam tido sede ali, em 1845²⁰⁷. Longe das farras, nada escreveu sobre essa vida desregrada, e Broca propõe que isso pode ter se dado ou por desconhecimento, ou porque esse comportamento não era assim tão marcante, ou ainda por recato, já que aos seus possíveis participantes, futuros homens da política e da justiça, não caberiam bem escândalos envolvendo bebedeiras e prostitutas. Outro observador de São Paulo no mesmo período, Augusto Zaluar,

concretizou como teor de vida literária entre 1875 e o fim do século. No Romantismo tivemos uma espécie de boemia estudantil de caráter muito transitório, não indo além das extravagâncias e farras do curto período acadêmico. (...) Se Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães mantiveram certo feito boêmio depois de formados, não o levaram a ponto de incompatibilizá-los com a vida burguesa.”. In: Brito Broca. “Paula Ney e o mito da boêmia”, op. cit, p. 27-28. apud: Vagner Camilo, op. cit, p. 34.

²⁰⁵ Brito Broca, op. cit, p. 110-114.

²⁰⁶ Francisco de Paula Ferreira de Rezende. *Minhas Recordações*. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1987.

²⁰⁷ Álvares de Azevedo também teria morado nessa casa, mas não no mesmo momento. Porém, é pouco provável que Maneco aceitasse morar em um ambiente onde imperasse a orgia e a balbúrdia (ver nota 188).

também não faz menção às tais orgias, o que nos faz pensar no quão comum deviam ser essas tais bacanais estudantis a ponto da lenda ter crescido tanto ao longo do tempo.²⁰⁸

Penso que, descontado o valor estético dos textos estudados, que é de fato muito baixo, eles possibilitam ao crítico do século XXI identificar algumas características importantes da cultura letrada do Brasil do século XIX e começo do XX. A mais evidente é a mentalidade bacharelesca e livresca que encharca quase todos os personagens dessas histórias, e que era a tônica entre nossos acadêmicos. Mas, ao tentar retratar seu próprio ambiente, seus autores também nos permitem conhecer as leituras da moda por meio das citações, muitas vezes de cabotão, e referências “filosofantes” que em geral inundam essas produções, tornando-as de leitura maçante para o leitor atual. Como bem coloca Camilo, ao falar das *Cartas-Romance*, “essas pequenas novelas de inspiração hoffmanesca vem a atestar ainda mais a tônica do gosto reinante em meio estudantil”²⁰⁹

²⁰⁸ Cf. Augusto Emilio Zaluar. *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo: Itatiaia, 1975.

²⁰⁹ Vagner Camilo, op. cit., p. 167.

CAPÍTULO II

NOITE NA TAVERNA E A LITERATURA SOTURNA

*Into the black where the night
Never ends and the light
Leaves a scar on your soul
Where your heart used to hold
Your love here!
Heaven in black*

(Black Sabbath, “Heaven in Black”)

Como vimos, vários nomes da crítica especializada (Afrânio Peixoto, Antonio Candido, Karin Volobuef, entre outros) associaram *Noite na taverna* a uma série de “gêneros” literários de temática macabra, sombria: o gótico, o romance negro, a escola frenética, os contos de horror/terror. À procura de uma qualificação mais adequada para a obra, façamos agora outra caminhada, dessa vez pela história da literatura “noturna”, associada ou não a eventos sobrenaturais. No entanto, não esperemos com isso encontrar uma definição restrita, mas sim uma aproximação, já que, como bem escreveu Mario Praz, esses acercamentos, assim “como uma infinidade de outras palavras de uso corrente, têm valor e respondem a uma função útil, desde que se tratem como aquilo que são, isto é, como aproximações, e não se pretenda delas o que não podem dar, isto é, exatidão de pensamento cerrado.”²¹⁰

II.I - A Noite nas Letras

A noite sempre provocou em nós, seres humanos, um temor primevo e que parece inexplicável. Parece-nos que o período escuro do dia está indissociavelmente ligado a algo que

²¹⁰ Mario Praz, *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, Campinas, Editora da Unicamp, p. 25.

tentamos mas não conseguimos conceber. Apesar das sempiternas formas inventadas para dominar e vencer a noite, seja por meio do fogo, de lamparinas ou da luz elétrica, espantar as trevas físicas não fez desaparecer o outro tipo de escuridão ligado à noite, que continuou sendo o tempo do medo. Para H.P. Lovecraft, em seu estudo sobre a literatura sobrenatural, “a emoção mais forte e mais antiga do homem é o medo, e espécie mais forte e mais antiga de medo é o medo do desconhecido”²¹¹. As histórias que evocam esse sentimento estariam, assim, entre as primeiras a serem inventadas pelos homens, talvez motivados pela nossa fragilidade diante das trevas, já que os olhos dos hominídeos dependem de uma grande quantidade de luminosidade e, sob o manto da escuridão, moviam-se os predadores de nossos ancestrais pré-históricos. No livro *The hunters of the hunted*, de 1970, o antropólogo Robert Brain fala do *Dinofelis*, um felino dentes-de-sabre notívago especializado em caçar primatas – entre eles nossos “avós” - há cerca de 100.000 anos²¹², e que ele batizou de “O Primeiro Príncipe das Trevas”, entendendo ser essa figura uma de nossas necessidades psicológicas; afinal, conclui Brain, mesmo que tal criatura nunca tivesse existido, teríamos de inventá-la por corresponder a poderosas forças da mente humana. Curioso que esse medo “instintivo” do escuro e do que ele esconde persista nas crianças pequenas, transformando-se, com a entrada na adolescência, em fonte de excitação, de emoção e de um tipo de prazer perverso²¹³.

Como nos fala A. Alvarez:

A noite é suspeita, tendo pacto com os debochados, os ladrões e os assassinos. Assim, punia-se de maneira mais rigorosa aqueles que haviam atacado alguém após o fim do dia ou em um lugar afastado, pois então a vítima podia defender-se menos bem e mais dificilmente obter socorro. Ainda em nossos dias, o direito penal considera a escuridão como “circunstância agravante” de um crime. O elo entre trevas e criminalidade é aliás permanente e sentido como tal.²¹⁴

²¹¹ H. P. Lovecraft, *O horror sobrenatural na literatura*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1987, p.9.

²¹² No início do filme *2001, uma odisseia no espaço*, de Stanley Kubrick, vemos os hominídeos sendo mortos por uma espécie de leopardo que caça à noite.

²¹³ Prova disso são as audiências dos *thrillers* de horror juvenil, como *Entrevista com o vampiro*, *Pânico* e *a Saga Crepúsculo*, além da procura de muitos jovens por tribos urbanas que cultivam o tema da noite, como os góticos.

²¹⁴ A. Alvarez, *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos* São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 102-103.

Jean Delumeau, em sua *História do Medo no Ocidente*, dedica todo um capítulo ao pavor que a noite nos causa. Para ele, nossa desconfiança com relação às trevas está ligada em primeira lugar ao que o contraste claro/escuro representa, isto é, o simbolismo da vida e da morte. Delumeau mostra que, na cultura ocidental, assim como em quase todas as civilizações²¹⁵, a noite é associada ao mal e à morte, citando diversas passagens bíblicas em que isso fica evidenciado: "Quando termina o dia, então sobrevêm os animais maléficos (Sl, 104:20); a peste tenebrosa (Sl, 91:6); os homens que odeiam a luz - adúlteros, ladrões e assassinos (Jó, 24:13-17) (...). O inferno (...) é o domínio das trevas (Sl, 88:13). O dia de Jeová será o da eterna claridade." E ainda "(...) Os apocalipses judaicos já haviam descrito a ressurreição como um despertar após o sono da noite (Is 26:19; Daniel 12:2), ou um retorno à luz após o mergulho na escuridão total do xeol".²¹⁶

Vemos, então, a conexão estreita entre a noite e a morte, surgindo desse contato um termo, "macabro", que é aquilo que "anuncia ou evoca a ideia de morte ou de mortos; o fúnebre, o tétrico". A etimologia dessa palavra é controversa, mas a origem mais provável parece ser semita, associando-a alguns autores ao árabe *maqaber* (cemitério), enquanto outros a derivam do verbo hebraico *mehakever*, que significa "vindo da tumba".²¹⁷

É bem difícil precisar quando esses elementos macabros passaram a ser usados com fins estéticos. Ao que parece, o emprego mais ou menos constante do assunto nas artes e na literatura se deu a partir da Idade Média, período em que a meditação sobre a morte e seus símbolos – túmulos, caveiras, cruzes – era um tema constante da ortodoxia cristã sob o lema *memento mori*, "lembra-te que vais morrer", visando a moralização dos fiéis e ensinando-lhes a respeito da brevidade da vida e do temor da punição eterna pelos pecados cometidos na terra.

²¹⁵ "O temor do sol desaparecer para sempre no horizonte perseguiu a humanidade; como povoam, entre muitas outras, as crenças religiosas dos mexicanos antes da chegada dos espanhóis (...). Os astecas pensaram que deviam renovar esse primeiro sacrifício e alimentar o sol; daí os sacrifícios humanos". in: Jean Delumeau, *História do medo no ocidente: 1330-1880. Uma cidade sitiada*, São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 97.

²¹⁶ Idem, ibidem, p. 98.

²¹⁷ Disponível em: <<http://www.etymonline.com/index.php?term=macabre>>. Consultado em: 20/03/2010.

Daí a abundância de representações das chamadas “danças macabras”, com a primeira edição da *Danse Macabre* sendo publicada em 1485, em Paris, por Guyot Marchant, bem como os inúmeros retratos dos sofrimentos *post mortem*, tendo o holandês Hyeronimus Bosch como um dos grandes nomes desse tipo de pintura. Dentro da mesma linhagem moralizante também podemos pensar na *Divina Commedia* (1304-1321), de Dante Alighieri, uma das mais influentes e impressionantes descrições do inferno feitas na literatura mundial.

A instituição da primeira Inquisição, no século XIII, levou à associação de mouros, judeus e pagãos com cultos “demoníacos”. Até essa época, o diabo cristão figurava iconograficamente como um arcanjo como os outros, mas com traços de maldade no rosto. A partir daí, para associar o Mal aos cultos pagãos, a Igreja Católica passou a apresentar Lúcifer com a aparência de deuses gentios, como o grego Pã e o celta Cernunnos, ambos dotados de chifres. A figura da bruxa também surgiu nesse contexto, associando uma crescente misoginia à adoração de Satã²¹⁸. Em 1233 o Papa Gregório IX admitiu a existência do Sabbat e João XXII, em 1326, autorizou a perseguição de bruxas e feiticeiros, o que levou, nos três séculos seguintes, a intermitentes e ensandecidas caças aos hereges, tanto na Europa quanto na América, rendendo não poucas histórias de pânico e fazendo com que milhões de pessoas inocentes fossem torturadas e mortas das formas mais cruéis.

Em fins do século XVI e início do XVII, vários dramaturgos elizabetanos produziram peças com aspectos sobrenaturais: Thomas Kyd e sua *The Spanish Tragedy* (1585); as composições de Christopher Marlowe, *Tamburlaine* (1587) e *Dr Faustus* (1587-1589); além de várias obras de William Shakespeare. Alguns dos cenários e enredos criados por esse artista apresentam diversas cenas soturnas: a abertura de *Hamlet*, as trágicas mortes de Romeu e Julieta na escuridão de um sepulcro, os encontros de Macbeth com as “estranhas irmãs”. Mas vale lembrar que a importância de Shakespeare para a tradição literária inglesa é tão seminal que cada movimento e tendência usou suas obras de acordo com necessidades artísticas e

²¹⁸ Muito embora o culto de Maria também tenha sido estimulado no mesmo período.

sociais particulares. Citações e alusões a Shakespeare foram espalhadas deliberadamente pelos textos góticos: parcialmente, sem dúvida, para amplificar um aspecto particular da história, em parte para adicionar peso literário e prestígio à obra. Como comenta Magie Kilgour, “Shakespeare often appears as a kind of patron saint of imaginative freedom for the gothic, a voice from a golden age before the tyranny of neoclassicism with its rules and unities set in (...). He is the symbol of British aesthetic freedom”²¹⁹.

Apesar de tantos precedentes mais antigos, é certo que a literatura de horror é “filha do século XVIII”²²⁰, marcando um profundo contraste entre o racionalismo iluminista, então dominante, e o fascínio pela noite e pela escuridão, nascendo em berço inglês e sendo batizada com o nome de “Gótica”.

De início, naquele século, tivemos a poesia dos *graveyard poets*, cultivada por Thomas Parnell, com *A Night-Piece on Death* (1722); Edward Young e seus *Night Thoughts* (1742-5); Robert Blair, de *The Grave* (1743); James Hervey, *Meditations among the Tombs* (1745) e Thomas Gray, com *Elegy Written in a Country Churchyard* (1751), entre outros. Nessa poesia buscava-se inspirar, de modo melancólico, o senso de mistério e maravilhamento religioso, ressaltando a fragilidade humana diante da morte. O emprego de elementos como tumbas, ruínas, fantasmas e caveiras nesse poemas servia mais como instrução moral e reafirmação do divino do que como forma de excitar a imaginação. Contestando o racionalismo e o equilíbrio neoclássicos, produzindo peças elegíacas de sensibilidade extremada e utilizando cenários noturnos, esses *poetas dos cemitérios* iriam se tornar uma fonte de inspiração tanto para escritores góticos quanto românticos.

Um pouco antes do surgimento da produção gótica inaugural, o primeiro romance importante do século XVIII a propor temas macabros foi *The Adventures of Ferdinand Count Fathom*, de 1753, no qual seu autor, Tobias Smollet, apresenta um protagonista vil que viaja

²¹⁹ apud Daves Stevens, *The Gothic tradition*, Cambridge: Cambridge University Press, 2000, p. 11.

²²⁰ Cf. H.P. Lovecraft, op. cit.

pela Inglaterra e pela Europa cometendo todo tipo de farsa e sedução. Smollet empregou elementos como fantasmas e cemitérios, mas não fez isso de forma programática, mostrando-os apenas como parte dos cenários visitados pelos personagens.

O Gótico foi a primeira literatura que pode ser chamada de “terror/horror”, com o uso consciente dessas emoções a fim de causar medo ou apreensão²²¹. Ela surgiu na segunda metade do século XVIII com o romance inglês *The Castle of Otranto*, de Horace Walpole, lançado na véspera do Natal de 1764. Sua edição inicial foi apresentada como uma tradução de um manuscrito italiano do XVI feita por um tal William Marshall a partir de um manuscrito italiano do século XVI, escrito por um suposto Onuphrio Muralto, narrando uma história mais antiga, da época das Cruzadas. No prefácio à segunda edição de *Castle of Otranto*, poucos meses depois, Walpole acrescenta o subtítulo *A Gothic Story* e admite a invenção do manuscrito e dos nomes "Onuphrio Muralto" e "William Marshal", reconhecendo sua autoria pela boa acolhida do público inglês ao seu romance. Ali Walpole confessa ainda que sua intenção, ao criar esse “gênero”, era unir as duas formas de romance: o antigo (*romance*) e o moderno (*novel*)²²². *The Castle of Otranto* se passa na Itália, durante as Cruzadas, e narra a história de Manfred, usurpador do castelo de Otranto, tendo início com a morte bizarra de Conrad, filho do soberano, no dia de seu casamento (por razões políticas) com a princesa Isabella: o jovem é esmagado por um elmo gigante que cai do céu, o que é visto como um sinal da maldição que previa que o senhorio do castelo cairia quando sua linhagem chegasse ao fim. Manfred, temendo essa profecia e a perda da aliança com a família da noiva, decide se separar de sua mulher, a agora estéril Hippolita, e se casar com Isabella. Mas essas núpcias forçadas são

²²¹ Para uma discussão aprofundada sobre as origens do termo “gótico”, bem como sua história, recomendo a leitura das obras de David Punter e Fred Botting. Em português temos uma excelente introdução ao tema feita por Daniel Sá em sua dissertação de mestrado. (ver Referências Bibliográficas).

²²² Segundo Sandra Vasconcelos: “Foi Clara Reeve (em *The Progress of the Romance*) quem, retrospectivamente, estabeleceu (ainda de forma incompleta) a diferenciação entre romanesco como 'uma história fabulosa, desvairada, extravagante' e o romance como 'um quadro da vida e dos costumes reais e dos tempos em que foi escrito', evitando o que acontecia até então, ou seja, o intercâmbio no uso dos dois termos para toda a ficção conhecida na época.” in: Sandra Vasconcelos, *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002, p. 37.

perturbadas por uma série de eventos, como a fuga de Isabella pelos subterrâneos do castelo, a aparição de fantasmas e de armaduras que se movem, além de outros fatos sobrenaturais, antes da chegada de Theodore, que é reconhecido por um sinal de nascença como o verdadeiro herdeiro, vindo este a salvar e se casar com a jovem heroína perseguida.

Sandra Vasconcelos nos ajuda a entender a relação entre o Gótico e o meio onde ele viscejou apontando que “o gótico surge para perturbar a superfície calma do realismo e encenar os medos e temores que rondavam a nascente sociedade burguesa” e que “o romance gótico seria a resposta aos medos e incertezas experimentados nesse período”.²²³

Por trás daquela ideia de Walpole de unir as “duas formas de romance” estava, portanto, a permanência do romanesco, uma reação contra o excesso de racionalismo e materialismo burguês/iluminista. Os romances góticos passaram a questionar a certeza da Razão e das Luzes, propondo o exagero das mais fortes emoções e um cenário mais escuro, mostrando que o mundo não era tão organizado quanto propunham os racionalistas, havendo em cada ser humano um lado escuro e pouco conhecido. Ainda que com objetivos distintos, foi por esse motivo, ao valorizar tal faceta humana “oculta” de nós mesmos, que as produções góticas no futuro interessariam tanto os estudiosos psicanalistas e os artistas surrealistas²²⁴.

Tradicionalmente, a crítica literária marca um período de “vida” para a literatura gótica inglesa, com seu nascimento em 1764, com *Castle of Otranto*, e seu ocaso em 1820, com a publicação do *Melmoth, the Wanderer*, de Maturin. Curioso notar que esse período corresponde quase que justamente ao interregno entre a morte de alguns dos “pais” do romance britânico²²⁵ e o surgimento de uma nova geração de romancistas de grande qualidade na Inglaterra, como Walter Scott, que publicou seu primeiro romance, *Waverley*, em 1814; e Jane Austen, que saiu a público em 1811 com *Sense and Sensibility*. Aliás, de acordo com David Punter,

²²³ Idem, ibidem, p. 122 e 126.

²²⁴ Ver, a respeito dos surrealistas, o livro *The Morning Star*, de Michael Löwy.

²²⁵ São eles: Henry Fielding, morto em 1754; Samuel Richardson, em 1761; Laurence Sterne, em 1768; e Tobias Smollet, que faleceu em 1771. O outro, William Defoe, morreu em 1731.

The origin of Gothic fiction cannot be separated from the origin of the novel form itself. (...) The question of the relation between Gothic and the rise of the novel in general is related to that of how is possible for a new literary *form* to emerge in this way; and what occasioned such a massive change in the panorama of literary production.²²⁶

Nessa mesma obra, uma abrangente história da literatura de terror, Punter aponta três antecedentes diretos para o surgimento do Gótico: a já comentada *Graveyard Poetry*; os romances sentimentais e a teoria do sublime de Edmund Burke²²⁷.

No romance sentimental, ou romance de sensibilidade, são celebrados os conceitos intelectual e emocional do sentimentalismo e da sensibilidade. Esses romances enfatizam a resposta emotiva tanto dos leitores como dos personagens e apresentam cenas de perigo e de ternura, sendo o enredo organizado de modo a ressaltar as sensações, e não a ação. O resultado é a valorização do “refinamento”, mostrando personagens como modelos de comportamento pelas suas reações aos efeitos das emoções. Entre os mais famosos romances sentimentais estão *Sentimental Journey to France and Italy* (1768), de Laurence Sterne, *The Man of Feeling* (1771), de Henry Mackenzie, além dos romances de Samuel Richardson como *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740). Assim como aconteceria com o Gótico, apesar de um começo acolhedor pela crítica, o abuso de fórmulas e clichês fez com que o romance sentimental fosse olhado negativamente, tornando o próprio termo “sentimental” algo pejorativo quando aplicado a uma obra.

O arcabouço desse tipo de romance serviu para a montagem da estrutura gótica pelos seus primeiros cultores. As situações e cenas sentimentais serviriam agora para criar suspense e provocar o temor e a surpresa no leitor, seguindo a ideias da teoria do Sublime, de Edmund

²²⁶ David Punter, *The literature of terror: a history of gothic fictions*. Londres: Longman, 1991, p. 21-2.

²²⁷ Maggie Kilgour propõe que a própria formação da ficção gótica é uma espécie de montagem do “monstro de Frankenstein”, tantas são as fontes das quais ela derivou: “British folklore, ballads, romance, Elizabethan and Jacobean tragedy (especialmente Shakespeare), Spenser, Milton, Renaissance ideas of melancholy, the graveyard poets, Ossian, the sublime, sentimental novelist (notably Prevost, Richardson and Rousseau), and German traditions (especialmente Schiller's *Robbers* and *Ghost-seer*)”. in: Maggie Kilgour, *The Rise of Gothic Novel*, Londres, Routledge, p. 4.

Burke. Do romance sentimental, os góticos herdaram ainda: o tema da “jovem em perigo”, perseguida pelo vilão; a sensibilidade à flor da pele, com lágrimas e desmaios constantes, e, em parte, do fim moralizante e exemplar. A diferença principal entre o gótico e os romances sentimentais, no entanto, parece estar na ênfase que o primeiro dá às transgressões e ao excesso imaginativo. A transgressão das fronteiras da realidade era um desafio à Razão; e a centralidade de temas como usurpação, intriga, traição e assassinato nos romances góticos parece celebrar o comportamento criminoso, a consecução violenta da ambição egoísta e licenciosidade desenfreada dos desejos carnaais. No entanto, como atesta Fred Botting:

(...) The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety: transgression, by crossing the social and aesthetics limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.²²⁸

Todo tipo de transgressão parecia interessar aos escritores góticos (e, logicamente, ao seu público), e a amostragem desses crimes foi sendo cada vez mais explícita ao longo do tempo. Se, no início do gótico, temas como tortura, incesto, fratricídio e sodomia eram evitados ou apenas insinuados, com o contato da escola com a vertente alemã, em fins do século XVIII, os assuntos tidos como hediondos foram se tornando cada vez mais explícitos. Antes de 1790, época do *The Monk*, de Matthew Lewis, o gótico inglês era bastante cauteloso ao tratar dessas matérias que feriam a sensibilidade cristã.

A outra fonte fundamental para a criação do Gótico apontada por Punter foi a teoria do Sublime de Edmund Burke²²⁹, que em 1757 publicou um tratado chamado *A Philosophical Enquiry into the Origins of Our Ideas of the Sublime and the Beautiful* no qual procurava

²²⁸ Fred Botting, *Gothic*, Londres, Routledge, p. 43.

²²⁹ De Edmund Burke, político ultraconservador inglês, comenta Karl Marx: “Esse sicofanta, que a soldo da oligarquia inglesa bancou o adversário romântico da revolução francesa, do mesmo modo que, a soldo das colônias norte-americanas, no início dos tumultos que lá se desencaderam, desempenhou o papel de liberal contra a oligarquia inglesa, não passava de um burguês ordinário e completo.” in: Karl Marx, “A gênese do capitalista industrial”, *O Capital*, Livro Primeiro, Volume II, apud Octávio Ianni, *Teorias de Estratificação Social*, São Paulo, Nacional, 1978, p.308.

estabelecer uma categoria estética paralela ao “belo”, a do sublime. Para Burke,

Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado ao terror constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz. Digo a mais forte emoção, porque estou convencido de que as ideias de dor são muito mais poderosas do que aquelas que provêm do prazer²³⁰.

Se os objetos pequenos e delicados, as visões e paisagens amenas, eram fontes do belo, os objetos capazes de despertar o sentimento de sublime seriam aqueles vastos, obscuros e magníficos, perante os quais os seres humanos se tornam ínfimos²³¹. Sendo a autopreservação um dos objetivos maiores do ser humano, as ideias associadas aos perigos a nossa vida e a nossa integridade física são capazes de provocar as paixões mais poderosas que podemos experimentar. A escuridão, a incerteza, a vastidão, todas são fontes do sentimento sublime. Mas o “horror deleitoso”, isto é, o prazer que podemos ter a partir de uma experiência ameaçadora, está condicionado a nos colocarmos a uma distância segura desse perigo. Burke afirma, ainda, que o sublime pode ser representado nas artes, dependendo isso de como o artista apresenta sua obra ao público. O objeto artístico sublime deve ser magnífico, vasto, amplo, obscuro, praticamente incomensurável. Os góticos tentariam representar o Sublime através de cenários naturais opulentos (como cachoeiras, abismos e cordilheiras) e de lugares vastos como castelos, cavernas e ruínas abandonadas. Daí também o papel da arquitetura medieval, da qual a escola gótica retirou seu nome, fundamental para criar o cenário do passado, não tanto pelo interesse histórico, mas sim pelo potencial que tinham em impressionar a sensibilidade moderna pelas suas construções que relembavam eventos como as perseguições religiosas, as guerras de religião e a Inquisição²³².

Associando temas do romance sentimental aos lugares comuns da poesia tumular, tudo

²³⁰ Edmund Burke, *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*, Campinas: Papirus/Editora da Unicamp, 1993, p. 48.

²³¹ Em sua teoria sobre as obras sobrenaturais, Lovecraft propôs que essa sensação de inapreensíveis pela racionalidade humana seria o verdadeiro tipo de horror, o Horror Cósmico.

²³² Comentário de Sandra Vasconcelos, op. cit, p. 131.

isso temperado com a tentativa de apresentação do sublime burkeano, estava criada a ficção gótica²³³. Conforme Sandra Vasconcelos, o escritor gótico

(...) pintou o tema da inocência perseguida e o romance doméstico e sentimental com tons mais escuros, adicionando-lhes figuras das trevas e do mal. Tinha-se, dessa forma, o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade representadas pela industrialização, pelas revoluções políticas, pela urbanização e pelas mudanças na organização familiar e social, dando voz ao reprimido, aos conflitos irresolvidos, ao inominável – ao que Freud iria chamar de *unheimlich*.²³⁴

O sucesso de *Castle of Otranto* foi imediato. Não demoraram a surgir “imitadores”, mas também contestadores, propondo um outro tipo de “gótico”. Em 1773, Miss Aikin publicou o fragmento de romance *Sir Betrand*, num clima de labirintos e estátuas animadas. Logo depois vieram Clara Reeve (*The Old English Baron*, 1777), Sophia Lee (*The Recess*, 1785), Marie Roche (*Children of the Abbey*), entre outros, que transformaram o gótico na primeira literatura de “produção em massa” e consumo rápido da História. Muito embora a “popularidade” dessas obras seja contestável, elas se tornaram uma febre. Foi o auge dos gabinetes de leitura por todo o país a partir de 1740, apesar de o preço dos livros ser impensável aos mais pobres: “It is for this reason that Gothic fiction should not be characterised as a popular literature in the sense we would now recognise.”²³⁵. Além do preço, as obras não eram escritas em estilo exatamente simples, com referências clássicas e à peças shakespearianas, o que afastava o conhecimento do povo. Suas versões resumidas, centradas na ação e evitadas das descrições, das citações eruditas e dos poemas, essas sim eram vendidas ao público de menor poder aquisitivo, na forma dos *bluebooks*, livretos de poucas páginas, impressos em papel ordinário, sempre com uma ilustração sensacionalista e apresentados de uma maneira que poderia nos lembrar os cordéis ibéricos.

²³³ Termo preferível a romance gótico, já que essa estética não se limitou apenas à prosa de ficção, mas teve presença importante na poesia e no teatro.

²³⁴ Sandra Vasconcelos, *A Formação do Romance Inglês .- Ensaios Teóricos*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2007, p. 74.

²³⁵ David Punter, op. cit, p. 25.

Ao sobrenatural hiperbólico de Walpole, Reeve e Lee contrapuseram um ambiente de Idade Média – mas com ações e reações condizentes com o século XVIII - em que as situações não alcançam as fantasias de um elmo gigante que cai do céu, atendo-se a um rol de coisas “mais ou menos” prováveis. O medo que tomava suas jovens heroínas – e devia assombrar o leitor – era fruto da imaginação e da ingenuidade, e não de causas sobrenaturais.

É de se notar que, antes mesmo do estrondoso sucesso de Ann Radcliffe, a ficção gótica inglesa foi se tornando um campo predominantemente das mulheres. Era bem maior o número de escritoras do que de homens que se dedicavam a escrevinhar historietas góticas publicadas de roldão por editoras como a *Minerva Press*, que se especializou nesse tipo de literatura. Muitos escritores chegavam a adotar pseudônimos femininos para publicar seus romances, temendo que não fossem aceitos para publicação.

Em 1786, juntando as modas do gótico ao gosto pelo exotismo oriental, este último alimentado pelas recentes traduções das *Mil e Uma Noites* para o francês e o inglês (respectivamente por Antoine Galland, entre 1704 e 1717, e Ambroise Phillips, nos anos de 1714 a 1715), William Beckford criou *Vathek*, escrito originalmente em francês. Era a história do Califa Vathek, neto do famoso Haroun al Rashid, ambicioso pelo poder, pelo prazer e pela sabedoria, que é induzido por um espírito a buscar as fabulosas riquezas escondidas nos palácios de Eblis, o Satã da religião islâmica. Não faltam cenas leves de erotismo e violência.

A mais famosa entre todos os autores góticos foi Ann Radcliffe, chamada por seus contemporâneos de “The Great Enchantress”, que alcançou o auge do sucesso e de vendas na década de 1790 com seus 6 romances: *Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *The Sicilian Romance* (1790), *The Romance of Forest* (1792), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian* (1797) , além de *Gaston de Blondville*, publicado postumamente em 1826. Neles as transgressões eram apenas sugeridas e nenhum perigo real ameaçava as heroínas. Suas obras, dotadas de brilhantes descrições que visavam o efeito do sublime burkeano, reafirmavam

os gostos do público requintado a quem eram dirigidas, agradando o público e rendendo-lhe boa aceitação e reconhecimento, provocando “leves” tremores sem chocar a pudicícia de suas leitoras. Característico da autora eram também os poemas que ela escrevia e introduzia no meio dos textos. Em Ann Radcliffe, o principal mecanismo para excitação dos sentidos era o “sobrenatural explicado”, uma vez todos os lances aparentemente soturnos apresentados durante a narração, e que provocavam um leve efeito de medo, acabavam sendo esclarecidos no final como tendo origem humana ou natural. Em contraposição a obras que surgiam contemporaneamente, como o romance de Lewis, Radcliffe defendia o uso do “terror”, e não do horror, como gatilho para os nervos.

Aliás, foi ela a primeira a teorizar sobre a diferença entre esses dois modos de provocar medo. Embora a discussão tenha se estendido até nossos tempos, nunca se chegou a um consenso sobre a diferença entre horror e terror. Ann Radcliffe, em seu ensaio *On the Supernatural in Poetry* (1816), escreve que o terror “expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life”, enquanto o horror “contracts, freezes and nearly annihilates them”. Ela acrescenta:

I apprehend that neither Shakespeare nor Milton by their fictions, nor Mr Burke by his reasoning, anywhere looked to positive horror as a source of the sublime, though they all agree that terror is a very high one; and where lies the great difference between horror and terror, but in uncertainty and obscurity, that accompany the first, respecting the dreader evil.²³⁶

Para Devendra Varma, “the difference between Terror and Horror is the difference between awful apprehension and sickening realization: between the smell of death and stumbling against a corpse”²³⁷. Radcliffe, em seus romances, tendia a explicar os elementos sobrenaturais racionalmente, dando a seus leitores uma sensação de conforto e segurança. Outros escritores trabalharam mais abertos às possibilidades de elementos genuinamente

²³⁶ Ann Radcliffe, “On the supernatural in poetry”, *The New Monthly Magazine and Literary Journal*, II, 1826.

²³⁷ Devendra Varma, *The Gothic Flame*, Nova Iorque, Russel & Russel, 1957, p. 207.

sobrenaturais, apresentando e provocando sentimentos de horror ao invés de terror, como foi caso de Lewis e seus epígonos.

Contemporâneo de Ann Radcliffe e cultor do horror e do sobrenatural “verdadeiros” em suas obras, Matthew Gregory Lewis, publica em 1796, aos 17 anos, o seu famigerado *The Monk*. Esse romance causou grande celeuma na sociedade inglesa ao retratar temas como o estupro incestuoso, a corrupção de religiosos e o pacto com o demônio, tudo de maneira crua e com descrições nada sutis para a época²³⁸. Na história, que se passava Espanha, um monge enclausurado e famoso pregador, Ambrosio, é corrompido por um jovem diácono, que se revela uma mulher, Matilde. Incitado pelo desejo sexual, Ambrosio aceita os favores de Matilde, mas logo se cansa desta e se vê tomado por uma atração incontrolável por uma paroquiana, a jovem Antonia. Com a ajuda de Matilde, Ambrosio invoca o Diabo para realizar seu desejo. Por meios sobrenaturais ele sequestra Antonia, violando-a e matando-a em um sepulcro, rodeado por cadáveres semiapodrecidos e ossos descarnados, para depois, preso, descobrir que se tratava de sua irmã. Encarcerado nos calabouços da Inquisição, Ambrosio firma um novo pacto com o diabo, mas dessa vez é enganado e arremessado das alturas em uma cordilheira, morrendo após dias de agonia. Entremeadas a esse enredo, Lewis apresenta paralelamente a triste história do amor entre Don Raymundo e Agnes, além de figuras como “O Judeu Errante” e a “Freira Ensanguentada”.

Lewis conhecia muito bem o idioma alemão, traduzindo para o inglês obras do *Schauerroman*, estilo que se tornou uma das bases de sua obra. Ele foi seguido por outros autores ingleses, como foi o caso de Charlotte Dacre e Francis Lathom. A primeira, em seu romance *Zofloya, or, The Moor: A Romance of the Fifteenth Century*, de 1806, destoa da escrita da maioria das mulheres ao ultrapassar as convenções da ficção gótica feminina do tempo e narrar cenas de violência, além da insinuação de um enlace carnal entre uma cristã e um mouro

²³⁸ O romance foi duramente criticado pelo poeta Samuel Taylor Coleridge, que o classificou como “indecente, libidinoso, sacrílego e depravado”. Ver a esse respeito: “The Gothic Hostilities”, in: Angela Wright, *Gothic fiction: a reader guide to essential criticism*, Hampshire, Palgrave Macmillan, 2008, p. 15-32.

negro – na verdade um feiticeiro demoníaco que mata a jovem no momento da consumação do ato amoroso. Já Lathom, na obra *The Midnight Bell: A German Story Founded on Incidents in Real Life* (1798), traz explícitas marcas do sadismo, com cenas da autoflagelação de um penitente.

Outra obra de destaque na história do Gótico tradicional foi *Melmoth, the wanderer*, de Charles Maturin, um ministro da igreja anglicana que já tentara, sem sucesso, o caminho da ficção gótica ao publicar em 1803 o romance *Fatal Revenge; or, The Family of Montorio*. Tendo conhecido Sir Walter Scott, consegue que este apresente em 1816 sua tragédia gótica *Bertran* ao poeta Lord Byron, que decide patrocinar a produção da peça no teatro Drury Lane²³⁹. Com o sucesso alcançado no teatro, Maturin se dedica a escrever sua obra-prima, *Melmoth*, e em 1820 publica um romance terrível, que conjugava e tornava mais perversos os elementos característicos da literatura gótica do século XVIII, alcançando o ápice do valor estético dos escritos góticos. *Melmoth, the wanderer* conta a história de um nobre irlandês nascido no século XVIII. Assim como Fausto, Melmoth faz um pacto com o diabo para obter conhecimentos ocultos, recebendo mais 150 anos de vida e os poderes de atravessar paredes e de se transportar imediatamente por grandes distâncias. Em troca, deveria convencer alguém a fazer o pacto satânico. Caso conseguisse, poderia trocar de papel com essa pessoa e não teria de entregar sua alma quando morresse. Melmoth passa a percorrer a Europa em busca de seres desesperados e

²³⁹ O gótico e o teatro, aliás, sempre estiveram muito próximos: além de peças tenebrosas escritas especificamente para os palcos, grandes obras da escola foram dramatizadas, como *The Castle of Otranto*, que foi adaptado como *The Count of Narbonne* e encenado em 1781; *Caleb Williams*, de William Godwin, que foi encenado como *The Iron Chest* em 1796; *The Italian*, de Ann Radcliffe tornou-se a peça *The Italian Monk*; Matthew Lewis adaptou seu romance *The Monk* para o palco, chamando-o de *The Castle Spectre*. Há outras formas, menos tangíveis, de encarar a íntima relação entre a ficção gótica e o drama. Nos romances góticos há frequentemente um marcado senso dramático de ação sensacional, muitas vezes operado melodramaticamente pelos vilões que parecem “atuar” para o público, com outros personagens fazendo seus papéis. Na forma do romance gótico, distintamente do conteúdo, há também impressionantes ecos do palco: a multiplicidade de tramas curtas, cada uma com seu clímax; diferentes vozes narrativas; o uso do recurso do *tableaux*. Esta aparente tendência a uma “fórmula” não é necessariamente redutora do romance gótico. Alguns autores góticos emprestaram e roubaram efeitos de outras divisões artísticas, e de muitas maneiras foi essa fertilização cruzada entre gêneros literários e outras formas de arte que faz um marco distintivo do gótico para o desenvolvimento da narrativa de literatura imaginativa, o vividamente pictorial e o emocionalmente poético podem ser vistos como formas de derrubar as barreiras – um precursor dos alcances do cinema em nossa época.

aflitos, visitando lugares terríveis como masmorras, hospícios, conventos e cortiços. A violência das cenas e descrições feitas nesse livro por Maturin é das mais fortes publicadas até então na ficção inglesa, superando até mesmo as que Lewis fizera em *The Monk*. Sua estrutura se adéqua perfeitamente ao conteúdo, lembrando um labirinto infernal, com tantas histórias encaixadas que por vezes mal conseguimos localizar o fio de Ariadne que nos leva à narrativa principal. A qualidade literária de *Melmoth* foi reconhecida sobretudo após a morte de Maturin. Baudelaire e Poe admiravam bastante essa obra. Oscar Wilde assumiu, em seu exílio francês, o sugestivo pseudônimo de Sebastian Melmoth. O romance serviu de referência para Balzac, que escreveu o conto satírico "Melmoth reconciliado". O jovem Flaubert também não deixou de prestar sua homenagem produzindo o conto frenético "O Funeral do doutor Mathurin". A afirmação de que esse romance foi o último da ficção gótica é válida até certo ponto, se consideramos a escola como manifestação com período delimitado entre 1764 e 1820. Sabemos, porém, que a literatura do medo não acabou com *Melmoth*, e continuou a florescer, tanto na Europa quanto nas Américas até os nossos dias, como o provam as tantas ondas de sucesso da literatura e cinema de horror ao longo dos séculos XX e XXI²⁴⁰.

II.II - Confluências Europeias

A literatura da noite, consolidada com o Gótico inglês, mostra-nos a grande circulação de ideias e obras entre as pessoas cultas das principais nações europeias entre os séculos XVIII e XIX, num sistema de retroalimentação que produzia um tipo de literatura em um país para logo em seguida servir de inspiração para autores nos outros. Como bem explica Sandra Vasconcelos, “crucial parece ser constatar o movimento de temas, situações e de todo o

²⁴⁰ Cf. David Punter, *The history of literature of terror*, v II; e ainda Noël Carroll, *A Filosofia do Horror*.

imaginário cuja circulação entre Inglaterra e França apenas reforça a imagem de rede que se estende pelos diferentes países europeus, entre eles a Alemanha, com o *Schauerroman*”.²⁴¹

Sem mencionar a importância para a escola gótica das lendas folclóricas e contos de fadas, antes mesmo da publicação de *Castle of Otranto* já tínhamos a circulação de obras que semearam a imaginação dos escritores ingleses. Já foi apontado pela crítica o “débito” de Radcliffe, por exemplo, para com os romances sentimentais franceses: obras como *Histoire du Chevalier Des Grieux et de Manon Lescaut*, do abade Prévost, traduzida para o inglês pouco tempo depois de seu lançamento, em 1731, por Charlotte Smith, autora gótica, na qual cavernas, castelos arruinados e uma atmosfera fantasmagórica já se faziam presentes. *The Recess*, de Sophia Lee, por exemplo, segue o roteiro básico de *Cleveland*, também de Prévost, tratando da Revolução Gloriosa inglesa. Contemporânea do auge do Gótico inglês foi o **Roman Noir**, com obras que enfatizavam os aspectos mais lúgubres da tradição literária francesa, sem descartar o recurso ao sobrenatural, como as de Baculard d'Arnaud (*Les Époux malheureux, ou Histoire de Monsieur et Madame de La Bédoyère, écrite par un ami*, 1758; *Varbeck*, 1774); Ducray-Duminil (*Cœlina, ou l'Enfant du mystère*, 1798); Jean Regnault-Warrin (*Le Cimetière de la Madeleine*, 1798) e Reveroni Saint-Cyr (*Pauliska, ou La perversité moderne*, 1798). Sophia Lee e Clara Reeve, outras duas escritoras góticas, traduziram para o inglês obras de Baculard d'Arnaud, discípulo de Prévost.

Outra narrativa sobrenatural francesa, posterior a 1764, foi *Le Diable Amoureux*, de Jacques Cazotte, saída a público em 1772. A história se passa em Nápoles durante a dominação espanhola daquela região da Itália e começa com um ritual de magia negra no qual o protagonista, Don Alvare Maravillas, invoca o diabo. O demônio surge na forma de uma monstruosa cabeça de camelo, que pergunta numa voz estrondosa: “*Che vuoi?*” (“O que queres?”). Sem medo, Alvare agarra a cabeça pelas orelhas, subjugando o ser, que se transforma

²⁴¹ Sandra Vasconcelos, *Dez lições...*, p. 118. Ver ainda: Avril Horner, *European Gothic*, Manchester, Manchester University Press, 2002.

em um manso cachorrinho. O demônio, supostamente apaixonado por Alvare, toma então a forma de uma jovem muito bela, Biondetta, e passa a obedecê-lo e a segui-lo em suas viagens disfarçado como o pajem Biondetto. Entre transmutações, confusão mental e desejos e a distorção da realidade, prevalece no texto um clima de pesadelo. Pelo seu desfecho, que deixa dúvida sobre a veracidade dos acontecimentos, *Diabla Amoureux* foi detidamente analisada por Todorov como exemplo para sua teoria sobre o fantástico. Sem dúvida sua vertente não é exatamente a gótica, mas fazia parte do mesmo espírito de época, e ecoou nas histórias oníricas de Hoffmann e de Maupassant.

Escrito em francês, mas publicado na Rússia entre 1804 e 1805, *Manuscrit trouvé à Saragosse* é obra do polonês Jan Potocki, uma narrativa de estrutura labiríntica, em moldura, com clima mileumanoitesco, misturando o cenário espanhol ao mundo mourisco no ano de 1715. Conta a história de Alfonso van Worden, um oficial da Guarda Valona que atravessa a Espanha para chegar a Madrid, onde se colocará a serviço do rei Felipe V. No caminho, encontra todo tipo de personagens extraordinários: ciganos, princesas mouras, ladrões, satanistas, membros da Inquisição, cabalistas e até o Judeu Errante, os quais contam suas histórias envolvendo lugares míticos da Península Ibérica. A obra apresenta temas polêmicos para sua época, como a cena que sugere o intercuro lésbico e incestuoso entre duas irmãs mouras que dividem na cama o oficial Alfonso, que dorme com ambas mas acorda embaixo de uma forca onde dois homens pendem mortos.

A outra vertente desse triângulo “negro” europeu foi a Alemanha. Muito embora o romance de terror alemão também tenha se inspirado em fontes inglesas, como Young, Ossian e Walpole, recebendo traduções para o alemão alguns anos depois de sua publicação na Inglaterra, são nítidas as peculiaridades das obras alemãs. Os escritores e o público inglês passaram a prestar mais atenção à produção de horror feitas na Alemanha a partir de 1790, como *Hermann von Unna*, de Christiane Naubert, traduzida em 1794 por Walter Scott²⁴²;

²⁴² Devendra Varma aponta que essa obra continha toda uma série de “typical gothic motifs: the distressed

Ronaldo Rinaldini, de Vulpius (1798), traduzido em 1800, e *Die Räuber* (1777-80), de Schiller, em 1792, tendo sido seu protagonista, Karl Von Moor, um símbolo de inspiração para a liberdade individual. Schiller escreveu ainda outras duas obras fundamentais para o desenvolvimento do “gótico” alemão, como *Abalino der Grosse Bandit* (1793), que Lewis traduziu como *The Bravo of Venice*, e *Der Geisterseher*, de (1784), vertida ao inglês em 1795. Todas essas obras levaram para a Inglaterra temas que antes os artistas ingleses preferiam não abordar, como a violência, o satanismo, a magia negra e a quebra de tabus. Na Alemanha essas narrativas não eram conhecidas por “góticas” - termo que, aliás, os teóricos alemães relutaram muito a empregar -, mas como *Schauerroman*. Existiam ainda outros tipos de produção do tipo: o Ritterroman, romance de cavalaria; o Räuberroman, romance dos salteadores; e ainda o Bundsroman, romance de corporação, com histórias que tratavam de sociedades secretas de tipo maçônico mas com natureza criminosa, sendo o mencionado romance *Der Geisterseher* o seu modelo. Lewis, é herdeiro dessa vertente vinda da Alemanha, tendo mesclado os elementos do gótico inglês a essa “crueza” germânica, criando uma nova fase do gótico inglês, que passava, então, a explorar os recônditos mais escuras da alma humana, e não apenas dos subterrâneos de castelos e masmorras.

No entanto, como alerta Tompkins, não obstante as muitas proximidades entre as literaturas de terror da Alemanha e da Inglaterra, havia uma diferença fundamental:

The typical German work is often susceptible of political meaning; not only is its anti-clericalism more virulent than the picturesque iniquities evolved by English authors, but it is strongly marked by idealism of the feudal past and the Holy Roman Empire' [enquanto] (...) the English novel on the whole tended to transmute immediate social comment into the substance of metaphysical tragedy.²⁴³

E, nesse clima de *Grand Tour*; voltamos para a França, país onde Donatien-Alphonse-

heroine, te separated lovers, the malignant rival, the secret dungeon, the imprisoned heroine in a lone convent; her persecution by the wicked and diabolical monk, and finally the union and nuptial of the courageous hero and the exquisite heroine”. Devendra Varma, op. cit, p. 68.

²⁴³ J.M.S. Tompkins, *The popular novel in England, 1770-1800*, Londres, Methuen, 1969, p. 244.

François de Sade, o Marquês de Sade, em fins do século XVIII, produziu as obras que são o exemplo mais acabado do excesso desse espírito “sombrio” de seu tempo, enfocando a sexualidade brutalizada, a bestialização do homem. Sendo altamente materialistas, as obras sadianas vão além do horror tradicional, ocupando-se da exploração dos limites da racionalidade, da religião, da moral e do próprio ser humano. Nelas o horror e o sofrimento não encontram redenção, reforçando a tese sadiana ao propor os mais vis personagens cometendo crimes que não são mais do que consequências das “leis da natureza”²⁴⁴. A literatura de Sade é uma repetição incessante de cenas, de torturas - ao ponto de, no final dos *120 dias de Sodoma*, o autor se limitar a numerar as perversões cometidas pelos convivas, e não mais narrá-las ou descrevê-las. O excesso e a repetição, em Sade e nas novelas de terror, para Michel Foucault, é a “proliferação ao infinito”:

cada episódio deve seguir o precedente segundo a lei simples, mas absolutamente necessária do acréscimo. É preciso se aproximar cada vez mais perto do momento em que a linguagem mostrará seu poder absoluto fazendo nascer delas, de todas as suas nobres palavras, o terror. (...) em que ela deverá se calar sem sequer dizer que se cala. (...) A linguagem do terror é predestinada a um dispêndio infinito, mesmo quando ela se propõe a alcançar apenas um efeito. Ela se priva de qualquer repouso possível.²⁴⁵

Apesar de não poderem de modo algum serem classificadas como góticas, as principais obras de Sade são uma releitura de temas essenciais do romance sentimental de Richardson e do gótico: “a jovem perseguida” e a “virtude recompensada”: *Les 120 Journées de Sodome, ou l'Ecole du libertinage*, 1884, *Justine, ou les Malheurs de la Vertu*, 1791, *l'Histoire de Juliette, sa soeur, ou les Prospérités du vice*, 1797. Sade leu certamente os góticos ingleses, tendo deixado comentários sobre essa escola que são válidos até hoje na tentativa de compreensão do fenômeno. No seu ensaio “Idéias sobre o romance”, escrito na turbulenta década de 1790, ele se propõe a fazer um histórico do novo gênero que se impunha à literatura europeia. Logo depois

²⁴⁴ Ver: Eliane Robert de Moraes, *Lições de Sade: ensaio sobre a imaginação libertina*.

²⁴⁵ Michel Foucault, “A Linguagem ao Infinito”, in: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999, p. 89.

de considerar *The Monk* superior às obras de Radcliffe, Sade escreveu o seguinte sobre “esses romances novos, cujo sortilégio e fantasmagoria compõem quase todo o seu mérito”:

Convenhamos apenas que esse gênero, apesar do que se possa dizer, não é certamente sem mérito. Ele se tornara fruto indispensável dos abalos revolucionários de que a Europa inteira se ressentia. Para quem conhecera todos os infortúnios com que os maus podem cumular os homens, o romance se tornava tão difícil de fazer quanto monótono de ler; não havia um único indivíduo que não tivesse passado, em quatro ou cinco anos, por infortúnios que nem em um século o maior romancista da literatura poderia descrever. Seria preciso, portanto, pedir auxílio aos infernos para se compor títulos de interesse e encontrar no país das quimeras o que era corretamente sabido apenas folheando a história do homem nessa idade de ferro.²⁴⁶

Dessa forma, o Marquês ligava o tipo de literatura produzida com vistas ao terror à ansiedade provocada pelo trauma da Era de Revoluções pela qual a Europa passava. E, de fato, críticos coetâneos já chamavam àquela literatura de “terrorista”, associando o romance gótico ao Terror político na França. Saíram na época, por exemplo, artigos como “The Terrorist System of Novel Writing”, de 1797, do *Monthly Magazine* e “Terrorist Novel Writing”, anônimo do mesmo ano, que criticam duramente essas obras e as satirizam, chegando a dar uma “receita” em versos de como fazer um romance de terror.²⁴⁷

O crítico italiano Mario Praz em seu *A Carne, a morte e o diabo na literatura romântica*, escreveu que, na França das décadas de 1820 e 30, houve uma onda de interesse por Sade, o que permitiu a criação da atmosfera em que apareceria Baudelaire. Era o tempo da **École Frénétique**, termo criado por Charles Nodier em 1821 no comentário que fez sobre a tradução de *Das Petermännchen* (1791), de Hans Christian Spiess, um romance que exagera no sobrenatural, narrando a luta entre dois demônios pela alma de um homem. Nodier visava, com sua opinião, castigar os escritores que “promovem o ateísmo, a fúria e o desespero através das tumbas; que exumam os mortos para aterrorizar os vivos; e que atormentam a imaginação com cenas de horror cujo modelo só pode ser encontrado nos sonhos mais atemorizantes dos

²⁴⁶ Sade, *Os crimes do amor*, Porto Alegre, L&PM, 1995, p. 44-45.

²⁴⁷ Ver Fred Botting, op. cit, p. 41.

insanos”²⁴⁸. Ironicamente, o próprio Nodier se destacaria como um autor frenético com seus romances *Le Vampire* (1820) e *Smarra, ou les démons de la nuit* (1821), que capturam o clima mórbido que pairava sobre a Europa.

Outros escritores dessa escola foram o Visconde d'Arlincourt (*Le Solitaire*, 1821), o enlouquecido Petrus Borel, “Le Licanthrope”, autor dos alucinantes *Champavert, contes immouraux*, 1833; e *Madame Putiphar*, 1839, além de Eugène Sue (do *Atar-Gull*, 1831) e outros de menor destaque. Foi frenética a literatura que mais se consumiu na França nos revolucionários anos entre 1820 a 1840, dando mais uma vez razão ao já citado comentário de Sade sobre o porquê do Gótico.

Mesmo em um país europeu periférico como Portugal, a moda da literatura sombria chegou, ainda que com atraso. A divulgação dessas obras se fez por traduções pouco confiáveis, geralmente por via do francês, chegando lá desde o final do século XVIII. Natural que primeiro chegassem os franceses: Ducray-Duminil e o Visconde d'Arlincourt, com o seu romance mais célebre, *O Solitário*. Os ingleses demoraram para aportar, e só duas grandes obras da escola ficaram conhecidas dos portugueses antes de 1830: *Amanda e Oscar, ou História da Família de Dunreath* (tradução de *The Children of the Abbey*²⁴⁹, de Regina Maria Roche); e *O Subterrâneo, ou Matilde* (*The Recess. A Tale of the Other Times*, de Sophia Lee). Apenas na década de 1830 surgiram traduções das obras de Ann Radcliffe. Depois de 1850, com o fim da Real Mesa Censória, outras obras começaram a chegar em jorro nas livrarias portuguesas, como as mais recentes, dos franceses Eugène Sue e Frédéric Soulié: *As memórias do diabo* (1842), de Soulié, e *O judeu errante* (1846), de Sue. *O Monge*, de Lewis, pela sua fama de “indecente”, só teria tradução em 1861.

Além das traduções, outro meio de divulgação e produção da literatura soturna em Portugal deu-se nos jornais e revistas literários do Romantismo, meio pelo qual se publicaram

²⁴⁸ Charles Nodier apud: Victor Sage (ed), *Gothick Novel : a casebook*, Basingstone, Macmillan, 1988, p. 104.

²⁴⁹ cf. Marlyse Meyer, *Folhetim, uma história*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.

uma série de baladas, a principal forma de literatura macabra produzida em terras lusitanas. Estando ligadas às tradições populares e literárias ibéricas (caso do romance medieval), as baladas inglesas e alemãs foram bem recebidas pelos portugueses. Almeida Garrett e Alexandre Herculano trabalharam na compilação de romances em verso e nas versões portuguesas das mais célebres baladas macabras - entre outras, *Leonor* (*Lenore*, de Bürger), publicada em 1834, e *Afonso e Isolina* (*Alonzo and Imogen*, de Lewis, incluída em *O Monge*), que apresentou em duas versões diferentes, em 1835 e 1836.

Entre os românticos portugueses, Camilo Castelo Branco foi aquele que mais empregou elementos do horror, embora não apelasse diretamente ao sobrenatural. Seu livro de estreia, *Anátema*, (1851) foi por ele chamado de um “romance tenebroso”. Segundo Maria Leonor Calixto, “o macabro aparece ao longo de toda a sua obra [de Camilo], sobretudo ligado a um motivo bastante frequente na nossa literatura de ficção desta época(...) [como foi o caso] de *O Esqueleto*. Trata-se do desenterramento dos cadáveres”.²⁵⁰

Porém, o escritor português que fez o uso mais explícito e consciente do horror em suas obras foi Álvaro do Carvalho, morto aos 24 anos, tendo escrito *Seis Contos Frenéticos*, publicados postumamente no ano seguinte a sua morte, em 1868. A descrição que Calixto dá dessa obra nos faz inevitavelmente pensar em *Noite na taverna*²⁵¹

[As cenas dos contos] surgem em ambientes misteriosos, sem localização definida ou situados nos países preferidos dos escritores ‘frenéticos’ – a Espanha e a Itália -, num turbilhão de crimes sangrentos e numa época que, por pequenas referências, somos levados a identificar com a da sociedade depravada que, segundo os pseudo-realistas discípulos de Sue, seria a contemporânea. O cenário tanto pode ser um cemitério como uma tempestade, ou um baile de máscaras ou uma casa de jogo, mas é sempre de noite que se passam os acontecimentos decisivos.

Como vimos, a ficção gótica, o *Schauerroman*, o *roman noir* e o *roman frenétique* representam uma rede complexa de empréstimos, trocas, apropriações e inovações. Não

²⁵⁰ Maria Leonor Calixto, *A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal nos séculos XVII e XIX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1955, p. 186.

²⁵¹ Ver a esse respeito a já comentada dissertação de Michele Voltarelli Barbon, *Uma estética da teatralidade ...*

obstante o *Zeitgeist* macabro que rondava a Europa naquele período, é pouco provável que qualquer desses gêneros pudesse se desenvolver sem o impulso fornecido pelas traduções. Mas, mesmo com as semelhanças acentuadas, aos poucos cada escola aparentemente foi se tornando mais segura em seus modos de trabalhar com o medo e cada uma tendeu a adquirir características locais que foram distinguindo uma tradição da outra.

II.III – O Gótico e o Romantismo

O interesse pelo soturno tem uma importância verdadeira para a compreensão do movimento romântico, como já demonstrou Mario Praz. A relação entre a literatura que estamos chamando de “macabra” ou “sombria” e o Romantismo vem sendo apontada pelos mais diversos críticos. É bastante evidente, embora só recentemente esteja se estudando a fundo, a relação sobretudo entre o Gótico e o Romantismo.²⁵² Já se disse que “the horror novel (...) affects all the great romantics without exception”²⁵³. Românticos ingleses como Blake, Coleridge, Shelley, Byron e Keats tomaram parte na tradição gótica, seja como leitores, seja articulando imagens e temas soturnos que exerceram potente influência na história literária. Apenas como exemplo, podemos citar obras desses autores que, ou integram a escola gótica, ou são quase indiscerníveis pelo clima soturno que as envolve: é o caso de *Christabel* e de *The Ballad of the Dark Ladir*, de Coleridge; do *Manfred*, de Byron; de *Zastrozzi*, produção juvenil de Pierce Shelley; de *Eve of St Agne*, de Keats; além, é óbvio de *Frankenstein*, de Mary Shelley.

Essa atração pela fantasia e pelo macabro já surgira no chamado “pré-romantismo”, sendo fruto da crescente separação entre o racionalismo iluminista e a liberdade apregoada pelos *Stürmer* e pelos poetas ingleses. Era uma nova forma de representação de mundo diante

²⁵² Notadamente por David Punter, op cit, e Michael Gamer, *Romanticism and the Gothic, Reception and Canon Formation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

²⁵³ Allan Rodway, *The Romantic Conflict*, 1963, p. 59; apud: David Punter, op. cit, p. 233.

da desilusão sentida ante a triste realidade. Diante das luzes que o racionalismo queria jogar sobre o homem e a sociedade, a reação seria contrapor uma face escura, menos racional e controlada do ser humano.

Alguns dos elementos centrais do romantismo já eram encontrados na tradição do gótico: por exemplo, o recuo temporal, passando-se em em tempos remotos (frequentemente medievais), o afastamento geográfico para países longínquos ou *exóticos*, (geralmente Itália, Espanha ou França), a abordagem de aspectos pitorescos e sublimes na Natureza, sem mencionar os mais óbvios, o clima tenebroso empregado pelo “ultrarromânticos”. David Punter afirma que há três figuras simbólicas que atuaram tanto no Gótico quanto nas obras românticas: o Andarilho, o Vampiro e o Homem em busca de conhecimentos proibidos.

O Andarilho é o ser que comete um crime abominável contra Deus, sendo amaldiçoado a uma vida perpétua na Terra, caracterizada por um tédio eterno e uma melancolia sobrehumana. Tendo andado pela Terra durante tanto tempo, o andarilho também possui a sabedoria das eras e é um observador adequado da transitoriedade mundana. Para os românticos, o fascínio por essa figura vinha do fato de ser ele um injustiçado por Deus (já que fora condenado a uma pena eterna), bem como ao seu papel de desafiador, de transgressor, de perturbador da ordem natural: Prometeu, Ahasverus, Melmoth e até Childe Harold, embora neste último não encontremos o caráter sobrenatural.

O vampiro também é uma anomalia que desafia as leis da natureza em sua perversa união de paixão e morte, transgredindo as leis da mortalidade e preferindo a noite ao dia, o sonho à realidade. Ele representa ainda a liberação sexual sexual extrema, além de ser a figura do aristocrata de eras antigas, uma figura anti-burguesa por excelência. O primeiro vampiro da literatura europeia parece ter sido Lord Ruthven inspirado em Byron, mas a metáfora do ser que se alimenta de energias humanas (sangue, carne, vitalidade) é muito mais antiga.

Já aquele que busca o conhecimento proibido também é bem anterior, vindo desde o

pecado original, com a árvore do conhecimento, mais uma vez Prometeu, o Fausto e chegando no século XIX ao Manfred byroniano e ao Dr. Frankenstein. Em última instância, o conhecimento proibido definitivo é o da criação da vida.

Punter conclui que a sobrevivência à morte é a raiz nesses três símbolos, sendo uma concepção do mais profundo desejo humano. Os três são socialmente insaciáveis, e também transgridem as fronteiras entre o natural, o humano e o divino. São individualistas e não estão satisfeitos com as restrições colocadas a eles por uma sociedade regrada e ordenada. Daí seu fascínio para os românticos ao desafiar a ordem estabelecida, em primeiro lugar, por Deus.

Para Mario Praz, a primeira retratação do rebelde que desafia a Deus, Satanás, foi feita por Tasso em *Gerusalem Liberata*, continuada depois por Milton, em seu *Paradise Lost*. Em Milton, o Maligno assume definitivamente um aspecto de beleza decaída, de esplendor ofuscado pelo tédio e pela morte, de majestade decaída. Blake já apontava que Milton faz Lúcifer nos parecer simpático, e os românticos aproximaram-se desse ponto de vista.

O sinistro fascínio exercido pelo Satanás Miltoniano transfigura em fins do século XVIII no tipo tradicional do bandido generoso que é Karl Moor, de Schiller. Praz comenta que “rebeldes em grande estilo, netos do Satanás de Milton e irmãos do Salteador de Schiller começam a povoar as perspectivas pitorescas e historicizantes dos romances de terror ingleses no final do século XVIII”²⁵⁴. Seria essa a origem dos “homens fatais” românticos, com características que lhes seriam recorrentes: “a origem misteriosa, que se supõe ser ótima, os traços de paixões extintas, a suspeita de uma terrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis.”²⁵⁵

Foi Lord Byron foi quem levou à perfeição esse tipo do rebelde, com traços que o poeta inglês transferiu para seus personagens *Lara*, *Corsário*, *Manfred* e *Childe Harold*, com a ideia da *felicidade no crime*, compondo e desenvolvendo a imagem do herói byroniano,

²⁵⁴ Mario Praz, op. cit, p. 75.

²⁵⁵ Idem, ibidem, p.76.

caracterização máxima de herói romântico, um ser demoníaco e fatal, de aspecto sombrio e misterioso, sob cujas feições belas e pálidas se escondem paixões violentas, sentimentos terríveis e indefinidos. Esses traços, segundo Praz, Byron teria derivado, “quase servilmente”, de Radcliffe. Aliás, Byron era um grande admirador das obras de Radcliffe, tendo sido leitor apaixonado de seus romances durante a juventude. Em *Childe Harold* ele rende uma homenagem à grande dama do gótico inglês ao praticamente “copiar” os termos que ela usa para descrever em *Mysteries of Udolpho* a cidade de Veneza, lugar que, ironicamente, ele conheceu, mas ela não. Praz nos fala ainda que outro possível débito de Byron na configuração de seu “herói” tenha sido com o René, de Chateaubriand, o qual inclusive cobra isso em suas memórias.

Como pudemos notar, Byron trabalhou, de alguma forma, com os três caracteres góticos que se tornaram caros ao Romantismo. Sua poesia e seu próprio estilo de vida foram inspirações para o Gótico tardio. Lady Caroline Lamb, uma amante rejeitada por Byron, que o definiu como um homem “mad, bad and dangerous to know”, romanceou os hábitos de seu ex-amante na obra *Glenarvon* (1816), onde Byron é transfigurado no vilanesco Lord Glenarvon.

Mas há outro episódio da vida de Byron ainda mais importante para a história da literatura de horror. Trata-se do famoso “Verão da Villa Diodatti”. Em 1816, entre 15 e 17 de junho, Byron, Percy Shelley, Mary Wollstonecraft Shelley e o Dr. John Polidori estiveram hospedados naquela propriedade, às margens do Lago Geneva. Depois da leitura de *Fantasmagoriana*²⁵⁶, e possivelmente sob a influência do láudano, talvez do clima tempestuoso, Byron propôs a todos uma competição para criar a mais assustadora história de terror. Desse desafio surgiram duas obras seminais para as letras noturnas: os romances *Frankenstein - or the Modern Prometheus*, de Mary Shelley, publicado em 1818; e *The Vampyre*, do Dr. Polidori, lançado em 1819 na *New Monthly Magazine*, considerada a primeira história de vampiros em

²⁵⁶ Uma versão francesa de uma coleção de contos alemães, *Das Gespensterbuch*, (*Livro dos Fantasmas*), publicada na França em 1812 e na Inglaterra, em 1813, com outro título: *Tales of the Dead*.

língua inglesa, na qual surge o Lord Ruthven²⁵⁷. É desnecessário comentar a recepção de ambas as obras, que praticamente lançaram as bases do horror moderno.

Era o mal se instalando em definitivo na literatura através do romantismo. Baudelaire no ensaio "Da essência do riso", afirma que os personagens de uma "subdivisão da escola romântica, a escola satânica", todos os

ímpios de melodrama, malditos, danados, fatalmente marcados por um riso que chega até as orelhas (...) são quase todos netos legítimos ou ilegítimos do célebre viandante Melmoth, a grande criação satânica do reverendo Maturin. (...) E esse riso é a explosão perpétua de *sua cólera e de seu sofrimento*. Ele é, que me compreendam bem, a resultante necessária de *sua dupla natureza contraditória*, infinitamente grande em relação ao homem, infinitamente vil e baixa em relação ao Verdadeiro e ao Justo absoluto. (...) E assim o riso de Melmoth, que é a expressão mais elevada do orgulho, realiza perpetuamente sua função, rasgando e queimando os lábios do ridente irremissível.²⁵⁸

Friedrich Schiller resumiu a importância do vilão para a ficção. Na introdução ao seu *Die Räuber*, de 1781, ele defende a premissa de que os estudos da criminalidade devem ser dramáticos para ilustrar a deficiência moral:

Every man, even the most depraved, bears in some degree the impress of the Almighty's image, and perhaps the greatest villain is not farther removed from the most upright man than the petty offender; for the moral forces keep even pace with the powers of the mind, and the greater the capacity bestowed on man, the greater and more enormous becomes his misapplication of it; the more responsible is he for his errors.²⁵⁹

É conhecida o trecho da *Formação da Literatura Brasileira* em que Antonio Candido procura explicar o papel do satanismo na literatura romântica:

Pessimismo e sadismo condicionam a manifestação mais espetacular e original do espírito romântico - o satanismo, a negação e a revolta contra os valores sociais, quer pela ironia e o sarcasmo, quer pelo ataque desabrido. Aquelas gerações assistiram a

²⁵⁷ Essa narrativa foi originalmente atribuída a Byron, que negou veementemente sua autoria, assumida por Polidori algum tempo depois. O conto que Byron criou para aquela competição na verdade ficou inacabado, *The Tomb*. Não se sabe qual foi a criação de Percy Shelley.

²⁵⁸ "Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes-plásticas", in: Charles Baudelaire. *Escritos sobre a arte*. São Paulo, Edusp, 1991, p. 33-34, 35, 36 (grifos meus).

²⁵⁹ Schiller, www.gutenberg.org/etext/6782 <consultado em 09/08/2009>

uma tal liquidação de valores éticos, políticos e estéticos, que não poderiam deixar de exprimir dúvida ante os valores, em geral, e curiosidade por tudo quanto fosse exceção ou contradição das normas. O crime, o vício, os desvios sexuais e morais, que a literatura do século XVIII começara a tratar com cinismo ou impudor, entram de repente em rajada para o romance e a poesia, tratados dramaticamente como expressões próprias do homem, tanto quanto a virtude, a temperança, a normalidade. É conhecida a teoria hugoana dos contrastes, pela qual o drama romântico, obsedado por Shakespeare, procura superar a estilização das convenções clássicas. O *Manfredo*, de Byron, (...) é um exemplo perfeito dessa vocação para o desmedido e o contraditório, a cuja temperança se fundem aspectos aparentemente inconciliáveis do comportamento. No *Caim*, Byron simboliza os amores com a própria irmã; Em *As Ilusões Perdidas* e *Esplendor e Miséria das Cortesãs*, Balzac estuda o amor homossexual; o Julien Sorel, de Stendhal, é uma *alma bem formada*, que o romancista nos levou a considerar tal, mesmo depois da irrupção do crime - que aparece quase como desdobramento das suas qualidades. A coragem com que o romance francês desce aos subterrâneos do espírito e da sociedade representa, porventura, a conquista mais fecunda da literatura moderna; conquista iniciada no século XVIII e aprofundada por Laclós e o Marquês de Sade.²⁶⁰

II.IV – A Literatura da Perversidade

Se o herói byroniano é o modelo no qual se inspirou Álvares de Azevedo para criar os personagens de *Noite na taverna*, dois outros autores ajudaram a criar o clima de terror perverso que envolve essa obra: Edgar Allan Poe e E.T.A. Hoffmann. Embora Azevedo tenha certamente lido Hoffmann²⁶¹, é difícil provar que conhecesse Poe. De toda forma, o aparecimento dele em terras norte-americanas mostra, mais uma vez, o espírito de época sombrio permeando o ocidente em meados do XIX.

Poe é o principal representante do chamado *Dark Romanticism*, um movimento literário norte-americano de meados do século XIX, de natureza pessimista e cética, que apresentava os indivíduos como inclinados ao pecado e à autodestruição, revelando a verdadeira face do homem, uma face má e egoísta, uma leitura norte-americana do Byronismo. Além de Poe, Nathaniel Hawthorne (*The Scarlet Letter*, de 1850; e *The House of the Seven Gables*, de 1851) e Hermann Melville (*Moby Dick*, 1851) também escreveram obras desse tipo.

²⁶⁰ Antonio Candido, *Formação...*, p. 29-30.

²⁶¹ Para mais detalhes sobre a recepção desse escritor no Brasil, ver o artigo de Karin Volobuef “ETA Hoffmann e o Romantismo brasileiro”.

A produção do autor de “O Corvo”

marks a decisive break between gothic of Otranto and the later psychological horror of the late nineteenth century but it also marks the appearance of a self-conscious aestheticism allied to, but different from, the popular tale of horror. For Poe it is *perversity* that marks horror just as *peculiarity* is the mark of *art* and both confront common sense, decency and normal codes.²⁶²

Poe combinou elementos do horror físico (sepultamento, reencarnação) com o horror mais associado à mente (claustrofobia, histeria). Ele invoca o sobrenatural sem explorá-lo; ao invés disso suas histórias são ligadas ao irracional, tratando da perversidade, monomania e obsessões relacionadas a um misticismo direcionado ao ego em que o conhecimento do desconhecido coincide com o conhecimento do Eu.

Algo semelhante, mas com um pé mais fincado no onírico, já tinha sido feito pelo alemão E.T.A. Hoffmann, que em 1817 publicou a obra *Nachtstücke* (*Peças Noturnas*), com grande repercussão na década seguinte. Karin Volobuef nos fala que

O sucesso de Hoffmann em seu país natal havia sido estrondoso: segundo Segebrech (p. 395), nos seus últimos oito anos de vida Hoffmann era um escritor de grande vendagem e tão procurado pelos editores que não conseguia atender a todas as encomendas de contos. Sim, contos. Embora Goethe considerasse Hoffmann um caso patológico, sua repercussão foi imensa. Se o sucesso de Hoffmann foi enorme em vida, após sua morte em 1822, seu nome caiu no esquecimento na Alemanha.

Interessante notar a diferença a recepção de Hoffmann na Inglaterra e na França. Nas Ilhas Britânicas o escritor alemão inicialmente não foi bem aceito – devido à influente opinião crítica de Walter Scott, para quem as obras de Hoffmann “they are not the visions of poetical mind, they have scarcely even the seeming authenticity which the hallucinations of lunacy convey to the patient; they are the feverish dreams of a light-headed patient”, concluindo, da mesma maneira que Goethe, que Hoffmann precisava mais de tratamento médico do que crítica literária.²⁶³ Por conta disso, Scott entraria em uma querela literária em 1829 com o tradutor

²⁶² Clive Bloom, *Poe, Poe, Poe*, Nova Iorque, Penguin Books, p. 3.

²⁶³ Cf. *On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particular in the works of E.T.A. Hoffmann*, Foreign Quarterly Review, I, 1 (July) 1827, p. 60-98.

francês de Hoffmann, Loève-Vermars.

Já na França seu tratamento foi muito diferente – até demais, diriam os estudiosos da literatura alemã. No fim da década de 1820, várias obras de Hoffmann são traduzidas para o francês pelo citado Loève-Vermars. Um jornalista do *Globe*, Jean-Jacques Ampère, saudou a publicação cunhando o termo “fantástico”, usado pela primeira vez na literatura. Ele queria dizer que a obra de Hoffmann tinha a capacidade de criar ilusões, isso a partir de *Fantasiestücke in Callot's Manier*, traduzida como *Contes fantastiques*. A tradução francesa de Loève-Vermars privilegiou apenas esse lado fantástico do alemão, não faltando algumas modificações, contribuindo para a elaboração o mito romântico de Hoffmann: um paradigma do artista romântico, o gênio incompreendido, de existência doentia, adoentado e melancólico. Esse comportamento ajudava ainda a explicar a excentricidade dos textos. Em 1836 Hoffmann receberia uma tradução de suas obras completas para o francês, ajudando a diminuir a grandeza de seu mito feita pelas traduções parciais e adulteradas de Loève-Vermars.

Poe e Hoffmann têm em comum a nova concepção romântica do elemento noturno, que deixava de causar apreensão por estar fora do indivíduo, passando para o interior de cada um. O perigo e o horror não estavam mais fora, mas dentro do ser humano, que revelava seu lado “noturno”, primevo. Com medo de si mesmo e do que tomavam consciência, os personagens românticos buscam se isolar da sociedade, tornando-se misantropos e até loucos.

Para o crítico alemão Leopoldeser, essa nova face permite falar de um novo tipo de modalidade literária: a *Nachtstück*, ou peça noturna. Retirando esse termo de um título de Hoffmann, o crítico alemão fala de fala de dois tipos de peça noturna romântica²⁶⁴. A primeira é aquela em que a noite forma fornece um *arcabouço espaço-temporal à narrativa*, constituindo o tempo cronológico em que a história transcorre. Nesses textos, praticamente toda a ação se passa no período escuro, noturno, dependendo os acontecimentos estranhos dessa falta de luz e de trevas, o caos primitivo do Gênesis que é a marca do maléfico e do perigoso, com as sombras

²⁶⁴ Os comentários seguintes foram retirados de Karin Volobuef, *Frestas e Arestas ...*, p. 66-69.

determinando o destino dos personagens rumo ao desconhecido, ao terrífico e, muitas vezes, à morte. Já na segunda modalidade de *Nachstück* como definida por Leopoldeser, o espaço/tempo noturno é substituído por um *complexo temático* que engloba todo tipo de temas escuros que são desencadeados pela noite, isso no interior das personagens. A noite não precisa necessariamente estar presente, enquanto delimitação temporal, para que esses fenômenos ocorram, sendo a noite metaforizada por motivos como o crime e a loucura. Esse tipo de obra inclui temáticas que tratam do lado obscuro do ser humano, como a loucura, o duplo, a transgressão de todo tipo.

II. V – Noite na Taverna e o Soturno no Brasil

Segundo José Aderaldo Castello, foi Domingos Borges de Barros (1779-1855), Visconde de Pedra Branca, quem

transfere para a literatura brasileira, pela primeira vez, com *Os Túmulos*, de 1825, uma das correntes de inspiração mais intensa aos albores do romantismo europeu, a chamada “literatura dos túmulos”. No caso dele, é motivada pela morte do filho, poesia realmente sentida, subjetiva, não obstante a tendência reflexiva, certo conteúdo filosófico, o desencanto total da vida e a volta para a morte, embora ligados à idéia de Deus. Poesia fúnebre, carregada de atmosfera sombria, só o Romantismo realmente a conheceria.²⁶⁵

Coube ao Barão de Paranapiacaba, João Cardoso de Meneses e Sousa, o papel de intermediário entre os primeiros byronianos paulistas, como Antonio Augusto Queiroga, da turma de 1830, e a turma de Álvares de Azevedo em diante. Seu livro de juventude, *A Harpa Gmedora*, mistura byronismo, melancolia romântica lamartiniana e nacionalismo americanista.

Em um dos seus mais belos poemas, “Otávio e Branca ou a Maldição Materna”, uma balada de

²⁶⁵ José Aderaldo Castello, *A literatura brasileira: manifestações da era colonial*, São Paulo: Cultrix, 1962, p. 211.

terror gótico, João Cardoso utiliza a figura do vampiro, segundo ele “criação fantástica dos modernos povos Gregos, celebrada na lenda do Lord Ruthven.” O próprio ambiente da balada antecipa quanto ao negror funerário certos trechos de Álvares de Azevedo e Bernardo Guimarães:

Era a hora em que o negro anjo da morte,
Seguido dum cortejo de finados,
Ergue coa espada as lápidas dos mortos,
E, sobre um sólio de escarnados ossos,
Planta seu estandarte funerário.²⁶⁶

Foi a partir das traduções de Francisco Otaviano e dessa obra de João Cardoso que teve início a aclimação de Byron ao nosso romantismo, predominando, como bem apontou Onédia Barbosa, a linha de apresentar um Byron mais fúnebre e soturno do que era realmente.

Vale citar, ainda, a figura de dois famigerados byronianos brasileiros que fizeram suas lendas no Rio de Janeiro: Tiburcio Antonio Craveiro, autor da 1ª tradução de Byron no Brasil (*Lara*), foi professor de retórica no colégio Pedro II entre 1825 e 1843 e teria levado uma vida de orgias e morbidez, com sua casa ostentando decoração de caveiras, objetos de tortura, pintura imitando sangue. Sua lenda deveria ainda persistir no Pedro II quando Álvares de Azevedo ali estudou. O outro foi o Conde de Thierry von Hogendorp, ex-general de Napoleão, que chegou ao Brasil em 1821. Vivia numa casa na qual seu quarto seria pintado de negro, com uma cama em forma de ataúde. Frequentava a “Caverna do Sangue”, sociedade byroniana fundada por Craveiro e que teria inspirado os estudantes de São Paulo e de Olinda.

Muito embora não tenhamos muitas referências diretas ao contato de nossos literatos com os autores do Gótico (e vale aqui ressaltar o minucioso levantamento feito por Sandra Vasconcelos junto aos Gabinetes de Leitura do Rio de Janeiro²⁶⁷), Marlise Meyer nos mostra

²⁶⁶ Apud: Péricles Eugênio da Silva Ramos, “A Harpa Gmedora”, in: *Do Barroco ao Modernismo*, p. 104.

²⁶⁷ Cf. Sandra Vasconcelos, “Romances ingleses em circulação no Brasil no século XIX”.

que alguns dos romances terroríficos chegaram a fazer grande sucesso entre nós. É o caso sobretudo de *Children of the Abbey*, da comentada Ana Maria Roche, que ela apresenta em seu trabalho sobre a história do folhetim na Europa e no Brasil²⁶⁸, tendo aqui ficado marcado como leitura de muitos, como José de Alencar, que dá o testemunho de tê-lo conhecido em sua biografia literária. Também Machado de Assis comentou: “Eu devo confessar esse pecado (...), eu... nunca li o *Rocambole*. (...) Vejam lá; eu, que li os poetastros da *Fênix Renascida*, **os romances de Ana Radcliffe** [sic] (...) e outras obras mágicas, nunca jamais em tempo algum me lembrou ler um só capítulo do *Rocambole*.”²⁶⁹[grifos meus]. Da mesma maneira que nosso Machado revela ter lido Radcliffe e Roche, também Almeida Garrett fala dos populares romances frenéticos de seu tempo “Novelas e romances, livros insignificantes que todos lêem, ainda os mesmos que o negam”²⁷⁰.

Devo retomar agora dois trabalhos da fortuna crítica de *Noite na taverna* que apenas mencionei anteriormente, que tratam especificamente da relação dessa obra de Álvares de Azevedo com o gótico e o horror, isso para verificar em que medida eles ajudam ou são contrapostos a minha visão sobre a obra.

O primeiro deles é o de Maurício Cesar Menon²⁷¹, que produziu uma tese de cunho antológico, na qual procura dar um amplo panorama da recepção do gótico na literatura brasileira do início do nosso romantismo até 1942, levantando cuidadosamente em obras de nossa prosa de ficção a presença de uma série de temas do horror. Embora não apresente análises verticalizadas das obras, pois não era essa sua proposta, o autor faz comentários bastante pertinentes sobre a escola. A respeito de *Noite na taverna*, Menon escreve que, dentro da nossa historiografia literária, a única obra de cunho “gótico” que entrou para cânone e tem recebido alguma atenção da crítica é essa produção de Maneco, e considera que isso se deu por

²⁶⁸ Cf. Marlyse Meyer, op. cit. “Quem o que foi *Sinclair das Ilhas*”.

²⁶⁹ Machado de Assis, “História de 15 dias”, livro I, *Aleluia! Aleluia!*, apud: Marlyse Meyer, op. cit, p. 390.

²⁷⁰ Em *Viagens na minha terra*.

²⁷¹ Maurício Cesar Menon, *Figurações do Gótico e seus Desdobramentos na Literatura Brasileira de 1843 a 1932*, Londrina: UEL, 2007, tese de doutorado.

ter sido escrita por um autor importante de nosso romantismo. Sugere que esse texto de Álvares de Azevedo é, de forma unânime, “reconhecido pela crítica e pela historiografia como o representante maior de uma literatura macabra feita por um escritor brasileiro, o que nem sempre ocorre quando se trata de outros escritores e suas respectivas obras”, lembrando os casos de obras irmanadas à de Azevedo que foram deixadas à margem do cânone e praticamente desapareceram, como *A Trindade Maldita*, de Franklin Távora; *O Gennesco*, de Teodomiro Alves Pereira; e *Dalmo ou os Mistérios da Noite*, de Luís Ramos Figueira. Não há como discordar dessa opinião de Menon, mas uma leitura detida dessas outras obras mostra que seu esquecimento não se deve apenas ao fato de terem sido escritas por autores “menores” de nossa literatura, mas também à falta de qualidade estética de todas elas.

Já Roberto Causo²⁷² é autor daquele que deve ser o melhor trabalho historiográfico já escrito sobre literatura brasileira de ficção científica, fantasia e horror. Causo, ele próprio autor conceituado de FC, faz um apanhado dessas produções em nosso país desde o ano de 1875 até 1950. O escritor dedica algumas páginas de seu livro à análise de *Noite na taverna* no desenvolvimento de nossa ficção sobrenatural, já que para ele, investigar a presença do fantástico em *Noite na taverna* pode ajudar a pensar em como o gênero se desenvolveu entre nós. Causo afirma que apenas a narrativa de Solferi apresenta a hesitação exigida por Todorov, e que os outros capítulos não trazem a presença de qualquer sugestão de sobrenatural. Porém, sugere o pesquisador se, estruturalmente, *Noite na taverna* não vai ao encontro à teoria de Todorov, a realização desse “clima” de horror se encaixa na percepção que H.P. Lovecraft tem do gênero. Se, como Causo propõe, obra de Azevedo não traz elementos sobrenaturais em proporção suficiente para projetá-lo dentro do alcance do gênero horror, escreve o crítico que “sem dúvida os seus componentes essenciais e suas propostas de efeitos estão ali embrionários, como em outros textos românticos de tendência semelhante”. Ainda assim,

²⁷² Roberto de Sousa Causo, *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2003.

a obra de Álvares de Azevedo se encontra armadilhada entre essas duas percepções do fantástico ou do horror, a que *Noite na taverna* é usualmente associado. Porém, um caminho mais tortuoso pode ser traçado na tentativa de encontrar a definição ao mesmo tempo definitiva e menos fechada em seus princípios, como é a de Todorov. Esse caminho passa pelo reconhecimento das intenções de Azevedo em buscar o efeito do sublime, conforme formalizado por Kant. (...) No caso de *Noite na taverna*, a resultância do conceito de sublime aplicado à narrativa é qualquer coisa escura e determinista.²⁷³

Causo defende que Álvares de Azevedo realizou na prática da narrativa o conceito do sublime kantiano se considerarmos que, “apesar da pomposidade exagerada da narrativa e da inépcia em solucionar de maneira satisfatória as transições narrativas, a novela possui passagens capazes de causar forte impressão pela atmosfera e intensidade das imagens”. Julga, porém, que os mesmos exageros e a falta de ambientação podem prejudicar a avaliação da obra, já que

para que a transcendência possa ser atingida, são necessários índices do real a contrapor-se. Álvares de Azevedo tangeu para longe essa possibilidade ao escolher personagens e ambiência alienígenas ao contexto social brasileiro de sua época. Mais que isso, sua narrativa foi enfraquecida pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o um imitador das convenções góticas.²⁷⁴

O exotismo de *Noite na taverna* traz, segundo Causo, marcas fortemente estereotipadas, e é o resultado da mistura das influências europeias sofridas pelo autor a “saude da metrópole” que Azevedo não conseguia conter²⁷⁵. Aponta que é comum entre os analistas do poeta aceitar, em alguma medida, que ele interiorizara-se em um mundo particular, marcado pela literatura de seus modelos do Velho Continente e que suas criações literárias seriam, assim, “expressão desse mundo pessoal apartado da realidade do *mundo exterior*, onde as tensões básicas – sexualidade e identificação social – se digladiariam”. Analisando o fenômeno da

²⁷³ Idem, ibidem, p. 105.

²⁷⁴ Id, ibid, p. 107.

²⁷⁵ A esse respeito já escrevera Joaquim Nabuco, em *Minha Formação*: “Estamos assim condenados à mais terrível das instabilidades, e é isto o que explica o fato de tantos sulamericanos preferirem viver na Europa... Não são os prazeres do rastaquerismo, (...) a explicação é mais delicada e mais profunda: é a atração de afinidades esquecidas, mas não apagadas, que estão em todos nós, da nossa comum origem européia. A instabilidade a que me refiro, provém de que na América falta a paisagem, à vida, ao horizonte, à arquitetura, a tudo o que nos cerca, o fundo histórico, a perspectiva humana; que na Europa nos falta a pátria, isto é, a forma em que cada um de nós foi vazado a nascer. De um lado do mar sente-se a ausência do mundo; do outro, a ausência do país. O sentimento em nós é brasileiro, a imaginação européia”.

literatura especulativa no Brasil, o autor pondera que

essa expressão de um universo mental interiorizado, distante da realidade social brasileira, e muito mais determinado por uma influência cultural e literária que por uma experiência ou reflexão em primeira mão da vida, está presente na moderna expressão local da FC e do horror. ([em que ainda] predominam o imitativo e o introspectivo(...)).²⁷⁶

E conclui:

Tudo se parece o produto de uma experiência restrita ao plano cultural-literário apenas (...). Se no ato de analisar a personalidade de Azevedo com base nos seus textos esbarra no claro equívoco de julgar o caráter íntimo do criador pelo artefato – que é uma ficção construída de linguagem –, a carência de cor local (tanto brasileira quanto estrangeira, pois o vago da ambiência torna-se cada vez mais incômodo à medida que caminha a narrativa) é um fato a apontar para uma postura detectável da negação da realidade brasileira, e de qualquer intenção de agir sobre ela.²⁷⁷

Se, de fato, falta a ambiência local em *Noite na taverna*, a presença desta nas suas emulações não garante melhores resultados. Como já apontei, todas as obras inspiradas na novela alvaresina (ou, pelo menos, aquelas fruto dos tempos da “sociabilidade específica” das nossas academias jurídicas), são situadas no Brasil. Algumas, como *Dalmo* e *Gennesco*, têm clara intenção de engrandecimento da Pátria e da missão dos estudantes de Direito. Mas, como no caso da obra-matriz, mais uma vez o elemento noturno gira em falso, faltando a nossos autores o estofo sociohistórico no qual puderam ser bordadas as grandes obras de horror europeias e estadunidenses.

Causo menciona, ainda, que Álvares de Azevedo teria sido “um mero imitador das convenções góticas”. Talvez o termo seja forte demais. O próprio poeta, em seu estudo sobre Rolla, ao defender Musset da acusação de mero arremedador de Byron, usa sua argumentação para uma autodefesa antecipada:

Alfredo de Musset é uma dessas almas de poetas, que se batizaram do ceticismo das ondas turvas de Byron. Não é um plagiário, contudo – não é um árido imitador. (...) O que há, é uma harpa acordada aos sons rugidores de um concerto da noite: um

²⁷⁶ Roberto Causo, op. cit, p. 108.

²⁷⁷ Idem, ibidem, p. 109.

cérebro que se esbraseou a sonhos de outro cérebro.”²⁷⁸

E complementa:

(...) de Byron a Musset a relação (...) é porventura uma inspiração. A influência [de Byron] (...) no sonhador [Musset] (...) é como daqueles sons que se agravam, ainda apesar da vontade, na memória, e acordam aí melodias secretas como o vento da noite nas folhas da floresta.²⁷⁹

Se não imitador, já que como vimos essas convenções da literatura soturna faziam parte do ideário romântico, quais elementos desse maquinário Álvares de Azevedo empregou de forma mais visível em *Noite na taverna*?

Estruturalmente, como já apontaram vários trabalhos, *Noite na taverna* é uma “**novela em moldura**”. A menção à epidemia, aliás, também nos lembra o *Decameron*. A forma da narrativa em moldura, como se sabe, não foi criação de Boccaccio, remontando ao *Pantchatantra*, o *Romance dos Sete Sábios* e o *Hitopadesha*. Graças ao intercâmbio comercial que se estabeleceu entre o Oriente e o Ocidente a partir do século IX, com a “Rota da Seda”, junto com os tecidos e as especiarias deve ter seguido também essa forma de narrar. A caminho do Oeste, a narrativa em moldura encontrou entre os persas e árabes o solo fértil para a germinação daquele que é seu modelo por excelência, as histórias das *Mil e Uma Noites*.

Ao chegar à Europa, esse recurso encontrou entre seus primeiros cultores²⁸⁰ o florentino Boccaccio²⁸¹, que dela fez uso em seu *Decameron*, obra que, segundo Michelangelo Picone, foi essencial na codificação do conto medieval na forma da novela renascentista, resultado de um processo de amálgama de inúmeros gêneros gestados durante a Idade Média (a *fabliau*, o *exemplum*, a tradição cortês, a fábula oriental, a burla goliardesca).

²⁷⁸ Álvares de Azevedo, “Alfredo Musset – Jacques Rolla”, in: *Obra Completa*, p.679.

²⁷⁹ idem, 709.

²⁸⁰ A autora de *Framing Canterbury Tales* atribui ao livro *Disciplina Clericalis*, do judeu aragonês Petrus Alfonsus, no século XII o papel de introdutor da forma na Europa tendo como base o *Kalilah wa Dimnah*.

²⁸¹ Boccaccio escreveu não uma, mas duas narrativas em moldura: a primeira em 1341, chamada *Ameto*, ou *Comedia delle ninfe fiorentine*, que não alcançou tanto sucesso quanto sua obra-prima, de 1348-52, um romance pastoral que se passa nas cercanias de Florença, descrevendo as aventuras do rústico pastor Ameto em sua paixão pela ninfa Lia. As histórias, nesse caso, são contadas por sete ninfas, enquanto Ameto as ouve escondido, fazendo uma reflexão moral ao final de cada narrativa.

Para Erich Auerbach²⁸², a novela europeia seria uma forma literária histórica que teve como pressuposto uma situação histórica específica. A forma novelística seria uma criação nova da Renascença, da concepção de uma “sociedade cultivada” em pequenos grupos, que é o que vemos representada no *Decameron*. Foi essa situação que possibilitou a cristalização das narrativas curtas que existiam anteriormente na nova forma literária. Auerbach defende ainda que o desenvolvimento da novela deve ser compreendido como um processo de transformação social – a transformação da sociedade e das formas de sociabilidade renascentistas traz consigo transformações na novela. O enquadramento, estrutura escolhida por Boccaccio, deriva desse processo, relacionando-se ao tipo de sociabilidade específica de um grupo determinado, a nova classe dos burgueses patrícios que se deleitava com o estilo “médio” (combinando uma prosa elaborada e um poética sem excessos) do novo gênero²⁸³, garantindo o sucesso da obra ao se converter numa diversão culta.

Depois do *Decameron*, a forma de novela emoldurada alcançou grande voga na literatura europeia do tempo. Seguindo o molde utilizado por Boccaccio, tivemos as *Novelle*, de G. Sercambi (1370-1390), *Il Pecorone*, de Giovanni Fiorentino (1378), *Trecentonovelle*, de F. Sacchetti (1385-92). Fora da Itália, embora alguns neguem a influência direta da obra de Boccaccio sobre Chaucer, na Inglaterra encontramos a narrativa em moldura nas *Canterbury Tales* (1387-1400), além das francesas *Cem novas novelas* (anônimo, 1464-67) e do *Heptameron* (1558), de Margarida de Navarra.

O recurso ao expediente do manuscrito, bem como a inserção de uma narrativa dentro de outra, estimulando o suspense e criando uma espécie de “labirinto” no qual vagam leitores e personagens, é uma característica típica do Gótico desde sua origem. *The Monk* traz diversas narrativas em seu interior; *O Manuscrito de Saragoça*, de Jan Potocki, é organizado em “jornadas” diárias, nas quais os personagens que o protagonista encontra pelo caminho vão

²⁸² Auerbach doutorou-se em 1921 na Alemanha com uma tese sobre as origens da novela nos inícios da Renascença. Além disso, dedicou ao *Decameron* um capítulo (“Frate Alberto”) de seu basilar *Mimesis*.

²⁸³ Cf. Erich Auerbach, *Mimesis*, p. 190.

contando suas histórias; *Frankenstein* engloba, dentro da narrativa do explorador que encontra o Dr. Frankenstein no Ártico, a própria história do cientista, que por sua vez dá fala a sua criatura. *Melmoth* não é diferente, explorando ainda mais essa técnica pela inserção de inúmeras células narrativas concêntricas, quase como o descascar de uma cebola, além das falas simultâneas e às vezes difícil de identificar. Tanto *Otranto*, de Walpole, quanto *English Baron*, de Reeve, “are 'framed narratives'; that is to say, both writers present their texts as manuscripts which they discovered, and of which they are, so to speak, the 'editors'”²⁸⁴.

Dessas histórias dentro de uma história também se serviram escritores modelares para Álvares de Azevedo, como Tieck (*Phantasmus*), mas sobretudo E.T.A. Hoffmann, que fez uso desse procedimento em sua *Die Serapionsbrüder*. Trata-se da reunião de 28 de suas histórias, publicadas separadamente, e que Hoffmann amarrou através de uma narrativa-moldura em que um grupo de seis amigos se reúne semanalmente para contar e comentar suas experiências e memórias. Álvares de Azevedo pode ter tomado conhecimento dessa coletânea, já que como indica R. Magalhães, a obra foi traduzida para o francês em 1834 e deve ter chegado no Brasil logo depois, dado o sucesso que o escritor alemão fez na França naquele período. Karin Volobuef aponta alusões a algumas das narrativas dos irmãos Serapião na obra de Álvares de Azevedo, como na introdução do *Macário*, por exemplo, onde lemos:

Quanto ao nome, chamem-n'o drama, comédia, dialogismo: - não importa. Não o fiz para o teatro: é um filho pallido dessas phantasias que se apoderam do craneo e inspiram a 'Tempestade' a Shakespeare, 'Beppo' e o IX Canto de 'D. Juan' a Byron; que fazem escrever '**Annunziata**' e '**O canto de Antonia**' a quem é Hoffmann ou 'Fantasio' ao poeta de 'Namouna'."

Segundo Volobuef, "Annunziata" e "O canto de Antonia" são referências a dois contos daquela coleção: "O Conselheiro Krespel" e "Doge e dogesa", respectivamente.

Mas qual poderia ser o papel da forma na composição de *Noite na taverna*? Talvez uma pista para isso possa ser o comentário que Auerbach sobre a opção de Boccaccio por essa

²⁸⁴ Maggie Kilgour, op. cit, p. 54.

estrutura, já que, no *Decameron* a narração não mais serve como exemplo moral, e também não mais serve à desprestigiada vontade de rir do povo, mas ao “*divertimento de um círculo de pessoas jovens, distintas e cultas, damas e cavaleiros que se deleitam com o jogo sensível da vida, e que possuem sensibilidade, gosto e opinião refinados*”; para anunciar esta intenção na sua narração, ele criou a sua moldura.²⁸⁵ [grifos meus]

Parece-me que, tanto no *Decameron* quanto em *Noite na taverna*, o uso da moldura cria não somente uma ilusão de narração realista, mas também une a coleção de histórias sob um tema dominante e um cenário sociocultural. Os narradores da obra alvaresiana também formam um círculo próprio, de jovens cultos com opiniões refinadas. Dessa forma, o mesmo isolamento a que se recolhem os narradores de Boccaccio é escolhido pelos próprios protagonistas da taverna.

A reunião dos jovens em um espaço fechado, a taverna, já se presta a um isolamento social e cultural, além de favorecer a “cumplicidade” de seus frequentadores, como apontaram Camilo, Candido e Franchetti. É constante a busca pelo distanciamento do material: a embriaguez, a fumaça, a imortalidade da alma. A mulher, vista como objeto, será a maior das fontes de prazer. Os convivas todos têm nomes estrangeiros, parecem ser todos forasteiros no local da taverna, e têm um mesmo nível sociocultural, vide a discussão sobre a imortalidade da alma²⁸⁶. Não parecem se importar com o que acontece fora da taverna – fatos políticos são ignorados e a epidemia de cólera é tratada com desdém (havia uma epidemia de cólera na Europa na primeira metade do século XIX, que chegou a vitimar Hegel). Esse autoisolamento, além da presença de uma doença contagiosa, é outro ponto de contato com o *Decameron*, não só pela forma narrativa em moldura, mas pelos traços de aristocracismo, como comentado por Waizbort no artigo sobre Auerbach: O tom de mandonismo aristocrata, aliás, evidencia-se logo à

²⁸⁵ Erich Auerbach, op. cit, p. 188.

²⁸⁶ Para W. Scott, no gótico “os personagens apresentados (...) carregam os traços de indivíduos, mas da classe a qual pertencem”, in:[On Novelists on Fiction, apud: David Punter, op. cit., p. 386]. Isso é particularmente verdadeiro, já que a maioria dos personagens, lá e aqui, em *Noite na Taverna*, é estereotipada.

primeira fala, uma vez que a narrativa começa com um imperativo (“Silêncio! Moços! acabai com essas cantilenas horríveis!)). Também *Macário* também termina com uma ordem (com o protagonista exigindo silêncio do próprio Satã!), e no poema “Ideias Íntimas”, os últimos versos são de uma ordem ao pajem do estudante, que deseja luz para continuar lendo e viajando à volta de seu quarto. Ressalte-se ainda o tratamento dado pelos convivas à taverneira Assim, e como em *Macário*, a mulher que os serve é vilipendiada todas as vezes que os convivas precisam encher seus copos com vinho (“*Olá, mulher, taverneira maldita, não vês que o vinho acabou-se?*”²⁸⁷; ou “*Olá, taverneira, bastarda de Satã! não vês que tenho sede, e as garrafas estão secas, secas como tua face como nossas gargantas?*”²⁸⁸).

O isolamento dos convivas é escolhido para que possam, longe dos olhos da sociedade, mostrarem-se a si mesmos e aos seus iguais um misto de desespero, remorso e locupletação com os próprios atos na sequência das narrativas. Interessante notar que Archibald, apesar de não contar sua história, é quem propõe a competição de “contos sanguinolentos”, uma versão do que ocorrera com o grupo de Byron na Vila Diodatti e um exemplo da disputa de façanhas sobre a qual comenta Veblen em sua teoria da “classe ociosa”²⁸⁹. O vencedor do concurso, aquele que contar a história mais transgressora, no entanto, será o “premiado” com a morte sem purificação.

Antes de dar a palavra aos frequentadores da taverna, no entanto, quem nos apresenta o cenário e a moldura é um narrador de nome “Job Stern”. Trata-se de um nome de encontramos depois reproduzidos em outras obras dos acadêmicos, mas como bem propôs Cilaine Alves, parece ser uma criação de Álvares de Azevedo juntando os nomes do profeta Jó, o sofredor, ao de Laurence Sterne, o autor inglês que, além de irônico, foi o criador da *Viagem Sentimental à França e Itália*, o que já sugere a *Grand Tour* que os personagens fazem pela Europa.

²⁸⁷ *Noite na taverna*, p. 121. Todas as referências são da edição de 2006 da Editora Globo.

²⁸⁸ *Noite na taverna*, p. 128.

²⁸⁹ “Para obter e conservar a consideração alheia não é bastante que o homem tenha simplesmente riqueza ou poder. É preciso que patenteie tal riqueza ou poder aos olhos dos outros, porque sem prova patente não lhe dão os outros tal consideração.” ver: Veblen, *A Teoria da Classe Ociosa*

A obra caminha para o melodrama, dado seu andamento alucinante, e os elementos tais como

os conflitos intensos e os choques violentos, a trama sinuosa, ousada, sanguinolenta e brutal; o predomínio do milagre e do acaso, as súbitas reviravoltas, usualmente sem motivo justificável, os encontros e reconhecimentos imprevistos, a constante alternância entre tensão e descontração; os ardis violentos e irresistivelmente brutais, os assaltos ao público pelo horrível, o fantasmagórico e o demoníaco; o desenvolvimento mecânico da trama, os disfarces e simulações, as conspirações e armadilhas; finalmente, os *coup de théâtre* e os motivos cênicos indispensáveis, sem os quais um drama romântico é totalmente inconcebível: a prisões e seduções, os raptos e resgates, as tentativas de fuga e assassinatos, os cadáveres e caixões, os porões e túmulos, as torres de castelos e as masmorras, as adagas, espadas e frascos de veneno, os anéis, amuletos e heranças de família, as cartas interceptadas, testamentos perdidos e contratos secretos roubados.²⁹⁰

Mas tudo isso, como lembra Arnold Hauser, são características de que o melodrama se apropriara de elementos do pré-romantismo, inclusive da literatura gótica: “(...) o romantismo só recebeu de volta do melodrama o que desde o começo lhe tinha pertencido, o que estivera latente no pré-romantismo e no *Sturm und Drang* e fora absorvido pelo teatro, em parte das histórias de terror inglesas, em parte das novelas alemãs de bandoleiros e cavaleiros”.²⁹¹

As histórias a serem contadas deverão fazer tremer e suar frio, assim como Horatio tremeu e empalideceu, em *Hamlet*, ao ver o espectro do falecido rei, cena que fornece a epígrafe inicial da novela alvaesiana. Também em *Sicilian Romance*, Ann Radcliffe usa como epígrafe de abertura uma fala do fantasma do pai de Hamlet, o que já cria nos leitores a ideia de suspense²⁹². A literatura sombria está intimamente ligado com o prolongamento do suspense e a

²⁹⁰ Arnold Hauser, *História Social da Literatura e da Arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 705.

²⁹¹ Idem, ibidem, p. 800.

²⁹² Como nos lembra Antoine Compagnon, “a epígrafe é a citação por excelência – a quintessência da citação. ... na borda do livro, a epígrafe é um sinal complexo. É um símbolo (relação do texto com outro texto, relação lógica, homológica), um índice (relação do texto com um autor antigo, que desempenha o papel de protetor, é a figura do doador, no canto do quadro)”. (Cf. Antoine Compagnon, *O trabalho da citação*, Belo Horizonte, Editora da UFMG, 1996, p. 79-80.). Mas a prática da epígrafe parece ter uma relação ainda mais estreita com a literatura de horror. Segundo Gérard Genette, “aparentemente, é através do romance 'gótico' (...) que ela [a epígrafe] é introduzida maciçamente na narrativa: *The Misteries of Udolpho*, *The Monk* e *Melmoth* trazem uma epígrafe em cada capítulo. (...) Essa moda inglesa da epígrafe romanesca passa para a França no início do século XIX, via Nodier e outros adeptos do gênero *noir*; 'frenético' ou fantasioso, de que é uma boa testemunha *Han d'Islande*, com seus cinquenta e um capítulos devidamente adornados, cada um com pelo menos uma epígrafe (o recorde é quatro), todas muito características pela escolha dos autores: Maturin, nove vezes, vem à frente, seguido de Shakespeare e Lessing, cada um sete vezes. (...) essas escolhas de autores são mais significativas do que os próprios textos de epígrafes, aparentemente distribuídos sem preocupar-se com a relação com os conteúdos dos respectivos capítulos. Aliás, Hugo não deixa de indicá-lo, elogiando em seu

evocação de terror em seus leitores, e ao alongar a explicação, a obra leva o leitor a experimentar a própria sensação de obscuridade e sua conseguinte sublimidade. A epígrafe parece ainda desafiar o leitor, assim como na peça, nessa fala, Horatio é desafiado por Barnardo a suspender seu ceticismo, dando a entender que os relatos que se seguem ultrapassam o senso do comum. Além disso, a referência ao tremor e ao estado de palidez de Horatio, causados pelo medo de algo que vai além dos limites do normal, parece sugerir o tipo de reação que se podia esperar dos leitores de *Noite na taverna*, algo que é reiterado em outros momentos na obra, como quando Bertram questiona Solfieri, assustado com o relato da cena de antropofagia que ouvia do primeiro: “ – *Por que empalideces, Solfieri? a vida é assim. Tu o sabes como eu o sei.* ”²⁹³; ou quando Johann, assombrado com a lembrança do defloramento que cometera, pede mais um copo de conhaque para esquecer o passado e é interpelado por um conviva não identificado: “ – *Que tens Johann? tiritas como um velho centenário?* ”. Ao que responde, revelando o tamanho de seu crime: “ – *O que tenho? o que tenho? Não o vedes pois? Era minha irmã!.....* ”.²⁹⁴

Duas outras características importantes da literatura romântica de cunho sombrio, estudadas por Praz em sua obra clássica, também se fazem marcantes em *Noite na taverna*: a **beleza meduseia** e a **mulher fatal**.

Em “Solfieri”, a face pálida atribuída à sombria dama sem nome em Roma já retoma a epígrafe byroniana (...*Yet one kiss on your pale clay/ And those lips once so warm*) e adianta o que virá pela frente. A misteriosa mulher em nenhum momento falará, mas é dotada de uma voz que encanta primeiramente pelo canto, tal como Isabella, em *The Monk*, e Elena em *The Italian*: “*Não era só uma voz melodiosa: havia naquele cantar um choro de frenesi, um como gemer de insânia: aquela voz era sombria como a do vento à noite nos cemitérios cantando a*

prefácio as ‘epígrafes estranhas e misteriosas, que singularmente acrescem interesse e dão mais fisionomia a cada parte da composição’; in: Gérard Genette, *Paratextos editoriais*, Cotia, Ateliê, 2009, p. 133-134.

²⁹³ *Noite na taverna*, p. 122.

²⁹⁴ *Noite na taverna*, p. 165.

nênia das flores murchas da morte”²⁹⁵. Essa narrativa é a que apresenta o aspecto mais soturno, ocorrendo em meio a uma chuva e tomando lugar em um cemitério. A mulher alvíssima acaba por levar o jovem à perdição. Um ano depois de ser seduzido pela estranha dama, Solfieri volta ao mesmo cemitério e a encontra “morta”, envolvida em uma mortalha no mausoléu de sua família. Tal qual todo celerado gótico, não hesita em cometer o que pensa ser um ato necrófilo dentro da capela. A necrofilia é uma das mais clássicas variações do sadismo, para quem a mulher é mais bela quando morta. É uma variante da “beleza meduseia”, da beleza feminina ligada a traços doentios, abjetos, grotescos, combinando “dor e prazer”, a algolagnia: “(...) dos mesmos motivos que deveriam gerar aversão (...) brota um novo sentido de beleza traiçoeira e contaminada (...)”²⁹⁶. A beleza meduseia foi objeto de amor tenebroso dos românticos e decadentes, como bem analisa Praz. Trata-se da união entre o belo e o triste, a beleza maldita, e são inumeráveis os exemplos do culto a esse tema pelos românticos e decadentes. Muito semelhante à forma como Solfieri idolatrava sua amada, depois de morta - a quem assim descreve: “(...) bela assim (...), uma forma puríssima (...), uma estátua tão perfeita (...) [e de uma] palidez de âmbar que lustra os mármore antigos.”²⁹⁷ -, mandando fazer uma estátua de cera, tendo antes disso gozado o sofrimento da jovem agonizante em sua cama, encontramos o narrador, Maximillian, das *Noites Florentinas*, de Heine, em sua desenfreada paixão por mulheres adoentadas e defuntas e por estátuas.

Obviamente, a violação do túmulo é outro marcante traço do macabro. Para Calixto, “o desenterramento dos cadáveres é um dos traços macabros de maiores repercussões na novelística original portuguesa”²⁹⁸, muitas seguido pela paixão necrofílica. De forma semelhante, Álvares de Azevedo esse recurso em “Solfieri”, e Aluisio Azevedo iria empregá-lo na final de *A Mortalha de Alzira*. Na narrativa alvaresiana, o retorno ao mundo dos vivos da

²⁹⁵ *Noite na taverna*, p. 107.

²⁹⁶ Mario Praz, op. cit., p. 98.

²⁹⁷ *Noite na taverna*, p. 108.

²⁹⁸ Maria Calixto, op. cit., p. 50.

cataléptica ex-donzela, após a consumação do ato espúrio, apenas em parte diminui o aspecto transgressivo da própria necrofilia em si. Mas a morte da jovem, endoidecida, poucos dias depois, deixa claro que Solfieri tentaria perpetuar seu amor doentio, dessa vez transferindo o anseio de gozo sexual do cadáver para algo mais permanente, uma estátua de cera. Isso não sem antes enterrar o corpo da jovem sob sua cama, cavando o túmulo com as próprias mãos e passando a dormir sobre ela, numa forma de compensar a falta do ato sexual.

Bertram é o protótipo do homem-fatal: “*Era uma cabeça ruiva, uma tez branca, uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão ao tropeçar num cadáver, para ter mão de um fim. (...) com a barba nas mãos alvas, com os olhos de verde-mar*²⁹⁹ *fixos falou (...)*”³⁰⁰. Porém, é em sua narrativa que mais se evidencia o caráter demoníaco atribuído às mulheres, já que é seduzido e levado a toda uma vida de crimes e devassidão depois do amor impossível por uma espanhola. Note-se que essa personagem, Ângela, não é pálida como as outras mulheres. Seu nome é obviamente irônico, e seu hábito de se vestir de homem nos lembra Matilde, do *The Monk*, e também Biondetta, do *Diable Amoureux*, também responsáveis pelo envolvimento de seus amantes com o reino demoníaco. Essa sugestão permite ainda apenas um leve roçar pelo homoretismo, uma das “transgressões” que Álvares de Azevedo não empregou abertamente na novela, até porque Ângela é a única mulher na trama com comportamento ativo, adiantando-se aos desejos do parceiro e até abandonando-o quando assim o quis. Na cena em que Bertram descobre o duplo assassinato do marido e do pequeno filho da sua amante, Ângela é descrita como uma fantasma: “pés nus, vestido solto, cabelos desgrehados, olhos ardentes”. Ao ficar sozinho no escuro, apenas tateando a mesa ensopada de sangue enquanto espera a volta de Ângela, que é a portadora da luz, tal como Lúcifer, assim narra a cena:

Era alta noite (...). 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

²⁹⁹ Curiosamente, nos conta Praz: “Os olhos dos personagens sádicos do baixo romantismo são, em regra, verdes”, ver Mario Praz, op. cit, p. 287.

³⁰⁰ *Noite na taverna*, p. 112.

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 a neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue... Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível. O marido estava degolado.³⁰¹

O mais macabro, alcançando efeitos do *horror* tal como definido por Devendra Varma, no entanto, vem logo a seguir:

Era uma estátua de gesso lava 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... Vêm, tudo está pronto, fuja. A nós o futuro!³⁰²

Aliás, segundo Praz, a linhagem da mulher-fatal parte justamente de Biondetta e da Matilde, passando por Velléda, de Chateaubriand; por Salambô, de Flaubert; e chegando a Carmen, de Merimée.

Também Gennaro é seduzido por uma mulher, a quem, por seu desprezo, acaba provocando o aborto. É torturado psicologicamente pelo pai da jovem morta, o pintor Godofredo, a presenciar a cena da aflição final da moça, que ele acompanhara ao lado da cama, retratada em uma pintura:

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.³⁰³

Lembremos, a propósito, que os quadros tinham importância elevada nas obras góticas, tais como os casos do retrato de Matilda, do *The Monk*, que Ambrosio pensava ser da Virgem Maria e com o qual tinha sonhos eróticos; além do retrato oval em Poe, chegando ao *The*

³⁰¹ *Noite na taverna*, p. 114.

³⁰² *Noite na taverna*, p. 115.

³⁰³ *Noite na taverna*, p. 133.

Picture of Dorian Gray, de Oscar Wilde, em que a pintura representa a metade má de seu retratado.

Ainda na narrativa de Gennaro encontramos a figura de uma mulher lívida e desgrenhada no cenário bastante tétrico de uma floresta na montanha, durante uma noite de lua nova, lembrando uma bruxa, que vende a Godofredo Walsh um vidro de veneno, elemento tão comum nos romances de horror.

Além do veneno, outra droga importante para a literatura sombria são os narcóticos, do qual fazem uso não poucas personagens. É o mesmo recurso empregado por Claudius Hermann para conseguir o intento de possuir a Duquesa Eleonora, a quem estupra seguidas noites enquanto esta dormia, entorpecida, quase morta, numa nova roupagem do tema da necrofilia. Isso até raptá-la, ganhando seu amor com um poema. A felicidade de ambos, no entanto, dura pouco, já que o traído Duque Maffio os encontra para executar sua vingança, narrada por Arnold-o-loiro, depois de Hermann cair estupefocado pela bebida e pela recordação:

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 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 entre as trevas.

Mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio.³⁰⁴

Mas Álvares de Azevedo deixa o “melhor” para o final. Certamente a ideia mais chocante de todas as suas narrativas é aquela provocada pelo fratricídio e pelo incesto, ainda que involuntários, cometidos por Johann³⁰⁵. No *The Monk*, entre as cenas que mais chocaram a opinião pública estava o estupro e assassinato de Antonia por Ambrosio, conectando o sexo e a violência extrema, o que seria ainda mais ofensivo quando se descobria depois que a moça era

³⁰⁴ *Noite na taverna*, p. 157-158.

³⁰⁵ “Também o incesto, já enobrecido por Prévost em *Cleveland* (1731), graças ao princípio do 'direito divino' da paixão, será um tema caro aos românticos, especialmente a Chateaubriand, que envolve de fascínio e de dignidade sentimental o amor incestuoso entre irmão e irmã”. Cf. Mario Praz, op. cit.

irmã do religioso, tornando o estupro também incestuoso.

Dado o horror provocado pelo duplo crime, não seria exagero propor que o tema principal de *Noite na taverna* seja o da vingança e da reparação de uma injustiça. Como bem comenta Antonio Candido, em seu ensaio sobre *O Conde de Monte Cristo*:

A perfeita visão da vindita não se realiza num só momento; requer o encadear sucessivo de acontecimentos que levam do motivo inicial à desforra final. Requer duração, a fim de não se restringir à parábola e parecer, como na verdade é, um modo complexo de atividade humana, inserida fundamente no tempo.³⁰⁶

Dessa forma, a consecução da vingança de Georgia, e de toda a sociedade, exigiria a passagem do tempo, mas não só, impõe que comparássemos os crimes de cada um dos convivas, todos aversivos e reprováveis, mas os quais, quando cotejados com as transgressões de Johann, tornam-se menos grotescos³⁰⁷.

Herdeiros que eram dos heróis byronianos, todos os convivas já eram naturalmente amaldiçoados, marcados pela *Anankê* (o destino) e tomados pela *Hybris*, o sentimento de exagerado orgulho que incitava os heróis da tragédia grega a se revoltarem contra as ordens divinas³⁰⁸. Georgia, então, apenas vem exigir o cumprimento da reparação exigida pelas leis dos deuses e pela moral dos homens. Ela, ao entrar na taverna silenciosa e escura, lembra um espectro, remetendo à “Monja Ensanguentada” do *The Monk* pela vestimenta, pela palidez e por carregarem, ambas, um lanterna e uma adaga:

³⁰⁶ Antonio Candido, “Da Vingança” in: *Tese e Antítese*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, p. 26.

³⁰⁷ Vale a esse respeito uma citação de um crítico anônimo de um Kaleidoscópio da época à peça *As Asas de um Anjo*, de José de Alencar:

A cena (referindo-se às relações incestuosas entre Carolina e seu pai) é de mau gosto e de pior efeito. Contra a lascívia de um pai junto a filha há alguma coisa dentro de nós a sublevar-se; que diremos quando for ela o objeto da lascívia? Há um certo ponto além do qual a alma não concebe ou admite a degradação da natureza humana. Nem aos poetas é lícito dar as honras de exposição a humilhações que a rebaixam em demasia. Em consequência, ninguém querará por em representação a antropofagia, o parricídio, o incesto; são degenerações olhadas como monstruosidades que sobrepujam a capacidade de objeção e aviltamento do coração”. (O Kaleidoscópio, 09 nov. 1860), apud Sergio Adorno, op. cit, p. 209.

³⁰⁸ Como consequência desse orgulho exacerbado, esse heróis acabam por cometer um falha grave, a *hamartia*, que acaba provocando a indignação dos deuses, a *nemesis*, da qual resulta seu *sparagmos*, a desgraça ou morte. Se consideramos o termo *tragédia* em seu sentido etimológico (*tragoidia*, “o canto do bode”, em referência ao deus Pã), talvez possamos classificar *Noite na taverna* como uma espécie de tragédia, já que a novela teria seu caráter de homenagem a Baco/Dionísio.

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. (...) Sua tez era lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante de chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura.

(...)

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...³⁰⁹

Depois de executar sua vindita, Giorgia acorda seu ex-amado, Arnold/Artur. Ele, que supunhâmos morto, pelo narrar de Johann, “retorna à vida”. Artur e Giorgia se reencontram depois de cinco anos e se reconhecem. Sandra Vasconcelos lembra que “a velha *anagnórise* [reconhecimento] dos gregos é um dos arrimos do romance gótico, como será do romantismo em geral”.³¹⁰

Outro dos mais consagrados motivos na literatura gótica é o do **noivado espectral**. Adaptado do folclore e das baladas, usualmente trata de um homem jovem, prestes a se casar com seu verdadeiro amor, que morre subitamente, mas retorna da tumba para clamar sua noiva, que tipicamente o traiu com outro homem. Há inúmeras variações dessa ideia básica, e o final de *Noite na taverna* é uma dessas retomadas. Como propus, a forma como Giorgia entra na taverna lembra a *Bleeding Nun* das baladas folclóricas alemãs e da obra de Matthew Lewis; já o renascido Artur é uma versão do *Revenant*, o espectro que volta da tumba para atuar no mundo dos vivos. Temos, assim, a união de duas figuras espectrais típicas da literatura de horror. A consumação desse ato, até pela incorporeidade de ambos, não poderá se dar no mundo material, mas num outro estágio, que permita a eles, além do amor, a purgação dos pecados a que foram obrigados a cometer neste reino terrestre. Daí o a necessidade da imolação sublime a que submetem voluntariamente, tal qual uma *Liebestod* de Tristão e Isolda ou de Romeu e Julieta.

Não por acaso, Álvares de Azevedo fecha o círculo de citações com o mesmo autor com o qual o iniciara sua *Noite na taverna*, William Shakespeare: “*Well Juliet! I shall lie with thee*

³⁰⁹ *Noite na taverna*, p. 166-167.

³¹⁰ Sandra Vasconcelos, *Dez lições...*, p.117.

to night!”. São as palavras de Romeu após ser informado do que pensa ser a morte de sua amada. Desconsolado com essa perda, ele se lembra de um boticário empobrecido que poderia lhe vender um veneno para dar cabo a sua vida junto do corpo de Julieta. A ligação entre esse episódio e a última parte de *Noite na taverna* é evidente, uma vez que o casal formado por Giórgia e Arnold/Arthur só encontrará na morte uma forma de consumir seu amor. O próprio poeta, no seu ensaio sobre Alfred Musset, interpreta o final do poema “Jacques Rolla”, comparando-o com *Romeu e Julieta*, refletindo sobre o perecimento de Rolla como a parte moral do poema e propondo ter sido esse um fim original por ter ocorrido em um momento de amor (a morte pelo beijo): exatamente o que ele faria no final de *Noite na taverna*, intitulada justamente “O último beijo de amor”.

Após o duplo suicídio redentor, não há mais necessidade de qualquer iluminação na taverna maldita. Não havendo mais crimes para revelar ou punir, a luz que fora aclareando o rosário de transgressões e pecados não seria mais necessária e a lâmpada poderia ser apagada, atendendo a algo como o clamor de Macbeth: “*Out, out, brief candle! Life's but a walking shadow, a poor player that struts and frets his hour upon the stage. And then is heard no more. It is a tale told by an idiot, full of sound and fury, Signifying nothing*”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*I am a man who walks alone
And when I'm walking a dark road
At night or strolling through the park
(...)
Fear of the dark, fear of the dark
I have constant fear that something's always near.*

(Iron Maiden - "Fear of the Dark")

Nossa jornada pelas sombras está chegando ao seu final. Talvez o sussurro que se esconde nas trevas tenha se feito um pouco mais perceptível. Esse sussurro é uma referência a uma novela de H. P. Lovecraft, mas indica também a forma como se deu a penetração da literatura soturna nas letras brasileiras, isto é, por meio de um murmúrio; uma voz muito baixa, que quase não se escuta, mas que esteve ali, presente, entre os nossos românticos da chamada “segunda geração”. Mas também quis fazer menção, com essas palavras, às vozes quase inaudíveis de série de autores e produções que caíram nas “covas do esquecimento” do nosso cânone, em parte por escolhas às vezes perversas, mas também pela contumaz falta de preservação documentos histórico-literários do Romantismo brasileiro.

Meu objetivo com este trabalho foi lançar luz sobre *Noite na taverna*, primordialmente, mas sem esquecer daqueles epígonos de Álvares de Azevedo que tentaram seguir seus passos, ainda que mancamente, na produção de emulações nas quais se sentisse o clima macabro e fantástico. O levantamento da recepção crítica e literária dessa obra de Azevedo, acredito, é apenas o primeiro passo para a reavaliação necessária dessas produções em nossa literatura.

Ao historiar a literatura de horror, tentei dar elementos que permitissem situar *Noite na taverna* naquela longa tradição, mostrando seus principais elementos e de onde nossos autores foram beber para criar suas versões tupiniquim do horror europeu, já que este trabalho surgiu da sugestão dessa ligação. Isso permitiu, mesmo que de forma indireta, situar *Noite na taverna* como herdeira bastarda do gótico inglês e das obras sombrias de Hoffmann e dos

frenéticos franceses, com pitadas de Sade e dos melodramas, além, é claro, da ligação com Byron e de seu herói com os vilões góticos. Com esses dados, busquei mostrar alguns dos elementos mais evidentes do macabro na construção de *Noite na taverna*.

Antes de fechar este trabalho, gostaria de tecer alguns comentários sobre um dos temas-chave de *Noite na taverna* e de boa parte de suas emulações: as transgressões, o desfiar de crimes cujo objetivo primeiro parecia ser o de afrontar os tabus de nossa sociedade patriarcal do século XIX. Como sabemos, o tabu tem pelo menos duas implicações antropológicas: aquilo que sagrado ou o que é interdito, proibido; é a categoria em que são colocadas as áreas anômalas da vida e que resistem a uma explicação normal, simultaneamente carregando atração e repulsa, principalmente no campo sexual. Para os escritores do horror, amor e sexualidade são produtos e as visíveis manifestações de forças escuras, e por isso os góticos persistiram em tentar romper as amarras com suas formas alternativas – incesto, tortura, estupro – e em questionar a natureza absoluta dos papéis sexuais. Os escritores góticos do XVIII buscaram fazer perguntas sobre assuntos proibidos como o individualismo e a sexualidade, mas geralmente, questionar, eles rapidamente pediam desculpas e produziam finais adequados aos “bons princípios” para seus livros. De toda forma, as questões haviam sido feitas.

A literatura de horror surgiu em um estágio particular e bem definido no desenvolvimento da civilização europeia, no momento de ascensão da burguesia, de queda da aristocracia e de todas as mudanças trazidas pela “Era das Revoluções”. Estaria aí, segundo alguns, sua fascinação pela reconquista de eras passadas e por tudo que era antigo e decadente. A literatura resultante desse tempo, se de um lado era a dos romances, por outro não poderia deixar de estar ligada à paranoia, à manipulação e ao enfrentamento dos tabus, uma literatura ligada ao lado irracional do ser e da sociedade humanas.

Embora minha conclusão sobre nossas produções macabras me leve a pensar que, ao tentar contrariar a moral e os tabus cristãos, *Noite na taverna* e seus congêneres as reafirmem – até pelo finais moralizantes com que foram dotados, com a punição dos mais vis e a

consagração dos arrependidos, além da segurança de produção dentro de um ambiente receptor plenamente favorável, não podemos deixar de admirar a audácia desses autores em tocarem nesses temas dentro da patriarcal sociedade brasileira de meados do XIX.

Do ponto de vista brasileiro³¹¹, diante de uma sociedade que nem estava formada, esse tipo de literatura paranoica acabou resultando em tramas e personagens formados de forma supressiva. Cada um dos convivas da taverna de Azevedo, e das tantas tavernas que conhecemos ao estudar as emulações, tem vidas estilhaçadas, arruinadas, caracterizadas pela sina da morte que persegue todos como se fossem um só. Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann, Arnold, Eduardo, Jorge, Dalmo... são, ao mesmo tempo, diferentes e iguais. Se tentam desesperadamente, criados dentro da mentalidade romântica, tornar-se indivíduos isolados, completos, percebem que isso não é possível. Mais do que seus congêneres europeus, essas caricaturas do “heróis byroniano”, gestados e crescidos em nosso ambiente contraditório, mostram a angústia da não-consecução do movimento do sujeito reflexionante, que gera não apenas um duplo, mas vários. Nessa *Bildung* negativa que é *Noite na taverna*, os protagonistas não evoluem, não acumulam nada, apenas desejam o gozo o tempo todo e de forma imediata. Tal como tantos outros de nossos “heróis”, como Dom Casmurro, Brás Cubas, Macunaíma ou Riobaldo, eles não se formam, apenas se preocupam em gozar e transgredir os limites, caracterizando uma *hybris* constante.

Assim, os personagens de *Noite na taverna* representam a absoluta falta de limites, característica que atravessa a literatura brasileira é a pura visualização do comportamento de nossas elites, que não vêem fronteiras aos seus caprichos, confiantes na aura de invulnerabilidade que os envolve. De fato, apesar dos inúmeros crimes que confessam, os narradores de *Noite na taverna* não sofrem qualquer punição (nem sequer de suas consciências), com a única exceção de Johann, o único que infringe um tabu sagrado: o incesto, a própria

³¹¹ Boa parte do meus comentários seguintes tem como base as teorias que José Antonio Pasta Junior vem desenvolvendo em seus cursos e artigos sobre Machado de Assis e a Literatura Brasileira.

proibição que mantém a estrutura da sociedade e evita a volta ao caso primitivo³¹².

Formados supressivamente e fora do regime do limite, os convivas da *Noite na taverna* também são dotados de uma ideia fixa, que é sua necessidade romântico-idealista de Absoluto, um infinito anelo ainda mais doloroso que o vivenciado pelos românticos europeus. Essa ideia fixa concretiza-se na novela no fetiche pela mulher, que é desejada e possuída como um objeto, não havendo em nenhum momento a concretização do Amor. O único par que de fato vivencia esse sentimento, Arnold e Giórgia, vê seu amor conspurcado pela situação da mulher desonrada e prostituída, e só encontra na morte a forma de buscar a união pura e perfeita. E nem poderia ser diferente, sua formação não poderia mesmo ocorrer, uma vez que suas aventuras são puramente estéticas, misturando história e fantasia, nada trazendo de agregador à vida de cada um.

O que na Europa podia passar de fato como uma forma de reação, aqui, com o satanismo provinciano, não tínhamos mais do que um “satanismo de privilegiados”, quase um capricho de garotos ricos. Se na Europa, pelo menos com os autênticos boêmios, tínhamos verdadeiros forada-lei ao estilo romântico, aqui quem tentou exercer esse papel foram os estudantes, que na realidade estavam *acima da lei*, uma vez que em geral não tinham suas constantes faltas apuradas pelos oficiais da Justiça, eles mesmos ex-acadêmicos das mesmas instituições, em um grande regime de troca de favores aos filhos e protegidos dos grandes proprietários e políticos.

Se nosso romantismo foi, em grande parte, de “segundo grau”, com um desejo permanente – e inevitável, dadas as circunstâncias – de se mostrar afinado com as modas europeias, isso aparece de forma mais aguda – e por vezes ridícula – com a tentativa de adaptação do sobrenatural do Velho Mundo a nossa realidade provinciana.

Retomando a conclusão de Vagner Camilo a respeito da poesia humorística de nossos românticos acadêmicos, “a boêmia estudantil, embora constituísse um meio de poderoso

³¹² Muito embora, como aponte Antonio Candido, a própria família patriarcal brasileira se fundamentasse em uma certa de prática incestuosa de casamentos interparentais para a manutenção de seu patrimônio. Vide: Antonio Candido, “The Brazilian Family”.

estímulo para a produção e recepção desse gênero de poesia, ela também representava seu *limite*. Limitação não só em termos de tempo e condições favoráveis de produção, compreendendo apenas os anos de vida acadêmica e boêmia (...)”³¹³. E foi esse caráter restrito de sua produção/recepção aos meios acadêmicos, enquanto este era um “grupo justaposto à sociedade”, que fez com que tal literatura tavernesca praticamente desaparecesse depois que a Academia se viu integrada ao grupamento social a sua volta. Sem os lindes que a isolavam da comunidade, e portanto sem o limite que permitiu a criação, difusão e crítica da literatura boêmia (nas várias facetas que assumiu, como a poesia humorística ou byroniana/satânica), não haveria porque ela continuar a ser produzida. E sem o chão histórico, que na Europa dava sentido à plena difusão de uma literatura de horror, não houve possibilidade que esse tipo de produção vicejasse em nosso solo literário.

Ainda há muito trabalho a ser feito com relação a essas criações marginais de nossos acadêmicos, produções, em muitos dos casos, irremediavelmente perdidas ou de difícil acesso. Falta, sobretudo, além do levantamento e localização dessas obras, uma análise e interpretação mais apurada dessas obras e de seu papel na formação de nosso cânone romântico. Só o conjunto de pesquisas nesse sentido poderá lançar mais luz nessas trevas e ajudar a nos fazer ouvir, em alto e bom som, os sussurros de vozes esquecidas em nossos arquivos e bibliotecas.

³¹³ Vagner Camilo, op. cit, p. 239.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

I – Do autor Álvares de Azevedo

AZEVEDO, Álvares. *Macário*. (apres. Antonio Candido). Campinas: IEL, 1982.

_____. *Noite na taverna* (apres. Hildon Rocha). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____. *Noite na taverna* (apres. Edgar Cavalheiro). Rio de Janeiro: Garnier, 1994.

_____. *Obra Completa: volume único*. (org. Alexei Bueno; textos críticos, Jaci Monteiro [et al.]). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

_____. *Poesias Completas*. (edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos; org. de Iumna Maria Simon). Campinas: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Noite na taverna / Macário*. (pref. e notas Cilaine Alves). São Paulo: Globo, 2006.

II – Outras obras literárias

ALVES, Castro. *Castro Alves - Teatro Completo*. (ed. Elizabeth R. Azevedo). São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. *Poesias Completas*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995.

ASSIS, Machado de. “Um Esqueleto”. Disponível em: <http://www.dominionpublico.gov.br/download/texto/fs000189.pdf>. Consultado em 07/09/2008.

_____. “O Espelho”. In: *O Alienista*. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

BILAC, Olavo e MALLET, Pardal. *O Esqueleto, Mistério da Casa de Bragança*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2000.

BRITO, João de. “Meia-noite”. In: *Vozes do ar*. Salvador: Imprensa Econômica, 1877.

BYRON, Lord. *Obras*. (diversos tradutores). São Paulo: Edições Cultura, 1942.

_____. *Poemas*. (trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos). São Paulo: Hedra, 2008.

_____. *The Complete Works*. Nova Iorque: Thomas Y. Crowell, 1927.

_____. *Cain*. Disponível em: <http://worldlibrary.net/eBooks/WorldBookLibrary.com/cainbyron.htm>. Consultado em 07/09/2008.

_____. *Manfred*. Disponível em: <http://www.litgothic.com/Texts/manfred.html>. Consultado em 07/09/2008.

CADALSO, José. *Noches Lúgubres*. (Ed, prólogo e notas de Nigel Glendinning). Madri: Espasa/Calpe, 1961.

CORNEILLE, Pierre. *Le Cid*. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/etext/14954>. Consultado em 07/09/2008.

DUMAS père, Alexandre. *Antony*. Disponível em: <http://www.dumaspere.com/pages/biblio/index.html>. Consultado em 07/09/2008.

FIGUEIRA, Luis Ramos. *Dalmo, ou Mistério da Noite*. Disponível em: <http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br/>. Consultado em 07/09/2008.

FONSECA, Rubem. “H.M.S. Cormorant em Paranaguá”. In: *O Cobrador*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 145-161.

GUIMARÃES, Bernardo. *Rosaura, a Enjeitada*. s/l: Associação Acervos Literários, 2005.

MEDEIROS E ALBUQUERQUE, José J. de Campos C. “D’A Noite na taverna”. In: *Peccados*. Rio de Janeiro: Typographia Parisiense, 1889.

PEREIRA, Teodomiro Alves. *Gennesco: vida acadêmica*. São Paulo: Typographia Litteraria, 1861.

SHAKESPEARE, William. *Romeu e Julieta*. (trad. Maria José Martins). Santiago: Publicações Europa América, 1988.

_____. *A tempestade* (trad. Esther Mesquita). Rio de Janeiro: Brasiliense, 1965.

_____. *Hamlet*. (ed. O. B. Davis). Nova Iorque: Avon Books, 1964.

VARELLA, Fagundes. *Dispersos*. (Col., apres. e notas de Vicente de Paulo Vicente de Azevedo). São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970.

III – Sobre Álvares de Azevedo

ALMEIDA, Arlenice. “Uma Noite Contra o Espírito Burocrático”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 109-116.

ALVES, Cilaine. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

_____. “Noite na taverna e a Fundação da Literatura Brasileira”. In: *Itinerários – Revista de literatura*. Araraquara: UNESP – Faculdade de Ciências e Letras: 2004. p. 115-133.

_____. “Boemia Literária”, in: *Revista Cult*, abril de 2001, p. 26-28.

_____. “Nota introdutória” e “Posfácio - Interseção entre *Macário* e *Noite na taverna*”, in: Álvares de Azevedo, *Macário / Noite na taverna*, (org., posfácio e notas de Cilaine Alves), São Paulo: Globo, 2006. p. 9-13 e 171-206.

_____. “Tristeza de uma Geração que Termina”, in: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*, n.6/7. São Paulo: Humanitas, 2006, p. 31-55.

_____. *Entusiasmo Indianista e Ironia Byroniana*, São Paulo, 2000. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

ALVES, Maria C. R. *O poeta leitor – um estudo das epígrafes hugoanas na obra de Álvares de Azevedo*. São Paulo, 1999. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

AMARAL, Rubens. “Álvares de Azevedo”, in: *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo: ano 4, n. 14, 12/junho/1941, p. 47-53.

AMORA, Antonio Soares. “Álvares de Azevedo”, in: *A Literatura Brasileira. Vol.II – O Romantismo (1833-1838/1878-1881)*, São Paulo: Cultrix, 1977. p. 153-160.

ANDRADE, Mario de. “Amor e Medo”. In: *Aspectos da Literatura Brasileira*. São Paulo: Martins Fontes, 1974.

ASSIS, Machado de. “Álvares de Azevedo, *Lira dos Vinte Anos*”, *Semana Literária, Diário do Rio de Janeiro*: 26 de junho de 1866. in: Machado de Assis, op. cit., s/p.

AZEVEDO, Vicente de Paulo V. de. *O Noivo da Morte (Álvares de Azevedo)*, São Paulo: Clube do Livro, 1970.

_____. *Álvares de Azevedo – Dados para sua biografia*, São Paulo: Centro Acadêmico XI de agosto, 1931.

_____. *Álvares de Azevedo Desvendado*, São Paulo: Martins, 1977.

O Banquete de Caliban (VÁRIOS) – Edição Comentada de Noite na taverna, de Álvares de Azevedo, São Paulo: Selinunte, 1993.

BARBON, Michele C. Voltarelli. *Uma Estética da Teatralidade: Leitura Comparada das Narrativas de Álvaro do Carvalho e Álvares de Azevedo*. Araraquara, 2005. Dissertação

(Mestrado em Estudos Literários) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Araraquara.

BATCHELOR, Malcolm C. "A Transitional Figure in Brasiliana Literatura", in: *Hispania*, vol. 39, No. 2, Mar/1956, p. 149-156.

BRITO, Mario da Silva. "Nota Introdutória", in: Edgar Cavalheiro (sel.), *O Conto Romântico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1961 p. 1-7.

_____. *Conversa Vai, Conversa Vem*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

CAMILO, Vagner. *Risos entre pares: poesia e humor românticos*. São Paulo: EDUSP/ FAPESP, 1997.

CANDIDO, Antonio. "Teatro e Narrativa em Prosa de Álvares de Azevedo". In: Álvares de Azevedo, *Macário*. Campinas: IEL/Unicamp, 1982.

_____. "A Educação pela Noite". In: *A Educação pela Noite e outros Ensaio*s. São Paulo: Ática, 1989.

_____. "A Educação pela Noite". In: Álvares de Azevedo, *Teatro de Álvares de Azevedo – Macário / Noite na taverna*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. "A Educação pela Noite". In: *A Educação pela Noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.

CAVALCANTI, Maria Imaculada. *O Satanismo na Obra de Álvares de Azevedo*. Goiânia, 1989. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás.

_____. "Álvares de Azevedo, um contista fantástico". In: *Referência e Linguagem - Estudos e Pesquisas*, vols. 10-11, Catalão: 2007. p. 36-52.

CAVALHEIRO, Edgar. "Introdução". In: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994. p. 11-29.

D'AMBROSIO, Oscar. "Evocar, Leitores de O Banquete de Caliban", in: *O Banquete de Caliban*, p. 79-86.

ERVEDOSA, Polyanna. *O feminino e a fragmentação amorosa em Noite na taverna*. Fortaleza, 2009. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Humanidades, Universidade Federal do Ceará.

FILHO, Adonias. "Apresentação", in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, Rio de Janeiro: Ediouro, 1988, p. 5-11.

GÓES, Fernando. "Machado de Assis e o Conto", in: *O Espelho Infel*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1966. p. 20-32.

GOMES, Eugênio. "Álvares de Azevedo e o ópio da leitura". In: *Visões e revisões*. Rio de

Janeiro: Instituto Nacional do Livro. (Biblioteca de Divulgação Cultural, série A- XIX). p. 62-68.

_____. “Álvares de Azevedo”, in: *Prata da casa (Ensaios de Literatura Brasileira)*, Rio de Janeiro: Editora da Noite, s/d, p. 13-27.

_____. “O individualismo romântico: Álvares de Azevedo”, in: Afrânio Coutinho (dir.), *A Literatura no Brasil: Era Romântica*, São Paulo: Global, 1997, p. 139-152.

GUERRA, E. Carrera. “Compreensão de Álvares de Azevedo”, in: *Revista Brasiliense*, n.2, nov/dez 1955, p. 12-28.

HADDAD, Jamil A. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

_____. “Álvares de Azevedo e Castro Alves”, in: *Revista Província de São Pedro*, Porto Alegre: Editora, n.14, 1949, p. 93-101.

INÁCIO, Francisca Araújo. *Álvares de Azevedo: uma Despótica de Descentralização*. Maceió, 2005. Tese (Doutorado em) - Faculdade de , Universidade Federal de Alagoas.

JEHA, Julio. “‘Claudius Hermann’, o fantástico em Álvares de Azevedo”. In: *O Eixo e a roda. Revista de literatura brasileira*. Belo Horizonte: vol.1, n. 1, 1983, p. 124-134.

JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o Byroniano*. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, 1955, p. 6-23.

LABRES, Cláudia. *A poética do Mal: A ficção de Álvares de Azevedo, uma Literatura sob o Signo de Satã*. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LAJOLO, Marisa. “Apresentação”, in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*. Campinas: IEL/Unicamp, 1981. p.1-2.

LAJOLO, Marisa e ZILBERMANN, Regina. “Duas lições de leitura e escrita”. In: *A leitura rarefeita: Livro e literatura no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

LIMA, Israel Souza. *Bibliografia dos Patronos: Adelino Fontoura e Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1997, (Coleção Afrânio Peixoto).

MAGALHÃES JR., Raimundo. *Poesia e Vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MALARD, Leticia. “Álvares de Azevedo e a Noite”, in: *Escritos de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte: Comunicação, 1981, p. 87-92.

MENEZES, Roberto Torres de. “Diz-me com quem Andas e Tir-te-ei quem és”, in: *O Banquete de Caliban*, 133-146.

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides, Breve História da Literatura*

Brasileira, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1977, p. 73-78.

MIRANDA, Veiga. *Álvares de Azevedo*, São Paulo: Revista dos Tribunais, 1931.

MORAES, Carlos Dante. “Álvares de Azevedo e o Romantismo”, in: *Três Fases da Poesia*, Rio de Janeiro: MEC, 1960.

MORSE, Richard. “Álvares de Azevedo e o Temperamento Romântico”, in: *Formação histórica de São Paulo*: São Paulo: Difusão Européia, 1970, p. 121-130.

MOTTA, Artur. “Álvares de Azevedo”, in: *Revista Nova*, p. 397-415.

NABUCO, Joaquim. “Álvares de Azevedo”, Folheto do Globo, *O Globo*, Rio de Janeiro: 12 de setembro de 1875, p.8.

OLIVEIRA, Maria L. de Abreu. “Noite na taverna e o Olhar Noturno”, in: Francis Paulino Lopes da Silva, Germano dos Santos (orgs.), *Linguagem e Cultura: Múltiplos Olhares*, Caratinga, FUNEC, vi.1, 2007, p. 1-18.

PANDOLFI, Maira Angélica. *A Recepção Crítica de Álvares de Azevedo (1852-1999)* Assis, 2000. Dissertação (Mestrado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual de São Paulo, Campus de Assis.

. *Leituras e Leituras Românticas: José de Espronceda e Álvares de Azevedo*. Assis, 2006. Tese (Doutorado em Letras) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis.

PEIXOTO, Afrânio. “A originalidade de Álvares de Azevedo”. In: *Revista Nova*. São Paulo: s/e, ano 1, nº3, vi. 1º, 15 de setembro de 1931. p. 338-345.

PEREIRA, João Batista. *Subjetividade e Decadente em Noite na taverna e Macário, de Álvares de Azevedo*. João Pessoa, 2006. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de , Universidade Federal da Paraíba.

PIRES, Homero. “Álvares de Azevedo”. In: Álvares de Azevedo. *Obras completas de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1942. p. XI-XXVI.

. “Influência de Álvares de Azevedo”. In: *Revista Nova*. São Paulo: s/e, ano 1, nº 3, vi. 1º, 15 de setembro de 1931. p. 355-363.

PONCIANO, Marcos Rogério. *Vapores Soturnos: uma Análise de Macário e Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro, 2003. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

PRADO, Décio de Almeida. “Um drama fantástico: Álvares de Azevedo”, in: *O Drama Romântico Brasileiro*, São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 119-142.

RAMOS, Maria Jacques. “Psicanálise e Literatura: Noite na taverna”, in: *Estudos de Psicanalista*, Rio de Janeiro: s/e, n.29, setembro de 2006, p. 97-106.

- RICARDO, Cassino. “A presença de Álvares de Azevedo”, in: *Revista da Academia Paulista de Letras*, ano XV, n.58, 12/10/1952, p. 10-24.
- ROCHA, Hildon. “A taverna imaginária de Álvares de Azevedo”. In: Álvares de Azevedo. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1982.
- _____. “Álvares de Azevedo e a ficção fantástica”, in: Álvares de Azevedo, *Macário*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984, p. 57-60.
- _____. *Álvares de Azevedo: Anjo e Demônio do Romantismo*, Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982.
- SANTAMARINA, Orvácio. “Álvares de Azevedo, o Grande Romântico”, in: *Cultura Política*, São Paulo: ano V, n. 48, 1945. p.158-167.
- SANTANA, Rogério. “Noite na taverna: do Caso ao Conto”, in: *Revista de Letras*, n. 2, UFG, 1984, p. 34-45.
- SECCHIN, Antonio Carlos. “Noite na taverna e a Transgressão Romântica”, in: *Estudos de literatura brasileira (Revista de Literatura Brasileira)*, Rio de Janeiro: Faculdade de Letras/UFRJ, n.1, 1985. p. 9-17.
- SERRONI, Cristina. “O Desejo de Narrar”, in: *O Banquete de Caliban*, p. 125-129.
- SILVA, Vera Tzietzmann Silva. “Considerações sobre Noite na taverna”, in: *Letras&Letras*, Uberlândia, 9 (2), sul/dez 1993, p. 89-102.
- SOUSA E SILVA, Joaquim Norberto de. “Notícia sobre M. A. Álvares de Azevedo e suas obras”, in: *Obras de Álvares de Azevedo, precedida de juízo crítico dos escritores nacionais e estrangeiros e de uma notícia sobre o autor e suas obras por J. Norberto de S.S. 7. ed. RJ, H. Garnier, [1900] 1873, 3v, V.I, p.29-114*. Apud: Joaquim Norberto de S. e Silva. *Crítica Reunida 1850-1892*, (org. de José Américo Miranda et alia). 2005, p. 129-172.
- SPENGLER, Teruco Arimoto. *Macário e Noite na taverna: uma leitura de recepção literária*. Santa Maria, 1996. Dissertação (Mestrado em Letras) - Centro de Artes e Letras, Universidade Federal de Santa Maria.
- TRINDADE, Adriana Acorsi. *Representações do Sujeito Romântico: Motivos de Cisão e Desejo na Ficção de Álvares de Azevedo*. Porto Alegre, 2002. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- VERÍSSIMO, José. “Álvares de Azevedo”, in: *Estudos de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte: Itatiaia, 1977, p. 26-32.
- VILAÇA, Alcides. “Apresentação”, in: Álvares de Azevedo, *Noite na taverna*, São Paulo: Nova Alexandria, 1997, p. 7-10.
- VOLOBUEF, Karin. “Noite na taverna: A Ambiguidade da Orgia”, in: *Organon*, Porto Alegre: n.38/39, mar-dez, 2005, p. 113-131.

WARRIN, Donald O. "On the Function of the Poetic Sign in Álvares de Azevedo", in: *Luso-Brazilian Review*, 17:1, 1990, p. 93-105.

WERKEMA, Andréa Sirihal. *Macário, ou do Drama Romântico em Álvares de Azevedo*. Belo Horizonte, 2007. Tese (Doutorado em Estudos Literários) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais.

IV – Sobre o Romantismo

AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e seu tempo*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2005. (Coleção Afrânio Peixoto).

AGUIAR, Ofir Bergemann de. *Ossian no Brasil*. Assis, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Campus de Assis.

ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962.

ANÔNIMO. "Gennesco: Vida Acadêmica", in: *Revista do Ensaio Filosófico Paulistano*, 12ª série, n. 5, agosto de 1862, p. 67 a 70, Apuí: José Geraldo Castelo, op. cit., p. 150-154.

ASSIS, Machado de. "Fagundes Varela: Cantos e Fantasias", *Semana Literária, Diário do Rio de Janeiro*: 6 fevereiro/1866. in: *Crítica Literária*, edição eletrônica EbooksBrasil, s/d, s/p.

BARBOSA, Onédia C. de C. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

BÉGUIN, Albert. *El Alma Romántica y el Sueño*. (trad. Mario M. Toledo). México: Sondo de Cultura Econômica, 1996.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos e ultra-românticos*. Brasília: Polis, 1979, vi.1.

_____. *Pontos de Referência*. Rio de Janeiro: MEC, 1962.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

_____. "A literatura na evolução de uma comunidade". In: *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000; Publicação, 2000, p. 127-151.

_____. "Da Vingança", in: *Tese e Antítese*, Rio de Janeiro, Ouro sobre Azul, 2006, p. 15-38.

CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

CAVALHEIRO, Edgar. *Fagundes Varela*. São Paulo: Livraria Martins, 1953.

- GARMES, Helier. *Os Ensaíes Literários (1847-1850) e o periodicamente acadêmico em São Paulo de 1833 a 1860*. Campinas, 1993. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) - Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas.
- GUINSBURG, Jaci (org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- FRANÇA, José-Augusto. *O Romantismo em Portugal: Estudos de factos socioculturais*. Lisboa: Livros Horizonte, 1974.
- HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime. – tradução do prefácio de Cromwell* (por Célia Berretini). São Paulo: Perspectiva, 2004.
- LIMA, Israel Souza. *Francisco Otaviano de Almeida Rosa / Franklin Távora*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003. (Bibliografia dos patronos).
- LINS, Álvaro. “Notas sobre o Romantismo Brasileiro”, in: *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro: 1919, n. 1, p.51-52.
- LOPES, Hélio Lopes. “Fausto e Werther”, in: *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo, Edusp, 2000, p. 299-303.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MOISÉS, Massaud. “Segundo Momento Romântico”, in: *História da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix/Medusa, 1983.
- PÓVOA, Pessanha. “Dalmo ou Mistério da Noite por Luís Ramos Figueira”, Parecer lido em sessão do Ensaio Filosófico. Apud: José Aderaldo Castello, *Textos que Interessam à História do Romantismo, Vol. II (revistas da época romântica)*, p. 57-60.
- _____. “Gennesco”, in: *O Ano Literário de 1862*. Apud: *Anos Acadêmicos*, São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 54-56.
- RAFAEL, Ulisses. “Sociedade do Delírio: Boemia e literatura portuguesa no século XIX”, In: *Oficina do CES*, n. 341, março de 2010.
- RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Do Barroco ao Modernismo*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1979.
- ROMERO, Sílvio. “Poesia da Terceira Fase do Romantismo”, in: *História da Literatura Brasileira*, tomo II, Rio de Janeiro: Imago, 2002, p. 771-791.
- SALIBA, Elias Thomé. “O Sentimento contra a Razão”, *Revista Entrelivros*, n. 24, 2007, p. 30.
- SOARES, Antonio J. de Macedo. “Ensaíes de análise crítica: IV – José Alexandre Teixeira de Melo, *Sombras e Sonhos*” in: *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, nova série, n.6, set/1859, p. 87 a 94 Apud José Aderaldo Castello, *Textos que Interessam à História do Romantismo, Vol. II (revistas da época romântica)*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960, p. 76-87.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e arestas. A prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1999.

_____. “E.T.A. Hoffmann e Álvares de Azevedo: Um encontro na Noite”, in: *Caderno de resumos do I Seminário de Pesquisadores da FCL*. Araraquara, Comissão de Pesquisa da FCL-UNESP, 1997, p. 54-74.

_____. “E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro”, palestra apresentada na mesa-redonda “Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo brasileiro, Simpósio *O ser romântico: Reflexões sobre o Romantismo no Brasil e na Alemanha*, UERJ/UFRJ, 2001, s/p.

_____. “E.T.A. Hoffmann em Três Leituras Brasileiras”, in: Laura P. Zuntini Izarra (org.), *Literaturas Estrangeiras e o Brasil: Diálogos*, São Paulo: Humanitas/Tapes, 2004, p. 243-257.

WILLIAMS, Frederick. *Sousândrade, vida e obra*. São Luís: Edições SIOGE, 1976.

V – Sobre o Gótico e a Literatura de Horror

BAUDELAIRE, Charles. “Da essência do riso e, de um modo geral, do cômico nas artes-plásticas”. In: Charles Baudelaire, *Escritos sobre a arte*. São Paulo: Edusp, 1991, p. 33-42.

BLOOM, Clive. *Gothic horror: a reader's guide from Poe to King and beyond*. Basingstoke: Macmillan, 1998.

_____. *Poe, Poe, Poe*. Nova Iorque: Penguin Books, 1987.

BOTTING, Fred. *Gothic*. Londres: Routledge, 1996.

CALIXTO, Maria L. *A literatura “negra” ou “de terror” em Portugal nos séculos XVII e XIX*. Lisboa: Universidade de Lisboa, 1955.

CARROLL, Noël. *A filosofia do horror, ou paradoxos do coração*. (trad. de Roberto Leal Ferreira). Campinas: Papirus, 1999.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção científica, fantasia e horror no Brasil*, Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

CESERANI, Remo. *O fantástico*. (trad. de Nilton Cezar Tridapalli). Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

CLUTE, J. e GRANT, J. *The Encyclopedia of Fantasy*, Londres: Orbit Books, 1999.

FOUCAULT, Michel. “A Linguagem ao Infinito”, in: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. (Org. e sel de Manoel Barros Motta; trad de Inês Autran Dourado Barbosa). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1999.

- FREUD, Sigmund. “Lo ominoso” (1919). (trad. Luiz Lopes Ballesteros). In: *Obras Completas*. Madrid: Amorrortu Editores, 1981. Volumen 17 (1917-19).
- GAMER, Michael. *Romanticism and the Gothic, Reception and Canon Formation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- GOMES, João. “Retrato desconjuntado da senhora Ann Radcliffe e não só”. In: Ann Radcliffe. *O Italiano*, p. 7-23.
- HORNER, Avril. *European Gothic*. Manchester: Manchester University Press, 2002.
- KILGOUR, Maggie. *The Rise of the Gothic fiction*. Londres: Routledge, 1995.
- KRISTEVA, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. (trad. Leon S. Roudiez). Nova Iorque: Columbia University Press, 1982.
- JEHA, Julio (org.). *Monstros e Monstruosidades na Literatura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.
- LOPES, Hélio. “Literatura fantástica no Brasil”. In: *Língua e literatura*. São Paulo: v.4, p. 185-199, 1975.
- LÖWY, Michael. *Morning star: Surrealism, Marxism, Anarchism, Situationism, Utopia*. Austin: University of Texas Press, 2009.
- LOVECRAFT, Howard P. *O horror sobrenatural na literatura*. (trad. de João Guilherme Linke). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1987.
- MENON, Maurício Cesar. *Figurações do Gótico e seus Desdobramentos na Literatura Brasileira de 1843 a 1932*. Londrina, 2007. Tese (Doutorado em Letras) - Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina.
- MORAES, Eliane Robert. “Quase plágio: Sade e o romance *noir*”. In: *Lições de Sade: Ensaios sobre a Imaginação Libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
- PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na literatura romântica*. (trad. de Philadelpho Menezes). Campinas: Editora da UNICAMP, 1995.
- _____. “Capítulo II: ‘La novela gótica’ de Matthew Gregory Lewis”. In: *El pacto con la serpiente. Paralipómenos de “la carne, la muerte y el diablo en la literatura romántica”*. Ciudad del México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- OLIVEIRA Fº. Valdemar Francisco. *A suspensão momentânea da ordem e hierarquia em Dracula, de Bram Stoker*. São Paulo, 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- PUNTER, David. *The literature of terror: a history of gothic fictions*. Londres: Longman, 1991.
- _____. *The literature of terror. Vol 2: The modern Gothic*. Londres: Longman, 1996.

- SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Estudos Linguísticos e Literários em Inglês) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.
- SADE, Marquês de. “Nota sobre romances, ou a arte de escrever ao gosto do público”. In: *Os crimes do amor*. (trad. de Magnólia Costa Santos). Porto Alegre: L&PM, 2000.
- SAGE, Victor (org.). *The gothick novel*. Hampshire: Macmillan Education, 1990.
- SCOTT, Walter. “On the Supernatural in Fictitious Composition, and in Particularly in the works of E.T.A.Hoffmann”, in: *Foreign Quarterly Review*, I, 1 (July) 1827, p. 60-98.
- STEVENS, Daves. *The Gothic tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. (trad. de Maria Clara Correa Castello). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- TOMPKINS, J.M.S. *The popular novel in England, 1770-1800*. Londres: Methuen, 1969.
- TROPP, Martin. *Images of Fear (How Horror Stories Helped Shape Modern Culture - 1818-1918)*. Jefferson City: Mc Farland, 1999.
- VARMA, Devendra. *The Gothic Flame*. Nova Iorque: Russel & Russel, 1957.
- VASCONCELOS, Sandra Teixeira G. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.
- WILLIAMS, Anne. *Art of Darkness: a poetics of gothic*. Chicago: University of Chicago Press, 1995.
- WRIGHT, Angela. *Gothic Fiction – A Reader's Guide to Essential Criticism*. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2008.

VII – Bibliografia Geral

- ABREU, Márcia. “Então se forma a história bonita” – relações entre folhetos de cordel e literatura erudita”, in: *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre: ano 10, n. 22, p. 199-218, jul./dez. 2004.
- ADORNO, Sergio. *Aprendizes do poder: o bacharelismo liberal na política brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- AGUIAR E SILVA, Vitor M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1988.
- ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. (trad. Luiz Bernardo Pericás e Bernardo Pericás Neto). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. (trad. George Bernard Sperber). São Paulo: Perspectiva, 1998.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo: Cultrix, 1973.
- BRUNO, Ernani Silva. *História e Tradições da Cidade de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1984.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas idéias do sublime e do belo*. (trad. de Enid Abreu Dobránszky). Campinas: Papirus/Editora da UNICAMP, 1993.
- BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna: Europa, 1500-1800*. (trad. Denise Bottmann). São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CANDIDO, Antonio. "The Brazilian Family", in: SMITH, T. Lynn et MARCHANT, Alexander (orgs.). *Brazil: portrait of half a continent*. Nova Iorque: Dryden, 1951. p.291-312.
- CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: manifestações da era colonial*, São Paulo: Cultrix, 1962.
- CHARTIER, Roger. *Leituras e leitores na França do Antigo Regime*. (trad. Álvaro Lorencini). São Paulo: Editora da Unesp, 2004.
- COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. (trad. Cleonice P. B. Mourão). Belo Horizonte: Editora da UFMG, 1996.
- CRYSTAL, David. "Shakespeare's false friends 2: ecstasy". In: *Emagazine*. English and media centre, April 2003. Disponível em: <http://davidcrystal.com/DC_articles/Shakespeare17.pdf>. Consultado em: 07/09/2008.
- DARNTON, Robert. *Boemia literária e revolução – o submundo das letras no Antigo Regime*. (trad. de Luis Carlos Borges). São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- DELUMEAU, Jean. *História do medo no ocidente: 1330-1880. Uma cidade sitiada*. (trad. de Maria Lucia Machado). São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- DETIENNE, Marcel. *Dioniso a céu aberto*. (trad. Carmem Cavalcanti). Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- FREIRE, Gilberto. "A Ascensão do Bacharel e do Mulato", in: *Sobrados e Mucambos – Decadência Patriarcal Rural e Desenvolvimento Urbano*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1951, v. I, p. 950-1032.
- GENETTE, Gérard. *Paratextos editoriais*. (trad. Álvaro Faleiros). Cotia: Ateliê, 2009.
- GITTES, Katherine S. *Framing the Canterbury Tales: Chaucer and the medieval frame narrative tradition*. Nova Iorque: Greenwood Press, 1991.

- GOMES, Eugênio. *Leituras Inglesas: Visões Comparatistas*. (org. e apr. Ivia Alves). Belo Horizonte: Editora da UFMG; Salvador: EDUFBA, 2000.
- GRIECO, Agripino. *Poetas e Prosadores do Brasil (de Gregório de Matos a Guimarães Rosa)*, Rio de Janeiro: Conquista, 1966.
- HOHLFELDT, Antonio. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*, Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.
- IANNI, Octávio. *Teorias de Estratificação Social*, São Paulo, Nacional, 1978.
- KAYSER, Wolfgang. *O grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Perspectiva, 1986. (coleção Stylus).
- LIMA, Hermann. “Evolução do conto”, in: Afrânio Coutinho (org.), *A Literatura no Brasil*, Vol. 6, Rio de Janeiro: José Olympio, p. 45-63.
- LOPES, Hélio. “Fausto e Werther”, in: *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 299-303.
- LUCAS, Fabio. “O Conto no Brasil Moderno”, in: *O livro do seminário*, São Paulo: LR Editores, 1983.
- MAGALHÃES, Couto de. “Esboço da História da Academia”, in: *Revista da Academia de São Paulo*: São Paulo: s/e, 1859, p. 264-265.
- MAGALHÃES Jr, R. *A arte do conto: sua história, seus gêneros, sua técnica, seus mestres*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MARIA, Luzia de. *Sortilégios do Averso: Razão e Loucura na Literatura Brasileira*, São Paulo: Escrituras, 2005.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978. vols. 2 e 3.
- MENEZES, Djacir. *Evolução do Pensamento Literário no Brasil*, Rio de Janeiro: Organização Simões, 1954, p. 167-169.
- MEYER, Marlyse. *Folhetim: uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- MORETTI, Franco. *Atlas do Romance Europeu : 1800-1900*. (trad. Sandra G. Vasconcelos). São Paulo: Boitempo, 2003.
- MOSER, Robert H. *The Carnavalesque Defunto: Death and Dead in Modern Brazilian Literature*, Ohio University Press, 2008.
- MOURA, Denise A. Soares de. *Sociedade Movediça – Economia, Cultura e Relações Sociais em São Paulo: 1808-1850*. São Paulo: Editora da Unesp, 2005.
- NABUCO, Joaquim Nabuco, *Minha Formação*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, edição eletrônica.

- PALMER, Bryan D. *Culture of Darkness: Night Travels in the Histories of Transgression*. Nova Iorque: Monthly Review Press, 2000.
- PASTA Jr., José Antonio. “Volubilidade e ideia fixa (o outro romance brasileiro)”; (trad. de Cláudio R. Duarte). In: *Revista Sinal de Menos*. São Paulo : Deriva, 2010. Ano 2, n. 4, p. 13-25. Disponível em: <<http://www.sinaldemenos.org>>, Consultado em: 10/08/2010.
- _____. “Singularité de doublé au Brésil”. In: Roland Chemama *et al.* (orgs.). *La clinique du spéculaire dans l'œuvre de Machado de Assis*. Paris: Cahiers de la Association Lacanienne Internationale, 2002.
- _____. “Variação machadiana sobre o tema da formação”. In: Marcos Nobre, Marisa Lajolo *et al.* (orgs.). *Tensões e passagens: filosofia crítica e modernidade*. São Paulo: Singular/Esfera Pública, 2008.
- PETRUCCI, Armando. *Libros, Editores y Público em la Europa Moderna*. Valencia: Alfons el Magnànim, 1990.
- PRADO, Paulo. “Retrato do Brasil”, São Paulo/Brasília, IBRASA/IBL/MEC, 1981.
- PUPO-WALKEN, Enrique e ECHEVERRIA, Roberto Gonzáles (ed.). *The Cambridge History of Latin American Literature*, Cambridge University Press, 2007.
- SANTOS, Fernando Sérgio dos. “Bêbados e Alcoólatras, Medicina e Cotidiano”, in: Nascimento, Dilene R. et alii, *Uma história brasileira das doenças*. São Paulo: Mauad, 2006, p. 64-90.
- SPINA, Segismundo (org.). *Língua, Filologia e Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.151-157.
- STEGNANO-PICCHIO, Luciana. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2004.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades / Editora 34, 2000.
- TAUNAY, Carlos Augusto. *Manual do agricultor brasileiro*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- TEIXEIRA, Maria. *Esfinges de Papel - Ensaios*, São Paulo: Edart, 1966.
- VASCONCELOS, Sandra Guardini T. *A Formação do Romance Inglês - Ensaios Teóricos*. São Paulo: Hucitec / Fapesp, 2007.
- _____. “Romances ingleses em circulação no Brasil no século XIX”. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandralev.htm>>. Consultado em: 22/05/2010.

- VEBLEN, Thorstein B. *A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições*. (trad. Olívia Krähenbühl). São Paulo: Pioneira, 1965.
- VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira*, edição eletrônica da Fundação Biblioteca Nacional (FBN) s/d, p. 137.
- VINCENT-BUFFAUT, Anne. *História das Lágrimas*. (trad. Luiz Marques e Martha Gambini). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- WOLF, Ferdinand. *O Brasil Literário*, São Paulo: Companhia Nacional, 1955.
- ZALUAR, Augusto Emilio. *Peregrinação pela Província de São Paulo (1860-1861)*. São Paulo: Itatiaia, 1975.

APÊNDICES

APÊNDICE I

POPULARIDADE DE AUTORES E OBRAS NA *INTERNET*

Levantamento, sem base científica, feito no *site* de relacionamentos *Orkut* em 1º de junho de 2009 usando o sistema de pesquisas em busca de alguns autores e obras representativos da Literatura Brasileira.

Nome da Comunidade ³¹⁴	Número de membros
Vinicius de Moraes	326.000
Carlos Drummond de Andrade	272.300
Clarice Lispector	232.000
Mário Quintana	201.000
Machado de Assis	97.500
Guimarães Rosa	33.400
Érico Veríssimo	16.300
<i>Dom Casmurro</i>	10.700
Álvares de Azevedo	8655
<i>O Tempo e o Vento</i>	4990
Castro Alves	7960
José de Alencar	6900
<i>Memórias Póstumas</i>	4300
<i>A Hora da Estrela</i>	3800
<i>Grande Sertão: Veredas</i>	3060
Noite na taverna	2460
<i>A Moreninha</i>	2290
Gonçalves Dias	2260
<i>Senhora</i>	1920
<i>O Cortiço</i>	1500
Aluisio Azevedo	960
<i>Iracema</i>	885
Joaquim Manoel de Macedo	461
<i>Navio Negreiro</i>	350
Lira dos Vinte Anos	308
<i>Memórias de um Sargento M.</i>	280
Manuel Antonio de Almeida	206
<i>“Canção do Exílio”</i>	192
Macário	173
<i>Espumas Flutuantes</i>	70

³¹⁴ As **comunidades**, nas redes sociais como *Orkut* e *Facebook*, são associações em que se estabelecem relações no espaço da Internet, permitindo a comunicação à distância entre indivíduos com interesses e objetivos comuns, que trocam experiências e informações nesse ambiente virtual. Permitem, em geral, a livre adesão a quaisquer participantes do site, e pelo número de seus “membros” podemos ter uma ideia da reputação do tema ao qual cada uma é dedicada.

APÊNDICE II

RELAÇÃO DE “EMULAÇÕES” DE NOITE NA TAVERNA (em negrito as obras a que tive acesso direto)			
Ano	Título	Autor	Publicação
1856	<i>A confissão de um moribundo</i>	Lindorf Ernesto Ferreira França	<i>Guaianá</i> , n. 4, p. 110-116; n. 5, p. 141-146; n. 6, p. 164-172
1859	<i>Dalzo, conto</i>	Zoroastro Augusto Pamplona	<i>Ensaio da Sociedade Brasileira</i> ?
1859	<i>Cartas-romance</i>	Américo Brasílio de Campos	<i>Esboços Literários</i> , n.1-3
1859	<i>O Estudante e os Monges</i>	Couto de Magalhães	<i>Revista da Academia de S. Paulo</i> , n°1, 1° de abril
1861	<i>Alfredo, romance</i>	Antonio Manoel dos Reis	Volume autônomo
1861	<i>Poverino (conto)</i>	José Ferreira de Menezes	<i>Revista Popular</i> , tomo 15, p. 281 e 290
1861	<i>Conto Fantástico</i>	Américo Lobo	<i>Forum Litterário</i> ?
1861	<i>Conto Fantástico</i>	Rodrigo Octavio de Oliveira Meneses	<i>O Tymbira (jornal acadêmico)</i> ?
1861	<i>Ruínas da Glória (conto)</i>	Fagundes Varela	<i>Correio Paulistano</i> , 9 a 13 de outubro
1861	<i>Esther (conto)</i>	Fagundes Varela	<i>Correio Paulistano</i> , 16 a 19 de outo
1861	<i>Inak (conto)</i>	Fagundes Varela	<i>Correio Paulistano</i> , 20 a 22 de outubro
1861	<i>Conto à Mesa de Chá</i>	Antonio Manoel dos Reis	<i>Album Litterário</i> (obra do autor)
1861	<i>Palavras de um Louco (fragmento em prosa)</i>	Fagundes Varela	<i>Revista da Associação Recreio Instrutivo</i> , n. 3, setembro
1861	<i>A Guarida de Pedra, crenças populares</i> ³¹⁵	Fagundes Varela	<i>Correio Paulistano</i> , 30 e 31 de outubro e 1° a 5 de novembro
1861	<i>As Bruxas, crenças populares</i>	Fagundes Varela	<i>Correio Paulistano</i> , 26 a 29 de outubro
1860	<i>Conto Misterioso</i>	Antonio Luiz Ramos Nogueira	?
1861 ?	<i>Uma Noite no Cemitério (conto)</i>	João Antonio de Barros Jr.	?
1862	<i>Gennesco: vida acadêmica</i> ³¹⁶ (romance)	Teodomiro Alves Pereira	Volume autônomo
1862	<i>O País das Quimeras, conto fantástico</i>	Machado de Assis	<i>O Futuro</i> , n.5, 1° de novembro
1862	<i>A Trindade Maldita, Contos no Botequim</i>	Franklin Távora	<i>Diário de Pernambuco</i> , ? ³¹⁷ + 9 a 12 de abril

³¹⁵ Falsa emulação, remete mais a lendas populares sertanejas.

³¹⁶ O exemplar que consultei está no IEB/USP. Ao final do volume I é prometida uma continuação, mas não encontrei esse segundo tomo em nenhuma das bibliotecas visitadas. Hildon Rocha (1982 :60) menciona que teria planejado em em três volumes, do qual o último teria ficado inédito. Pessanha Póvoa, em resenha de 1862, fala de dois volumes.

³¹⁷ Consegui obter na Biblioteca Nacional quatro das cinco partes dessa narrativa, faltando-me justamente a primeira, em que são apresentados o cenário e os personagens e cuja data de publicação não pude precisar.

1863	<i>Uma Noite de Vigília, romancete</i>	Felix Xavier da Cunha	<i>Revista Litteraria - Jornal do Ensaio Philosophico de SP, série 4ª, p. 152 ss.</i>
1863	Dalmo, ou Mistérios da Noite (romance)	Luis Ramos Figueira	Volume autônomo
1869	D. Juan ou a prole de Saturno (drama - inacabado)	Castro Alves	<i>Obra Completa (1921)</i>
1870	Os Anjos da Meia-Noite (poema)	Castro Alves	<i>Espumas Flutuantes</i>
1872	Favos e Travos (romance)	Rozendo Moniz Barreto	Volume autônomo
1873	Meia-Noite (poema)	João de Britto	<i>Vozes do Ar</i> (livro de poesias)
1875	Um Esqueleto (conto)	Machado de Assis	<i>Jornal das Famílias, outubro a novembro</i>
1882	O Espelho (conto)	Machado de Assis	<i>Gazeta de Notícias, 8 de setembro.</i>
1889	D' A Noite na taverna (poema)	Medeiros e Albuquerque	<i>Peccados</i> (livro de poesias)
1890	O Esqueleto (novela)	Vitor Leal (pseud. de Pardal Mallet e Olavo Bilac ³¹⁸)	<i>Gazeta de Notícias, 17 a 31 de março</i>
1890	O Medo (conto)	Visconti Coaracy	<i>Cidade do Rio, 2 de abril</i>
1901	Meia-Noite no Cabaré (cordel)	Leandro Barros	Volume autônomo
1910	<i>Misérias, contos fantásticos</i>	Altamirando Requião	Volume autônomo
1929	<i>O Mistério de Highmoore Hall (conto)</i>	Guimarães Rosa	<i>Revista "O Cruzeiro"</i>
1931	Misérias (contos)	Amadeu Nogueira	Volume autônomo
1931	Os Donos da caveira	Ernâni Fornani	<i>Guerra das Fechaduras</i> (contos)
1979	H.M.S. Cormorant em Paranaguá	Rubem Fonseca	<i>O Cobrador</i> (contos)

Fontes:

BLAKE, A. V. A. Sacramento. *Diccionario Bibliographico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1970, 7 vol.

GARMES, Helder. *O romantismo paulista: Os Ensaos Literários e o periodismo acadêmico de 1833 a 1860*. São Paulo: Alameda, 2006.

HADDAD, Jamil Almansur. "Álvares de Azevedo e Castro Alves", in: *Revista Província de São Pedro*, Porto Alegre, s/e, n.14, 1949, p. 93-101.

PIRES, Homero. (nota), in: Álvares de Azevedo, *Obras Completas de Álvares de Azevedo*, Org. Homero Pires, Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1942.

_____. "A Influência de Álvares de Azevedo", in: *Revista Nova*, São Paulo, ano I, n. 3, 1931, p. 358.

PÓVOA, Pessanha. "Bibliographia Crítico-Literária", in: *Revista do Ensaio Philosophico Paulistano*, 13ª série, n.2, maio de 1862, p. 26-28.

³¹⁸ Até recentemente essa obra era atribuída a Aluísio de Azevedo. Na verdade a confusão foi gerada pelo pseudônimo, *Vitor Leal*, que era usado de forma comunitária por quatro escritores: Aluísio de Azevedo, Coelho Netto, Olavo Bilac e Pardal Mallet.

ROCHA, Hildon. (nota constante na narrativa “Uma noite do século”), in: Álvares de Azevedo. *Noite na taverna*, Sel. e Apr. Hildon Rocha, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982. p. 59.

Sites:

Caminhos do Romance

Disponível em: <<http://www.caminhosdoromance.iel.unicamp.br>>. Consultado em: 20/06/2009.

Biblioteca Digital de Literatura

Disponível em: <<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>>. Consultado em: 20/06/2009.