



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Letras

Karla Menezes Lopes Niels

**Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e
historiográficos sobre a obra *Noite na Taverna*, de Álvares de
Azevedo**

Rio de Janeiro
2013

Karla Menezes Lopes Niels

**Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre
a obra *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao
Programa de Pós-graduação em Letras, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A994 Niels, Karla Menezes Lopes.
Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna, de Álvares de Azevedo / Karla Menezes Lopes Niels. – 2013.
106 f.

Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

1. Azevedo, Álvares de, 1831-1852 – Crítica e interpretação – Teses. 2. Azevedo, Álvares de, 1831-1852. Noite na taverna – Teses. 3. Ficção fantástica brasileira – História e crítica – Teses. 4. Ficção fantástica brasileira – Historiografia – Teses. I. Souza, Roberto Acízelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

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

Assinatura

Data

Karla Menezes Lopes Niels

**Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre
a obra *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre, ao
Programa de Pós-graduação em Letras, da
Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em 18 de fevereiro de 2013.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (Orientador)
Instituto de Letras da UERJ

Prof. Dr. Júlio César França Pereira
Instituto de Letras da UERJ

Prof.^a Dra. Claudete Daflon
Universidade Federal Fluminense

Rio de Janeiro
2013

DEDICATÓRIA

Para meu filho, Luiz Filipe, com todo o meu amor, por mudar a minha rotina e dar luz ao que não tinha.

AGRADECIMENTOS

A todos que, direta ou indiretamente, me auxiliaram nessa jornada, muito obrigado!

Agradeço especialmente ao Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro e a toda a equipe da pós-graduação, que me acolheram e incentivaram desde meus tempos de graduação, proporcionando-me o convívio íntimo com a academia e, sobretudo, grande crescimento intelectual.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela bolsa concedida entre 2011 e 2012, uma oportunidade de aprofundar meus estudos literários e olhar para a literatura brasileira com olhos de crítica e pesquisadora.

Aos funcionários da Biblioteca Nacional, pelo especial e primoroso atendimento.

À Biblioteca da Fundação Casa de Rui Barbosa por me permitir o acesso às primeiras edições de *Noite na taverna* e ao terceiro número da *Revista Nova*, bem como pela permissão para fotografá-las.

Ao projeto Brasiliana da Universidade de São Paulo, que me concedeu o acesso, *on-line*, às primeiras edições de muitas das obras aqui comentadas.

Ao Professor Júlio França, pelo primeiro incentivo dado a esta ideia, bem como pelas incessantes trocas durante esses meses febris de estudo e pesquisa.

Aos Professores Flávio Carneiro, Marcus Soares e Flávio Garcia, pelas preciosas indicações de leitura.

À Professora Karin Voluboeff pela sessão de artigos seus e pela valiosa conversa durante II Colóquio Vertentes do Fantástico, realizado na UNESP, em 2011.

A Jefferson Donizete de Oliveira pela generosidade acadêmica ao me ceder a sua dissertação e outros textos, além das muitas trocas de *e-mails*.

Aos amigos e colegas da pós-graduação, sobretudo Bruno Soares e Aline Reis, pelos comentários e dicas fundamentais.

À amiga Marcela Tagliaferri pela espontaneidade, pelo jeito simples de ser e pela alegria que contagiava a todos os estudantes da pós-graduação.

À amiga Fernanda Pantoja, que foi meus pés e pernas na Biblioteca da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Às amigas Luciana Esteves e Carine Lima, pelo otimismo, pelas palavras de encorajamento e, principalmente, por sua amizade sincera.

Ao meu marido, Filipe Niels, pelo apoio, compreensão e incentivo nos momentos difíceis em que quase esmoreci.

E, finalmente, agradeço à minha mãe, pela ajuda e apoio nos momentos finais desta empreitada.

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sangrenta na mão
Porque brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Álvares de Azevedo

RESUMO

NIELS, Karla Menezes Lopes. *Noite fantástica: um percurso pelos estudos críticos e historiográficos sobre a obra Noite na taverna de Álvares de Azevedo*. 2013. 106 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

Diversos críticos enfatizaram a vertente de *Noite na taverna*, de Álvares de Azevedo, obra que se consagrou, portanto, como uma narrativa pertencente ao gênero fantástico, apesar de não corresponder plenamente à concepção do gênero desenvolvida por Tzvetan Todorov, em *Introdução à literatura fantástica*, subsídio fundamental para os estudos da ficção insólita. "Fantástica!", "sobrenatural", "de horror", "tétrica", "sombria", "macabra", "monstruosa", "dantesca", "simbolista *avant la lettre*", "gótica", "satanista", "byroniana" são alguns dos termos empregados pela crítica nos principais estudos publicados acerca da obra. Trata-se de uma multiplicidade de classificações que, no entanto, não a caracterizam adequadamente e só demonstram a dificuldade de definir-lhe o gênero. Refletindo sobre tais aspectos e partindo dos principais estudos críticos produzidos sobre a obra desde sua primeira edição, consideramos a pertinência de a classificarmos como integrante do gênero fantástico. Procura-se ainda, após minuciosa leitura destes estudos, identificar os momentos da história e da crítica literária brasileira em que *Noite na taverna* foi classificada com termos que a associaram a uma forma de literatura incomum no Brasil nacionalista da século XIX.

Palavras-chave: *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo, fantástico, recepção crítica

ABSTRACT

Many critics have emphasized that part fantastic of the *Noite na taverna*, by Álvares de Azevedo, work that is devoted, therefore, as a narrative of the fantastic although not fully correspond to the conception of the genre developed by Tzvetan Todorov, in Introduction to fantasy literature, basic allowance for studies of unusual fiction. "Fantastic," "supernatural," "horror," "gloomy," "dark," "macabre," "monstrous," "Dantesque", "Symbolist avant la lettre", "Gothic," "Satanist", "Byronic" are some of the terms used by critics in the main published studies about the work. It is a plurality of classifications not adequately characterize, and only demonstrate the difficulty of defining his gender. Reflecting on these aspects and building on the main critical studies on the work produced since its first edition, we consider the appropriateness of classifying as a member of the fantastic. Search is still, after careful reading of these studies, identify the moments of history and literary criticism in which Brazilian Night at the tavern was classified with the terms associated with a rare form of literature in Brazil's nationalist nineteenth century.

Keywords: *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo, fantastic, critical reception

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Fotografia 1 - Edição portuguesa de 1878, publicada pela J. H. Verde	19
Fotografia 2 - Edição brasileira de 1902, editada pela H. Garnier.....	19
Fotografia 3 - Revista Nova, ano 1, nº 3.....	43
Fotografia 4 - Edição de <i>Noite na Taverna</i> da Biblioteca Divulgadora...	51

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	11
1	?UMA NOITE DO SÉCULO?	14
1.1	Prosa atípica no Romantismo Nacional	14
1.2	Múltiplas leituras, diferentes olhares	20
1.3	A herança deixada pela crítica e pela historiografia	26
2	A RECEPÇÃO CRÍTICA	29
2.1	Primeiros estudos	29
2.2	O século XX	37
2.2.1	<u>Primeiros anos: reflexos do século anterior</u>	38
2.2.2	<u>De 1931 a 1981</u>	42
2.2.2.1	Centenário de Álvares de Azevedo: A Revista Nova	42
2.2.2.2	Após o número da Revista Nova	50
2.2.3	<u>De 1981 a 2000</u>	59
2.3	A produção acadêmica contemporânea	66
3	A PERTINÊNCIA DO FANTÁSTICO EM NOITE NA TAVERNA	78
3.1	Por um conceito de fantástico	78
3.2	Os contos	82
3.3	Em busca de uma classificação	90
4	CONCLUSÃO	95
	REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

Durante os últimos três séculos a obra de Manuel Antônio Álvares de Azevedo tem sido exaustivamente estudada e comentada, mas não equitativamente todos os seus títulos. Assim, *Macário* e *Noite na taverna* jamais gozaram do mesmo espaço e prestígio dispensados a *A lira dos vinte anos*, cuja fortuna crítica é bastante extensa. No entanto, há muitos estudos dedicados a essas duas obras, alguns de fôlego. E, conforme apontado por Hildon Rocha, *Macário* representaria o nível mais alto da ficção de Álvares de Azevedo, ao menos para nomes como Machado de Assis, João Ribeiro e Mário de Andrade (cf. ROCHA, 1982b, p. 57).

Noite na taverna, mesmo que se trate de obra preferida pelo público leitor, especialmente os mais jovens, parece ter sido preterida pela crítica. Com efeito, somente de meados do século XX para cá houve estudos dedicados exclusivamente a ela, geralmente atrelando-a ao “byronismo” e ao “mal do século”. Nas décadas de 1980 e 1990, surgiram diversos ensaios dedicados tanto a *Macário* como a *Noite na taverna*, a maioria deles vinculando estreitamente as duas obras. Já nas últimas décadas o que percebemos é que a *Noite na taverna* tem sido estudada pela academia como a primeira manifestação de uma literatura de cunho fantástico em nossas letras. Citamos como exemplo um recente artigo de Maria Cristina Batalha, publicado em outubro de 2010, onde a ensaísta, ao traçar um percurso de uma possível literatura fantástica brasileira, aponta o escritor em questão como o primeiro e mais representativo autor desta vertente literária nacional ainda pouco estudada pelos especialistas. Para a autora, os contos de *Noite na taverna* e o drama *Macário* inaugurariam, na literatura brasileira, uma espécie de “estética da incerteza”. (BATALHA, 2010, p. 4).

Afrânio Peixoto, décadas antes, afiliou a prosa de Álvares de Azevedo ao gênero fantástico e de horror, ao afirmar que a *Noite na Taverna* seria um conto fantástico, perverso e gótico que poderia ser classificado como o pioneiro desse gênero no Brasil (cf. PEIXOTO, 1931). Mas não foi o único. Outros antes e depois dele se ocuparam de categorizá-la de diversas formas que contribuíram para a sua consagração como narrativa de gênero fantástico. A multiplicidade de termos que aparecem em sua fortuna crítica não só mostram a dificuldade de se definir o gênero

da obra, mas também a fizeram oscilar entre os gêneros conexos ao fantástico, a saber, o gótico, o estranho e o horror.

Embora a crítica e a historiografia literárias nos tenham legado essa categorização de narrativa de gênero fantástico para *Noite na Taverna*, sabemos que nem todos os seus contos correspondem plenamente à concepção desenvolvida por Tzvetan Todorov, exposta na sua *Introdução à literatura fantástica*. É justamente o que postula Roberto de Souza Causo ao afirmar que a obra não se encaixaria estruturalmente neste modelo teórico. Para o autor, ela se amoldaria melhor ao entendimento de H. P. Lovecraft, para quem a atmosfera, o medo e a intensidade emocional provocadas são fatores essenciais ao fantástico (cf. CAUSO, 2003). A atmosfera construída por Azevedo – uma taverna, Paris, Roma, homens bêbados relatando histórias recheadas de promiscuidade, sexo ilícito, antropofagia, necrofilia, sequestro, assassinatos bárbaros, ambientes lutosos – não apresenta quaisquer acontecimentos inexplicáveis, imprecisos, em que personagem e leitor hesitem diante da ambiguidade dos lances do enredo, elementos essenciais para que seja considerada como pertencente ao gênero fantástico. Causo, portanto, argumenta que apenas o segundo conto, “Solfieri”, estaria adequado à concepção todoroviana do fantástico, pois seria o único a apresentar a ambiguidade definidora do gênero (cf. CAUSO, 2003, p.104).

Se *Noite na taverna* não corresponde plenamente à concepção de “fantástico” desenvolvida por Todorov, cabe-nos perguntar: em que momentos da história e da crítica literária brasileira a obra foi classificada com termos que a associam a uma forma de literatura incomum ao Brasil nacionalista da época?

Tal pergunta norteou este estudo, que procurou, num primeiro momento, refletir sobre a temática do fantástico em *Noite na Taverna*, para num segundo investigar em que momentos da história e da crítica literária brasileira o livro de contos foi classificado com termos tais como “fantástico”, “gótico”, “byroniana”, “satanista”, “de horror”, “tétrica”, etc., bem como quais foram os critérios críticos empregados nessa categorização.

Na primeira parte da dissertação, comentamos, após traçar um curto panorama do nosso período romântico, a publicação da obra, em 1855, no segundo volume das *Obras completas*, e a recepção de seus contos desde então até o presente.

Na segunda parte, procuramos traçar, cronologicamente, um percurso dos estudos críticos e historiográficos dedicados à prosa de Álvares de Azevedo. Nela, mostramos como se comportou a crítica em relação à *Noite na taverna*, procurando entender como o livro de contos foi classificado com termos tão diversos, e quais foram os critérios conceituais utilizados pela crítica dos séculos XIX, XX e XXI para a análise da obra em questão.

Adotamos aqui uma divisão similar a apresentada por Jefferson Donizeti de Oliveira (2010). Oliveira divide a fortuna crítica de Álvares de Azevedo em quatro períodos: 1º - de 1855 a 1931: da publicação do segundo volume das *Obras completas* até a publicação do terceiro número da *Revista Nova*, edição em homenagem ao centenário de nascimento do autor, momento em que boa parte dos estudos é bastante biografista; 2º - de 1931 a 1981: da publicação da *Revista Nova* ao proferimento da palestra "Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo", na Academia Paulista de Letras, por Antonio Candido; 3º - de 1981 a 1998 – período em que houve um aumento dos trabalhos críticos dedicados exclusivamente à *Noite na taverna* e a *Macário*; 4º - de 1998 até o presente, com os trabalhos críticos e acadêmicos inspirados pela hipótese de Antonio Candido expressa em "Educação pela noite" (cf. OLIVEIRA, 2010). Assim como Oliveira usamos como marcos divisórios dos períodos a publicação da *Revista Nova*, em 1931, e o ensaio "A educação pela noite", de Antonio Candido, de 1981.

Na terceira parte, recorreremos aos teóricos Tzvetan Todorov, Remo Ceserani, David Roas, Filipe Furtado, Irene Bessiére, dentre outros autores, para refletir sobre o fantástico e os gêneros a ele conexos. Não pretendemos teorizar sobre o gênero, mas sim nos servir dos diversos estudos sobre sua construção e características para analisar os contos de *Noite na taverna* e a pertinência de classificá-los como de cunho fantástico.

1 “UMA NOITE DO SÉCULO”

O Romantismo, no Brasil, foi fortemente marcado pelos movimentos indianista e regionalista, e o século XIX um momento capital para a independência que se afirmava. Por isso, havia grande preocupação com a definição de uma identidade cultural, distante das influências portuguesas. Era o que pregava a epígrafe da *Niterói, Revista Brasiliense*: “Tudo pelo Brasil e para o Brasil”. A segunda geração romântica, entretanto, distanciou-se desses projetos de aclamação da nacionalidade, concretizados no indianismo e no regionalismo, explorando outros traços do Romantismo, como o subjetivismo e o individualismo. Dentre os poetas representantes desse período – Álvares de Azevedo, Casimiro de Abreu, Fagundes Varela, Junqueira Freire, para citar os mais notórios –, Azevedo destacou-se pela produção de uma poesia intimista marcada pela melancolia, que o levou também ao sarcasmo e à ironia.

Enquanto florescia, na década de 1850, tal poesia individualista e subjetiva, desprezada em relação a preceitos clássicos, o romance afirmava-se, com as contribuições de Bernardo Guimarães, José de Alencar e Manuel Antônio de Almeida. É nesse panorama que aparece a prosa de ficção de Álvares de Azevedo – *Noite na taverna* e *Macário* –, uma prosa com características bastante peculiares, que a afastou tanto dos poetas do “mal do século” como dos romancistas engajados na produção de uma literatura de cunho nacionalista.

1.1 Prosa atípica no Romantismo Nacional

Os escritores brasileiros dos anos que se seguiram ao processo de Independência estiveram sempre integrados à discussão dos problemas gerais do Brasil. No incipiente panorama intelectual do 1º Império, homens que eram simultaneamente literatos, políticos e historiadores promoviam uma fusão entre questões literárias e políticas. Assim, os protagonistas da cena política que conduziu à emancipação foram também os desbravadores de um movimento a favor de uma literatura brasileira autêntica, que marcou o Romantismo Brasileiro.

O período romântico será, portanto, responsável por uma produção expressiva em que o termo “nacionalismo” assumirá um caráter duplo: a afirmação das particularidades do país e o esforço obrigatório de libertação cultural em relação a Portugal, em termos estéticos identificado com o antigo estilo neoclássico a ser superado. Uma das concretizações mais destacadas desse “nacionalismo” será marcada por uma vasta produção indianista tanto na poesia quanto na prosa.

Gonçalves Dias, a mais importante expressão do indianismo romântico na poesia, publica em 1843 a tão conhecida “Canção do exílio” –, um ícone de exaltação romântica do elemento nacional, e, em 1851, o poema narrativo “I-Juca Pirama”, um destaque no indianismo nacional.

Entretanto, será o novo gênero, o romance, o fator essencial para a consolidação da literatura nacional e do Romantismo Brasileiro. A produção em prosa iniciou-se em fins da década de 1830, mas firmou-se somente 13 anos mais tarde com as publicações dos romances *O Filho do Pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, e *A Moreninha* (1844), de Joaquim Manuel de Macedo. Para efeitos de consolidação do gênero no Brasil, a obra de Macedo foi significativa, tendo em vista a grande receptividade que teve à época, a sua maior profundidade estética em relação à obra de Teixeira e Sousa, além da sua adequação ao projeto romântico brasileiro. Mas foi com *O Guarani* (1857), obra indianista de José de Alencar, que o gênero fincou raízes no Brasil, uma vez que foi um verdadeiro acontecimento nacional com fortes indícios de grande receptividade de público e crítica.¹

Como expressão do século XIX, o romance foi um gênero “universal e irregular” (CANDIDO, 1971, v.2, p. 109) que incorporou a prosa à literatura e buscou

¹ *O guarani* foi publicado no *Diário do Rio de Janeiro*, de 1º de janeiro a 20 de abril de 1857. No mesmo ano, foi publicado em dois periódicos de grande circulação no Rio Grande do Sul, o *Diário do Rio Grande* e o *Correio do Sul*. Ainda em 1857 sai a sua primeira edição em livro. A segunda edição, com modificações em relação à primeira, sai somente em 1864, sete anos após a primeira, portanto. A terceira edição vem à luz no ano subsequente, 1865, e a quarta leva mais sete anos para ser publicada, saindo em 1872. A publicação em três jornais de grande circulação e tantas edições, ainda no século XIX, faz-nos crer que o romance de Alencar teve grande receptividade. Entretanto, embora em geral seja difícil afirmar qualquer coisa no que diz respeito à receptividade literária no século XIX e anteriores, por falta de provas documentais cabais de um ativo público leitor, no caso de *O Guarani* temos o seguinte depoimento esclarecedor: “Em 1857, talvez 56, [...] o Rio de Janeiro em peso, para assim dizer, lia [, em folhetim no *Diário do Rio de Janeiro*,] *O Guarani*, e seguia, comovido e enleado, os amores tão puros e discretos de Ceci e Peri, e com estremecida simpatia acompanhava, no meio dos perigos e ardis dos bugres selvagens, a sorte vária e periclitante dos principais personagens do cativante romance [...]. Quando a São Paulo chegava o correio, com muitos dias de intervalos, então, reuniam-se muitos estudantes numa *república* em que houvesse qualquer feliz assinante do *Diário do Rio*, para ouvirem, absortos e sacudidos, de vez em quando, por elétrico frêmito, a leitura feita em voz alta por algum deles que tivesse órgão mais forte. E o jornal era depois disputado com impaciência e, pelas ruas, se viam agrupamentos em torno dos fumegantes lampiões da iluminação pública de outrora — ainda ouvintes a cercarem, ávidos, qualquer improvisado leitor” (TAUNAY, 1923, p. 85-86).

a dialética entre tipos opostos de conhecimentos, a saber, a poesia e a ciência, o sonho e o documentário, o ficcional e o real. É vasto e próprio para os assuntos abordados pelo estilo histórico em que floresceu, assuntos que não caberiam num gênero como a tragédia ou a poesia. Sobretudo verossímil, o “romance oitocentista” primou pela “descrição” e pelo “estudo das relações humanas em sociedade. Lugares, paisagens, cenas; épocas, acontecimentos; personagens padrões, tipos sociais; convenções, usos, costumes [...]” são descritos ao longo de um enredo conflituoso cuja temática é abordada sob um “ponto de vista, uma posição, uma doutrina” (CANDIDO, 1971, v.2, p.111). Em outras palavras, primou pela relação imaginação *versus* observação para ampliar a visão da terra e do homem nacional, pois, para os autores daquele século, “o romance romântico deveria funcionar como depositário do registro de toda a nação” (VOLOBUEF, 1999, p. 181).

Engajado no projeto romântico brasileiro, o romance encarregou-se objetivamente de institucionalizar a literatura brasileira por exaltar “o elemento da terra” e a “cor local”, quer no indianismo, quer no regionalismo que viria mais tarde, fincando raízes na nossa literatura e ecoando até a contemporaneidade. A historiografia oitocentista, por sua vez, destacou essa vertente literária, a indianista e a regionalista, concedendo destaque a escritores empenhados em discutir a questão da identidade nacional, tais como Bernardo Guimarães, José de Alencar, Castro Alves e o Visconde de Taunay.

Se a literatura hegemônica da época era empenhada em exaltar “o elemento da terra”, havia obras cuja valorização da nacionalidade não implicava abrir mão do universal; seria possível ser, ao mesmo tempo, brasileiro e “civilizado”. A esse respeito, Antonio Candido se refere a algumas obras do período que “poderíamos chamar excêntricas”, por exprimirem “as diversas tendências da ficção romântica para o fantástico, para o poético, o quotidiano, o pitoresco, [e] o humorístico”. Complementando o argumento, Candido fornece-nos como exemplo o “realismo de *Memórias de um Sargento de Milícias*” e o “satanismo d’*A noite na Taverna*”, obras que não se afastam e nem se opõem ao projeto literário do período, mas “apenas decantam alguns de seus aspectos” (CANDIDO, 1971, v. 2, p. 195).

Em 1855, sete anos após o naufrágio do movimento romântico na Europa² e dois anos antes da primeira publicação de *O guarani*, foi publicado, postumamente,

² Segundo Otto Maria Carpeaux, “o Romantismo, como conceito histórico, é melhor definido na história da literatura: um movimento que surgiu na Alemanha por volta de 1800, conquistou logo a Inglaterra e, a partir de

Noite na taverna, de Manuel Antônio Álvares de Azevedo. O livro de contos compunha o segundo volume das *Obras Completas*, e, assim como o romance de Alencar, teve uma notável recepção literária à época da publicação. Tanto que alguns anos mais tarde, em 1900, José Veríssimo, ao comentar sua recepção, diz que na década de 1870 “fizeram-se várias edições separadas, muito mais do que da *Lira dos vinte anos*” (VERÍSSIMO, 1977, p. 26-32). Para o historiador a obra influenciou a literatura nacional, pois os horrores relatados pelos boêmios de *Noite na taverna* entreteram os estudantes “dados à poesia e às letras” (Ibid., p. 26-32) antes do surgimento da escola naturalista.

Horrores condenáveis pelos manuais de retórica da época, mas que não deixavam de ser moralizantes, porque os personagens transgressores não escapam a uma distribuição justa de castigos, em alguns casos a da punição mais extrema – a morte.

Apesar de muitos de seus contos figurarem em antologias diversas, como, por exemplo, em *O conto fantástico*, de Jerônimo Monteiro, onde o segundo conto, “Solfieri”, aparece em destaque, não há um consenso sobre o gênero ao qual essa obra pertence.

Joaquim Norberto de Sousa Silva afirma que “a *Noite na taverna* é um drama-romance, notável pela originalidade de suas cenas” (SILVA, 2005, p. 161). Afrânio Peixoto postula que a obra foi mais que uma tentativa do “conto fantástico, da novela negra” em nossas letras (PEIXOTO, 1931, p. 338). Para Hildon Rocha, trata-se de uma “coleção de contos fantásticos” (ROCHA, 1988, p. 57). Para Magalhães Júnior, seria uma “série de contos satânicos, fantásticos delirantemente românticos, encadeados em uma novela” (MAGALHÃES JR., 1962, p. 121). Nas palavras de Mário Silva Brito, trata-se de “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” (BRITO, 1974, p. 62-64). Edgar Cavalheiro a considera como “novela fantástica – única em nossas letras” (CAVALHEIRO, 1994, p. 11), classificação compartilhada hoje por Cilaine Alves (cf. ALVES, 2004). Já para Antonio Candido, seria, junto com o drama *Macário*, “um produto do romance negro,

1820, a França; depois todo as literaturas europeias e americanas; e acabou nas tempestades das revoluções de 1848.” (CARPEAUX, 2008, p. 157). Entretanto, como manifestação artística e cultural, o movimento romântico é muito mais amplo e de difícil delimitação temporal.

mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de ‘frenético’³. (CANDIDO, 1989, p. 16).

Também múltiplas serão algumas das categorizações que *Noite na Taverna* receberá da crítica, como, por exemplo: “Fantástica”, “sobrenatural”, “de horror”, “sombria”, “macabra”, “monstruosa”, “dantesca”, “simbolista *avant la lettre*”, “gótica”. O que demonstra a dificuldade de se caracterizá-la.

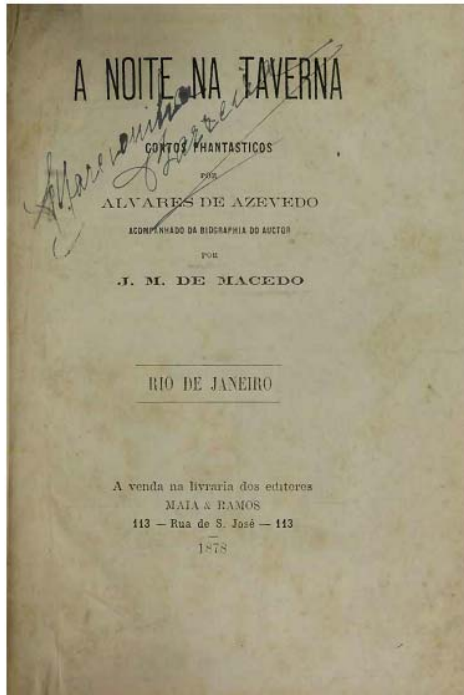
A multiplicidade de visões da crítica e da historiografia ao longo dos anos, não só para essa obra, mas também para outras obras de ficção em prosa, como *Cinco Minutos*, de José de Alencar, segundo Karin Voluboeff,

[...] se deve, por um lado, à grande complexidade inerente à tarefa de definir e, desse modo, distinguir os gêneros, e, por outro, ao fato de no século XIX a prosa ser incipiente aqui e, portanto, ainda não ter alcançado traços claramente definidos. (VOLOBUEF, 1999, p. 197).

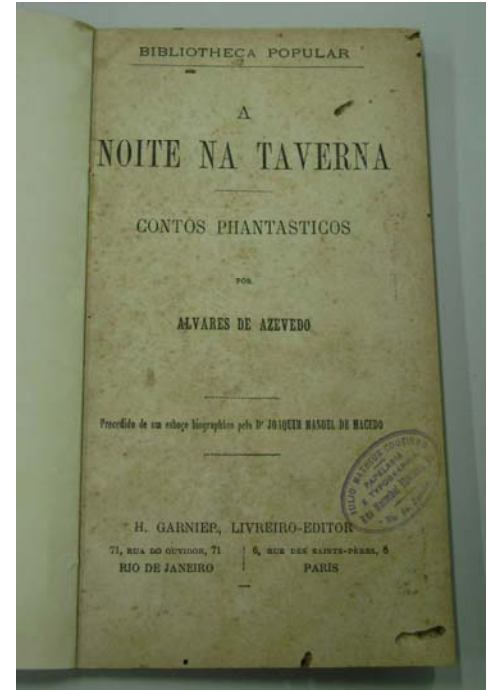
No caso da obra de Azevedo, especificamente, tal multiplicidade de visões da crítica e da historiografia demonstram a dificuldade de se definir o seu gênero, haja vista suas particularidades, tanto no que tange à forma quanto no que diz respeito a sua temática lúgubre e soturna.

Cabe lembrar que, no prefácio do primeiro volume das obras completas, de 1853, Jaci Monteiro apenas diz que àquele volume se “seguirá outro contendo uma coleção de escritos em prosa; no fim do qual daremos vários discursos e poesias que aparecerão por ocasião da sua morte.” (MONTEIRO, 1853, p. 14). *Noite na taverna* foi então publicada no segundo volume, em 1855, sem nenhuma alusão ao seu gênero. Foi somente na edição portuguesa de 1878, publicada pela J. H. Verde (fotografia 1), e na edição brasileira de 1902, editada pela H. Garnier (fotografia 2), que apareceu o subtítulo “Contos Phantasticos”, legando-nos a classificação mais usual de livro de contos fantásticos.

³ O romance frenético francês é herdeiro indireto do romance gótico inglês. Segundo Maria Cristina Batalha “O termo “frenético” é empregado pela primeira vez por Charles Nodier, em 1821, em um artigo dos *Annales de la Littérature et des Arts* [...] e surge como um revigoramento do “roman noir”, devido ao grande sucesso angariado pelas traduções francesas de Maturin e de Byron, que vêm encontrar uma tendência, já manifesta, de uma literatura do terror e do sobrenatural” (BATALHA, s/d, p.2).



Fotografia 1



Fotografia 2

É difícil averiguar o porquê da inserção deste subtítulo, uma vez que não constava na primeira edição. Poderia simplesmente tratar-se de uma estratégia de mercado. Mas acreditamos também que a escolha do subtítulo tenha sido motivada pela fala do personagem Archibald no primeiro conto, “Uma noite do século”, ao sugerir aos convivas que narrassem cada qual um conto fantástico como os do romântico alemão E.T.A. Hoffmann, circunstância conjugada a uma possível difusão no Brasil de contos fantásticos de língua francesa, inglesa e até alemã, traduzidos ou não. A alusão feita pelo personagem ao autor alemão e aos seus contos não só condicionou a categorização da obra como um livro de contos, mas também condicionou a crítica a vê-la como sendo de cunho fantástico.

É ainda digno de nota que, no prefácio da edição portuguesa de 1878, J. M. de Macedo, além de traçar um breve esboço biográfico do autor, fale do livro de contos como resultado de uma poderosa fantasia. O termo “fantasia”, aliado ao subtítulo, também parece ter contribuído para aproximar a obra ao gênero fantástico.

Diz:

E é preciso não esquecer que todas essas composições são perfumes da infância, e apenas algumas filhas dos seus vinte anos de idade. Tudo quanto escreveu foi a primeira flor de primavera apenas a desabrochar; nenhuma de suas composições foi fruto sazonado. E no entanto que poderosa fantasia! . . . que ideias arrojadas e às vezes estupendas!... que imaginação vulcânica [...] (MACEDO, 1978, p. VI)

Outro ponto que merece atenção é o que Álvares de Azevedo escreveu em 1º de março de 1850 ao amigo Luís Nunes: “não tenho passado ocioso estas férias [] Nesse pouco espaço de três meses escrevi um romance de duzentas e tantas páginas; dois poemas, um em cinco cantos e outro em dois cantos []” (AZEVEDO, 2000, p. 822, 823). Poderia ser esse *Noite na taverna*? Homero Pires, na nota da 8ª edição das obras completas, diz que provavelmente se referia ao *Livro de Frangonçário*. Entretanto, dado a falta de evidências concretas, não sabemos a que obra o autor se referia nesse trecho da carta.

1.2 Múltiplas leituras, diferentes olhares

Desde a sua publicação, foram diversos os olhares lançados sobre os contos de *Noite na taverna*, gerando diversas leituras que, ao longo dos últimos três séculos, legaram-nos uma visão dual sobre a obra: uma que a vê como produção ultrarromântica atrelada ao “mal do século” e outra que procurou vislumbrar na obra características que não só a aproximam do gênero fantástico, como também a apresentem como a primeira obra de um “fantástico brasileiro” (cf. BATALHA, 2010) ou de um “horror brasileiro” (cf. ALVES, 2004).

Infelizmente, a maioria de nossas historiografias concedem pouco ou nenhum espaço ao livro de contos, associando Álvares de Azevedo ao mal do século e concedendo especial destaque à sua *Lira dos vinte anos*. Por exemplo, Néson Werneck Sodré faz breve alusão à morte do autor e à publicação das suas obras postumamente, concentrando-se exclusivamente na sua poesia. No mais, afirma somente que foi “muito mais extravagante na prosa, em que deu vazão a todos os descomedimentos da escola” (SODRÉ, 1964, p. 221).

José Guilherme Merquior, no pouco espaço que concede à prosa do paulista, a vê como desleixada e desigual, cujos defeitos afirma serem bastante evidentes na sua produção byroniana, incluindo *Noite na taverna*. Entretanto, a considera superior aos poemas narrativos, que, para o historiador, acumulam versos “prolixos e situações-chavão” (MERQUIOR, 1977, p. 76).

Brito Broca, por sua vez, até mesmo questiona a qualidade da prosa do jovem autor:

A Noite na Taverna, cujo terrorismo factício ingênuo mereceu de Afrânio Peixoto a 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” (BROCA, 1979, p. 320).

Massaud Moisés, após comentar os poemas "Itália", "Lembrança de morrer" e "Se eu morresse amanhã", e mais dois sonetos, afirma ter o autor sido

[o] protótipo do byroniano em nossa literatura, Álvares de Azevedo vazou essa tendência mais no teatro ("Macário") e no conto ("A noite na Taverna") que na poesia. Esta, corre por duas trilhas: a do humor meio negro, encontrável na segunda parte da "lira dos vinte anos", e que não se documenta na presente seleção de textos, e a do idealismo um tanto quanto livresco, patente nas composições escolhidas. Posto que menos atuante, o ensinamento de Byron persiste nessa faceta, de mistura com o influxo de Heine, Musset e Lamartine sem contar a do Ultrarromantismo português. [...] poeta maldito, cultivando flores do tédio, no mesmo clima rarefeito de Baudelaire, ainda indeciso entre **satanismo** e o angelismo (MOISÉS, 2007, p. 164).

José Aderaldo Castello, como a maioria dos historiadores, faz menções rápidas ao autor, e geralmente relacionadas à sua obra poética. Apesar de não se aprofundar, diz:

a dúvida, a descrença, o desalento de espírito, traços dominantes da poesia romântica universalmente considerada, entre nós [se encontra] representada por Álvares de Azevedo, enquanto Gonçalves Dias exemplificava o sentimento nacional e a temática americana. (CASTELLO, 2004, p. 207)

Tal juízo sobre o autor, comum nas nossas Histórias da Literatura, que associa a produção de Álvares de Azevedo ao byronismo e ao epicurismo, ultrapassa a crítica e a historiografia especializada brasileira, ecoando além de nossas fronteiras. Em *The Cambridge History of Latin American Literature*, após comparar o poeta a Alfred de Musset, Soares dos Passos, João de Lemos e Mendes Leal, Fábio Lucas afirma que sua obra foi largamente dominada por satanismo, epicurismo e byronismo, assim arrematando sua análise: “[tais características] não são suficientes para garantir a qualidade de seus versos, mas é importante ressaltar a contribuição de Azevedo ao espírito da época, e como sua poesia foi preenchido pelos sentimentos mórbidos comuns à sua geração.”⁴ (LUCAS, 1996, p. 74). E, a exemplo do fato já constatado em nossa historiografia, Fábio Lucas sequer menciona a prosa de Álvares de Azevedo.

Para Castello, por outro lado, a poesia de Azevedo seria mais universal, menos nacionalista: "Álvares de Azevedo [...] às vezes assume posições contrárias aos propósitos acentuadamente nacionalizantes do nosso romantismo!"

⁴ No original: “[...] no sufficient to guarantee the quality of his verses, but it is important to point out Alvares the Azevedo’s contribution to the spirit of the era and how his poetry was filled with the morbid sentiments common to his generation.” (LUCAS, 1996, p. 74).

(CASTELLO, 2004, p. 207) A seguir, misturará um pouco de biografismo às ideias expostas, ao afirmar: "é [...] difícil saber o que é crítica ou recriação nas páginas em prosa e Álvares de Azevedo: até que ponto ele emite um juízo de valor, algo ponderável ou objetivo, ou até quando a sua fantasia mórbida se converte na única realidade ao seu alcance." (Ibid., p. 209). E conclui: "suas páginas sobre tendências, atitudes e criações byronianas documentam exatamente um estado de espírito pessoal afetado pelas manifestações mais caracteristicamente extranacionais do nosso romantismo" (Ibid., p. 210), provavelmente tendo em mente características do romantismo gótico e da literatura fantástica da Europa.

Por outro lado, houve aqueles que de alguma forma contribuíram para a consagração de *Noite na taverna* como obra de cunho fantástico, ao conceder destaque ao caráter soturno e lúgubre de seus contos e a seus aspectos inverossímeis. É o caso de Joaquim Norberto de Sousa Silva, que, no ano de 1872, leu em uma sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro o ensaio "Notícia sobre Manuel Antônio Álvares de Azevedo", onde falava não só de traços biográficos do autor, mas, sobretudo de sua obra. O texto foi publicado no ano seguinte, como prefácio à 3ª edição das *Obras completas*. Nele, classificou a obra como inverossímil, ao aponta para a originalidade de suas extravagantes e monstruosas cenas. (SILVA, 2005, p.160).

Apesar da ênfase que o texto de Joaquim Norberto, ainda no século XIX, concedeu aos aspectos inverossímeis da obra, foi sobretudo Afrânio Peixoto, em 1931, ano do centenário de nascimento de Azevedo, que nos legou a categorização como de cunho fantástico das narrativas de *Noite na Taverna*. No seu ensaio, postula que a obra foi uma tentativa do "conto fantástico, da novela negra" em nossas letras, chegando à conclusão de que se trata de "uma obra-prima de puro romantismo", que deveria figurar entre as obras pioneiras da literatura brasileira desse gênero marcado pelo terror, pela perversidade e pela crueldade humanas (cf. PEIXOTO, 1932, p. 338-345). É ainda mais claro quando afirma que *Noite na taverna* é um conto fantástico original e singular que estaria "situado entre o horror de Poe e Hoffmann e a perversão de Byron e Baudelaire" (Ibid., p. 345).

Arthur Motta e Agripino Grieco parecem seguir a mesma linha, classificando a obra como satânica, fantástica e sobrenatural, e associando-a à escola gótica e às produções fantásticas anteriores à sua publicação. Ambos compararam o romântico brasileiro a Edgar Allan Poe e E.T.A. Hoffmann, autores vinculados ao romantismo

gótico de língua inglesa e alemã, respectivamente. Considerados como precursores da literatura de ficção fantástica moderna, a associação do autor brasileiro aos seus nomes indiretamente relaciona a sua produção em prosa ao gênero do qual Poe e Hoffmann foram mestres – o fantástico.

Anos após a publicação da *Revista Nova*, Bosi desenvolveu um raciocínio similar, e, sinteticamente, em um único parágrafo, resumiu a sua visão da prosa do escritor:

[...] das imagens **satânicas** que povoavam a fantasia do adolescente são exemplo os **contos macabros** de *A Noite na Taverna*, **simbolista *avant la lettre***, e alguns versos febris de *O Conde Lopo* e do *Poema do Frade*. Também nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte, Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente (BOSI, 1999, p. 113; grifos nossos).

Apesar de não usar precisamente os termos “fantástico”, “gótico” ou “horror”, diferentemente de outros estudos precedentes, a adjetivação utilizada não inclui os contos de *A noite na taverna* em um gênero específico, mas faz com que a obra flutue entre gêneros que se imbricam, a saber: o fantástico, o estranho e o horror.

Eugênio Gomes, por sua vez, comentou a tendência soturna e lúgubre da obra do autor, que o crítico considera produto de imaginação prodigiosa. Afirma também que, se sofreu alguma influência que o remetesse “às criações do elemento gótico” (GOMES, v. 3 1997, p. 142), para usar as palavras do crítico, esta serviu somente para reforçar uma tendência sombria já existente no poeta, considerando a obra como verdadeira expressão do “mal do século”. Afirma Gomes:

[...] Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação" (GOMES, v. 3, 1997,p. 142).

Assinale-se que, apesar de aproximar a obra ao gênero gótico, diz que tudo o que contribuiu para isso serviu apenas como forma de reforçar uma tendência da personalidade do autor, comentário, como logo se percebe, mais afeito a uma crítica biografista que atento às características dos contos de Álvares de Azevedo.

É o mesmo que faz Antônio Soares Amora, que, seguindo a regra dos historiadores, se prende em especial à sua produção poética. A única menção que faz a *Noite na Taverna* e a *Macário* diz respeito aos seus personagens exóticos. Defende que, ao compor a segunda parte da *Lira dos vinte anos*, *Macário* e a *Noite*

na taverna, o escritor “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.” (AMORA, 1986, p. 153). Daí a construção de personagens boêmios, devassos e loucos, exóticos e inviáveis em nossas letras, segundo o historiador.

Entretanto, faz um comentário que nos chama a atenção: “É certo que o jovem Poeta participara [...] de uma famosa Sociedade Epicureia, e nela tenha “byronizado”, isto é, tenha procurado reviver o epicurismo, o satanismo, o donjuanismo, o magismo negro vivido por Byron [...]” (Ibid., p. 159). Associa, portanto, a vida à obra de Azevedo, enxergando no jovem autor um indivíduo angustiado e entediado, cujos desvios psíquicos teriam na bebida, no fumo e na literatura perfeitas vias de escape.

E termina dizendo algo que nos leva a pensar: “[...] em que pese ao talento do poeta e prosador, neste gênero de literatura, tão apreciado na Alemanha e na Inglaterra, o que ficou de sua obra, como autêntico e influente, foi a poesia do sentimento da morte e das suas angústias e desalento de adolescente” (Ibid., p. 160). Ora, o “gênero [...] tão apreciado na Alemanha e na Inglaterra” não é senão o gótico e o fantástico. Apesar de não se apropriar do termo “fantástico” para classificar o livro de contos em questão, associa-o diretamente ao gênero, mesmo que a princípio tenha filiado *Noite na taverna* ao byronismo e à Sociedade Epicureia.⁵

Lúcia Miguel-Pereira, ao abordar a literatura fantástica e de horror, afirma: “a julgar pela nossa literatura, somos um povo um pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa” (PEREIRA, 1973, p. 20). E, ao referir-se a *Noite na Taverna*, diz: “os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta” – Álvares de Azevedo – (Ibid., p. 20), acrescentando: “não possuímos raríssimos livros de aventuras nem termos novelas policiais é sintomático” (Ibid., p. 21).

Na década de 1980, Antonio Candido, por seu turno, publica o ensaio “Educação pela noite”, que apresenta visão diferenciada sobre a prosa de Álvares

⁵ A Sociedade Epicureia foi um grupo criado em 1845, composto por estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo. Era liderado pelos seus fundadores, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães. Segundo Couto de Magalhães, “tinha ela por fim realizar os sonhos de Byron” (MAGALHÃES, 1859, p. 264). Nas suas reuniões, segundo alguns relatos duvidosos, praticavam-se orgias e outras depravações inspiradas na literatura byroniana.

de Azevedo. Para o estudioso, a obra é uma sequência narrativa de *Macário*, e pode ser lida e entendida como se as duas produções, vinculadas, formassem “uma grande modulação ficcional que vai do drama irregular à novela negra”, como “um produto do romance negro, mais particularmente da modalidade que os franceses chamam de ‘frenético’⁶” (CANDIDO, 1982, p.16-17), sendo a ambientação noturna e sombria o principal fator a ligar o drama aos contos, obras que apresentariam uma possível continuidade narrativa.

A interpretação de Candido leva a crer que a cena de orgia observada por Macário no último ato do drama, que acaba abruptamente, é a mesma descrita nos contos inicial e final de *Noite na Taverna*: cinco homens em uma taverna que, bebendo e fumando, declamam delírios poéticos, conversam sobre imortalidade, crença em Deus, medo e orgias, até que um deles sugere que cada um narre “uma história sanguinolenta”, um conto fantástico. (AZEVEDO, 2000, p. 565.).

A atmosfera construída por Azevedo – uma taverna, Paris, século XIX, homens bêbados relatando histórias recheadas de promiscuidade, sexo ilícito, antropofagia, necrofilia, sequestro, assassinatos bárbaros, ambientes lutosos –, para o autor do ensaio, liga os contos ao drama “no que toca aos significados profundos” ali existentes, e formula uma “pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem por correlativo manifesto a noite” (CANDIDO, 1989, p. 18).

Cilaine Alves dirá posteriormente que o texto de Candido é “uma das melhores pistas para a compreensão de *Noite na Taverna*” (ALVES, 2004, p. 115) . A autora acompanha a visão de Candido e mostra como a obra é, para ela, um estudo metaliterário que apresenta uma concepção nacionalista contrária ao indianismo da época. Aponta, como Candido, os personagens Satã e Penseroso de *Macário* como encarnações de duas das tendências do nosso Romantismo, a byronista e a indianista, e postula que “*Noite na taverna* pode estar contrapondo outra concepção de literatura e pátria” (Ibid., p. 123), que requer uma arte mais individual, subjetiva, porém universal.

⁶ Ver nota 3, capítulo 1.

1.3 A herança deixada pela crítica e pela historiografia

Apesar da grande repercussão que tiveram os contos de *Noite na Taverna* no século da sua escritura⁷ e dos muitos pareceres positivos da crítica daquele século e do subsequente, a obra só veio a ganhar maior destaque entre os trabalhos acadêmicos brasileiros nas últimas décadas. Os estudos literários dedicaram-se mais à sua obra lírica do que à sua produção em prosa, talvez porque, na curta vida do autor, tivesse esse sido o seu único texto narrativo completo.

A despeito de tal fato, consagrou-se como uma narrativa pertencente ao gênero fantástico, tendo sido seu autor por muitos considerado o principal nome do Romantismo Gótico no Brasil. O que se evidencia pelo crescente número de estudos acadêmicos voltados para a análise da obra sob o viés do fantástico, do gótico e do horror. Um bom exemplo seria o recente artigo de Maria Cristina Batalha intitulado “A literatura fantástica e seu lugar na série literária brasileira”. A autora, ao traçar um percurso de uma possível literatura fantástica brasileira, apresenta Manuel Antônio Álvares de Álvares de Azevedo como o primeiro e mais representativo autor desta vertente literária nacional ainda pouco estudada. *Noite na taverna* e *Macário*, para Cristina Batalha, “inauguram uma estética da *incerteza* na ficção brasileira” (BATALHA, 2010, p. 4). Estética essa que teria características próprias e diferentes daquelas postuladas por Todorov.

Entretanto, a julgar pelo que as tradições crítica e historiográfica apresentam, não houve, no Brasil do século XIX, literatura fantástica ou de horror, pelo menos não nas mesmas proporções verificadas na França e na Inglaterra, pois o projeto

⁷ Além das várias edições de *Noite na taverna* publicadas desde 1855, Jefferson Donizetti de Oliveira em comunicação oral no II Colóquio vertentes do fantástico ficcional, realizado na UNESP em 2011. (informação verbal) apontou uma série de emulações dos contos como indício de sua receptividade literária: *A confissão de um moribundo* (1856), de Lindorf Ernesto F. França; *Cartas-romance* (1859), de Américo Brasílio de Campos; *Conto Misterioso* (1860?), de Antonio L. Ramos Nogueira; *Poverino* (1861), de Américo Lobo; *Ruínas da glória* (1861), de Fagundes Varela; *Esther* (1861), de Fagundes Varela; *Inak* (1861), de Fagundes Varela; *Conto à mesa de chá* (1861), de Antônio Manuel dos Reis; *A guarida de pedra, crenças populares* (1861), de Fagundes Varela; *Uma noite no cemitério* (1861), de João Antônio de Barros Júnior; *Gennesco: vida acadêmica* (1862), de Teodomiro Alves Pereira; *A Trindade Maldita, contos no botequim* (1862), de Teodomiro Alves Pereira; *Uma noite de vigília, romancete* (1863), de Félix Xavier da Cunha; *Dalmo, ou Mistérios da noite* (1863), de Luís Ramos Figueira; *D. Juan ou A prole de Saturno* (1869), de Castro Alves; *Favos e Travos* (1872), de Rozendo Moniz Barreto; *Meia-noite* (1873), de João de Brito; *Um esqueleto* (1875), de Machado de Assis; *D’A Noite na taverna* (1889) de Meideiros e Albuquerque; *O esqueleto* (1890), de Vitor Leal (pseudônimo de Pardal Mallet e Olavo Bilac); *O medo* (1890), de Vivaldo Coaracy; *Meia-noite no cabaré* (1901), de Leandro Barros; *Misérias, contos fantásticos* (1910), de Altamirando Requião; *Misérias* (1931), de Amadeu Noqueira; *Os donos da caveira* (1931), de Ernani Fornani.

romântico brasileiro tinha por objetivo institucionalizar a literatura nacional, afirmar a identidade brasileira e, em consequência, inventariar o passado.

Mas, levando-se em consideração que o Brasil do século XIX abrigava ávidos leitores dos romances europeus, e que a França, em especial, exercia forte influência no país, inclusive em campos que vão além da literatura – costumes, moda e comportamento –, é razoável esperar que, no Brasil, ocorresse uma produção de literatura fantástica, mesmo que em menor escala. No que tange a traduções europeias, Brito Broca faz o seguinte comentário em relação a uma obra espanhola que possivelmente teria influenciado Álvares de Azevedo:

A verdadeira fonte de *A noite na Taverna*, a obra em (sic) Álvares de Azevedo indiscutivelmente se inspirou para escrever seus contos específicos, foi as *Noches Lugubras*, do espanhol José Cadalso, cuja publicação data de 1771. Esse livro, que embora escrito em prosa filia-se ao ciclo pré-romântico da poesia sepulcra, tornou-se naturalmente, conhecido no Brasil pela tradução de Francisco Bernardino, Ribeiro estampada em folhetim na *Minerva Brasiliense* em 1844 (BROCA, 1979, p. 214).

Apesar da falta de provas conclusivas sobre as possíveis fontes de inspiração de Azevedo, bem como de informações sobre as obras a que teve efetivamente acesso, ou sobre que autores europeus leu ou não, podemos certamente concordar num ponto: a obra “foi a precursora, no Brasil, da narrativa de horror, ambientada em lugares sombrios” (ALVES, 2004, p. 119). A afirmação se sustenta no fato de não ser fácil rastrear exemplos desse tipo de narrativa anteriores à primeira publicação de *Noite na taverna*, e também na herança deixada pelos estudos críticos e historiográficos, que enfatizaram, em alguns momentos, a sua vertente fantástica e horrorizante.

O próprio autor faz menção ao caráter sobrenatural e horrorizante da obra no primeiro conto, “Uma noite no Século”, quando o personagem Archibald sugere que se conte contos fantásticos como os Hoffmannianos (Cf. AZEVEDO, 2000, p. 567).

A menção do personagem ao escritor alemão parece ser a responsável por uma série de referências críticas que apontam o autor alemão como uma influência em Azevedo. Um exemplo é o comentário feito por Agripino Grieco: “O rapazola que compôs, no ‘Se eu morresse amanhã’, o epitalâmio das suas núpcias com a morte; [...] levou, na *Noite na Taverna*, Poe e Hoffmann à Pauliceia [...]” (Ibid., p.47).

Entretanto, como afirmamos na Introdução, a obra em questão de Azevedo parece não corresponder plenamente à concepção de “fantástico”, ao menos não àquela postulada por Tzvetan Todorov, como afirma Roberto de Souza Causo

(2005). Este autor, ao comentar a gênese da ficção de horror no Brasil, argumenta que esta, bem como a de toda a América Latina, veio a partir da presença do sobrenatural no cotidiano do povo, por causa das muitas tradições religiosas resultante de uma herança cultural mista. Entretanto, ele acredita que, ao passo que a literatura que recorre ao tema sobrenatural nos países da América Hispânica encaminha-se para o realismo mágico, a literatura de horror brasileira “muitas vezes se encontra amarrado pelo clichê ligeiro, altamente visível (e previsível), do horror.” (CAUSO, 2005, p. 103). Após citar como exemplo o cinema de horror brasileiro e a “*persona* cinematográfica do Zé do Caixão” (Ibid., p. 103), apresenta *Noite na taverna* como o primeiro exemplo de um trabalho em que a presença do fantástico é previsível e marcada por esses clichês. Assegura que apenas o conto “Solferi” se adequaria aos preceitos todorovianos do fantástico, e assim, para o autor, a obra “se encaixa na percepção que H. P. Lovecraft, um dos nomes fundamentais da moderna ficção de horror, tem do gênero [...]” (Ibid., p.104), para quem a atmosfera, o medo e a intensidade emocional provocadas são fatores essenciais para o fantástico.⁸

Seria possível, então, o enquadramento de *Noite na taverna* no gênero em consideração? Antes de considerarmos a adequação de seus contos ao gênero fantástico, vejamos qual foi a leitura realizada por boa parte de sua fortuna crítica, quais foram os principais estudos que se ocuparam, desde a época de sua publicação, de considerá-la como de cunho fantástico.

⁸ Todorov contesta Lovecraft, entendendo que, embora o medo esteja frequentemente ligado ao fantástico, não consiste em uma condição essencial, uma vez que o medo é por ele compreendido como uma percepção subjetiva. Sobre esse tema, Júlio França salienta que “Todorov desconsidera [...] que Lovecraft fala na sensação do medo por estar refletindo sobre a literatura de horror sobrenatural, e não, especificamente, sobre o fantástico” (FRANÇA, 2008, p. 6).

2 A RECEPÇÃO CRÍTICA

Como procuramos demonstrar até aqui, a prosa de ficção de Álvares de Azevedo surge num momento de ebulição de nossa literatura: a afirmação da identidade nacional por meio da produção cultural. Entretanto, a segunda geração romântica distanciou-se do movimento nacionalista. O individualismo que marcou essa geração conduziu à visão do poeta como um “gênio”, “visionário” ou “profeta”. Alguns escritores desse período, conforme afirma a crítica, procuraram pautar suas vidas pessoais por suas obras. Outros seguiram o modelo de vida e obra do poeta inglês George Noel Gordon Byron – o Lord Byron –, construindo seus personagens a partir da figura do aristocrata inglês. Álvares de Azevedo foi um desses. Entretanto, os personagens e os contos de *Noite na taverna* foram também associados a outros nomes, como Hoffmann e Poe, autores representativos do gênero fantástico respectivamente nas literaturas alemã e norte-americana.

Diante disso, obsevamos que a crítica parece ter oscilado, e bastante, entre ler *Noite na taverna* como expressão da vida pessoal de seu autor e associá-la ao referido gênero. Mesmo que desde sua publicação a crítica a classifique com o adjetivo “fantástico” e sinônimos, somente a partir de meados do século XIX é que observaremos o surgimento de estudos que procuraram ver nos contos características formais que os aproximassem do gênero em questão.

2.1 Primeiros estudos

Após a publicação póstumas de suas *Obras completas*, em 1853 e 1855, foram muitos os discursos laudatórios sobre o autor, ou dedicados a sínteses biográficas a seu respeito, o que era característico da crítica da época:

as celebrações de escritores em cerimônias públicas, mediante alocuções fúnebres ou comemorativas, bem como textos de apresentação protocolar de autores jovens ou estreantes, [eram] práticas comuns na sociabilidade dos tempos românticos (SOUZA, 2009, p. 2).

Desse tipo de manifestação crítica, citamos, no caso de Álvares de Azevedo, o ensaio “Notícia sobre Manuel Antônio Álvares de Azevedo”, de Joaquim Norberto

de Sousa Silva, lido em uma das sessões do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro em 1872 e publicado no ano seguinte, como prefácio da terceira edição das *Obras completas*. O ensaio foi responsável pela disseminação de uma série de lendas sobre o nascimento e a vida do escritor, e também se tornou a principal referência, no século XIX, a aproximar *Noite na taverna* ao gênero fantástico, ao fazer menção às suas “narrações monstruosas”, “cenas informes” e “inverossimilhanças” (SILVA, 2005, p. 161). Outros exemplos que podemos citar são o “Discurso biográfico do bacharel M. A. Álvares de Azevedo”, do Dr. Domingo Jacy Monteiro, lido na quarta sessão solene do Ginásio Brasileiro e publicado como prefácio do primeiro tomo das *Obras completas* na edição de 1862, e o discurso pronunciado por Carlos Magalhães de Azeredo, em 15 de novembro de 1892, na sessão literária celebrada pela Academia de Direito de São Paulo, em honra a Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela, depois publicado, em novembro do ano seguinte, n’*O Estado de São Paulo*.

Além dessas manifestações marcadas pelo seu “caráter oral” (SOUZA, 2009, p. 3), a crítica incipiente das décadas de 1830 a 1860 se expressava também por outros meios, quais sejam, “o noticiário jornalístico sobre livros e autores” (Ibid., p. 3), os “ensaios voltados para a tipificação e a defesa do caráter nacional da literatura brasileira” (Ibid., p. 4), as “sínteses da literatura nacional” (Ibid., p. 4), os “estudos de metacrítica” (Ibid., p. 4), as “introduções a antologias” (Ibid., p. 6) e os exercícios de autoanálise de poetas” (Ibid., p. 7).

No caso da fortuna crítica de Álvares de Azevedo, encontramos notícias sobre o autor, principalmente nas introduções de antologias e nos estudos de perfis biográficos, muitos deles presentes nas edições das *Obras completas*, como o discurso biográfico intitulado “Duas palavras”, do Dr. Domingo Jacy Monteiro, que prefaciou o primeiro volume de 1853, e a biografia de Joaquim Manuel de Macedo, constante na edição portuguesa de *Noite na taverna* de 1878 e na edição da Garnier de 1902, bem como ainda a “Notícia biográfica”, de autoria anônima, publicada na edição portuguesa do *Poema do Frade* de 1890.

Nos principais periódicos e jornais da época, não encontramos comentários ou artigos dedicados exclusivamente à obra em estudo. É também digno de nota que, em todos os estudos pesquisados e aqui comentados, do século XIX e dos posteriores, não tenhamos encontrado menção a qualquer estudo crítico de veiculação jornalística no século XIX. O que nos parece sintomático, no caso de

Noite na taverna, haja vista as suas características que fugiam ao projeto nacionalista do nosso romantismo, pois “Álvares de Azevedo e sua obra estão imersos em um contexto social e histórico que ultrapassa o contexto brasileiro” (PONCIANO, 2003, p. 9 e 10).

Assim, as referências disponíveis sobre o autor e suas obras, a lírica ou a prosa, nesses primeiros anos priorizam aspectos biográficos. Quando se trata de *Noite na taverna*, alguns desses estudos especulam se ali Álvares de Azevedo teria descrito experiências vividas na Sociedade Epicureia.⁹ É o que postula Couto de Magalhães, que em 1859 relatou:

[...] nasceu em 1845 uma planta parasita que legou a 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 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 todas as janelas eram fechadas desde que entrávamos até sair todas as sortes de desvarios que se pode conceber.” [...] Essa associação [a Sociedade Epicureia] 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 (MAGALHÃES, 1859, p. 264 e 265).

O discurso biográfico “Álvares de Azevedo” (1862), de Jacy Monteiro, por outro lado, enfatiza a importância daqueles que lhe serviram de influência, além de Byron, para o seu brilhantismo e genialidade:

Foi nesses poetas brilhantes ou sombrios, nessas leituras fantásticas e tristes, no delirar de Dante e nos gritos de desespero de Gilbert, que adquiriu Álvares de Azevedo essa eloquência apaixonada, essa linguagem tão do coração, esse estilo melancólico impregnado de doce suavidade, de arrebatamentos deliriosos, que tanto impressionam a quem os lê (MONTEIRO, 2000, p. 20).

Ao beber de fontes produtoras de uma literatura de cunho fantástico, sombria e melancólica, pôde o jovem autor produzir em pouquíssimo tempo uma literatura que, segundo Monteiro, igualou-se à de seus mestres. Longe de ver em sua obra o reflexo do que vivera, na verdade, para o biógrafo, lá se encontrava o reflexo dos estudos e das leituras do estudante de direito.

Em 1863, Ferdinand Wolf, naquela que foi uma das primeiras historiografias literárias adotadas em nossas escolas,¹⁰ *Le Brésil littéraire: histoire de la littérature brésilienne*, associa tanto a lírica como a prosa de Álvares de Azevedo à “influência

⁹ Ver nota 4, capítulo 1.

¹⁰ O compêndio foi adotado para o ensino de literatura brasileira no Imperial Colégio Pedro II entre 1879 e 1882. (cf. SOUZA, 2007).

corruptora dos românticos modernos e de Byron” (WOLF, 1955, p. 316). Sobre o drama *Macário* e os contos de *Noite na taverna* afirmou:

Macário e Noite na taverna, em prosa e que 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. [...] são na verdade aberrações de espírito, sem maturidade, transviado por leituras sem escolha e agitado por uma ambição enferma [...] (Ibid., p. 317).

Tal juízo negativo sobre *Noite na taverna* permeou boa parte de sua fortuna crítica, em especial aquela dos primeiros anos posteriores à primeira edição.

Em junho de 1866, Machado de Assis publicou, na seção “Semana Literária” do *Diário do Rio de Janeiro*, o artigo “Álvares de Azevedo: *Lira dos Vinte Anos*”. Nele, refere-se à influência que o “mal byrônico”¹¹ (ASSIS, 1994, p. 892) exercera sobre o jovem paulista, bem como sobre outros poetas que lhe foram contemporâneos, e salienta que muitos daqueles vieram a conhecer o Lord Inglês através das “**fantasias** de Álvares de Azevedo” (Ibid., p. 893; grifo nosso). Mas lembra aos seus leitores:

Cita-se sempre, a propósito do autor da *Lira dos Vinte Anos*, o nome de Lord Byron, como para indicar as predileções poéticas de Azevedo. É justo, mas não basta. O poeta fazia uma frequente leitura de Shakespeare [...]. Em torno desses dois gênios, Shakespeare e Byron, juntavam-se outros, sem esquecer Musset, com quem Azevedo tinha mais de um ponto de contato. De cada um desses caíram reflexos e raios nas obras de Azevedo (Ibid, p. 893).

Assinale-se que Machado, assim como outros críticos anteriores e posteriores a ele, usou indiscriminadamente o termo “fantasia” ao se referir à obra de Azevedo, quer lírica, quer prosa. O termo, no artigo machadiano, aparece em oposição a “real”, nesse caso, a arte literária do jovem paulista seria uma mescla de imaginação, devaneio e sonho, inspirada naqueles gênios que tanto o influenciaram, como Shakespeare, Byron e Musset.

Apesar dos irrestritos elogios que faz a Azevedo, elogiando-lhe principalmente o talento e a genialidade poética, assim como Wolf, critica duramente a sua produção em prosa:

Ensaiou-se na prosa, e escreveu muito; mas a sua prosa não é igual ao seu verso. Era frequentemente difuso e confuso; faltava-lhe precisão e concisão. Tinha os

¹¹ Em fevereiro daquele mesmo ano, Machado fizera algumas críticas ao byronismo vigente em meados do século XIX. No artigo intitulado “Fagundes Varela: *Cantos e fantasias*”, afirmou: “Houve um dia em que a poesia brasileira adoeceu do mal *byrônico*; foi grande a sedução das imaginações juvenis pelo poeta inglês; tudo concorria nele para essa influência dominadora: a originalidade da poesia, a sua doença moral, o prodigioso de seu gênio, o romanescos de sua vida, as noites de Itália, as aventuras de Inglaterra, os amores de Guiccioli, e até a morte na terra de Homero e de Tibulo. [...] Quis a fatalidade dos poetas, ou antes, o privilégio dos gênios criadores, que este espírito tão original, tão próprio de si, aparecesse uma dia às imaginações de alguns como modelo poético. [...] Tomaram-se de uns ares, que nem eram melancólicos, nem alegres, mas que exprimiam certo estado da imaginação, nocivo aos interesses da própria originalidade (ASSIS, 1994, p.857, 858).

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. Mas se não era tão prosador como poeta, pode-se afirmar, pelo que deixou ver e entrever, quanto se devia esperar dele, alguns anos mais (ASSIS, 1994, p. 894).

Em 1867, Anastácio Luís Bonsucesso publica pela Tipografia do *Correio Mercantil* o ensaio *Quatro vultos*, trabalho crítico-biográfico sobre os quatro grandes nomes da segunda geração romântica – Álvares de Azevedo, Junqueira Freire, Casimiro de Abreu e Fagundes Varela. Segundo Otto Maria Carpeaux (1951), é nessa obra que tem início o endeusamento da figura de Álvares de Azevedo. Nela nada encontramos sobre *Noite na taverna* que fosse digno de nota.

Em 1872, Joaquim Norberto de Sousa Silva, como já assinalado, leu em uma sessão do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro um discurso biográfico sobre o jovem autor. Nele teceu muitos elogios ao jovem poeta e contribuiu para a difusão de muitas lendas sobre sua vida e nascimento, uma das quais a de que teria nascido na biblioteca do Curso de Direito. Traça seu percurso estudantil e salienta que o estudante era fluente em francês e inglês, o que nos permite crer que talvez tenha lido nos respectivos originais aqueles que o influenciaram, haja vista ter ele traduzido a *Parisina*, do Lord Byron, como salienta o mesmo Joaquim Norberto (cf. SILVA, 2005, p. 135).

Sobre sua mudança para São Paulo em 1848, diz:

Em 1848 partiu Manuel Antônio Álvares de Azevedo para S. Paulo, e no grêmio de sua província um novo mundo patenteou-se aos seus olhos, abriu-se a sua imaginação, e acordou a sua índole. Ali na terra natal cresceu e avigorou-se-lhe a inteligência, despertada pela seriedade do estudo ou acariada pela diversão das musas. A súbita mudança da vida sedentária do internato para a vida um tanto livre de estudante acadêmico alterou-lhe os hábitos e exerceu poderosa influência na sua maneira de viver naquela cidade, que ele descreve com as tintas de sua palheta romântica sem que se importe que as cores sejam por demais vivas e repugnem o bom senso (Ibid., p. 132).

Mesmo que não associe sua obra aos hábitos da Sociedade Epicureia, como o fez Couto de Magalhães, a associa a sua “maneira de viver” (Ibid., p. 132), que desejava reproduzir através da sua poesia e da sua prosa. Não só o que vivia aproveitava em sua obra, mas também desejava Azevedo emular em suas criações “os versos de Byron, de Goethe e de Alfredo de Musset” (Ibid., p. 133). Por isso, referenda a afirmação, em nota, com um dos trechos de *Macário*, justamente aquele em que Satã descreve a cidade de São Paulo e seus hábitos.

Sobre *Noite na taverna*, afirma tratar-se de

[...] 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 apaixonam por mulheres perdidas e que nas aras das orgias, entre baforadas de fumo fétido de seus cachimbos, batem com suas taças nas taças delas, contam, cada qual por sua vez suas histórias românticas. Nessas cenas informes amontoam-se inverossimilhanças; sucedem-se os duelos fratricidas às traições conjugais; encadeiam-se às perdições das virgens os raptos de mulheres castas por meio de filtros, que promovem longas anestésias; e no meio desse caos impera a antropofagia sobre as ondas do mar, em que os corvos marinhos disputam a ração da 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 lhes alcatifam o leito; mas o autor seduz com o brilhantismo do estilo e arrebatada com as palavras de fogo, adornando esses quadros dos delírios de sua imaginação com os arabescos da poesia dantesca e shakespeariana. (SILVA, 2005, p. 160 e 161).

Ao chamá-lo de “drama-romance”, observamos que antecipa, e muito, a hipótese de Veiga Miranda (1931), Antonio Candido (1982) e Hildon Rocha (1982), que relacionaram *Macário e Noite na taverna*. Mas o que pretendemos destacar na citação acima é a ênfase dada aos aspectos inverossímeis dos contos, suas narrações monstruosas e cenas informes, que nos remetem ao sublime e ao grotesco e, por conseguinte, aproximam esteticamente os contos de *Noite na taverna* ao gênero largamente difundido na Europa dos séculos XVIII e XIX – o fantástico.

Observemos ainda, ao final da citação, quando retoma a fala de Bertram – “Foi uma visão de gozos malditos – eram os amores de Satã e de Eloá, da morte e da vida, no leito do mar” (AZEVEDO, 2000, p. 577) – para caracterizar os amores vividos pelos personagens dos contos. Eloá, figura angelical, que na tentativa de converter Satã, se entrega ao anjo indomável e orgulhoso. Revoltado com sua pretensão de salvá-lo, Satã, dedica-se a torná-la indigna do céu. A referência pelo próprio Azevedo aos personagens do poema “Éloa ou La Soeur des anjes”, de Alfred de Vigny, por si só já classifica a natureza das ações ali narradas, em especial, as de “Bertram”, conto em que são narradas as cenas mais atroz.

Joaquim Nabuco, em 1875, publica, no folheto d’*O Globo*, o artigo “Álvares de Azevedo”, uma análise da terceira edição das *Obras completas*, prefaciada com o discurso biográfico de Joaquim Norberto de Sousa Silva. Diferentemente de Joaquim Norberto, não é tão elogioso, e até mesmo tece severas críticas ao discurso de Norberto, chamando-o de fraco e equivocado. Assim como Wolf e Machado, diminui a produção em prosa de Álvares de Azevedo, argumentando que seria melhor para a memória do jovem paulista que esta parte de sua obra fosse esquecida. Há, sobretudo, um pequeno detalhe no texto que chama atenção, no que diz respeito à recepção literária da obra, quando lamenta o fato de haver estudantes que saibam “de cor nas Academias a *Noite na taverna*” (NABUCO, 1875, p. 8). Aponta, portanto,

para o fato de que sua prosa, embora supostamente inferior à lírica, havia atingido grande popularidade entre os estudantes, um indício de recepção que será apontado anos mais tarde por José Veríssimo, no início o século subsequente.

Até a publicação do ensaio de Nabuco n’*O Globo*, foram publicadas duas edições das *Obras completas*, mas ainda nenhuma edição separada de *Noite na taverna* havia saído. A primeira edição em separado do livro de contos de que se tem notícia remonta a 1878, três anos após a publicação do juízo crítico de Nabuco. A edição, conforme já assinalado no primeiro capítulo, saiu em Portugal, publicada pela Tipografia J. H. Verde. Nela aparece o subtítulo “contos fantásticos”, que não constava nas edições das *Obras completas* de 1855 e 1862.¹²

É curioso que, mesmo após a publicação em separado dos contos, só encontremos notícia sobre *Noite na taverna* cerca de dez anos após o ensaio publicado n’*O Globo*. Jefferson Donizeti de Oliveira (2010) sugere que talvez isso tenha ocorrido como resultado do juízo negativo de Nabuco, e ainda argumenta:

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 1900, com José Veríssimo, voltamos a deparar com ponderações consistentes sobre a obra de Álvares de Azevedo (OLIVEIRA, 2010, p. 22).

Diferentemente do que afirma Oliveira, é possível, no entanto, encontrar documentos com ponderações consistentes sobre *Noite na taverna* antes da virada do século. Em 1888, por exemplo, no segundo tomo da sua *História da literatura brasileira*, Sílvio Romero, em capítulo extenso, tece considerações sobre o jovem escritor paulista – sua vida no Rio de Janeiro, sua estada em São Paulo, sua morte e sua produção literária. Como era próprio da crítica daquele século, é bastante biografista, justificando trechos de sua obra poética através dos acontecimentos da vida do autor e de aspectos de sua personalidade.

Não foi tão elogioso quanto Norberto e nem tão crítico quanto Nabuco. Reconheceu em Azevedo a sua originalidade e seu lugar no movimento romântico a favor de uma literatura brasileira autêntica. Enquanto a literatura hegemônica da época estava empenhada em exaltar “o elemento da terra” e a “cor local”, o jovem paulista arrancou-nos de vez da influência portuguesa por buscar sua inspiração e influência em outros países europeus (cf. ROMERO, 1888, p. 903). Ele, que foi um

¹² Ver Ilustração 1, capítulo 1, página 6.

produto da academia brasileira, como afirma o historiador, influenciou, mais tarde, em Portugal, fazendo o fluxo inverso:

Há nele páginas de um objetivismo completo: “Pedro Ivo”, “Teresa”, “Cantiga de sertanejo”, “Na minha terra”, “Crepúsculo do mar”, “Crepúsculo nas montanhas”, e muitas outras. Em “Glória moribunda”, “Cadáver de poeta”, “Sombra de D. Juan”, “Boêmias”, “Poema do Frade”, e no *Conde Lopo*, recentemente publicado, há muito desse satanismo, desse desprazer da vida em que veio acabar o romantismo. Há apenas mais talento do que em Baudelaire; porque, de envolta com os desalentos e extravagâncias do gênero, em Azevedo aparecem manifestações de lirismo que não possuía tão eloquentes o poeta francês. Essa parte da obra do poeta brasileiro. Neste sentido um dos precursores do dismantelo do romantismo veio a influir muito em Portugal, chegando até a Guerra Junqueiro, cuja “Morte de D. João” tem muita coisa que possui a sua inspiração primitiva em poesias do autor da “Noite na taverna” (ROMERO, 1888, p. 918).

Já sobre sua prosa, não faz muitos comentários, afirmando apenas que

o poeta abrigava em si o esboço de um *conteur*, dum dramata e dum crítico. O *conteur* está nessa tão afamada *Noite na taverna*, onde há algumas belezas entre muitas extravagâncias e afetações. [...] O drama, o romance e o conto exigem muita observação, muita análise, muita tensão no espírito, a par de muita imaginação criadora. Não creio que aquelas qualidades predominassem no espírito do poeta (Ibid., p. 923).

Assim como Machado de Assis, admira mais o poeta que o prosador. E, apesar de perceber algumas belezas em *Noite na taverna*, não chega a comentar o seu valor estético. Ao dizer que as qualidades necessárias para uma boa produção teatral e em prosa não predominavam no “espírito do poeta”, permite-nos entender que, para o historiador, e talvez para a maioria dos críticos literários daquela época, *Noite na taverna* seria apenas uma emulação da produção daqueles autores europeus que tanto influíram em Azevedo e na juventude paulistana do século XIX.

Encontramos também, em 1892, o já citado discurso de Carlos Magalhães de Azeredo pronunciado na Academia de Direito de São Paulo. Seguindo a linha de seus antecessores, com exceção ao estudo de Joaquim Nabuco, eleva a genialidade do autor e difunde lendas sobre sua vida e nascimento:

Álvares de Azevedo aparece numa época em que a exaltação romântica chegara ao seu maior auge de interesse. Dir-se-ia que foi uma predestinação para essa criança sublime o nascer nesta casa, entre pilhas de livros de uma biblioteca, porque a sua paixão por eles o levou a consumir em assídua leitura longos dias e noites inteiras (AZEREDO, 1892, p. 10).¹³

Aponta ainda que fora fortemente influenciado pelos clássicos da literatura, bem como pelos românticos europeus, como Byron. Afirma que o autor lera Homero,

¹³ Lenda difundida, primeiro por Joaquim Norberto de Sousa Silva, em 1872, como vimos, e desmistificada por Vicente de Paulo Vicente de Azevedo através do artigo “Antônio Álvares de Azevedo”, publicado na *Revista dos Tribunais*, bem como por Inácio Azevedo Amaral, sobrinho do poeta, em 1942, na conferência “Álvares de Azevedo”.

Virgílio, Horácio, Eurípedes, Dante, Boccaccio, Meliér, Chateaubriand, Lamartine, Goethe, Victor Hugo, Manzoni, entre tantos outros, pois

[...] todas as literaturas, desde a grega e a latina até a europeia moderna lhe eram familiares [...] interessa-o, sedu-lo, assombra-o Byron, o Britânico Lord exilado, com as suas ficções de esfinge, com o amargor da sua ironia, e o adejo titânico da sua fantasia multicolor. [] foi este [Lord Byron] quem mais segura e decisiva influência exerceu sobre a índole e o gosto de Álvares de Azevedo (AZEREDO, 1892, p. 11).

Ao enfatizar a influência exercida por Byron, filia, assim, Álvares de Azevedo ao byronismo que à época não era muito bem visto pelos críticos, haja vista o juízo de Machado de Assis.¹⁴ Quando menciona as narrativas de *Noite na taverna*, refere-se a elas somente como “novelas fantásticas e horripilantes” (AZEREDO, 1892, p. 13), juízo provavelmente condicionado pelo subtítulo da edição portuguesa de 1878 e pela abordagem de temáticas imorais e amorais, como incesto, necrofilia e antropofagia, pois o conferencista não desenvolve nenhum comentário analítico sobre qualquer um dos contos que possa corroborar a atribuição dos qualificativos.

2.2 O século XX

Se no século XIX a crítica a *Noite na taverna* manifestou-se mediante os discursos laudatórios sobre o autor, sínteses biográficas a seu respeito e textos resultantes das celebrações em sua homenagem em cerimônias públicas, fúnebres ou comemorativas, no século XX começamos a observar mudanças de orientação nesses estudos. Encontramos com maior frequência referências a Álvares de Azevedo e a sua *Noite na taverna* nas histórias literárias, bem como tornam-se bastante comum textos a propósito do autor e sua obra em periódicos literários.

No entanto, os primeiros anos do século XX guardam uma estreita relação com o século anterior, dado que a crítica dessa época continua voltada para o biografismo ao modo de Sainte-Beuve, persistindo, por isso, em associar a produção literária de Azevedo a aspectos de sua vida e modo de ser. Será somente a partir dos anos 30 que nos depararemos com pesquisas mais profundas, dedicadas à consideração dos elementos estéticos da sua obra.

¹⁴ Ver nota 3.

2.2.1 Primeiros anos: reflexos do século anterior

Esses primeiros anos, de 1901 a 1931, no que tange à questão em apreço, não diferem muito dos anos finais do século anterior. A crítica, nesse momento, continua bastante biografista, e os estudos específicos sobre a prosa do autor ainda são muito escassos, se os consideramos em comparação aos dedicados à *Lira dos vinte anos*.

A despeito desse fato, é digno de nota que, na virada do século, em 1900, José Veríssimo, ao comentar a recepção da obra, tenha afirmado que do livro de contos “fizeram-se várias edições separadas, muito mais que da *Lira de dos vinte anos*” (VERÍSSIMO, 1977, p. 26). Isso nos permite perceber que, apesar dos poucos comentários críticos sobre os contos, havia, no século XIX, uma grande repercussão deles, considerando que o autor, a essa altura, já era “um dos poetas mais lidos e amados no Brasil” pelos estudantes dos colégios e das academias (ROMERO, 1888, p. 228).

Diz ainda que “meninos de colégio [...] saturavam-se dos **horrores** de Bertram e Solfieri” (VERÍSSIMO, 1977, p. 30). Cabe ressaltar que, no texto em questão, o substantivo “horror” não é usado com o fim de classificar ou categorizar a obra, mas pejorativamente, uma vez que, a seguir, Veríssimo afirma que a prosa de Álvares de Azevedo é a parte de sua obra “que certamente não merece o apreço e sobretudo a estima, que lhe deram.”(Ibid., p. 32). Opinião que, no entanto, muda com o amadurecimento da obra do ensaísta e historiador, dado que, na sua *História da literatura brasileira* (1916), tecerá elogios irrestritos a *Noite na taverna*, chamando-a “singular, “extravagante”, e a “mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui [no Brasil] se escreveu nesse tempo” (idem, s.d., p.137).

Mais que assíduo leitor, era um devorador de livros. [...] A liberdade que lhe outorgava a vida de “acadêmico”, numa pequena cidade escolar onde os estudantes tinham graças de estado de que usavam e abusavam, a ausência do constrangimento familiar e as mesmas isenções que lhe conferia o renome de menino prodígio que levava do Rio, influíram-no a viver a vida romântica, realizando as idealizações dos poetas de que se achava saturado, Musset, Byron, Espronceda, George Sand, ou imitando a existência e vezos que lhes atribuía a eles ou tinham as suas criaturas. E pela imaginação ao menos, começou a viver tal vida na qual, com as suas nativas inclinações, entrou muita literatura. Como, porém, o arremedo se lhe fundia perfeitamente com o temperamento e correspondia em suma aos seus mais íntimos instintos poéticos, não resultou em disparate conforme com mais de um tem acontecido. Da combinação das próprias tendências com a imitação literária, criou-se uma vida factícia. Presumiu transplantar 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 a mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo (VERÍSSIMO, s.d., p. 118).

Assim como os críticos anteriores, não só exalta o poeta, como o compara àqueles que lhe serviram de influência. Sempre relacionando seu nome ao Lord Byron, aponta os aspectos singulares das narrativas de *Noite na taverna*, como a composição singular e a extravagância que seriam explorados pela crítica dos anos finais do século XX.

Seguindo a característica da crítica da época, que reflete a do período anterior, é, sem dúvida, bastante biografista:

Aos homens doentes e desconsolados pela ideia da morte, máxime se são poetas, acontece recolherem-se em si mesmos e viverem de uma vida interior. Álvares de Azevedo, valetudinário precoce, foi levado a viver essa vida, apesar das alegrias da idade que lhe resumam em mais de um poema faceto ou humorístico. Alegrias e tristezas chocam-se-lhe na alma jovem, ardente e ambiciosa, produzindo a ironia por vezes amarga de alguns dos seus poemas (“O poema do Frade”, “Um cadáver de poeta”, “Ideias íntimas”, “Boêmios”, “*Spleen* e charutos”) os gritos de descrença e desesperança desses e de outros e de prosas como a *Noite na taverna*. Dessa ironia é ele o único exemplar na nossa poesia, como seria o instituidor nela dessa desesperação e descrença. De tal estado d’alma lhe veio, com o mínimo subjetivismo, o sentimento ora acerbo, ora zombeteiro, da vida, e a carência ou a pobreza de impressões da natureza ou da sociedade na sua poesia. Destas últimas apenas se lhe achará um exemplo claro no único poema objetivo que deixou, “Pedro Ivo”, aliás um dos mais admiráveis da nossa poesia, dos raros em que o motivo político ou social da inspiração não sufoca ou amesquinha os elementos propriamente poéticos, antes lhes serve excelentemente à expressão. É que no poema de Álvares de Azevedo predominou o mesmo objeto da sua inspiração, a sua íntima emoção mais de poeta que de repúblico (Ibid., p. 119).

Ao enfatizar que Álvares de Azevedo, dominado pela ideia de morte, tenha-se recolhido e vivido uma vida interior, destoa daqueles que associaram a sua produção, em especial *Macário* e *Noite na taverna*, aos hábitos soturnos da Sociedade Epicureia, juízo em voga nos anos finais do século anterior. Para Veríssimo o mundo criado em *Noite na taverna* é mais do que uma espécie de mimetismo da vida que levava em São Paulo; seria o mimetismo de uma vida falsa, uma vida que, talvez, desejasse. Por isso, transplantou para aquela cidade os costumes e as práticas do Romantismo europeu.

Entre 1903 e 1905, Pires de Almeida publicou, no *Jornal do Comércio* do Rio de Janeiro, uma série de artigos que recordam o ambiente dos poetas boêmios em

São Paulo durante o Romantismo.¹⁵ Os artigos, de cunho folhetinesco, formulam um espécie de romance-ensaio em que ficção se combina a dados históricos do ano de 1859, ano em que, segundo Onédia Barbosa (1975), teria Pires de Almeida chegado a São Paulo para estudar Direito. De pouca importância crítica e documental, os artigos contribuíram para a difusão das lendas sobre Álvares de Azevedo e outros membros da Sociedade Epicureia, dado que suas narrações se basearam na literatura daqueles estudantes boêmios, em especial nas aventuras dos convivas de *Noite na taverna* e nos mencionados hábitos soturnos da Sociedade Epicureia.

Para nossas imaginações, entretanto, superaçadas com a leitura de tudo que a literatura europeia produzira de mais louco sintetizado no romantismo de Álvares de Azevedo, Augusto de Queiroga, Aureliano Lessa e Bernardo Guimarães; para nossos espíritos sedentos de emoções, de contrastes, aquela estalagem, engravada nos vales, se nos apresentara como escuro antro de contos hoffmânicos (ALMEIDA, 1960, p. 14).

Sobre a Sociedade, informa:

Tudo quanto a imaginação, superexcitada, podia criar nos domínios da libertinagem, do desacato ao culto religioso, era ali posto em execução pelos byronianos acadêmicos de 1850. A face literária do diabólico festim, porém, sobremodo alevantado, consistia em recitações de poetas da escola do tresloucado lorde, tão admirado por aquela mocidade, que o copiava em suas práticas sensuais e em seus ideais; e daí, as alternadas réplicas de Musset a Byron, de Hugo a Leopardi; daí também Goethe e Amil se antepondo pelas constantes tiradas enfebrecidas (Ibid., p. 64).

Um bom exemplo é a cena do primeiro artigo, de 2 de julho de 1903, quando um grupo de estudantes que viajava de Santos a São Paulo, em um tétrico albergue de estrada, deparam-se com uma defunta com caracterizações dignas do “anjo do cemitério”(AZEVEDO, 2000, p. 569) de “Solfieri”:

De súbito, eis que, diante de nós, no arco de luz traçado pelas velas a morta, em sua imunda mortalha, se agita, e, sem auxílio algum, como um fantasma, deixando cair os trapos em estava envolta, mostrou-se de pé, hirta, desgrenha esquelética, esguia. O círculo de luz ampliou, porque nos afastamos assombrados. A ressuscitada, espichando, espichando cada vez mais, a ilusão era completa. E sem se aperceber da estranha impressão que produzira nos assistentes, e até mesmo em seu temerário evocador [o albergueiro], entesou o braço seco e rompente, declamando em seguida os versos ilegíveis da enfumaçada parede (ALMEIDA, 1960, p. 19).

Os versos que a defunta lera eram trechos de “O Livro de Fra Gondicário”. Em nota, Almeida explica que esses e outros trechos que publicaria ali eram inéditos de Azevedo “cedidos pelo Sr. Conselheiro Luís Antônio da Silva Nunes, parente e outrora íntimo do malgrado poeta” (Ibid., p. 19, nota). Além das referências à sua prosa e à publicação de textos seus ainda **inéditos** naquele início de século,

¹⁵ Os artigos foram reunidos e publicados, em 1960, pelo Conselho Estadual de Cultura de São Paulo, sob o título *A escola byroniana no Brasil*.

Almeida apresenta detalhes, um pouco míticos, dos hábitos e do quarto de Azevedo na república onde vivia em São Paulo. Informa que o cômodo era adornado com crânios humanos, velas e morcegos empalhados:

O poeta, entretanto, era antes um passeador noturno, que diurno. Parecia mesmo que os raios do sol feriam-lhe demais a retina, pois apenas saía às horas da aula. Seu aposento era um completo museu mortuário. Nas paredes e no teto, forrados de preto, viam-se ornamentos singulares, bem como estrelas e lágrimas prateadas, e diabretes semelhando fogo. As poucas cadeiras eram decoradas no mesmo gênero; e, a um dos ângulos da peça, notava-se uma espécie de divã em forma de tumba, que lhe servia de cama. A mesa de estudo eram duas lousas, sobre cavaletes encarnados; e a livraria, que ocupava todo o espaço de uma parede, constituía-se da reunião de cinco pedras tumulares, intercaladas de crânios, e dispostas em prateleiras. Sobre a plancha de mármore superior várias corujas e morcegos empalhados; e à cabeceira do aludido leito, solene urubu-rei, cujas asas abertas abrigavam o poeta, adormecido, dos besouros que, desertando do cemitério, invadiam-lhe o retiro, perturbando-o em seus devaneios. (ALMEIDA, 1960, p. 54)

A seguir descreve o restante da república:

O resto da casa onde se instalara a república byroniana correspondia, em extravagâncias, ao gabinete do autor d'*A noite na taverna*; nas paredes, principalmente, pintados, ou traçados a carvão, avultavam os esqueletos, as caveiras, epígrafes, epitáfios, sentenças máximas, lembrando a transitoriedade da vida, a vaidade humana, a fatalidade da sorte (ALMEIDA, 1960, 56).

As versões veiculadas pelos artigos de Almeida, infelizmente, repercutiram durante anos, contaminando, inclusive, juízos críticos recentes. O que explica o porquê de até hoje alguns lerem *Noite na taverna* como um diário de Álvares de Azevedo; como se ali o jovem tivesse expressado tudo aquilo que viveu em São Paulo, e ainda tudo aquilo que gostaria de ter vivido sob inspiração e influência dos escritos de Byron.

Fechando esse período inicial do século XX, temos o artigo “Notas sobre o romantismo brasileiro”, de Álvaro Lins. Nele, o ensaísta apresenta uma interessante tese, até para a atualidade, segundo a qual *Noite na taverna* e *Iracema* representariam “dois caminhos que ainda hoje se abrem para a literatura brasileira” (LINS, 1919, p. 53), rumo à independência da literatura nacional. Os contos do jovem paulista buscavam, portanto, a libertação através do diálogo com aquelas literaturas europeias ainda não muito difundidas entre nós, como a literatura de cunho gótico e fantástico. Já o romance alencariano, voltava-se, com o mesmo ideal, para o que havia aqui, nesta terra, o índio, a natureza tropical e a sua gente.

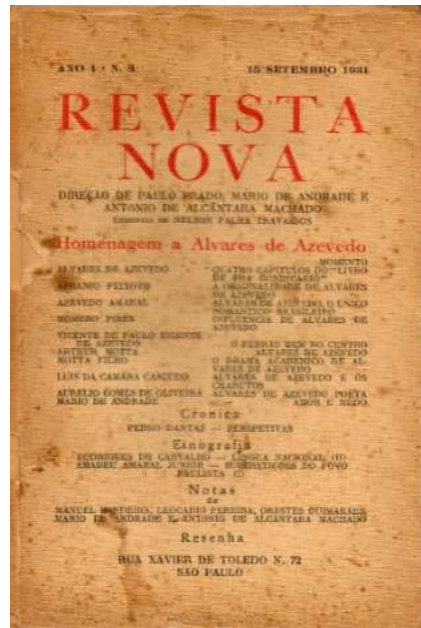
Após Lins, talvez suplantados pelos movimentos literários da década de 1920, não encontramos qualquer comentário mais apurado sobre o autor e seus contos. Somente doze anos após o juízo de Lins é que encontraremos comentários contundentes sobre *Noite na taverna*, a partir do fecundo ano de 1931.

2.2.2 De 1931 a 1981

A partir de 1931, como já assinalamos, percebemos uma grande mudança no movimento da crítica. O interesse pela produção de Álvares de Azevedo passa a ser mais criterioso e voltado para a consideração da estética da sua obra. Destacam-se, neste período, os trabalhos de Afrânio Peixoto e Homero Pires; o primeiro filiou a obra ao romance negro e ao gênero fantástico, e o segundo considerou como a *Noite na taverna* inspirou produções literárias posteriores, também de cunho fantástico. Outro nome que se destaca neste período é o do norte-americano Malcolm Batchelor, que propôs que Azevedo teria sido a figura de transição entre as estéticas do Romantismo e do Realismo, tese até hoje não discutida, comentada ou contestada.

2.2.2.1 Centenário de Álvares de Azevedo: *A Revista Nova*

Em 1931, se vivo fosse, Álvares de Azevedo completaria cem anos. Passada a fase de guerra do Modernismo, o ano foi bastante produtivo no que diz respeito à fortuna crítica de *Noite na taverna*. Em setembro daquele ano, a *Revista Nova* (fotografia 3), sob a direção de Paulo Prado, Mário de Andrade e Antônio Alcântara Machado, publica o seu terceiro número, dedicado a homenagear o jovem paulista.



Fotografia 3

O número especial contou com artigos de importantes intelectuais brasileiros daquela época: Afrânio Peixoto, Azevedo Amaral, Homero Pires, Vicente de Paula, Vicente de Azevedo, Arthur Motta, Motta Filho, Luís da Câmara Cascudo, Aurélio Gomes de Oliveira e Mário de Andrade. Entretanto, interessar-nos-ão somente cinco dos ensaios publicados no periódico, que comentaremos a seguir na ordem em que figuraram na publicação.

Em “A originalidade de Álvares de Azevedo”, Afrânio Peixoto, após mencionar os traços que considera inovadores na produção do escritor, atém-se ao sobrenatural de *Noite na taverna*. Para ele

[o] Álvares de Azevedo lamuriento, sombrio, humorista, entre o *spleen* do tédio e a meditação desesperada tentaria o conto fantástico, a novela negra, criminosas perversidades noturnas da *Noite na taverna* (PEIXOTO, 1931, p. 338).

Apesar de reconhecer a originalidade criadora de Azevedo, não escapa ao vício do século anterior, ao associar a obra do jovem à sua personalidade e à sua condição de espírito. Mas é evidente a relação que pretende traçar entre a prosa do paulista e a literatura de cunho fantástico em voga na Europa dos séculos XVIII e XIX.

Mais adiante, Peixoto discorre brevemente sobre a história do gênero, citando explicitamente nomes filiados à escola gótica, inclusive aquele que inaugurou o gênero, Horace Walpole. Associando Azevedo àquela escola, assevera que teria ele introduzido o gênero no Brasil com as narrativas de *Noite na taverna*. No texto,

postula que o livro foi uma tentativa do gênero em nossas letras, e é ainda mais claro ao afirmar o seguinte:

A Noite na taverna é um conto fantástico e um conto perverso, gótico: aí duas influências explícitas, citadas – de Byron, dominante na perversidade, de Hoffmann, na fantasia, que não chega ao mistério, mas vai até a fatalidade, que assombra (PEIXOTO, 1931, p. 340).

Infelizmente, apesar da clara associação dos contos à tradição gótica e fantástica, não há um aprofundamento analítico. É perceptível que o articulista considera o gótico, o romantismo negro, e o fantástico como sendo um único gênero, não, havendo, portanto, nenhuma preocupação de encontrar em Azevedo, marcas formais de nenhum desses gêneros. Peixoto apenas parafraseia cada uma das narrativas, e conclui tratar-se de

[...] uma obra prima de puro romantismo, que pode estar, e estaria bem, entre as obras peregrinas desse gênero terrífico perverso e cruel [...]. *A noite na taverna*, finalmente, é preciosa página original, conto fantástico, único em nossas letras, situado entre o horror de Poe e de Hoffmann, e a perversão de Byron e de Baudelaire. (Ibid., p. 342, 345)

A associação aos nomes de Poe e de Hoffmann, principalmente, reafirmam o argumento do estudioso, de que *Noite na taverna* seria integrante desse gênero incomum em nossas letras, o fantástico.

Azevedo Amaral, por seu turno, traz-nos o artigo intitulado “Álvares de Azevedo, o único romântico brasileiro”. O ensaio, apesar do cunho biográfico, apresenta uma tese interessante que nos lembra os comentários feitos por Sílvio Romero (1888) e Álvaro Lins (1919).

Argumenta que aquilo que se convencionou chamar Romantismo, no Brasil, seria somente uma criação artificial e um esforço imitativo do que vinha ocorrendo na Europa. O indianismo teria sido uma tentativa de “falsear a história da formação do Brasil, atribuindo ao silvícola uma significação que ele não teve, nem poderia ter nas origens de uma civilização elaborada inteiramente à sua revelia” (AMARAL, 1931, p. 352).

Nesse contexto coloca Álvares de Azevedo como

o único que escapa ao artificialismo, sendo o único romântico espontâneo e sincero. No autor de *A noite na taverna*, o romantismo não é uma contrafação tropical do artigo genuíno de importância europeia, é a expressão verídica de uma tentativa desesperada para emancipar-se da realidade ambiente [...] (Ibid., p. 352).

E acrescenta:

Integrado na cultura europeia do seu tempo e dominado pelos valores que então já começavam a entrar em declínio no velho mundo, Álvares de Azevedo se é a única expressão autêntica do Romantismo no Brasil, isola-se, exatamente por esse motivo, como figura exótica na evolução da nossa literatura (AMARAL, 1931, p. 353).

Não faz maiores considerações sobre *Noite na taverna*, mas o reconhecimento da originalidade e do pioneirismo do jovem Azevedo ao criar entre nós um tipo de literatura distinto daquele em voga na metrópole destoa da crítica que se vinha fazendo desde a publicação do primeiro volume das *Obras completas*, que via no autor apenas um emulador de Byron, Hoffmann e Heine, dentre outros românticos europeus.

A argumentação apresentada por Amaral, apesar de inovadora entre os estudos críticos sobre o jovem Azevedo, retoma somente o que o próprio poeta e prosador já havia esclarecido sobre a sua própria concepção de literatura nacional em “Literatura e Civilização em Portugal”.

Arthur Motta, em seu artigo, elogia bastante o autor pelas qualidades estéticas da primeira parte da *Lira do vinte anos*. Mas, no que tange à segunda parte da sua lírica, bem como à sua prosa, discrimina-o, por considerá-lo fortemente influenciado por Byron. Sobre *Noite na taverna*, afirma que nos seus contos

externou-se numa superfetação de maneiras de Byron, cultivando o satanismo em fantasias loucas, como os desregramentos 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 de poder emotivo (MOTTA, 1931, p. 409).

Entretanto, apesar do inicial juízo negativo que faz sobre aquela parte de sua produção que fora mais influenciada pelo Lorde inglês, parece seguir a mesma linha de Peixoto, classificando a obra como satânica, fantástica e sobrenatural, e associando-a tanto à escola gótica e como às produções fantásticas anteriores à sua publicação.

Já Homero Pires eleva a posição de Azevedo como prosador, ao apontar a influência que exercera sobre escritores do romantismo e de fases literárias posteriores. Coloca-o em um patamar superior ao de seus contemporâneos, e até mesmo aos que lhe são anteriores, ao chamá-lo de “nosso romântico por excelência” (PIRES, 1931, p. 355).

Relembra que o jovem autor era o “preferido dos moços e dos estudantes” (PIRES, 1931, p. 356), o que já havia sido constatado por José Veríssimo no início do século. Pires, no entanto, censura Veríssimo por ter lamentado a influência do

jovem paulista e a sua *Noite na taverna* sobre os estudantes dos anos finais do século XIX. Lembrando-se dos seus dias de estudante, assegura trazer “de cor no coração e no ouvido o espírito de sua poesia, os desvarios das personagens da *Noite na taverna* [...]” (PIRES, 1931, p. 356). Para ele, a grande repercussão que os contos tiveram e ainda teriam entre os nossos jovens explica a sua sobrevivência ao longo das décadas, e hoje, afirmamos nós, dos séculos.

A seguir enumera uma série de produções literárias, provavelmente fantásticas, que certamente teriam sido influenciadas pelas criações de Azevedo (Ibid., p. 358). Sobre “As ruínas da glória”, de Fagundes Varela, tece comentário digno de nota:

As ruínas da glória, conto fantástico, escrito por Fagundes Varela em 1862, em São Paulo, saem direta e imediatamente da criação de Álvares de Azevedo, no gosto das coisas horríveis e macabras, nas imagens, na língua [...] (Ibid., p. 358).

Assinale-se que a categorização como fantástico atribuída ao conto de Varela se estende imediatamente aos contos de *Noite na taverna*, haja vista ter sido aquele inspirado por estes, como salienta Pires, tecidos no “no gosto das coisas horríveis e macabras” (Ibid., p. 358). O conto de Varela, a nosso ver, entretanto, guarda menos semelhanças com os contos de *Noite na taverna* do que *A trindade maldita*, de Franklin Távora. “As ruínas da glória” se aproximam mais dos contos Hoffmannianos do que propriamente dos de Azevedo. Mas, certamente é um bom exemplo de literatura de cunho fantástico produzida no Brasil após Álvares de Azevedo e que foi esquecida pelas nossas historiografias.

Em “Amor e medo”¹⁶, Mário de Andrade empreende uma análise biográfica, à luz da psicanálise freudiana, tanto da lírica e como da prosa de Álvares de Azevedo. Trata-se de estudo bastante polêmico que suscitou inúmeras discussões entre a crítica brasileira ao longo dos anos, visto que sugere que as perversões e as degradações humanas presentes na sua obra seriam variações das fobias do autor, sobretudo, do medo de amar uma mulher em sentido carnal. Em nossa opinião, Mário envereda a sua análise por caminhos bastante movediços, ao considerar as possíveis psicopatologias do autor como a única explicação para algumas particularidades estéticas da sua obra. Da *Noite na taverna* menciona algumas

¹⁶ O artigo teve três publicações em veículos diferentes, a saber: na *Revista Nova* (1931), e nos livros *O Aleijadinho e Álvares de Azevedo* (1935) e *Aspectos da Literatura Brasileira* (1978). Para fins de citação, usamos aqui a terceira versão do ensaio.

cenar que lhe embasam a argumentação. Por exemplo, a cena do penúltimo conto, em que Johann desonra sua própria irmã, seria um indício do complexo de Édipo do jovem que mantinha uma forte obsessão sexual pela a figura da mãe e da irmã.

O medo de amar também se expressaria pela vontade de adormecer no colo da amada, o que, segundo Mário de Andrade, se evidencia no último conto:

Arnold (III, 413), numa trapalhada que é preciso ler, pra se observar bem o quantos os sentimentos naturais de Álvares de Azevedo se sobrepunham ao que ele inventava apenas com a inteligência, pedindo para Giorgia que lhe sente nos joelhos, que deite a cabeça no ombro dele, o que quer é passar uma hora no seio dela, derramar lágrimas no colo dela, e confessar-se, fazer confidências, contar como profanou a alma e o passado, contar filialmente ou fraternalmente tudo. Mais do que o prazer ativo do amor, o que Álvares de Azevedo aspira é dormir, dormir de verdade no colo da amante. Dormir de verdade e até morrer, como na nota, atrás, em que Macário fala em morrer de amor (ANDRADE, 1978, p. 247).

A seguir, comenta outra obsessão de Azevedo – “a imagem da amante dormindo”, a “bela adormecida” (Ibid., p. 248): Solfieri tem relações com um cadáver (ou pelo menos ele achava que a mulher estava morta, e não em estado cataléptico); Johann, todas as vezes que possui Eleonora, a coloca sob o efeito de narcóticos. A explicação psicanalítica que é dada para a imagem, que também se repete na lírica do jovem, é que “o poeta pode gozar o seu amor, junto com a amada e ao mesmo tempo sozinho, fugido dos pavores que o perseguem” (Ibid., p. 248). Entretanto, Mário se esquece de que o tema da “bela adormecida” e da necrofilia eram comuns na literatura de cunho fantástico (cf. TODOROV, 2007, p. 72), que era e ainda é associada a *Noite na taverna*. A temática desses contos, a nosso ver, dialoga com aquela literatura que se fazia na Europa dos séculos XVIII e XIX, e que tanto influenciou o poeta, conforme nos comprovam os juízos críticos anteriores e posteriores.

É também em 1931 que aparecerão três importantes biografias do nosso autor, devidas respectivamente a Luís Felipe Vieira Souto, Vicente de Paulo Vicente de Azevedo e João Pedro Veiga Miranda. Comentaremos detalhadamente apenas a de Veiga Miranda, que, a despeito de ter reforçado as lendas sobre a vida do autor, faz consistentes ponderações sobre *Noite na taverna*.

Sobre a primeira, podemos afirmar que, mesmo na década de 30, contribuiu para a difusão das lendas sobre a devassidão de Azevedo. Assinala que teria sido a partir da observação da vida real e das experiências vividas por ele e seus amigos que teria elaborado a série de contos de *Noite na taverna*. Assim, ali nos teria deixado, afirma o biógrafo, relatos romantizadas ao sabor do gosto da época – o mal do século –, porém narrados com tamanha sinceridade e veracidade que seriam de

fato capazes de suscitar fortes emoções (cf. SOUTO, apud JORDÃO, 1955). Segundo Vera Pacheco Jordão, com o passar dos anos Vieira Souto mudara de opinião sobre a vida boêmia do jovem paulista, pois, “em entrevista ao *Jornal de Letras* (abril, 1952) fala da necessidade de acabar com a lenda da vida romântica e boêmia de Álvares de Azevedo” (JORDÃO, 1955, p. 8, nota).

A própria, Vera Pacheco Jordão, em estudo que dialogou com o ensaio de Mário de Andrade antes referido, assume uma posição bastante biografista. Mas, ao contrário de Vieira Souto, via no rapaz um jovem entediado, a quem repugnava o amor físico, cujo byronismo seria apenas fruto da sua imaginação ardente embebida de literatura amorosa, e que procurou em Byron não inspiração, mas, sobretudo, um modelo a copiar. Sobre os contos, que considera inferior à lírica, sustenta que o amor ali

é força maléfica, destruindo no homem todo o sentido de grandeza, reduzindo-o à mais abjeta condição. É verdadeiro ódio do amor que inspira essas páginas. Ódio do moço que, não podendo enfrentar a realidade que o esmaga, a transforma em monstro (Ibid., p. 21)

A segunda biografia foi promovida pelo Centro Acadêmico XI de agosto, de São Paulo. É considerada a mais importante e completa biografia de Álvares de Azevedo por ter sido a primeira a desmentir as lendas sobre o jovem autor (cf. AMARAL, 1942). Tem também o mérito de levantar as referências esparsas sobre o autor e sua obra até aquele momento. Entretanto, formula sobre sua produção literária um juízo bastante negativo, afirmando não possuir ela quaisquer atrativos para os dias de hoje, e que o seu lugar na nossa história literária foi tão somente marcado por ter o jovem bebido em fontes diferentes da portuguesa (cf. AZEVEDO, 1931). Em 1976, o mesmo Vicente de Azevedo publica, pela Academia Paulista de Letras, as *Cartas de Álvares de Azevedo*; e, no ano seguinte, *Álvares de Azevedo desvendado*, uma revisão da biografia publicada em 1931.

A terceira biografia constitui um estudo de fôlego, e traz grandes contribuições acerca do romantismo e, principalmente, do byronismo. Sempre se referindo aos discursos de Jaci Monteiro (1852) e de Joaquim Norberto (1872), aborda detalhadamente vários momentos da vida de Azevedo, além de lhe traçar a árvore genealógica.

No que diz respeito à produção do autor, analisa minuciosamente toda a sua obra conhecida. À *Noite na taverna*, “Boêmios” e *Macário* dedica um capítulo inteiro, onde procura traçar alguma relação entre a novela, o poema e o drama. Antecipa-se

a Antonio Candido, ao levantar a hipótese de uma filiação entre os contos e o drama *Macário*, ao assinalar que ao drama “seguem-se, contadas pelos protagonistas, as histórias macabras de *Noite na taverna*” (MIRANDA, 1931, p. 207).

Após a transcrição do último episódio, afirma que a ele seguir-se-á [...] o bizarro *Decameron* de Álvares de Azevedo: narrativas “torpes, incongruentes, dolorosas e por todos esses defeitos tão popularizadas [...]” (Ibid., 1931, p. 210). Parafrazeia cada um dos contos de *Noite na taverna* e conclui que ali Macário e Satã não foram 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 (Ibid., 219).

Por fim, questiona:

Qual o estado de espírito do jovem Azevedo ao rabiscar aquelas páginas? Estaria realmente possesso contorcendo-se como a Pitonisa na sua trípode, presa de alucinantes visões? Ou teria escrito a série de coisas horrendas por impulso imitativo, calculadamente, dosando os ingredientes como um artista prepara as tintas na sua paleta? (Ibid., p. 219).

Que impulso imitativo seria esse? Miranda fala de imitação ou de *mimesis* construtiva? Teria procurado Álvares de Azevedo imitar Byron, Hoffmann, Poe, como aventaram tantos outros críticos anteriores a Veiga Miranda? Supõe que provavelmente sim, pois afirma que não havia naquelas páginas “qualquer nota pessoal” (Ibid., 219) de Azevedo.

Ainda é digno de nota a associação que faz entre *Noite na taverna* e o *Decameron*, de Boccaccio. Nós, no segundo capítulo, associamos as duas obras pela estrutura de narrativa em moldura que apresentam: ambas são emolduradas pelos contos inicial e final, o primeiro objetivando introduzir o cenário, e o segundo encerrando o conjunto. Almeida, no entanto, aproxima a obra italiana e a brasileira pelo pano de fundo que justificaria a reunião dos convivas. Em Boccaccio, os jovens fugitivos contavam suas narrativas uns aos outros para esquecer a Firenze contaminada pela peste. Em Azevedo, segundo Almeida, não foi muito diferente, pois ele também havia imaginado “um fundo de quadro epidêmico” (MIRANDA, 1931, p. 214). Embasa seu argumento em uma das falas de Johann: “– És um louco, Bertram! Não é a lua que lá se vai macilenta, é o relâmpago que passa e ri de escárnio às agonias do povo que morre ... aos soluços que seguem as mortualhas do cólera!” (AZEVEDO, 2000, p. 565).

E, ao discorrer sobre as ações atrozes narradas por Solfieri, Bertram, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, argumenta que a proposta de Archibald aos presentes na taverna – que narrassem contos fantásticos – teria funcionado como um aviso do autor sobre a sua predileção por contos do gênero fantástico. Ao admitir o gosto do jovem por esse tipo de literatura, associa indiretamente a obra em estudo ao gênero fantástico, visto que admite que os contos que se seguiram à fala de Archibald teriam as características próprias deste gênero.

Assinale-se que, ao se referir aos contos como “histórias macabras”, usa de uma adjetivação que funciona como mais um indício de aproximação de *Noite na taverna* ao gênero fantástico e aos demais a ele conexos. O macabro, como é sabido, é um elemento recorrente ao gênero em consideração.

2.2.2.2 Após o número da *Revista Nova*

Depois de 1931, observamos que a crítica sobre o autor divide-se em dois grupos distintos: um primeiro que, como Homero Pires e Afrânio Peixoto, reconhece as qualidades estéticas da prosa do jovem Azevedo, e um segundo cuja linha crítica persiste em associar sua prosa à Sociedade Epicureia e à produção byroniana.

No ano seguinte à publicação do referido terceiro número da *Revista Nova*, Agripino Grieco se refere a Azevedo como “o rapazola que compôs, no ‘Se eu morresse amanhã’, o epitalâmio das suas núpcias com a morte; [...] levou, na *Noite na Taverna*, Poe e Hoffmann à Pauliceia [...]” (GRIECO, 2000, p. 47). É sabido que o jovem paulista traduziu textos de Byron, mas não se tem notícia de que haja traduzido algo de outros autores, em especial os mencionados pelo ensaísta. Ter o jovem levado “Poe e Hoffmann à Pauliceia” poderia ser, portanto, somente através do tipo de texto apresentado em *Noite na taverna*. Grieco, por conseguinte, segue a mesma linha de Arthur Motta e Afrânio Peixoto e, assim como Motta, compara o romântico brasileiro a “Poe e Hoffmann” (AZEVEDO, 2000, p. 47), autores vinculados ao Romantismo gótico de língua inglesa e alemã, respectivamente. Ora, se ambos foram considerados como precursores da literatura de ficção fantástica moderna, a associação do autor brasileiro aos seus nomes, indiretamente, relaciona a sua produção em prosa ao gênero por eles praticado.

Eugênio Gomes, em 1935, postula que Álvares de Azevedo teria introduzido em nossas letras uma literatura espontânea e repleta de inovações estéticas, comparando-o a Gerard de Nerval. Ele o vê assim como um precursor do Simbolismo. (Lembremos que Alfredo Bosi, por seu turno, o considera simbolista *avant la lettre*). O francês sofrera forte influência da literatura alemã, em especial de Hoffmann e de Goethe, de quem traduziu “O Fausto”, fatores que o tornaram pouco alinhado com o romantismo francês de seu tempo. O jovem paulista obviamente também esteve alinhado com o romantismo de seu tempo.

No que diz respeito a *Noite na taverna*, Gomes chama especial atenção para a influência que a obra exerceu sobre a juventude daquele século e do subsequente, nas palavras do autor, “espíritos inclinados à sedução do horror” (GOMES, 1935, p.13); o que explicaria, portanto, a popularidade das narrativas de “terror e perversão que eram vendidas como literatura de cordel” (Ibid., p. 27) a trezentos réis (fotografia 4).



Fotografia 4

Edgar Cavalheiro, por seu turno, em 1940, apresenta um estudo de fôlego sobre *Noite na taverna* e *Macário*, justamente a “Introdução” para a edição Garnier de ambas as obras. Segue a mesma linha dos críticos que associaram essa parte singular da produção do jovem poeta aos autores por ele lidos, como Byron e Hoffmann, cujas fantasias desvairadas teria procurado Azevedo emular. Argumenta que seria impossível ser o livro de contos fruto de quaisquer experiências vividas na Epicureia, mas que, dominado pela sua fértil imaginação, produziu uma prosa “cheia, empolada, mas colorida e plástica” (CAVALHEIRO, 1994, p. 20), prosa que,

segundo Cavalheiro, inspirou diversas imitações¹⁷, mas nenhuma no seu nível estético. Com o amadurecimento de sua crítica ao jovem paulista, entretanto, verá que em *Noite na taverna* se sobressai um contista imaginoso e exuberante, cujas histórias fantásticas apresentam “o estilo muito próprio da época: adjetivos, reticencioso...” (CAVALHEIRO, 1983, p. 18).

Em junho do ano seguinte aparece Rubens do Amaral, que, em artigo para a *Revista da Academia Paulista de Letras*, manifestou a sua predileção pelo prosador Álvares de Azevedo, em detrimento ao poeta. Sobre os contos, dirá que “são como um delírio” (AMARAL, 1941, p. 47). Um delírio que contou com todos os ingredientes necessários para a construção de uma grande novela: inspiração, arquitetura e forma. Conclui: “O imprevisto das situações, a emoção que fosforesce os personagens, o arrepio que arranha o leitor, revelam o gênio do artista” (Ibid., p. 47). Atentemos que, ao afirmar que a leitura dos contos consegue arrancar arrepios ao leitor, volta-se para uma característica que é comum às narrativas de horror, e talvez, fantásticas: a capacidade de gerar medo, ou sentimentos semelhantes, no seu público leitor.

Em 1942 reaparece Homero Pires, que, na introdução das *Obras completas* lançadas naquele mesmo ano, edição da Companhia Editora Nacional, se refere a Álvares de Azevedo como “[...] um narrador prodigioso de contos fantásticos e terríveis” (PIRES, 1942, p. XIII, v. 1). Ao mencionar a vida literária e estudantil da sociedade paulista do início do século XIX, contradiz o juízo que foi unânime naquele século, ao afirmar que Álvares de Azevedo

[...] não conheceria talvez os excessos da *Epicureia*, algumas de cujas cenas muitos querem ver reproduzidas na *Noite na taverna*, em que “mulheres dormem ébrias e macilentas como defuntos”, e o sono da embriaguez lhes pesa negro nas pálpebras, onde a beleza sigilou os olhares da volúpia”. O que ele conheceu sobretudo foram os livros, que nunca abandonou (Ibid., p. XVIII, v. 1).

Atribui, portanto, as cenas narradas à prodigiosa imaginação do autor paulista, cuja “imaginação estava mais voltada para as ideias fantásticas e terríveis, compraz[endo]-se com as coisas fúnebres e sinistras” (Ibid., p. XX, v. 1). Ou seja, longe de estas narrativas serem relatos de situações vividas por Azevedo nos encontros da Sociedade Epicureia, seriam apenas criações impregnadas pela influência do Romantismo gótico inglês e das narrações fantásticas de Hoffmann e Poe. E, para Pires, de fato o jovem teve êxito nesse tipo de produção em prosa.

¹⁷ Ver nota 6, capítulo 1.

Ao comentar as edições e a recepção da primeira edição das *Obras completas*, assinala:

[E]m 1853 foi publicado o 1º volume das obras de Álvares de Azevedo, no qual continha a *Lira dos vinte anos*. Em 1855 estampou-se o segundo volume. Ambos se esgotaram rapidamente. Tiveram em todo país uma repercussão enorme. Logo a casa Garnier adquiriu a propriedade dessas obras, editando-as, porém, em 1861, em três volumes que sem demora se reimprimiram em 1862 [...] (PIRES, 1942, v. 1, p. XXVII).

Foram seis edições pela Garnier, da segunda à sétima. A oitava edição foi organizada pelo próprio Homero Pires e editada pela Companhia Editora Nacional, e incluiu *O Conde Lopo*, *O livro de Frá-gondicário I* e 58 cartas retiradas do “anexo à conferência do Sr. Luiz Felipe Vieira Souto []” (Ibid., v. 1, p. XXVII,). É interessante notar que em nenhuma dessas edições, como já assinalado nos capítulos anteriores, aparece o subtítulo “contos fantásticos” para *Noite na taverna*.

No segundo volume das *Obras completas* editada pela Companhia Editora Nacional, na primeira nota referente ao texto de *Noite na taverna*, Homero Pires mais uma vez enumera algumas obras possivelmente fantásticas inspiradas na prosa de Álvares de Azevedo. Diz ele:

Dentre os contos e romances, escritos sob a inspiração de *Noite na taverna*, podemos enumerar os seguintes: *Uma noite no cemitério*, conto de João Antônio de Barros Júnior; *Dalmo ou mistério da noite*, de Luís Ramos Figueira; *Conto misterioso*, de Ramos Nogueira; *Conto fantástico*, de Rodrigo Otaviano de Oliveira Meneses; *Ruínas da Glória*, *Ester e Inak*, contos de Fagundes Varela, que os publicou em 1861 no *Correio Paulistano*; *Gennesco*, romance de Teodomiro Alves Pereira, em três volumes, dos quais o último ficou inédito [...]. Dessa mesma época (1861) é a *Trindade maldita*, de Franklin Távora [...]. Até Machado de Assis escreveu o seu conto fantástico - *O país das quimeras* [...]. O Sr. Altamiro Requião publicou - *Misérias – Contos fantásticos* [...], que acusam uma forte influência da *Noite na taverna*” (Idem, 1942, v. 2, p. 87-88).¹⁸

Em *Misérias*, encontramos diversas referências explícitas aos contos de Álvares de Azevedo; roubo e profanação de cadáver, como ocorre no segundo conto, “Solfieri”, antropofagia, rapto, incesto, entre outras ações repugnantes que nos remetem às histórias narradas pelos convivas de *Noite na taverna*. Este fato certamente corrobora a ideia de que os contos de *Noite na taverna* tiveram grande repercussão literária ainda no século de sua produção e publicação.

Será neste mesmo ano de 1942 que Inácio Azevedo de Amaral, sobrinho do poeta, fará a conferência “Álvares de Azevedo”, em que desmistificou as lendas sobre o escritor de acordo com o que lhe fora relatado pela avô materna. Assinala ele:

[N]ão me proponho a discorrer sobre a figura de Álvares de Azevedo, apreciando a sua obra como prosador, poeta e crítico. A minha tarefa é mais modesta. Procurarei,

¹⁸ Ver nota 6, capítulo 1, onde apontamos outras emulações de *Noite na taverna*.

simplesmente, entreter-vos um pouco sobre alguma coisa do que, de romance e de legenda, acumularam os contemporâneos do poeta paulista [...] (AMARAL, 1942, p. 4).

Por vezes cita o estudo de Vicente de Paulo Vicente de Azevedo (1931), que, segundo o conferencista, seria a biografia mais fidedigna feita até então. Destacamos ainda outro ponto: a afirmação de que o autor de *Macário* e *Noite na taverna* teria sido “taxado de imitador de Byron, cuja vida dissoluta também teria procurado reproduzir” (AMARAL, 1942, p. 13). Chama, portanto, atenção para uma tendência do século XIX que se estendeu até a contemporaneidade, a de associar demasiadamente a figura de Azevedo, bem como sua produção, a Byron e à Sociedade que tinha “por fim realizar os sonhos de Byron” (MAGALHÃES, 1859, p. 264).

Entretanto, ainda na década de 40, Jamil Almansur Haddad vincula toda a produção soturna de Azevedo às duvidosas atividades da Sociedade Epicureia. Num ensaio em que pretende demonstrar como Castro Alves fora influenciado por Álvares de Azevedo, advoga que o Romantismo que se desenvolveu em São Paulo na época de Azevedo foi um Romantismo inclinado ao horrível e satânico, fortemente influenciado pela literatura byroniana, se não pela própria figura do Lorde inglês (cf. HADDAD, 1949, p. 93-101). Aponta, portanto, o livro de contos como um exemplo típico desse momento vivido pela Pauliceia.

Em outro estudo, que data de 1960, Haddad vai mais além, ao afirmar categoricamente que *Noite na taverna* foi fruto das experiências vividas na Sociedade Epicureia que transtornaram seu espírito, e seria, portanto, uma espécie de “protótipo do sadomasoquismo do poeta” (HADDAD, 1960, p.95).

Richard Morse, por seu turno, é ainda mais radical, ao afirmar, alguns anos mais tarde, que a circunstância de que o jovem “frequentava sessões da Sociedade Epicureia evidencia-se no fato de corresponderem certos relatos macabros de sua *Noite na taverna* a conhecidas atividades da Sociedade” (MORSE, 1970, p. 126). Toma, assim, como verídicos cada um dos eventos narrados nos contos, e não como construtos ficcionais. Impressiona-nos juízos que no século XX, século de amadurecimento da crítica brasileira, associem sãs os contos de Azevedo às duvidosas práticas da Sociedade Epicureia. Abandonam-se as características estéticas do texto, e valoriza-se os aspectos biográficos de seu autor.

Mas voltemos à década de 40, ao ano de 1948, quando Carlos Dantes de Moraes publica o estudo “Álvares de Azevedo e o Romantismo”. No ensaio, ele

chama atenção para o fato de que o jovem paulista se desviou daquele Romantismo em voga no Brasil, por estar atento ao que acontecia na Europa, mesmo sem nunca ter saído do país. Nesse sentido, teria ele, com a sua produção, em especial a prosa, contribuído para a superação do atraso que mantínhamos em relação à cultura europeia. Para o ensaísta *Noite na taverna*, bem como *Macário*, faz parte de um estágio superior da produção literária de Azevedo, um momento em que o rapaz estaria mais amadurecido intelectualmente. Entretanto, ao livro de contos faz algumas restrições, na comparação com o drama, considerando as narrativas de *Noite na taverna* como confusos relatos de “paixões e crimes desvairados” (MORAES, 1948, p. 40), o que atribui à leitura demasiada de Hoffmann e de Byron, além de à “lembrança fresca das saturnais grosseiras, das aventuras estapafúrdias da extinta ‘Sociedade Epicureia’” (Ibid., p. 52), mantendo, assim, já em meados do século XX, o juízo de que, nos contos, o rapaz teria relatado o que acontecia nas reuniões da Epicureia.

Quatro anos depois, na edição da Editora Globo, *Noite na taverna: contos fantásticos*, mantendo a mesma linha do estudo anterior, exalta a figura do poeta e afirma que teria ele conhecido e vivenciado todos os temas que figuram em sua prosa: “o amor em diferentes cordas, a descrença, a morte, os pressentimentos do sobrenatural, a fantasia extravagante, perversa ou macabra” (idem, 1952, p. XVII). Por isso, considera-o como o maior de nossos românticos, cuja capacidade de criação seria extraordinária e complexa. Ao abordar *Macário* e *Noite na taverna*, afirma que os contos e o drama representariam, ao contrário do juízo em voga no século XIX, um “estágio superior” (Ibid., p. XXI) de sua produção literária:

[...] embora não se saiba quando foram escritos, é inegável que representam um passo adiante, um estágio superior, na vida literária de Álvares de Azevedo. Devem ter sido compostos entre os dezenove e os vinte anos, talvez nas férias do terceiro para o quarto ano acadêmico, sobre os quais não existe a menor indicação ou depoimento. Naquele período de tumultuosa vida interior, todo plasticidade e desenvolvimento, o jovem mudaria bastante de ano para ano. É o que se verifica cotejando escritos seus, inclusive as cartas, as de 1848 e 49 com as de 1850 e 51. A nossa suposição a respeito da época se baseia num domínio muito maior da forma que os mesmos patenteiam, num poder de dramatizar às vezes seguro e impressionante, numa audácia de concepção que já não aparece tão comprometida com obras anteriores” (Ibid., p. XXI).

A hipótese levantada pelo prefaciador, de que *Noite na taverna* teria sido escrita nas férias do terceiro para o quarto ano acadêmico, corrobora a nossa, expressa no primeiro capítulo, de que o romance mencionado na carta a Luís Nunes poderia ser *Noite na taverna*.

Voltemos a nossa atenção, agora, para aquelas referências que se ocuparam em classificar *Noite na taverna* como obra de cunho fantástico. Malcolm Batchelor, um dos primeiros estudiosos de literatura brasileira no exterior, em 1956, apresenta uma interessante tese para o que chamou de “coleção de histórias fantásticas, macabras, única na literatura brasileira, e aliás na literatura do Novo Mundo”¹⁹ (BATCHELOR, 1956, p. 149). *Noite na taverna* e *Macário* representariam a transição entre o Romantismo e o Realismo na literatura brasileira. O acadêmico ligado à Universidade de Yale argumenta que, segundo Lason, Baudelaire foi a figura de transição entre as duas escolas, aquele que praticou o que a crítica convencionou chamar de *bas romantisme* – um Romantismo pretensioso, brutal, imoral, marcado pela insistência sobre o macabro. Similarmente, o nosso Azevedo teria sido a figura de transição entre as estéticas dessas escolas, visto que, na narrativa e no drama, há um “realismo brutal, um interesse nos detalhes clínicos de amor físico, na morte violenta e na psicologia anormal”²⁰ (Ibid., p. 149). Tais características, para o crítico norte-americano, afastariam o nosso ultrarromântico de seus contemporâneos, e até mesmo o conduziria para além de nomes como Hoffmann, Tieck, Poe, Heine e Byron, o que certamente não minimiza a influência byroniana, assim como a de Hoffmann e a de Shakespeare em sua produção.

Apesar da problemática hipótese aventada por Batchelor, não encontramos estudos, nem aqui, nem nos Estados Unidos, que a contestassem. A hipótese foi, contudo, ao que nos parece, esquecida, o que se explica talvez pelo fato de que na década de sua publicação os críticos brasileiros não tivessem tido conhecimento do artigo, hoje de fácil acesso, dado às novas tecnologias, como a *internet* (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 39). Nem mesmo nos ensaios norte-americanos da década de 90, quando é possível encontrar um sortimento maior de estudos de literatura brasileira, encontramos quaisquer contestações da hipótese.

Entretanto, abstraída a hipótese referida, vemos que, como a maior da parte da crítica sobre Álvares de Azevedo, Batchelor filia nosso autor aos nomes de Hoffmann e Poe e, por conseguinte, ao gênero que o alemão e o norte-americano praticaram, o fantástico, como também deixa tal opinião clara ao referir-se aos

¹⁹ No original: “collection of fantastic, macabre stories, unique in Brazilian literature, and for that matter in the literature of the New World.”

²⁰ No original: “brutal realism, an interest in the clinical details of physical love, violent death and abnormal psychology.”

contos como uma coleção de histórias fantásticas e macabras (cf. BATCHELOR, 1956, p. 149).

A vinculação à vertente fantástica das histórias de Azevedo evidencia-se também pelo fato de seus contos, vez por outra, figurarem em antologias de contos fantásticos. Em 1959, à guisa de exemplo, Jerônimo Monteiro organizou uma tal antologia, em que o conto “Solfieri” aparece em destaque. O organizador comenta que, assim como as “As letras alemãs, inglesas, francesas, têm, a cultivar o gênero, alguns de seus nomes mais representativos como Hoffmann, Somerset Maughan, Mérimée” (MONTEIRO, 1959, orelha) nós no Brasil teríamos como representante dele Álvares de Azevedo. O gênero conto teria tido início com o jovem, no século XIX, justamente com suas “histórias fantásticas” (Ibid., orelha). E foi com essas histórias que a literatura de cunho fantástico se teria incorporado à nossa ficção, “dando a alguns dos nossos melhores escritores oportunidade de criarem verdadeiras obras-primas do gênero” (Ibid., orelha). *Noite na taverna*, portanto, seria a precursora do gênero fantástico no Brasil, juízo compartilhado por Afrânio Peixoto (1931), Homero Pires (1931 e 1942), Hildon Rocha (1982), Cilaine Alves (2004) e Jeffeson Donizeti de Oliveira (2010). Rocha e Oliveira, por exemplo, como já comentamos, apontaram uma série de obras literárias possivelmente inspiradas em *Noite na taverna* e na sua temática macabra.

No que diz respeito às características fantásticas dos contos, Herman Lima, ao considerar a evolução do conto como gênero literário, afirma que, no Brasil, a narrativa curta teve início justamente com as narrativas fantásticas de *Noite na taverna*. Advoga, portanto, a classificação como fantástica da prosa de Azevedo (cf. LIMA, 1997).

Raimundo Magalhães Jr., na década subsequente, não só compara o nosso Azevedo ao contista do fantástico, Hoffmann, como defende ter ele ido além do alemão no que diz respeito ao macabro, ao horror e principalmente ao trabalho com o inverossímil. Segundo Magalhães Jr., em Hoffmann é possível encontrar junto às cenas fantásticas “um ou outro traço de lirismo, uma nota humorística, ou de fantasia poética” (MAGALHÃES JR., 1962, p. 121). E, acrescenta:

[...] 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. (Ibid., p. 122)

Em 1968, Letícia Malard publicou pelo *Correio Braziliense* um aprofundado estudo de *Noite na taverna* a partir de um dos principais traços estilísticos do gênero fantástico – a noite. Antes mesmo de considerar o objeto do artigo, fala-nos a respeito da popularidade da obra que foi uma das mais editadas de Azevedo, cujas histórias “correspondem, antes de tudo, ao gosto da época pelo ‘roman noir’ ou Gothic Novel” (MALARD, 1981, p. 87). Advoga, ainda, que a prosa “foi uma tentativa de recriação, em nosso País, do fantástico de Hoffmann e Tieck, do sentimentalismo exacerbado de Musset, do macabro de Poe” (Ibid., p. 88). Aponta alguns defeitos da obra, inclusive “a inverossimilhança absurda das peripécias”, mas argumenta que isso não constitui um aspecto negativo, no caso de *Noite na taverna*, haja vista que “as inverossimilhanças brotam com maior naturalidade em fontes de Azevedo” (MALARD, 1981, p. 88), a exemplo de *Der Blonder*, de Tieck, e de *Der Sandmann*, de Hoffmann.

Sobre a noite, assinala:

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 esperança no futuro. Nelas há, pelo menos, um cadáver (ibid., 89).

Tudo o que se passará em torno daquela mesa na taverna “se concentra dramaticamente em torno da noite” (Ibid., 89). Considera cada uma das narrativas, mostrando como Azevedo trabalhara o termo através de seu campo semântico e termos correlatos – negro, escuro, as luzes que se apagam, sombra, trevas, meia-noite –, com o fim de produzir um efeito de fantástico: “Tudo se acaba envolvido na escuridão, como se fosse uma representação teatral de horrores e alucinações” (Ibid., p. 92); a escuridão que teria marcado a diferença entre o projeto literário do jovem e o “nacionalismo literário que pretenderam Alencar, Gonçalves Dias e Castro Alves!” (Ibid., p. 92)

Vicente de Azevedo, novamente, na década de 70, refere-se à prosa do jovem paulista como mero resultado de uma fantasia estimulada pelo vinho, e assegura que só assim seria possível compreender como um trabalho que relacione tantos crimes repugnantes pode ter feito tamanho sucesso entre os estudantes e ainda ter sido tão imitada (cf. AZEVEDO, 1970). Reproduz, portanto, o juízo de Wolf e Machado de Assis, que consideraram a prosa de Azevedo de qualidade inferior à lírica, por apresentar os mais diversos defeitos estéticos, defeitos que aliás não enumera.

Assinale-se que o uso do termo “fantasia” em Vicente de Azevedo não visa à associação dos contos ao gênero fantástico ou àqueles que lhe são conexos. O termo, que também foi usado outrora por Machado de Assis, funciona como sinônimo de delírio e devaneio. Diferentemente de Machado, ele não vê o devaneio como fruto da exacerbada leitura de Shakespeare, Byron e Musset, por exemplo. Vê as fantasias do jovem como resultado do abuso do vinho. Nesse caso, o seu juízo aproxima-se daqueles que relacionaram os contos à boemia paulista e ao epicurismo.

Wilson Martins acompanhando o ideário do século anterior, como os de Wolf e Machado, percebendo a prosa de Azevedo como inferior à lírica, por apresentar os defeitos característicos de uma literatura folhetinesca.

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 (MARTINS, 1977, p. 487).

Entretanto, questiona umas das ideias mais disseminadas na fortuna crítica de Álvares de Azevedo: que teria toda sua obra soturna sido inspirada nas práticas da Epicureia, bem como na vida dita boêmia que levava em São Paulo. Afirma:

[...] será ingênuo afirmar que a boemia acadêmica da geração de Álvares de Azevedo e a dele em particular, tenha sido mais desregrada do que habitualmente o são as que se sucedem nessa e nas demais academias do mundo. [...] No caso pessoal de Álvares de Azevedo, não houve nem mesmo o tempo material de participar longamente dessas orgias e das farras da Sociedade Epicureia, que, segundo se diz, teriam inspirado, pelo menos em parte, a *Noite na taverna* (Ibid., p. 490).

Aurélio Buarque de Holanda, por sua vez, será outro nome de nossa crítica a vincular *Noite na taverna* aos nomes de Byron e Hoffmann, associando diretamente os contos ao gênero fantástico (cf. HOLLANDA, 1983, p. 13). Reforça, assim, a filiação dos contos de Azevedo ao gênero fantástico, apesar de no seu estudo não se aprofundar na análise dos contos.

2.2.3 De 1981 a 2000

A década 80 foi marcada por uma reviravolta na crítica sobre Álvares de Azevedo, em função de novos estudos que considerariam a hipótese de ligação entre *Macário* e *Noite na taverna*, que, apesar de aventada por Veiga Miranda na

década de 30, só teve notoriedade quarenta anos depois, com os estudos de Antonio Candido.

O professor Candido, que na década de 50 já havia dedicado alguns estudos a Álvares de Azevedo – “Literatura na evolução de uma comunidade”²¹ (1954) e “Ariel e Caliban”²² (1958) –, profere a palestra “Teatro e narrativa em prosa de Álvares de Azevedo”, na Academia Paulista de Letras, em 1981. O texto seria publicado no ano subsequente como introdução ao *Macário* editado pelo Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, constituindo depois um dos ensaios mais citados e comentados sobre *Noite na taverna* e *Macário*, “Educação pela noite”, dado que levantou a hipótese de que o livro de contos seria a continuação do último episódio do drama, “numa ousada modulação de gêneros que leva para frente o programa romântico de romper as barreiras entre eles” (CANDIDO, 1989, p. 7):

[...] morto Penseroso ele parece decidido a ir mais longe na instrução de Macário e o leva a uma orgia. Não para *participar*, mas para *ver*. E o drama acaba de repente, no meio de uma fala; ou por outra, não acaba. Daí surgir a hipótese, talvez audaciosa, mas bem encaixada na verdade dos textos, de que *A noite na taverna* pode ser lida como sequência do *Macário* [...] (Ibid., p. 14-15).

Após uma citação do prólogo de *Macário* que questiona a ferocidade e a animosidade da essência humana, propõe que os contos seriam “uma pesquisa dessas fronteiras dúbias” (Ibid., p. 15) da psique humana, cuja matéria teria sido “concebida e escolhida por Satan como episódio duma espécie de *anti-Bildungsroman*, que ele propusesse para a formação (às avessas) do seu pupilo” (Ibid., p. 15-16).

O que na primeira edição do ensaio era apenas um hipótese, na sua quarta e mais recente já era uma certeza (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 54). Nas primeiras duas versões, de 1982 e de 1989, argumentou em prol da probabilidade, como dissera:

[...] 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 (CANDIDO, 1989, p. 16).

Na terceira versão, de 2002, afirmou:

[...] penso que, de fato, as duas obras foram deliberadamente vinculadas por Álvares de Azevedo, formando uma grande 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

²¹ Publicado inicialmente sob o título “Aspectos sociais da literatura em São Paulo”, no número comemorativo do IV Centenário da Cidade d’O *Estado de São Paulo*, em 25 de janeiro de 1954, foi republicado em 1965, sob o título “Literatura na evolução de uma comunidade”, como capítulo de *Literatura e Sociedade*.

²² Capítulo da *Formação da literatura brasileira*, cuja primeira edição é 1958; lemos na edição de 1971.

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)

Finalmente, na quarta versão, temos:

[...] 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 (Idem., 2006, p. 20).

Hipóteses e certezas à parte, o fato é que do ensaio de Candido resultaram diversos outros estudos que vincularam a prosa e o drama de Azevedo, um efeito em cadeia que Oliveira convencionou chamar de “efeito educação pela noite” (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 12, 52). É o caso, por exemplo, de Andréa Sirihal Werkema (2007). Na sua tese dedicada à análise de *Macário*, a autora reserva um capítulo inteiro para discutir a hipótese de ligação entre o drama e a “prosa terrível e sombria” (WERKEMA, 2007, p. 15) de Azevedo.

No que tange a *Noite na taverna*, Candido afirma tratar-se de um produto do romance negro, ou, segundo os franceses, frenético. Ora, o romance frenético francês é herdeiro indireto da literatura gótica, assim como o gênero que aqui consideramos. O termo “frénétique” foi empregado pela primeira vez por Charles Nodier, em 1821, em um artigo dos *Annales de la Littérature et des Arts*, em comentário a *Das Petermännchen* (1791), de Hans Christian Spiess, romance no qual a presença do sobrenatural seria exagerada. Segundo Maria Cristina Batalha, o termo, na França, teria surgido como um revigoramento do chamado *Roman noir* ou *Gothic novel*, “devido ao grande sucesso angariado pelas traduções francesas de Maturin e de Byron, que vêm encontrar uma tendência, já manifesta, de uma literatura do terror e do sobrenatural” (BATALHA, s/d, p. 2); tendência de resto resultante também do grande interesse do público francês na obra de Sade, entre os anos de 1820 e 1830. Candido explicita sua observação acerca da comparação com o romance frenético francês:

Narrativa frenética é de fato esta que Satan desvenda a *Macário* como uma espécie de experiência-limite, marcada pelo incesto, a necrofilia, o fratricídio, o canibalismo, a traição, o assassinio – cuja função para os românticos era mostrar os abismos virtuais e as desarmonias da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções. Associados a isto a modo de correlativo, a noite, a tempestade, o raio, o naufrágio, o tufão –, constituindo o arsenal daquele “belo sublime” que podia costear o “horrible”, como indicam algumas páginas críticas de Álvares de Azevedo (CANDIDO, 1989, p. 16-17).

E, finalmente, antes de passar à análise de outras obras byronianas de Azevedo, como os fragmentos do *O livro de Fra Gondicário*, explica o porquê do

título do ensaio. O título, bem como a análise que empreende, defende uma “pedagogia satânica” formulada pelas obras byronianas de Azevedo, que visava a desenvolver o lado escuro e noturno do homem. Afirma o crítico:

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 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).

Assinale-se que o parágrafo citado foi a principal modificação entre a primeira e a segunda versão do ensaio, e que justificou a mudança do título, além de enfatizar a hipótese levantada, de que *Noite na taverna* seria a continuação do episódio final de *Macário* (cf. OLIVEIRA, 2010, p. 53).

Massaud Moisés, apesar de atrelar as narrativas de *Noite na taverna* a Hoffmann e seus contos, considera o fantástico por ele trabalhado como “inverossímil, artificioso, europeu e de segunda mão” (MOISÉS, 1983, p. 149). Para o historiador,

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 amplificado do poeta, amortece pela ausência de fundamento real. [...] *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 à realidade do mundo. Seu conteúdo, em suma, envelhecido para sempre (MOISÉS, 1983, p. 150).

Infeliz comparação entre os contos e o conto de fadas! O maravilhoso em *Chapeuzinho Vermelho* solicita uma leitura alegórica e a busca da moral transmitida pelo texto (cf. VOLOBUEF, 2011, p. 296 - 303). A perversidade ali latente destoa daquela que se apresenta nos contos de Álvares de Azevedo. A leitura das narrativas de *Noite na taverna* dispensa qualquer leitura alegórica, nem mesmo tendo havido em sua fortuna crítica tal tipo de leitura. Ainda o grotesco das cenas, apesar de chocarem, não chegam ao exagero de um entretenimento amoral e

horrífico como os espetáculos comuns ao teatro parisiense²³, como postula Moisés, mas sobretudo conduz ao sublime. O grotesco, segundo Victor Hugo (2007), é uma das maiores belezas do drama, ora produzindo o riso, ora produzindo o horror. Era esse o objetivo de Azevedo: produzir o “horrrível” (CANDIDO, 1989, p. 17) para atingir o sublime. O conteúdo que o professor Massaud Moisés julga, por isso, envelhecido para sempre, continua vivo e latente, principalmente entre jovens leitores.

Apesar do juízo negativo, reconhece a genialidade do jovem, mesmo nessas duas obras que julga inferiores, e atribui seus insucessos na prosa à tentativa de imitação daquela literatura europeia que devorava:

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 (MOISÉS, 1983, p. 150).

Julio Jeha, por seu turno, aproxima *Noite na taverna* do fantástico por uma vertente positiva. Ao analisar a narrativa de Claudius Hermann, afirma que, embora o conto não se enquadre na tradicionais descrições do gênero (a de Todorov será um exemplo), é possível encontrar traços característicos dele. A partir dos apontamentos de Bellemin-Nöel (1972) em “Notes sur le fantastique”, propõe que o fantástico se instaura, no caso deste conto específico, a partir da maneira por que é narrado. A oscilação das pessoas do narrador, ora primeira, ora terceira, causam no leitor, bem como no narratário, uma incerteza quanto à realidade factual daquilo que se narra (cf. JEHA, 1983, p. 124 -134). Lembremos, também, que foi Arnold que terminara a narrativa de Hermann, quando o narrador baixa a cabeça e reluta em continuar a sua história. O que para Malard (1968) seria um erro de cálculo, ou indício da ausência de revisão de uma publicação póstuma, em Jeha surge como mais uma característica do fantástico.

Hildon Rocha (1982b) reconhece em *Noite na taverna* características terríficas, mas não chega a aproximá-la claramente ao gênero fantástico. Propõe, como fizera Candido dois anos antes, e Veiga Miranda na década de 30, a ligação de continuidade entre *Macário* e *Noite na taverna*. Comenta a dificuldade de se saber quando, e em que ordem, teria o jovem escrito as duas obras, um problema

²³ O Le Théâtre du Grand-Guignol foi inaugurado em 1897 e fechado em 1962. Situava-se na região de Pigalle, em Paris. Desde sua inauguração, especializou-se em *shows* de horror naturalista. Por isso, o termo à *grand-guignol* foi largamente utilizado para descrever, em termos gerais, qualquer tipo de entretenimento amoral e de horror.

típico da edição póstuma. Mas reforça a hipótese de vinculação do drama aos contos:

Os últimos editores ou organizadores de edições dessas duas obras representativas do que podemos chamar satanismo romântico tem colocado *Noite na taverna* em primeiro lugar, por ordem, nos volumes em que aparecem juntas, mas nunca procuraram explicar ao leitor o motivo dessa precedência. Admitimos que isso vem sendo feito principalmente em razão da maior celebridade de *Noite na taverna*, em que pese a preferência dos críticos de Álvares de Azevedo pelo drama *Macário* (ROCHA, 1982b, p. 58).

Para reforçar sua argumentação, salienta que na sétima edição, organizada e prefaciada por Norberto de Sousa, o drama antecede os contos, “compondo a sequência que julgamos indicar-se no final do drama” (ROCHA, 1982b, p. 59). O fato é que a primeira e a segunda edição foram organizadas dessa forma, com *Macário* antecedendo *Noite na taverna*; não se sabe, porém, se havia intenção de construir uma continuidade narrativa entre as duas obras.

Referindo-se especificamente a *Macário*, e voltando-se à temática fantástica, dirá que foi através do drama que o onírico tomou lugar em nossa ficção. E acrescenta:

[...] esta experiência situa Álvares de Azevedo como o pioneiro da ficção situada no melhor clima do sonho, abertura do caminho que chegaria ao delírio de Brás Cubas, e antecipação, quem sabe se realmente genial, de Kafka e outros ficcionistas do fantástico (Ibid., p. 60).

No ano seguinte, Edgar Cavalheiro apresenta uma interessante tese acerca da ligação entre *Noite na taverna* e *Macário*. Destoando de Veiga Miranda e Antônio Candido, propõe que o livro que *Macário* dera a Penseroso poderia muito bem ser *Noite na taverna*, “pois a condenação de Penseroso cabe-lhe como uma luva” (CAVALHEIRO, 1984, p. 11) – um “poema frio como um cadáver”, “um livro imoral”, “uma obra noturna de envenenamento” (AZEVEDO, 2000, p. 547, 548). A hipótese levantada, contudo, não é aprofundada pelo prefaciador, nem encontramos outras referências que a comentem. Entretanto, assim como a hipótese de que os contos seriam continuação do drama, a visão de Cavalheiro nos parece absolutamente cabível, apesar de em nada contribuir para a filiação dos contos ao gênero que aqui discutimos, o fantástico.

Já Décio de Almeida Prado não admite a associação dos contos ao gênero fantástico. Em ensaio em que empreendeu a análise de *Macário*, postulou que a obra, “desenvolvida sob a forma de monólogos” – *Noite na taverna* –, não poderia ser considerada como de cunho fantástico por não trabalhar eventos de ordem sobrenatural. Assim, as ações narradas, para Prado, configuram uma espécie de

“orgia verbal” onde cada participante só encontraria “prazer na transgressão de alguma lei ou princípio moral” (PRADO, 1996, p. 141-142).

Em 1997, Hélio Lopes, no ensaio sobre as leituras de Fausto e Werther por nossos românticos, também vinculou o drama e a prosa de Azevedo por relação de continuidade. Mas, sobretudo, fez outras ponderações interessantes, no sentido de associar o drama e os contos ao *Fausto* e a *Os sofrimentos do jovem Werther*, de Goethe. O primeiro, poema trágico, guarda muitas semelhanças com *Macário*, seja na forma, seja na temática. O segundo, romance epistolar que narra a história de um jovem que se suicida por causa de um amor impossível por uma mulher comprometida, lembra “Bertram”. Sobre a relação com o poema, afirma:

Mefisto, demônio de segunda categoria, define-se como “o espírito que nega”, é o acompanhante estimulador de Fausto. O Satã bíblico é, por excelência, o acusador, confundido muitas vezes com a serpente aliciadora do Éden. 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 [como Mefistófeles a Fausto], a orgia da *Noite na taverna*, cópia da noite de Valpurgis. “Que noite!” Macário exclama. É corrigido por Satã: “Que vida!” (LOPES, 1997, p. 300).

Oliveira (2010) salienta que a aproximação de *Noite na taverna* com a Noite de Valpurgis – festa europeia, sobretudo de tradição germânica, celebrada na noite de 30 de Abril para 1º de Maio²⁴ – “permite uma visão em paralelo da novela alvaresiana e do poema ‘A orgia dos duendes’, de Bernardo Guimarães” (OLIVEIRA, 2010, p. 48), configurando o que Antonio Candido chamou, na sua *Formação da literatura brasileira*, de “nosso satanismo” (CANDIDO, 1971, v.2, p. 157). Vemos ainda que a associação com a festa europeia, tal qual como é narrada no *Fausto*, traça uma íntima relação dos contos com a temática soturna utilizada pela literatura de cunho gótico, mãe do gênero ao qual vem sendo relacionada *Noite na taverna* – o fantástico.

Desde os fins da década de 90, Karin Volobuef vem-se dedicando ao estudo do gênero fantástico, com especial ênfase nas suas manifestações durante o Romantismo, nas nossas letras e nas letras alemãs. A acadêmica da UNESP acredita não ser possível a leitura paralela dos contos de Azevedo e dos de

²⁴ A celebração foi acusada pela Igreja de ser dedicada à magia e ao culto do diabo, por causa da crença de que, durante a noite de 30 de abril, demônios e bruxas reuniam-se ao diabo nas montanhas de Harz, na Alemanha, para celebrarem o seu *sabbat*. Reza a lenda que, por obra do diabo, a Santa de Walpurgis – abadessa do convento beneditino de Heidenheim, cuja celebração cristã em sua homenagem é em 1º de maio – teria sido conduzida a essa montanha para conhecer de perto as práticas que tanto combatia. Ao chegar lá, pregou com tanto fervor que por pouco não converteu o próprio diabo! Em Goethe, Fausto é conduzido por Mefistófeles à mesma festividade.

Hoffmann, possibilidade em voga desde o século XIX. Argumenta que a comparação entre o brasileiro e o alemão não seria conveniente, haja vista as características de suas obras: a do brasileiro não envereda pelo sobrenatural e foge aos moldes de Todorov para o fantástico; a do alemão, por outro lado, é satisfatoriamente adequada, segundo Volobuef, ao modelo todoroviano do gênero (cf. VOLOBUEF, 1997).

Em comentário ao juízo de Afrânio Peixoto (1931), acrescenta:

Embora a maioria dos historiadores e comentadores se limite a apenas dizer que Álvares de Azevedo foi influenciado por Hoffmann, entende a *Noite na taverna* como um texto original e criativo, cujas fontes inspiradoras vieram de textos alemães, ingleses, franceses e até americanos. Álvares de Azevedo leu Hoffmann e leu os leitores de Hoffmann e leu autores – como é o caso de Byron – que leram os romances góticos que Hoffmann também leu. Álvares de Azevedo não foi, portanto, simplesmente “influenciado” por esse ou aquele autor, mas foi alguém que, a despeito de ter morrido ainda quase um menino, voava com as asas da grande literatura, da *Weltliteratur*, que não conhece fronteiras nacionais ou linguísticas, apenas o halo sutil da arte mais poética (Idem., 2002, p. 3-4).

É também digno de nota que a acadêmica alerte para o fato de que a forma como o jovem paulista retratara o ambiente dos contos e trabalhara os aspectos obscuros do ser humano – o medo, o crime, a loucura e a contravenção às regras sócio-morais – o aproximam muito mais do Lorde Byron do que de Hoffmann (cf. VOLOBUEF, 1999). Considera que os recursos narrativos usados por Azevedo estão muito mais próximos do Romantismo gótico, e afirma que, estes, junto à ironia romântica, construíram uma obra capaz de desestabilizar a confiança do leitor; mas, como já dito, de muito pouco contato com o fantástico praticado pelo contista alemão. Quem, em nossas letras, se teria aproximado bastante de Hoffmann teria sido Fagundes Varela, em “Ruínas da Glória”, e Machado de Assis, em “O esqueleto” (cf. VOLOBUEF 2004).

2.3 A produção acadêmica contemporânea

Na última década produziram-se, entre teses, dissertações, ensaios e artigos acadêmicos, uma vastidão de referências sobre a prosa de Álvares de Azevedo. Nas décadas anteriores, a menção de *Noite na taverna* se deu em geral através de artigos esparsos; agora, estes concentram-se não só em nossas universidades, como em universidades estrangeiras. Sendo impossível contemplar todos os

estudos, comentaremos aqueles que, a nosso ver, mais enfatizaram a vertente fantástica dos contos de Álvares de Azevedo.

Heloá Alvez Pimentel, em 2001, postula o seguinte:

Álvares de Azevedo foi o introdutor do fantástico clássico na literatura brasileira. Publicou no gênero, dois textos: *Macário* e *Noite na taverna* [...]. *Noite na taverna* enquadra-se no gênero conto e se desenvolve em ambiente de sombras, girando as ações em torno da imprecisão e do fantástico. Trágicos vagabundos bêbados narram histórias absurdas e perversas. (PIMENTEL, 2001, p. 189).

Acrescenta:

Algumas abordagens, embora não sejam específicas do fantástico, constituem a sua marca registrada: sexualidade, antropofagia, loucura, droga, maravilhoso, bruxaria, vampirismo, possessão pelo diabo, maldição, e o tema do olhar. Quase todos são encontrados em *Noite na taverna* (Ibid., p. 191).

Os temas trabalhados nessas narrativas não são sobrenaturais e nem mesmo instauram a dúvida sobre a naturalidade dos eventos narrados por cada um dos libertinos na taverna. Mas cada um dos temas abordados é comum à literatura dos séculos XVIII e XIX que se convencionou chamar de fantástica. Dentre esses temas, os que lidam com a sexualidade foram tão explorados quanto aqueles que lidam com a morte e a sobrevivência, haja vista as narrativas vampírescas. “A sexualidade é o assunto central de *Noite na taverna*, sempre com aquela carga de anormalidade, traduzida em aberrações, é o ponto de partida” (Ibid., p. 192). Pimentel, ao comentar a personagem de Eleonora, a Duquesa que fora narcotizada por Hermann, afirma:

[A] tradicional literatura fantástica costuma tomar por empréstimo ao gênero maravilhoso o tema da bela adormecida, porém o reveste de tons horripilantes. Esta configuração é uma das constantes em *Noite na taverna*. Em diversas ocasiões, o leitor depara-se com a conhecida cena da mulher a despertar com o beijo do homem apaixonado. Esta cena intensifica a ambiguidade, condição precípua à sobrevivência do fantástico, pela presença-ausência. Em sono profundo, a amada está semi morta, quase ausente, não respondendo, conseqüentemente, às volúpias do amante, o qual jamais a terá nos braços conforme deseja (Ibid., p. 194).

A ensaísta retoma a tese de Antonio Candido, apresentada no ensaio “Educação pela noite”, citando-o veladamente ao afirmar que “[...] aquela orgia na taverna, sem dúvida tem o estigma da maldição. Fato significativo da estrutura narrativa é a presença de Satã, com suas influências maléficas, a presenciar pela janela os relatos” (Ibid., p. 194).

Em 2002, Claudia Labres apresenta um estudo sobre *Macário* e *Noite na taverna*, em que avalia como tais obras se inscrevem numa literatura que a autora chamou de maldita. Para tal, também valeu-se da hipótese de Antonio Candido, ao considerar *Noite na taverna* como a continuação da cena final do último ato de *Macário*. Diferentemente do drama que apresenta como personagem a figura do

diabo personificada, Satã, salienta que, em *Noite na taverna*, a figura diabólica se faz presente através das ações das personagens libertinas de cada um dos contos:

Noite na taverna, ao contrário de *Macário*, não apresenta um Satã personificado, mas personagens que agem de modo satânico, ou seja, elas assumem para si os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis que [...] são as principais características da figura demoníaca. Ambiente caótico, a taverna, na qual os cinco rapazes se encontram, parece ser o local propício para que o *maldito* se instaure. Não, há, portanto, um Satã junto à cena para guiar as personagens, não é preciso, elas já são suas seguidoras, mas é como se ele as espreitasse de algum lugar, da janela talvez (LABRES, 2002, p. 11).

O diabo, o demoníaco, e tudo aquilo que remeta ao tema, mantêm estreita relação com a temática fantástica, por lidar com um lado do imaginário humano supersticioso e sempre atento ao sobrenatural. Sobre essa relação dos contos com o satanismo, a autora explicita:

Noite na taverna é um misto de ritual satânico e experiência dionisiaca. Ao mesmo tempo que suas personagens se encontram num estado de degradação que, gradativamente, as levará à destruição, há um simulacro da divindade, através do qual o homem ambiciona uma existência sem leis nem limites (Ibid., p. 77).

Além acentuar o satanismo das cenas repugnantes da prosa de Álvares de Azevedo, chama a atenção para as relações intertextuais presentes nessas narrativas, sobretudo com Hoffmann, e para a originalidade de sua composição, levando-se em conta o período em que a obra foi escrita, e por um escritor tão jovem e inexperiente, como era Álvares de Azevedo.

Para Labres “o fantástico passa de modo tangencial pelas narrativas de *Noite na taverna* e *Macário*” (Ibid., p. 94), pois o inusitado, o estranho, o absurdo, o fantasmagórico e o sobrenatural coabitam essas narrativas de forma como que “natural”, aproveitando-se da tênue fronteira entre o real e o imaginário, entre a vida e a morte. Na dissertação, a visão do fantástico é trabalhada não através de uma teoria consagrada, mas das diversas representações da morte que surgem em cada um dos contos. A morte, mesmo que faça parte do nosso mundo natural, ao ser associada ao mal e à perversão assume um aspecto macabro e se aproxima do fantástico (cf. LABRES, 2002, p. 129, nota).

Marcos Rogério Ribeiro Ponciano (2003), na dissertação de mestrado, defendida em 2003, analisou a ligação formal e temática entre os contos de *Noite na taverna* e o drama *Macário*. Procurou avaliar cada obra de acordo com seu respectivo contexto sócio-histórico, sustentando assim que a construção de sentido ocorre pela interação do texto com o leitor e seu contexto social, embora julgando impossível, por falta de documentação, reconstituir as reações do público

oitocentista em face dos textos em questão. No mais, como a maioria dos estudiosos do jovem paulista, reconhece na obra as influências de Byron, Vitor Hugo e Hoffmann, influências que, segundo Ponciano, trouxeram para o nosso meio virtualidades do movimento romântico europeu.

Cilaine Alves é outra acadêmica que, desde sua dissertação de mestrado, ocupou-se em estudar a obra do jovem paulista. Hoje pode ser considerada uma das maiores estudiosas de Álvares de Azevedo da atualidade. Na dissertação dedicada prioritariamente à consideração da *Lira dos vinte anos*, aludiu às características fantásticas dos contos da taverna. Comenta que teria sido Afrânio Peixoto o primeiro a analisar os contos como “de cunho fantástico, filiando [a obra] a uma vertente instaurada pela novela gótica” (ALVES, 1998, p. 44). Explicita que as imagens macabras presentes não só nos contos, mas também em “Boêmios”, “Poema do Frade” e “Glória moribunda”, filiam o paulista ao Romantismo europeu, movimento que, através da figura de Byron, “convencionou representar o grotesco através de todo tipo de perversão e degradação humanas” (Ibid., p. 46).

Na tese, *Entusiasmo indianista e ironia byroniana*, em que contrapôs o indianismo nacionalista ao byronismo, coloca a prosa de Álvares de Azevedo entre o grotesco e o sublime, defendendo que a apropriação pelos poetas byronianos de temas transgressores seria uma demonstração à sociedade de que seus próprios valores estavam corrompidos. Para Alves este seria o verdadeiro papel do horror na estética romântica:

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 (ALVES, 2000, p. 329).

Azevedo deformara a realidade social através das degradações morais de seus personagens, que representariam suas concepções literárias e as de outros jovens poetas seus contemporâneos, como o Bernardo Guimarães de *Tempestade de papel* e *A orgia dos duendes*, por exemplo. Ainda, como aponta a ensaísta, as narrativas daqueles libertinos, se lidas juntamente com o drama *Macário*, poderiam ser a solução para o impasse filosófico gerado pelo confronto de ideais constituído pela oposição entre, de um lado, Satan e Macário, e de outro, Penseroso. Acompanhado a visão de Antonio Candido, mostrou a autora como a obra lhe parece um estudo metaliterário, que apresenta uma concepção nacionalista

contrária ao indianismo da época. Aponta, como Candido, os personagens Satã e Penseroso como encarnações de duas das tendências do nosso Romantismo, a byronista e a indianista.

Em estudos mais recentes, manteve Cilaine Alves essa mesma visão, ao postular que “*Noite na taverna* pode estar contrapondo [ao Romantismo indianista de José de Alencar e Gonçalves Dias] outra concepção de literatura e pátria” (ALVES, 2004, p. 123), que requer uma literatura mais individual, subjetiva, porém, universal, do que decorreria o caráter europeizante dos contos. Foi, sobretudo, nesse artigo de 2004 que a acadêmica publicou um estudo de especial interesse para as considerações de *Noite na taverna* como obra de cunho fantástico, visto que a julga como “a precursora, no Brasil, da narrativa de horror, ambientada em lugares sombrios” (Ibid., p. 119). No entanto, como sabemos, a ficção de Azevedo não teve força suficiente, a exemplo de outras posteriores de inspiração fantástica ou sobrenatural, para criar, entre nós, a tradição de uma ficção sobrenatural à brasileira.

Murilo Gabrielli, na tese *A obstrução ao fantástico como proscrição da incerteza na literatura brasileira*, defendida em 2004, aponta que o insucesso “de uma ficção constituída em torno do questionamento, pela via da incerteza” (GABRIELLI, 2004, p. 75), se deu principalmente por causa da concorrência esmagadora do projeto alencariano iniciado com a publicação dos primeiros romances do autor, *Cinco minutos*, *A viúvinha* e *O Guarani*, dois anos após o surgimento da prosa do jovem Azevedo. O modelo proposto pelos romances de Alencar influenciaria até mesmo os movimentos literários posteriores, sufocando qualquer possibilidade do surgimento de um fantástico brasileiro. Citando Afrânio Coutinho, aponta que as duas vertentes da ficção alencariana – a regional e a urbana – dariam origem a duas linhas da nossa ficção – a regionalista e a psicológica. O caminho que nos conduziria à tradição de uma ficção sobrenatural à brasileira foi obstruído, portanto, pelo sucesso do modelo de uma mais pautada na realidade, conforme o promovido por Alencar e seus contemporâneos, conduzindo a nossa literatura à uma tradição mais realista que a dos demais países latino-americanos:

Em meio a tão forte predomínio de uma ficção em que se buscava a reduplicação de realidades naturais ou sociais, a estética cosmopolita de Álvares de Azevedo, não descritivista e promotora da incerteza, enfrentou, desde o início, o descrédito da crítica que interpretou tal projeto, até os dias atuais, ora como manifestação da

natureza doentia do autor, ora como afetação byroniana descompromissada com a nossa literatura (GABRIELLI, 2004, p. 77).

As análises a que foram submetidos os contos, como também *Macário*, recaíram, na maioria das vezes, como vimos, sobre a personalidade de seu autor. Gabrielli aponta como exemplo os juízos de Joaquim Norberto, Sílvio Romero e José Veríssimo, para os quais a produção de Azevedo seria fruto de seu espírito melancólico e de suas afecções. Assim, a via apontada pelo projeto de Álvares de Azevedo teve suas possibilidades reduzidas de frutificar entre nós, primeiro por sua prematura morte, segundo por causa da postura adotada pela crítica, que, como assinala Gabrielli,

escusou-se de uma análise que situasse os procedimentos do escritor no âmbito de um fantástico que teve em Hoffmann, Poe e Gautier alguns de seus mais destacados praticantes do período romântico (GABRIELLI, 2004, p. 80).

Apesar de essa mesma crítica ter sempre associado o nome do jovem paulista a nomes como Hoffmann e Poe, não é possível encontrar, mesmo hoje, análises profundas sobre os contos que os situem no gênero fantástico, ou, ao menos, que os compare aos contos do alemão e do norte-americano.

Gabrielli ainda argumenta que *Noite na taverna* apresenta uma estranheza comparável àquela contida em “A queda da casa de Usher”, de Poe, não características propriamente fantásticas, visão que acompanhamos em nossos estudos. Para ele as coincidências e os acontecimentos bizarros, assim como em Poe, passam para o leitor “a impressão de um mundo improvável, regido por uma casualidade estranhamente caprichosa” (Ibid., p. 68). Teria, portanto, o jovem paulista construído uma narrativa fantástica sem recorrer a quaisquer elementos sobrenaturais, utilizando-se de temas controvertidos, como a loucura. O tema instaura a incerteza pelos questionamentos quanto à sanidade do homem. Em Poe, o trabalho com a loucura é bastante evidente. Além do conto mencionado por Gabrielli, citamos, à guisa de exemplo, “Berenice” e “Gato preto”, em que o tema da loucura convive com o inexplicável.

O tema, apesar de largamente trabalhado na Europa durante o século XVIII, e acompanhado pelos romancistas norte-americanos, só teve destaque no Brasil com os romances realistas-naturalistas. Estes abordaram-no por um viés mais cientificista do que através da instauração de um questionamento sobre a humanidade e as forças que lhe são desconhecidas, como o fez Álvares de Azevedo ao explorar a tênue linha entre sanidade e insanidade pela utilização de questões transgressoras,

como o homicídio praticado pela mãe contra o próprio filho e o canibalismo, em “Bertram”.

No ano seguinte, Roberto de Souza Causo, em estudo inédito no Brasil sobre três gêneros menores em nossas letras – ficção científica, fantástico e horror –, defende que os contos de Álvares de Azevedo não se amoldam ao conceito todoroviano do fantástico, estando mais próximos da concepção de horror sobrenatural de Lovecraft, por causa da atmosfera de terror sufocante e inexplicável que deles emana. Dedicou algumas páginas do seu estudo à análise de *Noite na taverna*, tendo em vista o desenvolvimento de nossa ficção sobrenatural, já que, para ele, investigar a presença do fantástico nos contos pode ajudar a pensar como esses três gêneros especializados em sobrenaturalidades se desenvolveram entre nós. A obra de Álvares de Azevedo, segundo Causo, pode ser referida a duas posições sensivelmente distintas – a de Todorov e a de Lovecraft (cf. CAUSO, 2005, p. 106). Na busca de uma definição, propõe que, em suas narrativas, Azevedo teria tentado buscar o efeito do sublime, visto que “a novela possui passagens capazes de causar forte impressão pela atmosfera e intensidade das imagens” (Ibid., p. 106). “Bertram” seria, portanto, o exemplo ideal da realização do conceito do sublime por Azevedo.

Gibson Monteiro da Rocha, em 2007, partindo da premissa de que toda obra literária é fruto de um repertório que influencia cada autor, postula que Álvares de Azevedo não só teria sido fortemente influenciado pela *Divina Comédia* (1304-1321), de Dante Alighieri, como toda sua produção estabelece um forte diálogo com aquela que foi “uma das obras de maior vulto da Literatura Ocidental” (ROCHA, 2007, p. 7). Segundo ele, essa influência é mais evidente em *Macário*, *Noite na taverna*, “Boêmios”, “O Conde Lopo” e no “Poema do Frade”. O diálogo entre Dante e Azevedo se teria dado através de simples citações, epígrafes e alusões diretas e indiretas aos personagens da *Comédia*; um diálogo intertextual que se estabelece não somente com Dante, mas também, como a fortuna crítica do jovem paulista sempre apontou, com “Byron, Maupassant, Musset, Victor Hugo, etc.” (Ibid., p. 32).

Apesar de afirmar que a influência de Dante é mais evidente em *Noite na taverna*, não aborda os contos especificamente. Mas um dos seus argumentos chama-nos a atenção: foi no século XIX que surgiu o termo “dantesco”, associado a todo o sofrimento humano. Salienta que a presença de Dante em Álvares de Azevedo “sempre se faz a partir das passagens mais conhecidas do Purgatório e do

Inferno” (ROCHA, 2007, p. 47), com exceção ao poema “É ela! É ela! É ela! É ela!”, em que o poeta alude a Laura, a musa de Petrarca, e Beatriz, a musa de Dante.

“Dantesca” foi uma das categorizações que *Noite na Taverna* recebeu da crítica. O termo é sempre associado, no nosso imaginário, ao inferno e ao Diabo. Portanto, a relação intertextual que estabeleceu o autor com o poeta florentino, em *Noite na taverna*, assim como em *Macário*, deu-se, sobretudo, pelas imagens do inferno, que nos remetem também à literatura gótica, bem como à fantástica, cujo principal tema perpassava pela ideia de morte e sobrevivência relacionadas ao sobrenatural mundo do inferno.

No mesmo ano de 2007, aparece a tese de doutorado de Mauricio César Menon, *Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira; de 1843 a 1932*, defendida na Universidade Estadual de Londrina. Na tese, discute o possível surgimento de um “gótico à brasileira” já no século XIX. Comenta que, a despeito da grande influência francesa – perceptível da moda à literatura – no Brasil oitocentista, a literatura de língua inglesa marcou presença nas estantes dos leitores brasileiros, seja no original, seja em traduções, para o português ou para o francês. Aponta como indício desta influência o juízo de Heron de Alencar sobre as narrativas antecessoras de Teixeira e Sousa. O historiador as considerou como de má qualidade e como “evidente imitação do romance negro e do folhetim” (ALENCAR 1969. V. 2, p. 230). Independente da qualidade dessas narrativas, elas atestam “a influência do romance negro sobre essa literatura do primeiro momento” (MENON, 2007, p. 230) do nosso Romantismo.

O Romantismo negro, esse a que se refere Alencar, pode ser visto como herança das lúgubres sementes plantadas pelo Romantismo gótico – a morbidez e o horror melancólico, o sobrenatural e a ambientação em casarões ou castelos medievais. A partir deste desenvolveu-se o Romantismo negro, que inscreveu o tédio e a decadência nos tons da estética gótica. Nomes como Lord Byron, Mary Shelley, Edgar Allan Poe e Charles Baudelaire podem ser considerados como praticantes deste tipo de Romantismo, do qual nasceu o fantástico e, posteriormente, a literatura de horror. Também podemos considerar como pertencente a esse Romantismo o “romance frenético” francês, herdeiro indireto do romance gótico inglês, ao qual Antonio Candido já havia associado as narrativas da

taverna.²⁵ Andrea Sirihal Werkema, acompanhando essa visão, vê figurarem nos contos de Álvares de Azevedo todos os temas desse tipo de Romantismo (cf. WERKEMA, 2007, p. 155).

Menon aponta, no caso do jovem Azevedo,

um escritor cuja tendência aos temas ligados ao gótico, à morbidez, ao tétrico é amplamente discutida pela crítica e pela historiografia literária brasileira. É inegável a filiação do escritor à escola e uníssona se posiciona a crítica a seu respeito, ao desvendar as influências que Byron, Musset, Shelley, dentre tantos outros, tiveram na sua obra (MENON, 2007, p. 93).

Noite na taverna, portanto, é reconhecida como a pérola da ficção terrífica brasileira, “[...] obra ultrarromântica de onde emanam temas misteriosos e macabros regados ao sabor do mais alto romantismo” (Ibid., p. 94), temas trabalhados, como já assinalara a crítica e a historiografia anteriores, através da “fértil “imaginação” do jovem escritor: “[...] Imaginação impulsiva, permeada de lirismo e de tristeza, evocação dos poetas tumulares e dos escritores góticos” (Ibid., p. 95).

Menon salienta, ainda, que, independentemente da qualidade do texto e das discussões em torno da não aclimatação dos contos a uma realidade nacional, o jovem foi pioneiro, “ao traçar os contornos de uma literatura cuja temática evoca o gótico europeu” (Ibid., p. 96). E, talvez por isso, o livro de contos foi reconhecido, quase que unanimemente, por sua fortuna crítica, “como o representante maior de uma literatura macabra feita por um escritor brasileiro” (Ibid., p. 98), e que influenciou tantos outros, como Franklin Távora, Teodomiro Alves Pereira e Luís Ramos Figueira.

Na sequência de sua argumentação em favor de um “gótico à brasileira”, Menon reflete sobre temas que eram comuns no romance gótico europeu – a fatalidade da mulher, a sexualidade fortemente afluada, a necrofilia e o diabo. Tais temas, como sabemos, foram bastante explorados por Azevedo, não só em seus contos, como também em *Macário*. E por que não incluir também neste rol “Boêmios”, “O Conde Lopo” e o “Poema do Frade”?

No que diz respeito à temática sexual, argumenta que os textos góticos, como também os da literatura de fantástica e da de horror, expõem com maior franqueza as questões ligadas à sexualidade, principalmente aquelas que transgridem a assim chamada “normalidade” social, como incesto, homossexualidade, poligamia, adultério, sadomasoquismo, etc. Justamente a temática mais explorada por

²⁵ Ver nota 3, capítulo 1.

Azevedo, haja vista o caso de Ângela e Bertram, ou o incesto seguido de fratricídio cometido por Johann, em *Noite na taverna*.

Em 2008, Soeli Staub Zembruski defendeu, na Universidade Federal de Santa Catarina, a dissertação *Um outro Byron no Brasil; a tradução de Paulo Henriques Britto*. Apesar de não se tratar de um estudo específico sobre o autor por nós considerado, ao estudar as traduções de Byron não pôde a autora deixar de mencionar o byronismo, e, principalmente, Álvares de Azevedo, pela óbvia razão de ser ele usualmente apontado como o principal nome do byronismo no Brasil. Após comentar o juízo de Antonio Candido, em *Formação da Literatura Brasileira*, sobre a influência de Byron e Musset em Azevedo, Zembruski tece as seguintes considerações:

Noite na Taverna é exemplo dessa influência. Uma coletânea de contos macabros em que Azevedo concilia talento, inspiração e técnica na composição das narrativas. O livro é um culto ao romantismo negro. Donzelas pálidas e moribundas, sangue, trevas, traições e assassinatos são ingredientes que compõem uma sequência de narrativas dramáticas e horripilantes. As histórias são contadas por um grupo de amigos em um ambiente que faz jus ao clima de morbidez. Numa taverna escura, mulheres bêbadas dormindo sobre mesas, homens ébrios, desiludidos e infelizes parecem promover um concurso em que mais impressionante é a história que causar mais horror. Os nomes dos personagens demonstram a influência europeia e o distanciamento da realidade. Johann, Bertram, Archibald, Solfieri, Arnold não são, pois, nomes comuns no Brasil. O cenário europeu também é frequentemente invocado em referência às ruas, cidades e países. Toda a narrativa é marcada pela alusão às noitadas em Newstead, e tem nas digressões a respeito da poesia a referência à marca do estilo e da obra do poeta inglês, que fazia de suas composições pretextos para filosofar sobre o sentido da vida e criticar hipocrisias (ZEMBRUSKI, 2008, p. 36).

Afilia, portanto, o livro de contos, como já havia feito Afrânio Peixoto, em 1931, e posteriormente Candido, não só na *Formação*, como também em “A educação pela noite”, ao Romantismo negro, herdeiro do Romantismo gótico, gênero marcado pela morbidez e pela presença do sobrenatural, como já comentamos.

Maria Imaculada Cavalcante é outra acadêmica que, assim como Cilaine Alves, tem-se ocupado do estudo da produção literária do jovem Azevedo. Em artigo de 2009, refere-se à *Noite na taverna* como “um livro de contos macabros, de ambiente mórbido, com histórias fantásticas e trágicas” (CAVALCANTE, 2009, p. 9). Em artigo de 2011, fala do autor dos contos como um dos grandes representantes do fantástico na literatura romântica brasileira (cf. Idem, 2011, p. 436). No primeiro, em que avalia a influência byroniana no jovem, argumenta que, “embora tenha sofrido influência de poetas europeus, a sua obra é a expressão íntima de sentimentos que o agitavam” (Idem., 2009, p. 2), além de uma intensa preocupação

com a estética de seu tempo, voltada para o sentimentalismo e para o individualismo – o que nos remete ao mal do século –, bem como assinalada por uma fascinação pelo novo. Tais características, evidentes na produção de Azevedo, segundo Cavalcante, dificultaram “a compreensão da crítica do século XIX”, que teria atribuído a inovação à imaturidade de um poeta adolescente rebelde, “que busca definir seu estilo” (CAVALCANTE, 2009, p.2). Saliencia ainda que a influencia de Byron evidencia-se, principalmente, pelo satanismo e pelo erotismo presentes nos contos, como também em *Macário* e no *Conde Lopo*. Em sua dissertação de mestrado, de 1998, já abordara a manifestação satânica como evidência de sua filosofia existencial epicurista em que a busca pelo prazer torna-se uma verdadeira obsessão. Observe-se que Cavalcante, apesar de estudar o fantástico e suas manifestações em Azevedo, persiste em associar a parte soturna de sua produção literária, como *Noite na taverna*, à Epicureia. Apesar dos avanços da crítica sobre Álvares de Azevedo no campo estético, vemos que seu juízo não se aprofunda, visto que a autora se deixara influenciar pela crítica biografista do século XIX, considerando apenas superficialmente as características fantásticas presentes nos contos.

Em 2010, Rafael Argenton Freire defende, na Universidade de Glasgow, a tese *Byron and Álvares de Azevedo: Byronism in Brazil*. Como todo estudo envolvendo o byronismo e o autor paulista, não se podem deixar de considerar os contos de *Noite na taverna*. Ao considerá-los, o autor acentua a sua vertente fantástica e compara a obra à de Poe. Afirma ele:

Outra obra de Álvares de Azevedo de grande importância para o estudo do Romantismo brasileiro é *Noite na Taverna* ou *Night in the Tavern*, considerado pelos críticos como uma continuação de sua peça *Macário*. *Noite na Taverna* é uma coleção de cinco contos fantásticos e sombrios (de alguma forma perto da obra de Edgar Allan Poe) relatados por cinco jovens com nomes italianos e alemães []²⁶ (FREIRE, 2010, p. 36).

Como já dissemos, em comentário a outros estudos, a comparação com Poe, principal nome da literatura de cunho fantástico norte-americana, aproxima ainda mais do gênero fantástico os contos em questão. Nem mesmo as narrativas de Poe, em *Histórias extraordinárias*, amoldam-se perfeitamente às características do gênero. Das narrativas, cerca de quatro podem ser consideradas como pertencentes

²⁶ No original: “Another work by Álvares de Azevedo of great significance to the study of the Brazilian Romanticism is *Noite na Taverna* or *Night in the Tavern*, considered by the critics as a continuation to his play *Macário*. *Noite na Taverna* is a collection of five fantastic and gloomy tales (somehow close to the work of Edgar Allan Poe) related by five young men with Italian and German names [].”

ao gênero, se considerarmos as premissas todorovianas. O mesmo diremos de Hoffmann. Da mesma forma, em Álvares de Azevedo é possível vislumbrar o fantástico em dois dos seus contos, bem como em *Macário*.

A aproximação com Poe talvez se dê mais pelos aspectos sombrios, como a ambientação sempre escura, e também pelos crimes cruéis descritos de forma a chocar o leitor, do que pelas características fantásticas.

A seguir, partindo dos estudos de Haddad e de Pires Almeida, associa tudo aquilo que fora narrado pelos convivas na taverna com as práticas da Sociedade Epicureia, retomando somente um juízo que fora banalizado pela nossa crítica. Sobre o quadro criado por Pires de Almeida, no início do século passado, a respeito dos integrantes daquela sociedade, assevera:

Esse foi o retrato de uma sociedade formada por estudantes que se empenharam em trazer a vida e obra de Lord Byron para a realidade, fazendo uso de formas artificiais do macabro, do satanismo, e também de produção literária. Tais constantes associações, no século XIX brasileiro, do macabro com Byron foram de grande influência na produção literária e na vida de uma geração inteira²⁷ (FREIRE, 2010, p. 43).

Foi no mesmo ano de 2010 que Maria Cristina Batalha, ensaísta que já há alguns anos se dedica ao estudo do gênero fantástico e suas manifestações no Brasil, apresentou, no *Coloquio Internacional Fanperu*, na cidade de Lima, um estudo em que traça o percurso de uma possível literatura fantástica brasileira.

Após afirmar que esse tipo de literatura “tem sido sistematicamente ignorada pela crítica e historiografia literária brasileiras” (BATALHA, 2010, p. 39), propõe-se a refletir sobre o tema através da apreciação de alguns exemplos. Na tentativa de repensar o desvio tomado pela nossa historiografia, comentará as obras fantásticas de Álvares de Azevedo, Nestor Vítor, Murilo Rubião, José J. Veiga e Flávio Carneiro. Sobre a prosa do paulista, advoga que seus contos inauguraram a estética da incerteza em nossas letras, justamente com seu modelo de ficção alternativa que negou a “cor local” e recusou a estética realista. E resume:

Os acontecimentos narrados por Solfieri, Bertran, Gennaro, Claudius Hermann e Johann, durante uma noite de orgia, mergulham numa ambientação gótica, e as histórias contadas em *mise-en-abîme* misturam-se, por uma “lógica caprichosa”, conforme as palavras de Borges, ao presente da narrativa de moldura, suscitando o efeito de “estranha coincidência” (Ibid., p. 43).

²⁷ No original: “That was the picture of a society formed by students who aimed at bringing the life and work of Lord Byron into reality, making use of artificial forms of the macabre, Satanism, and also literary production. Such constant associations in the Brazilian nineteenth century of the macabre with Byron conferred great influence in the literary production and life of an entire generation.”

3 A PERTINÊNCIA DO FANTÁSTICO EM *NOITE NA TAVERNA*

A crítica, ao longo dos anos, tem estudado a prosa de ficção de Álvares de Azevedo ora como expressão do seu individualismo, ora como manifestação do gênero fantástico em nossas letras. A segunda vertente cada vez mais tem procurado demonstrar seus vínculos com o gênero. E, se o próprio autor de *Noite na taverna* alude ao caráter sobrenatural e aterrorizante de seus contos, é pertinente o estudo da presença das características do gênero em cada um desses contos “fantásticos”. Por isso, a seguir, após breve consideração de algumas teorias sobre o gênero, analisaremos cada um dos contos de *Noite na taverna*.

3.1 Por um conceito de fantástico

A despeito do subtítulo da edição portuguesa de 1878 e da edição brasileira de 1902 de *Noite na taverna* – “Contos Phantasticos” –, bem como das menções feitas nos contos a autores como Byron, Edgar Allan Poe e, principalmente, Hoffmann, a obra não fincou raízes no gênero fantástico, ao menos não no século da sua escritura, talvez pela falta de uma tradição nacional neste tipo de literatura e ao fato de a crítica da época, uma crítica voltada para o biografismo de Sainte-Beuve, ter procurado, exaustivamente, relacionar o texto aos hábitos soturnos da Sociedade Epicureia²⁸.

Entretanto, o subtítulo assinalou o seu aspecto incomum, assim como a alusão do próprio autor a Hoffmann no primeiro conto, que trouxe à tona a singularidade horrífica da obra, e propiciou que os estudos literários, em alguns momentos, destacassem seu lado macabro e sombrio, bem como sua vertente fantástica, consagrando-a como uma narrativa pertencente ao gênero fantástico.

A grande questão é se as narrativas de *Noite na taverna* apresentam ao menos a principal condição necessária à concepção do fantástico – a hesitação diante de um acontecimento aparentemente sobrenatural –, levando-se em conta

²⁸ Ver nota 4, capítulo 1.

que também o “fantástico implica [...] não apenas a existência de um acontecimento estranho, que provoca hesitação no leitor e no herói; mas também uma maneira de ler” (TODOROV, 2007, p. 38). Em outras palavras, seriam ou não os contos de *Noite na taverna* narrativas de cunho fantástico?

Definir tal tipo de literatura não é tarefa fácil, tendo em vista que não se trata de um conceito inequívoco. Além disso, o gênero, embora bastante difundido nas literaturas de língua inglesa e francesa, não o foi muito em língua portuguesa, em especial entre os séculos XVIII e XIX, séculos em que a literatura gótica teve grande difusão na Europa.

Para Todorov, a essência do fantástico na narrativa ficcional advém de um efeito decorrente de

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

O fantástico, portanto, implica a existência de acontecimentos aparentemente inexplicáveis e imprecisos, bem como a “possibilidade de fornecer duas explicações ao acontecimento sobrenatural e, em consequência, o fato de que *alguém* devesse escolher entre ambas” (Ibid., p.32). Ocorre no momento de hesitação do narrador, do personagem e do leitor em relação ao caráter daquilo que é narrado. Em outras palavras, mais do que a sobrenaturalidade misturada à realidade, é necessária a dúvida.

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

O estranho, se mais próximo ao fantástico, apresenta acontecimentos aparentemente sobrenaturais que ao final da narrativa recebem uma explicação natural, ainda que tenham um “caráter insólito” (Ibid., p. 51). Quando puramente estranho, temos o real colocado sob um espectro que provoca uma reação de estranhamento ou de repugnância, tanto aos personagens quanto aos leitores. No

maravilhoso, diferentemente, os acontecimentos comportam uma explicação propriamente sobrenatural, isto é, não podem ser entendidos a partir de leis físico-naturais, e ainda “não provocam qualquer reação particular nem nas personagens, nem no leitor implícito” (TODOROV, 2007, p. 60).

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

O gênero, portanto, só se concretiza se a hesitação não tiver solução, se a anfibiação causada por determinado acontecimento se mantiver até o final. Assim, citando Louiz Vax, Todorov ressalta que “a arte fantástica ideal sabe se manter na indecisão” (Ibid., p.50). Felipe Furtado, por sua vez, enfatiza:

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

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

Assim como Lovecraft, Remo Ceserani considera a atmosfera, o medo e o envolvimento do leitor como parte essencial dos procedimentos narrativos da literatura fantástica, mas sem abrir mão da surpresa e da hesitação. Diz ele:

O conto fantástico envolve fortemente o leitor, leva-o para dentro de um mundo a ele familiar, aceitável, pacífico, para depois fazer disparar os mecanismos da surpresa, da desorientação, do medo: possivelmente um medo percebido fisicamente, como ocorre em textos pertencentes a outros gêneros e modalidades, que são exclusivamente programados para suscitar no leitor longos arrepios na espinha, contrações, suores (CESERANI, 2004, p. 71).²⁹

Lovecraft ainda ressalta que “atmosfera é a coisa mais importante, pois o critério final de autenticidade não é a harmonização de um enredo, mas a criação de uma determinada reação” (LOVECRAFT, 2007, p. 17)³⁰ no público leitor.

Para David Roas,

[...] toda narrativa fantástica (seja qual for a sua forma) tem sempre um mesmo objetivo, a abolição da nossa concepção do real e, produto disso, um mesmo efeito: inquietar o leitor. [...] E, além disso, o efeito buscado [...] é sempre o mesmo em ambas as formas [o fantástico tradicional e o neofantástico]: atemorizar, inquietar o leitor com a possibilidade do impossível (ROAS, 2012, p. 136, 137).

²⁹ Ceserani abandona o leitor ideal e considera aqui o leitor empírico como é próprio das narrativas de horror.

³⁰ Conforme mencionado anteriormente, o ficcionista norte-americano referia-se às narrativas de horror sobrenatural, mas cremos que a premissa também é válida para o gênero em consideração.

Nesse caso, a hesitação de que fala Todorov funcionaria como um mecanismo de mobilização do leitor. Os sentimentos gerados pelos momentos de ambiguidade da narrativa impulsionariam o processo catártico no ato de leitura, isto é, a experimentação de tais sensações seria capaz de produzir um prazer peculiar que Aristóteles denominou *catarse* (cf. ARISTÓTELES, 1966, p. 74), relacionado à produção e à expurgação das emoções através da ficção, o que é de suma importância para a consideração dos efeitos de recepção. A esse respeito, convém lembrar que os temas relacionados com a morte e com a sobrevivência a ela têm gerado uma infinidade de narrativas que produzem esse efeito receptivo muito particular: o medo, sentimento comumente relacionado aos gêneros que se desdobraram do gótico do século XVIII: o fantástico romântico e as posteriores narrativas de horror. Nesse caso, entendemos que o medo pode ser considerado como a força motriz desse tipo de narrativa, bem como o potencializador dos efeitos emocionais e psicológicos sobre o seu leitor diante dos momentos de ambiguidade da narrativa.

Filipe Furtado, por sua vez, não admite a intervenção de um leitor empírico nesse tipo de narrativa, pois, para ele, o gênero deve ser reconhecido pela modalização da linguagem e pela estrutura do texto, e não pelas idiossincrasias do leitor. Assim, a dúvida e a hesitação que são indispensáveis para a caracterização do gênero ocorrem somente no plano da narrativa e não como decorrência de um efeito de leitura. Os personagens podem duvidar; os leitores, não.

Com efeito, fazer depender a classificação de qualquer texto apenas (ou sobretudo) da reação do leitor perante ele equivaleria a considerar todas as obras literárias em permanente flutuação entre vários gêneros, sem alguma vez se permitir fixarem-se definitivamente num deles. (FURTADO, 1980, p. 77)

Para o teórico português a incerteza diante dos acontecimentos, portanto, seria construída através das estruturas textuais características do gênero. Não seria possível, segundo ele, deixar nas mãos do leitor e de suas reações a classificação de qualquer texto, seja qual for o seu gênero.

Todorov, por outro lado, admite a identificação empática do leitor com o personagem, e que, diante de acontecimentos incomuns, este também oscile entre as possibilidades disponíveis, hesitando e optando enfim por uma saída (cf. TODOROV, 2007, p.32). Pressupõe, desse modo, a necessidade da intervenção de um leitor que se integre à narração, e que, ao se identificar com o personagem, preencha os “vazios” (cf. ISER, 1996) da narrativa e defina a natureza do texto que lê – se fantástico, estranho ou maravilhoso.

Apesar das lacunas deixadas por Todorov no que diz respeito ao papel do leitor e da leitura na construção de uma narrativa fantástica, a identificação empática do leitor com o personagem é vista por ele como um aspecto contingente. Segundo o ensaísta, a hesitação sim é o ponto central desse tipo de narrativa, e o gênero só se concretiza se esta não tiver solução; em outros termos, se a ambiguidade se mantiver até o final da história. Assim, com base na hesitação decorrente de um acontecimento que se mantém no eixo de relação entre o real e o imaginário, entre o sólito e o insólito, analisaremos os contos de *Noite na taverna*.

3.2 Os contos

Constituída de sete contos correlacionados como narrativa em moldura, *Noite na taverna* apresenta uma ambiência lúgubre e noturna. As ações do primeiro e do último contos desenrolam-se na própria taverna onde acontece uma orgia, de que participam os personagens e narradores dos demais, que têm ambientações diversas, mas sempre seguindo os *topoi* góticos: palavras ou expressões relativas a cenários, personagens ou outros elementos narrativos que remetam ao sombrio, à escuridão, ao medo e ao horror.

O primeiro e o último contos – respectivamente, “Uma noite do século” e “Último beijo de amor” – emolduram os demais ao introduzir o cenário lúgubre da obra – a taverna –, sendo narrados por um narrador em terceira pessoa, mas não onisciente, que, após o segundo conto, praticamente desaparece, dando voz às cinco personagens que narrarão os contos subsequentes (“Solfieri”, “Bertram”, “Gennaro”, “Claudius Hermann”, “Johann”), reaparecendo apenas na introdução de alguns dos contos, como “Bertram”, e depois para encerrar o conjunto, no último conto.

Os outros contos, como já assinalamos, têm ambientações diversas, mas também sempre seguem os *topoi* góticos³¹, como é caso de “Solfieri”, ambientado

³¹ São as principais características dos romances góticos, como por exemplo: cenários amedrontadores, castelos em ruínas, noites com neblina, cidades medievais italianas; heróis e heroínas em perigo, temas como a loucura; segredos de família, cartas, encontros secretos, embustes, traições; duelos entre os personagens antagônicos; cenas de terror, violência gratuita, o limite entre a vida e a morte, pesadelos, fantasmas, cadáveres, esqueletos e eventos sobrenaturais. Características comuns à literatura gótica, mas também à de cunho fantástico, que como é sabido, tem origem no romantismo gótico.

em Roma a “cidade do fanatismo e da perdição, onde na alcova do sacerdote dorme a gosto a amásia, no leito da vendida se pendura o crucifixo lívido” (AZEVEDO, 2000, p. 568), cenário aliás comum nos romances góticos ingleses, como os de Ann Radcliffe³².

Tal estrutura de narrativa em moldura remonta, na literatura ocidental, ao *Decameron* (1348-1353), de Giovanni Boccaccio, e aos *Contos de Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer, e dela também se serviram outros escritores que foram influência em Azevedo, como Heine³³ e Hoffmann³⁴, por exemplo.

Os contos do *Decameron*, cujo subtítulo é “Príncipe Galeotto”, estão inseridos em uma moldura narrativa apresentada no “Proêmio” da obra: a cidade de Firenze contaminada pela peste e uma gruta distante da cidade, onde um grupo de jovens se refugia. É composto por dias ou jornadas, cada qual com uma temática diferente. Com o fim de passar o tempo durante os fins de tarde desse período de refúgio cada um dos dez jovens narram um conto de acordo com tema proposto para o dia. A despeito dessa estrutura ficcional que emoldura a obra de Boccaccio, cada conto apresenta autonomia dentro da obra.

Assim como no *Decameron*, os contos de *Noite na taverna* são emoldurados pelos contos inicial e final. Mas é sobretudo o primeiro que prepara o ambiente sombrio dos subsequentes, cujas ações narradas fogem aos limites da “normalidade” humana: cinco homens bêbados contando histórias de suas experiências da mocidade recheadas de promiscuidade, sexo ilícito, antropofagia, necrofilia, sequestro e assassinatos bárbaros, o que se evidencia na fala de Archibald, quando propõe aos convivas na taverna:

[...] entre uma saúde e uma baforada de fumaça, quando as cabeças queimam e os cotovelos se estendem na toalha molhada de vinho, como os braços do carneiro no cepo gotejante, o que nos cabe é uma história sanguinolenta, um daqueles contos fantásticos – como Hoffmann os delirava ao clarão dourado de Johannisberg” (AZEVEDO, 2000, p. 567).

A forma como Azevedo trabalhou suas narrativas, com uso de temas bastante chocantes para a época (e, certamente, também para a atualidade), configura a ambiência lúgubre, soturna e sombria geral da obra, aproximando-a não só do romance gótico inglês, como também do romance fantástico que dele nasceu.

³² *The Castles of Athlin and Dunbayne* (1789), *A Sicilian Romance* (1790), *The Romance of the Forest* (1791), *The Mysteries of Udolpho* (1794), *The Italian, or The Confessional of the Black Penitents* (1797), *Veleid Picture* (1802), *Gaston de Blondville* (1826).

³³ *Florentinische Nächte* (1833).

³⁴ *Der goldne topf* (1814).

Entretanto, quando consideramos *Noite na Taverna* a partir das premissas todorovianas, observamos que a narrativa privilegia o que o ensaísta considera como sendo o gênero estranho. Verdade, sonho ou alucinação, as ações narradas não apresentam quaisquer acontecimentos inexplicáveis, e os poucos que aparecem são facilmente naturalizados ao fim da narrativa. Propomos, portanto, que somente os contos “Solfieri” e “Gennaro” apresentam um possível efeito fantástico, advindo da ideia de sobrevida à morte.

No primeiro conto, “Uma noite do século”, Bertram, Archibald, Solfieri, Johann, Arnold e os outros companheiros que estão na taverna dialogam sobre os mais diversos assuntos relativos ao homem libertino e a suas loucuras noturnas, enquanto as mulheres, ébrias, dormem sobre as mesas ou jogadas pelo chão. Falam das noites passadas em embriaguez e pura orgia. Solfieri questiona-os a respeito da imortalidade da alma, e parece não crer nela. Por isso, Archibald o censura e posteriormente propõe aos convivas que contem suas histórias “sanguinolentas”, “fantásticas” e “medonhas” (AZEVEDO, 2000, p. 567).

Solfieri, em resposta a Archibald, introduz o segundo conto dizendo aos convivas que lhes contará uma história que fará com que suem “a frio grossas bagas de terror” (Ibid., p. 567). Ressalta que o que contará não é uma simples história, mas “uma lembrança do passado” (Ibid., p. 567), artifício que confere maior verossimilhança ao conto e busca envolver os ouvintes ficcionais, bem como o leitor, fazendo-os crer naquilo que é narrado.

O narrador relata que, numa noite escura e chuvosa em Roma, vê uma sombra de mulher, ouve-a chorar e resolve segui-la pelo

labirinto das ruas [...] Aqui, ali, além eram cruzeiros que se erguiam de entre o cervaçal. Ela ajoelhou-se. Parecia soluçar: em torno dela passavam as aves da noite. Não sei se adormeci, sei apenas que quando amanheceu achei-me a sós no cemitério. Contudo, a criatura pálida não fora uma ilusão – as urzes, as cicutas do campo-santo estavam quebradas junto a uma cruz. (Ibid, p.34)

Nesse ponto, começa a ser criada a atmosfera ideal ao fantástico: a suspeita, a hesitação. Cemitérios, além de remontarem diretamente à morte, são lugares, em geral, escuros e sombrios; achar-se a sós e à noite em um lugar como esse é capaz de gerar desconforto e medo não só no narrador, mas também nos que o ouvem.

Na sequência da narrativa, Solfieri conta que, após uma orgia, um ano depois do acontecimento referido, caminhou fora de si pelas ruas até o mesmo cemitério, ao encontro de um caixão entreaberto. Ao ver a mulher adormecida, o seu “anjo do

cemitério” (AZEVEDO, 2000, p. 569), retira-a de dentro do caixão, beija-a e despe-a. Ressalta que ela era como uma estátua. O que se segue parece sugerir uma relação necrófila. A partir desse momento, o leitor, bem como os ouvintes de Solfieri, têm a impressão de que a morta revive a partir da volúpia causada pela “paixão” do protagonista.

A cena fantástica é naturalizada quando retoricamente o narrador-personagem pergunta aos amigos boêmios: “Nunca ouvistes falar em catalepsia?” (Ibid., p. 569)³⁵. É resolvida, portanto, a questão da hesitação, ao se apresentar uma solução natural para o fato. Ao mesmo tempo, a escolha dessa solução ameniza a questão moral e social da necrofilia.

Assinale-se que a exploração de temas ligados à morte e à necrofilia é patente nesse tipo de literatura, sendo prevista por Todorov. Ao analisar *A morte amorosa*, de Théophile Gautier, afirma ele que “na literatura fantástica, [a] necrofilia toma pelo general a forma de um amor com vampiros ou com mortos que voltaram a habitar entre os vivos” (TODOROV, 2007, p. 72). E, se levarmos em consideração que houve por um momento o que Todorov chama “efeito fantástico”, o conto “Solfieri” se adequaria a tal descrição.

Observe-se ainda que o tema é abordado sob uma ótica romântica. A cena, ambientada dentro de uma igreja, cria a imagem da donzela adormecida, da virgem intocada e idealizada:

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

O ultrarromântico não só se ocupa com os temas conexos à morte e à necrofilia, mas o faz com certo erotismo. Um erotismo que permite que a cena não chegue a chocar tanto quanto chocaria se o corpo já estivesse em estado de putrefação, e se a situação não fosse amenizada pela catalepsia da moça, fatores que, no entanto, não neutralizam a tendência necrófila do protagonista, posta em evidência quando ele a enterra sob seu leito.

A narrativa seguinte é a de Bertram. Ele começa falando de uma bela mulher que conhecera em Cadiz, Espanha. Ela era “linda [sic] daquele moreno das

³⁵ Essa pergunta subentende o horror que o relato deve ter causado aos interlocutores de Solfiere, como também demonstra o conhecimento do autor sobre o impacto que a cena poderia suscitar no seu público-alvo.

Andaluzas que não há de vê-las sobre as franjas da mantilha acetinada, com as plantas mimosas, as mãos de alabastro, os olhos que brilham e os lábios de rosa d'Alexandria" (AZEVEDO, 2000, p. 572). Viviam um amor avassalador, até que ele teve que viajar à Dinamarca para ver seu pai moribundo, que o chamava em seu leito de morte. Ao retornar à Espanha, encontra Ângela casada e com um filho, mas, como o amor entre eles não morrera, tornam-se amantes.

Quando seu marido descobre o romance que mantinham, Ângela o mata e ao filho cruelmente, para ficar com o amante. O impacto da cena do assassinato sobre o narrador é tão forte que o leva a descrever o impressionante caráter frio, sanguinário e monstruoso do ato de uma maneira que também impressiona o leitor. Vejamos:

Ela foi buscar uma luz, e deixou-me no escuro. Procurei, tateando, um lugar para assentar-me: toquei numa mesa. Mas ao passar-lhe a mão senti-a banhada de umidade: além senti uma cabeça fria como a neve e molhada de um líquido espesso e meio coagulado. Era sangue...

Quando Ângela veio com a luz, eu vi... era horrível!...O marido estava degolado. Era uma estátua de gesso lavada de sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também: o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai! (Ibid, p. 573)

As reticências demonstram a hesitação do narrador em continuar a narração, provavelmente por ainda não crer no que vira, até que, finalmente, conclui com o detalhe mais grotesco da cena: "[...] o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!" (AZEVEDO, 2000, p. 573). Assinale-se que o uso de reticências, para suspensão da continuidade do discurso, é um dispositivo bastante comum na construção da narrativa fantástica.

A personagem transforma-se em verdadeiro demônio em pele de anjo, à medida que resolve presentear o seu amante com a morte e o sangue daqueles que, por uma ironia do destino, eram o principal obstáculo à plenitude daquele amor, antes imoral e proibido, agora monstruoso. Era esse o seu presente, "negro embora" (Ibid., p. 573), como ela mesma dirá ao amante, mas que permite que ela seja dele e somente dele. A atitude da mulher transgride não só o sexto mandamento bíblico – "Não matarás." –, como adentra os limites do socialmente considerado monstruoso, ao matar o próprio filho para a obtenção do prazer sexual.

Os dois amantes passam então a levar uma vida insana e boêmia, mas logo Ângela o abandona. Bertram, assim, parte para uma segunda aventura, que narra muito brevemente.

Na narração de sua terceira aventura, o medo da morte e o instinto de sobrevivência trarão à tona um tema tão escabroso quanto aqueles dos contos anteriores: a antropofagia. Após um naufrágio, restam em uma jangada somente três pessoas: o narrador, o comandante e a mulher do comandante, nova amante do narrador. Sem terem o que comer, decidem que um deles deve morrer: o comandante. O narrador explica o fato aos seus ouvintes, alegando ser “um fato velho e batido, uma prática do mar, uma lei do naufrágio” (AZEVEDO, 2000, p. 580), no intuito de justificar a prática como recurso extremo para garantir a sobrevivência. No entanto, em uma cena posterior, relata que, depois de alguns dias, as aves baixavam para partilhar sua “presa” (Ibid., p. 581). Ao se referir ao corpo do comandante como uma presa, o narrador alude à ferocidade humana diante de situações extremas, ressaltando muito mais a monstruosidade do ato do que a necessidade da sobrevivência.

Ainda à deriva, o desespero do casal toma proporções maiores, e a mulher lhe propõe morrerem juntos. Bertram concorda, e o pacto é selado com uma relação sexual que atinge os limites da insanidade: um delírio tão intenso que a faz beber da água do mar, caracterizando-se assim um erotismo aliado à perspectiva da morte. No auge da loucura da mulher, ele a sufoca em um abraço, sugerindo uma nova ação antropofágica, mas uma onda a arrebatou dele.

No quarto conto, Gennaro relata uma história menos repulsiva que as anteriores, porém com um grau de hesitação muito próximo ao da narrativa de Solfieri. Conta como engravidara a filha do seu senhorio e mestre, Godofredo Walsh. Ao se ver grávida, desamparada e não correspondida por Gennaro, a menina provoca um aborto e adoce profundamente. Em delírios, no seu leito de morte a jovem confessa que matou o filho ainda por nascer e perdoa aquele que a desgraçara:

Gennaro, eu te perdôo: eu te perdôo tudo ... Eras te perdôo tudo... Eras infame... Morrerei... Fui uma louca... Morrerei... por tua causa... teu filho... o meu...vou vê-lo ainda... mas no céu... Meu filho que matei... antes de nascer... (Ibid., p. 584)

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

[...] um tremor, um calafrio se apoderou de mim. Ajoelhei-me, e chorei lágrimas ardentes. Confessei tudo: parecia-me que **era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito**, e me acendia o remorso, e no remorso me rasgava o peito (Ibid., p. 585; grifo nosso).

Como vemos, há apenas uma sugestão de sobrenatural, ao se insinuar a influência de Laura sobre seu pai após seu falecimento, quando o protagonista diz que parecia “que era ela que o mandava, que era Laura que se erguia de entre os lençóis de seu leito” (AZEVEDO, 2000, p.585) para lhe acender o remorso.

O uso do verbo “parecer” no pretérito imperfeito do indicativo subentende um aspecto indutivo e “introduz uma distância entre a personagem e o narrador” (TODOROV, 2007, p. 44), mesmo se tratando de um narrador-personagem. Portanto, a modalização propicia a sugestão do sobrenatural, uma modalização que pede a intervenção de leitor empírico para que preencha a lacuna ali deixada, como postula Ceserani (cf. CESERANI, 2004). O verbo, portanto, introduz uma sugestão que não se aprofunda no decorrer do conto, fazendo-se necessário que o sujeito participe na construção do sentido do que é sugerido.

Para um leitor cético, a sugestão passa por alto, e a leitura encaminha-se para a solução natural. Já um leitor com determinadas crenças metafísicas provavelmente direcionará sua leitura para uma solução sobrenatural. Caberia, portanto, ao leitor preencher esse vazio. Trata-se, pois, de uma ação participativa do leitor, que, como vimos, não é admitida claramente por Todorov, e tampouco por Furtado.

David Roas, por outro lado, cola o leitor ao personagem:

O leitor, como os personagens do romance, se depara com um fenômeno cuja presença excede todo o poder de compreensão, e que não cabe outra reação que não a dúvida, a surpresa e o medo. E assim, tudo o que representou esses seres sobrenaturais (que cair no medo da morte e do desconhecido) vai passar para o mundo da ficção, para continuar aterrorizando o homem. Mas isso não é mais que um terror crido, mas um terror, como eu disse antes, gozado (ROAS, 2006, p. 62,63 – tradução nossa)³⁶.

O leitor compartilha da hesitação e do medo do personagem e, quando não explicitado na narrativa, é ele quem decide que solução dar ao acontecimento aparentemente sobrenatural; ele, o leitor, é quem preencherá o “vazio” da dúvida. Para isso, articula seu presente, faz conexões relevantes com sua história e toma uma decisão sobre o sentido do texto. Entretanto, entendemos que esse leitor não goza de total liberdade ao construir o sentido da narrativa fantástica. Ele é conduzido

³⁶ O texto em língua estrangeira é: El lector, como los personajes de la novela, es enfrentado a unos fenómenos cuya presencia excede toda capacidad de comprensión, y ante los cuales no cabe otra reacción que la sorpresa, la duda y el temor. Y así, todo aquello que representaban esos seres sobrenaturales (que podemos resumir en el miedo a la muerte ya lo desconocido) se trasladará al mundo de la ficción, para seguir aterrorizando al hombre. Pero éste ya no será un terror creído, sino un terror, como dije antes, gozado (ROAS, 2006, p. 62,63).

pelas estratégias narrativas do texto, pelos modalizadores da linguagem, e algumas vezes pelas leituras anteriores que compõem o seu repertório (cf. ISER, 1996).

Os acontecimentos subsequentes conduzem o velho ao crime passional. Tenta assassinar Gennaro e em seguida mata Nauza, sua esposa, e se suicida; desfecho passional que se repetirá no conto “Claudius Herman”.

No conto “Claudius Herman”, o narrador relata como ministrou narcóticos à Duquesa Eleonora, por quem se apaixonara, para manter, noites seguidas, relações sexuais com ela, até sequestrá-la. Quando Eleonora acorda num quarto de estalagem, perplexa e sem saber o que acontecia, Claudius lhe conta tudo o que havia feito e lhe propõe que abandone seu marido. Apesar de sua relutância inicial, ela aceita a proposta, o que leva, mais tarde, ao crime passional.

O narrador, sonolento de tão ébrio que estava, baixa a cabeça e reluta em continuar a sua história, quando Arnold, que até então ficara alheio à conversa, pede a palavra e termina o conto, dizendo que um dia Claudius, ao chegar à estalagem, encontrou

[...] o leito ensopado de sangue e num recanto escuro da alcova um doido abraçado com um cadáver. O cadáver era o de Eleonora, o doido nem o pudéreis conhecer tanto a agonia o desfigurara! Era uma cabeça hirta e desgrenhada, uma tez esverdeada, uns olhos fundos e baços onde o lume da insânia cintilava a furto como a emanção luminosa dos paus entre as trevas... Mas ele o conheceu... Era o Duque Maffio...” (AZEVEDO, 2000, p. 600).

Observemos que a tematização de situações moralmente condenáveis, como estupro, sequestro e crime passional, configuram apenas aspectos do campo real, sem nenhuma presença de fatores que provoquem hesitação e, conseqüentemente, o surgimento de um “efeito fantástico” (cf. TODOROV, 2007). O que não é diferente no conto “Johann”.

Neste, um jogo de bilhar faz com que o narrador e seu adversário, Artur, se desentendam. É proposto um duelo armado. Artur é atingido e, ao cair moribundo, aponta para seu bolso, de onde Johann tira dois bilhetes e um anel. No segundo bilhete, havia a hora e o endereço de um encontro: “À uma hora da noite na rua de... nº 60, 1º andar; acharás a porta abertas. Tua G.” (AZEVEDO, 2000, p. 604). O bilhete não tinha assinatura, apenas a inicial do nome da mulher. O narrador, então, resolve se passar pelo “morto”, e vai encontrar-se com a noiva de Artur, passando com ela uma noite de amor. Ao sair do quarto da moça, envolve-se numa briga e mata um homem, que depois descobrirá ser seu irmão, o que o faz perceber que

acabara de cometer incesto seguido de fratricídio. A descoberta assombra o narrador:

[...] aquele homem – sabeis-lo! era do sangue do meu sangue – era filho das entranhas de minha mãe como eu – era meu irmão: uma ideia passou ante meus olhos como um anátema. Subi ansioso ao sobrado. Entrei. A moça desmaiara de suto ouvindo a luta. Tinha a face fria como o mármore. Os seios nus e virgens estavam parados e gélidos como os de uma estátua... A forma de neve eu a sentia meia nua entre os vestidos desfeitos, onde a infância asselara a nódoa de uma flor perdida. Abri a janela, levei-a até ali [...] Era minha irmã! (AZEVEDO, 2000, p. 605).

Mais uma vez o que nos é apresentado é um evento condizente com a noção de “realidade”, ainda que ultrapasse os limites morais e sociais.

As ações deste conto encaminham-nos ao conto final, intitulado “Último beijo de amor”. De volta à taverna, onde todos os convivas estão caídos praticamente em coma alcoólico, uma mulher vestida de negro adentra o recinto, procurando por um dos presentes. Diante de Artur, o reconhece como o seu amado, que acreditava estar morto. Mas, ao ver Johann, seu rosto torna-se mais sombrio. Ela então o mata.

Quis dar-lhe um beijo, alongou os lábios... Mas uma idéia a susteve. Ergueu-se. Quando chegou a Johann, que dormia, um riso embranqueceu-lhe os beiços, o olhar tornou-se sombrio (Ibid., p. 605).

Nesse momento, o leitor descobre que se trata da mesma mulher do conto anterior: a irmã violada se vinga; volta-se para Artur e se despede. Na sequência, Giorgia morre de forma inexplicada. Ao vê-la morta, Artur suicida-se, cravando um punhal no peito.

3.3 Em busca de uma classificação

O gênero fantástico está atrelado à incerteza dos acontecimentos. Se o narrador opta por uma saída natural ou sobrenatural para explicar os fenômenos descritos, entramos em outros dois gêneros, o estranho ou o maravilhoso. São gêneros que se sobrepõem, além de apresentarem estreita relação estrutural no que tange ao seu caráter insólito, e as diferenças entre ambos só se configuram mediante a apresentação, ou não, da explicação dos acontecimentos.

A hesitação momentânea – o efeito fantástico – não configura o gênero, mas constitui um elemento que nos leva a considerar o fantástico de *Noite na Taverna* como de presença oscilante, transitando entre o maravilhoso e o estranho. Todorov

(2007, p. 48-50) argumenta que poucas são as obras que conseguem manter a incerteza, como *A volta do parafuso*, de Henry James. No entanto, um grande número de narrativas consegue manter essa ambiguidade durante um trecho ou mais do enredo. O ensaísta cita, por exemplo, os contos “A queda da casa de Usher” e “O Anjo bizarro”, de Edgar Allan Poe, e o romance *O caso dos dez negrinhos*, de Agatha Christie, os quais considera como obras “meta-estranhas” (Ibid., p. 54), em que

[...] as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato que provocam o mesmo efeito. O sentimento de estranheza parte, pois dos temas evocados, os quais se ligam a tabus mais ou menos antigos. Se admitirmos que a experiência primitiva está constituída pela transgressão, é possível aceitar a teoria de Freud sobre a origem do estranho (Ibid., p. 55).

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

Em especial nos contos “Bertram”, “Claudius Hermann” e “Johann”, é evidente o trabalho com temas moralmente condenáveis como estupro, sequestro, crimes passionais, incesto e fratricídio, temas que configuram apenas aspectos do campo real, sem a presença de nenhum fator que provoque hesitação, e, conseqüentemente, o surgimento de um possível “efeito fantástico”, como é passível de se observar nos contos analisados.

Entretanto, Heloá Pimentel afirma:

[...] a literatura fantástica possui outros elementos que mudam radicalmente o conceito de belo artístico que, na cultura ocidental, vinha sendo, coincidentemente, na estética clássica, mais ou menos, com a sensação de agrado. O gênero fantástico, desenvolvido através do estilo romântico, busca a sensação de mistério, a exaltação do noturno, o cultivo da morbidez, o gosto pelas ruínas, desenvolvendo uma verdadeira estética do feio. Associando duas tipicidades do romantismo – amor e morte –, o enredo culmina no desejo sexual que, pela temática do fantástico, é explorado em suas formas mais repugnantes (PIMENTEL, 2001, p. 196).

Tais histórias moralmente nefastas e ltuosas causam mais repulsa ao narrador, personagem e leitor do que geram alguma ambiguidade e hesitação. Mas, para Todorov, “as cenas de crueldade, o gozo no mal, o assassinato [...] provocam o mesmo efeito” (TODOROV, 2007, p. 55) de um evento aparentemente sobrenatural, efeito que advém de um sentimento de estranheza que temas como esses são capazes de provocar.

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

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

É esse “sentimento de estranheza” o que justamente parece surgir em *Noite na taverna*. No estranho, o real é trabalhado de forma a provocar uma reação de espanto ou de repugnância, tanto nos personagens quanto nos leitores. As obras pertencentes a esse gênero costumam apresentar acontecimentos puramente explicados pelas leis naturais, mas que de certa maneira causam um impacto semelhante ao de um texto fantástico. Isso ocorre também com o gênero de horror, e segundo o próprio Todorov a pura literatura de horror pertence a esse gênero:

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

Esse sentimento de estranheza que emana dos contos de *Noite na Taverna* foi posto em evidência por Antonio Candido, quando, na *Formação da Literatura Brasileira*, ele comentou que a atmosfera criada pelo jovem autor havia conseguido estabelecer “[...] um mundo artificial e coerente, um jogo estranho, mas fascinador, cujas regras aceitamos” (CANDIDO, 1971, v. 2, p. 189). Ao abordar temas tabus, Azevedo foi capaz de criar uma atmosfera incomum à literatura brasileira oitocentista, fazendo de *Noite na Taverna* uma narrativa perversa e cruel à maneira de Byron, conforme considerado por Afrânio Peixoto (cf. PEIXOTO, 1931, p. 340-5).

Ademais, cabe salientar que o fantástico, no século XIX, buscava, via de regra, a explicação racional, em detrimento da sobrenatural. Lembremo-nos que o século XIX foi o século do cientificismo e, mesmo no gênero que vai contra a filosofia positivista, é possível observar a marca do racional que se faz presente.

Esse tipo de fórmula narrativa constitui o enredo central da maioria dos romances góticos. Os *banditti* são punidos, os mortos enterrados, os amantes celebrados e o **sobrenatural explicado pelas propriedades da razão e da realidade**. Ao final do romance, no paladar do leitor, pode até ficar a impressão de que muita aventura aconteceu, até ilusórios momentos fantásticos, mas nunca se saiu da realidade de fato [...] são momentos dentro da narrativa nos quais ocorrem desafios da racionalidade pelo sobrenatural (SÁ, 2010, p. 75; grifo nosso).

Mais do que considerá-la como pertencente ao estranho, acreditamos ser possível considerá-la como pertencente ao modo fantástico, um macrogênero que abarcaria todos os gêneros afins, como o fantástico e o estranho, que trabalhem com o acontecimento sobrenatural ou metaempírico e que de alguma maneira procurem provocar uma reação específica no público leitor: o medo ou a repugnância, por exemplo.

Filipe Furtado, ao considerar o modo fantástico, trabalha com a noção de que se trataria de um arquigênero que “estende-se por uma vasta gama, desde mitos, os contos de fadas ou o romance gótico de sobrenatural aceite a diferentes áreas da ficção científica [...]” (FURTADO, 2012, p. 3). O arquigênero, portanto, abarcaria todos os gêneros que esteticamente se ocupam da fantasia em sentido lato, ou seja, as narrativas maravilhosa, gótica, fantástica, estranha, sobrenatural, absurda, real, mágica, real maravilhosa, real animista, ficção científica, além dos romances policiais e de mistério.

Para Irene Bessièrre, o fantástico é um modo discursivo que privilegia o trabalho com a incerteza. Não

[...] constitui uma categoria ou um gênero literário, mas supõe uma lógica narrativa que é tanto formal quanto temática e que, surpreendente ou arbitrária para o leitor, reflete, sob o jogo aparente da invenção pura, as metamorfoses culturais da razão e do imaginário coletivo (BESSIÈRE, 2009, p. 186).

No que tange à incerteza, a autora se aproxima de Todorov, mas para ela a incerteza pode ou não se extinguir, pois o relato fantástico permite uma multiplicidade infinita de respostas. Para Furtado, assim, mais do que a possibilidade de hesitar entre uma explicação natural ou sobrenatural para dado acontecimento, o modo fantástico requer a manifestação de um acontecimento metaempírico, e, desse modo, a simples ocorrência de um fenômeno metaempírico que tenha relevância para o enredo já posicionaria o texto no modo fantástico. E, para além disso, Bessierè prevê a participação do leitor, bem como que os fatores histórico-culturais interfiram na interpretação do que é ou não fantástico: como o leitor é atingido pelo texto e como o interpreta segundo o seu repertório.

Além do mais, cremos que, para classificar *Noite na taverna* como pertencente ao modo fantástico, é sobretudo importante que consideremos os sistemas temáticos que apontam para a noite, para a escuridão e para o mundo obscuro como elementos próprios de uma ambientação que serve ao fantástico (cf. CESERANI, 2006, p.77). Tal atmosfera, advinda do ambiente lúgubre e soturno da

taverna e dos demais cenários dos contos, conferem-lhe uma ambiência comum ao fantástico romântico. É à noite que o mal se evidencia e que os espectros aparecem. E foi justamente à noite que o “anjo do cemitério” (AZEVEDO, 2000, p. 569), de Solfieri lhe apareceu, e era durante a noite que Laura “se erguia de entre os lençóis” (Ibid., 2000, p. 585), influenciava o seu pai e acendia o remorso de Gennaro.

No romantismo, em especial para a narrativa fantástica, a dicotomia noite e dia, escuridão e claridade desempenha um papel importante para a construção do imaginário das cenas, geralmente conferindo-lhes um ar onírico. August Schlegel vê a noite como um “véu benévolo” que une duas faces: a humana e a monstruosa, a iluminada e a obscura, etc. Diz ele:

A luz do sol é a razão enquanto moralidade aplicada à vida ativa, na qual somos dependentes das circunstâncias da realidade. A noite, todavia, envolve-a com véu benévolo e, por outro lado, através dos astros, dá-nos uma visão das dimensões do possível; ela é o tempo dos sonhos. [...] a noite é a mãe de todas as coisas, reitera-se na vida de cada pessoa: a partir do caos original e por intermédio do amor e do ódio, da simpatia e da antipatia, o mundo vai adquirindo forma para ela. (SCHLEGEL, apud PONCIANO, 2003, p. 73).

Os contos de *Noite na taverna*, portanto, ao tematizarem a morte e a noite, formulam “uma pedagogia satânica visando desenvolver o lado escuro do homem, que tanto fascinou o Romantismo e tem como manifesto a noite” (CANDIDO, 1989, p. 18).

De maneira geral, mesmo que a obra em princípio como um todo se ajuste mais plenamente ao gênero estranho, os estudos que a consideram como de cunho fantástico – acreditamos – vêm contribuindo para a revisão desse juízo, à medida que cada vez mais procuram demonstrar seus vínculos com este último gênero, afastando-a, por conseguinte, do estranho. Além do mais, ao ampliarmos o nosso campo de análise vemos que é possível classificá-la como narrativa fantástica pertencente à “uma estética da *incerteza* na ficção brasileira” (BATALHA, 2010, p. 4), e “precursora, no Brasil, da narrativa de horror, ambientada em lugares sombrios” (ALVES, 2004, p. 119).

4 CONCLUSÃO

Embora os Estudos Literários tenham, em alguns momentos, destacado o lado macabro e sombrio de *Noite na taverna*, bem como a sua vertente fantástica, observamos que isso não é um consenso. Desde a sua primeira edição, em 1855, a crítica oscilou entre associar os contos aos aspectos psicobiográficos de Azevedo e filia-los ao gênero herdeiro do gótico, o fantástico. Apesar da persistência em se associar as ações dos contos às atividades da Epicureia, vingou entre nós a categorização da obra como vinculada ao gênero fantástico.

A crítica, portanto, situou *Noite na taverna* como herdeira bastarda do gótico inglês e das obras sombrias de Hoffmann, Poe e dos “frenéticos” franceses, com um pouco de Sade e também do melodrama característico do mal do século, além, é claro, de pôr em relevo a ligação com a figura de Lord Byron.

No século XIX, Joaquim Norberto de Sousa Silva (1872) e Carlos Magalhães de Azeredo (1892) foram os principais nomes a aproximar esteticamente os contos de *Noite na taverna* ao fantástico. Ao chamarem atenção para a inverossimilhança das narrativas, bem como para as suas cenas escabrosas, filiaram-nas, mesmo que indiretamente, ao gênero em consideração.

No século XX, serão Afrânio Peixoto (1931), Arthur Motta (1931), Homero Pires (1931 e 1942), Edgar Cavalheiro (1940), Letícia Malard (1968) e Julio Jeha (1983) os principais nomes a associar os contos ao gênero. Jefferson Donizeti de Oliveira (2010) afirma que a filiação de *Noite na taverna* com esse tipo de literatura, no entanto, teria sido postulada unicamente por Afrânio Peixoto, afirmação com que concordamos em parte, uma vez que Peixoto, no início do século XX, é mais claro e mais direto que boa parte dos estudiosos aqui discutidos, ao considerar que o trabalho de Azevedo em questão poderia estar “entre as obras peregrinas [na literatura brasileira] desse gênero terrífico, perverso e cruel” (PEIXOTO, 1932, p. 345). Cabe ressaltar, porém, que tanto os críticos contemporâneos de Afrânio Peixoto como os anteriores e posteriores a ele, de uma forma ou de outra categorizaram a obra como uma produção de cunho fantástico, contribuindo assim, direta ou indiretamente, para que *Noite na taverna* chegasse ao século XXI com o rótulo de obra “fantástica”, “de horror” ou “gótica”.

Quase toda a fortuna crítica de Azevedo, portanto, emprega o adjetivo *fantástico* para caracterizar-lhe os contos de *Noite na taverna*, se não este próprio termo, algum equivalente, que do mesmo modo o associam ao gênero em causa. Karin Volobuef advertiu que o atributo, na maioria das referências críticas, no entanto, “deve ser entendido como sinônimo de excêntrico, mirabolante e exagerado” (VOLOBUEF, 1999, p. 199). Vale lembrar, entretanto, que, antes dos estudos de Tzvetan Todorov, na década de 70, “a crítica designava como fantástica toda narrativa de fatos que não pertenciam ao mundo real, contrariando a realidade que nos cerca” (BATALHA, 2011, p.13), caracterização pois bastante abrangente, que englobava desde o onírico ao sobrenatural, e assim o que não era realista era enquadrado na condição de fantástico.

Para entender por que, já na época de sua elaboração, *Noite na taverna* foi categorizada como obra de cunho fantástica, é preciso entendermos primeiro como foi o gênero encarado no século em que nasceu. Maria Cristina Batalha aponta que o termo foi usado, e ainda é, para designar as mais diferentes manifestações literárias, às vezes gêneros não afiliados entre si, dificuldade que remonta às “diferentes concepções filosóficas do final do século XVIII” (Ibid., p. 12) que atribuíram ao termo diversos sentidos, bem como aos problemas relacionados à tradução do termo de uma para outra língua europeia. Nesse sentido, a autora argumenta:

[...] na França, por volta de 1830, quando os românticos se apropriaram do termo tentando desvincula-lo da tradição gótica, eles o reinvestem com um sentido radicalmente novo, ao mesmo tempo em que o substantivam: a partir desta época, para os românticos franceses, “o fantástico” estará definitivamente associado ao nome do contista alemão E.T.A. Hoffmann, embora não tenha sido ele o criador do gênero (Ibid., p. 12,13).

A literatura francesa foi uma das mais difundidas entre nós durante o Romantismo. Era comum que até mesmo produtos de outras letras, europeias ou não, chegassem até nós em traduções francesas. E, como vimos, o nome de Álvares de Azevedo foi sempre vinculado ao de Hoffmann, até mais do que a Poe, Heine e Tieck. Ora, assim, era de se esperar que sua fortuna crítica associasse de imediato seus contos ao gênero fantástico.

Entre as exceções, no entanto, destaca-se o estudo-marco de Antonio Candido, “Educação pela noite”, que, ao propor que *Noite na Taverna* poderia ser uma continuação de *Macário*, foi inovador, e redirecionou os estudos sobre a prosa de Álvares de Azevedo. Entretanto, ao classificar a obra como um produto do

“romance negro” ou “frenético”, assim como fizera Afrânio Peixoto anos antes, inscreve-se também no rol daqueles estudos que contribuíram para aproximá-la cada vez mais do gênero fantástico. A associação dos contos por Candido a uma literatura herdeira da temática gótica enfatiza justamente esse lado horrível e macabro da prosa de Azevedo, que a crítica de outrora aproximou com muita convicção ao gênero fantástico.

O fantástico em *Noite na taverna* ocorre através da exploração de temas transgressores que promovem a incerteza, o questionamento da realidade e da veracidade daquilo que o homem conhece acerca do mundo que o cerceia. Todos os temas trabalhados pelo o gênero foram explorados por Azevedo na parte soturna de sua obra, que se convencionou chamar byroniana. Assim como em Poe, sua prosa apoiou-se no fantástico das exacerbações da natureza e do ser humano. Por isso, causou nos seus leitores, tanto do seu próprio século quanto dos subsequentes, um impacto semelhante àquele determinado por uma narrativa genuinamente fantástica segundo o modelo todoroviano, produzindo, assim, uma experiência de leitura que impulsiona o processo catártico.

Mesmo que, após Candido, a crítica de Álvares de Azevedo tenha mudado seu curso, evitando, em alguns casos, a associação dos contos de *Noite na taverna* ao gênero fantástico, é possível perceber uma contínua persistência em demonstrar seus vínculos com este gênero, o que fica ainda mais evidente mediante a apreciação dos estudos contemporâneos sobre a prosa do jovem paulista. São inúmeros os ensaios acadêmicos que vislumbram no surgimento desses contos, em 1855, o início de uma literatura fantástica brasileira, haja vista os comentados juízos críticos de Cilaine Alves (2004) e Maria Cristina Batalha (2010).

Ao explorar temas tabus, como a necrofilia e o canibalismo, inscreveu-se entre as obras fantásticas herdeiras do gótico que se dedicaram ao enfrentamento dos tabus e da exploração do lado irracional do homem e da sociedade.

Os escritores góticos do XVIII foram os primeiros a trabalhar com temas controvertidos, em especial os que envolviam morte e sexualidade. Seus finais, no entanto, eram, geralmente, moralizantes e adequados aos “bons princípios da fé cristã”. Os gêneros que deles se desdobraram, o fantástico e o horror, por exemplo, ao aparecerem num momento bastante particular da civilização europeia – a ascensão da burguesia e a queda da aristocracia, as revoluções, enfim, o Iluminismo –, foram mais além, promovendo uma profunda exploração de tais temas. Por isso, a

literatura resultante desse tempo dedicou-se exaustivamente à exploração dos tabus e da irracionalidade humana. Em especial, aqueles temas que trabalham com a morte, como o caso da maior parte das narrativas de Poe, foram ainda mais explorados. Para grande maioria da humanidade a morte é um mistério e, portanto, o perfeito ponto de pressão psicológica e mobilização do leitor de qualquer época. É como se tudo que fosse velado, no caso, a morte, despertasse interesse no público no sentido de se colocar a moralidade à prova; e, mais até do que isso, de se contestar o racional através não somente do sobrenatural, mas da representação de atitudes animais que o homem é capaz de ter.

O gênero fantástico, entretanto, atravessou diferentes fases. Na passagem do século XVIII para o XIX, quando do seu surgimento, exigia a presença do sobrenatural, como no caso das narrativas Hoffmann e Maupassant; já em meados do século XIX, em que se consolidou, passou a explorar mais o psicológico humano, inserindo nas narrativas temas como a loucura, alucinações e pesadelos.

Apesar de cada um dos temas tabus em Azevedo ser abordado sob uma perspectiva romântica, em que cada violação moral é descrita com linguajar apto a amenizar o horror das ações narradas, ao abordá-los numa sociedade patriarcal, como a brasileira do século XIX, o jovem paulista conseguiu um efeito muito semelhante às narrativas de Poe, cujos epílogos efetivamente não são nada moralizantes.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, Heron de. Teixeira e Sousa. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *A literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Sul Americana, 1969. v. 2, p. 229-231.

ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

_____. *Entusiasmo Indianista e Ironia Byroniana*. São Paulo: FFLCH/USP, 2000. [tese de doutorado]

_____. A fundação da literatura brasileira em *Noite na taverna*. *Intinerários – Revista de Literatura*, Araraquara, n. 22, 2004.

AMARAL, Azevedo. Álvares de Azevedo, o único romântico brasileiro. *Revista Nova*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 3, 1931.

AMARAL, Inácio Azevedo de. *Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Papelaria Velho, 1942

AMARAL, Rubens. Álvares de Azevedo. *Revista da Academia Paulista de Letras*, São Paulo, ano 4, n. 14, 1941.

ALMEIDA, Pires de. *A escola byroniana no Brasil: suas origens, sua evolução, decadência e desaparecimento*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

AMORA, Antônio Soares. *O romantismo: a literatura brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix. 1986. v. 2.

ANDRADE, Mário de. Medo e morte. In: ASPECTOS da Literatura Brasileira. São Paulo: Ed. Martins, 1978.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa. Porto Alegre: Globo, 1966.

ASSIS, Machado de. Fagundes Varela: Cantos e fantasias. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 3.

_____. Álvares de Azevedo: Lira dos Vinte Anos. In: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006. v. 3.

AZEREDO, Carlos Magalhães de. Discurso pronunciado a 15 de novembro de 1892 na sessão literária celebrada pela Academia de Direito de São Paulo em honra a Álvares de Azevedo, Castro Alves e Fagundes Varela. São Paulo: Typ. Da Companhia Industrial, 1893. *O Estado de São Paulo*, 23. 24 e 25 nov., 1893.

AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

AZEVEDO, Vicente de Paulo Vicente de. *Álvares de Azevedo: dados para sua biografia*. São Paulo: Centro Acadêmico XI de agosto, 1931

_____. *O noivo da morte: Álvares de Azevedo*. São Paulo: Clube do livro, 1970.

BARBOSA, Onédia. *Byron no Brasil: traduções*. São Paulo: Ática, 1975.

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

_____. Hoffmann na França: os caminhos da construção de um mito romântico. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno09-15.html>. Acesso em: 23 mar. 2011.

_____. (Org). Introdução. In: O FANTÁSTICO brasileiro; contos esquecidos. Rio de Janeiro: Ed. Caetés, 2011.

BESSIÈRE, Irene. O relato fantástico: uma forma mista de caso e advinha. *Revista Fronteiraz*, São Paulo, v. 3, n. 3, p. 194-202, 2009.

BATCHELOR, Malcolm C. Álvares de Azevedo: A Transitional figure in brazilian Literature. *Hispania*, v. 39, n. 2, maio 1956. Disponível em: <http://www.jstor.org/discover/10.2307/334858?uid=2&uid=4&sid=21101001561503>. Acesso em: 25 ago. 2012.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Ed. Cultrix, 1999.

BONSUCESSO, Anastácio Luís. Quatro Vultos. In: *Ensaio de biografia e crítica Biblioteca de bacharéis em letras*. Rio de Janeiro: Tipografia do Correio Mercantil, 1867. p. 267-272 e p. 294-295.

BRITO, Mario da Silva. *Conversa Vai, Conversa Vem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.

BROCA, Brito. *Românticos, pré-românticos, ultrarromânticos: vida literária e romantismo brasileiro*. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1979.

CANDIDO, Antônio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo: Livraria Martins, 1971. v.2.

_____. Teatro e Narrativa em Prosa de Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário*. Campinas: IEL/Unicamp, 1982.

_____. A educação pela noite. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A educação pela noite. In: AZEVEDO, Álvares de. *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.[1989]

_____. A literatura na evolução de uma comunidade. In: _____. *Literatura e sociedade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2006.[1965]

CARPEAUX, Otto Maria. Prosa de ficção do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

CAVALHEIRO, Edgar. Introdução. In: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna/Macário*. Rio de Janeiro: Garnier, 1994. [1940]

_____. Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário, Noite na taverna e poemas malditos*. Organizador Hildon Rocha. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. Introdução. In: *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CAVALCANTE, Maria Imaculada. *O satanismo na obra de Álvares de Azevedo*. Goiânia: UFG, 1989. [dissertação de mestrado]

_____. A presença do byronismo na proução literária de Álvares de Azevedo. *RevLet – Revista Virtual de Letras*, v.1, n. 1, 2009.

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

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidade*. São Paulo: Edusp, 2004 [1999]. v.1

CESERANI, Remo. *O fantástico*. Trad. de Nilton César Tridapalli. Curitiba: Ed. UFPR, 2006.

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

FREIRE, Rafael Argenton. *Byron and Álvares de Azevedo: Byronism in Brazil*. University of Glasgow, 2010. [dissertação de mestrado]

FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.

_____. Fantástico (gênero); Fantástico (modo). In: CEIA, C. (org).. *E-dicionário de termos literários*. Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>>. Acesso em: 24 fev. 2012.

GABRIELLI, Murilo Garcia. *A obstrução ao fantástico como proscricção da incerteza na literatura brasileira*. UERJ, 2004 [tese de doutorado]

GOMES, Eugênio. *Prata da Casa*. Rio de Janeiro: Ed. A Noite, 1935

_____. O individualismo Romântico. In: COUTINHO, Afrânio (Org). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1997. v.3.

GRIECO, Agripino. *Evolução da Literatura brasileira*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obras completas*. Alexei Bueno, Org.; textos críticos, Jaci Monteiro et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

HADDAD, Jamil Almansur. Álvares de Azevedo e Castro Alves. *Revista Província de São Pedro*, Porto Alegre, n.14, 1949.

_____. *Álvares de Azevedo, a maçonaria e dança*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1960.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime*. Tradução do prefácio de Cromwell. Trad. Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HOLLANDA, Aurélio Buarque de; RONAI, Paulo (Org). Mar de histórias, antologia do conto mundial. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário, Noite na taverna e poemas malditos*. Hildon Rocha org. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Trad. de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1996. v. 2

JEHA, Julio. Claudius Hermann e o fantástico. *O Eixo e a Roda – Revista de Literatura Brasileira*, Belo Horizonte, ano 1, n.1, jun. 1983.

JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o Byroniano*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

LABRES, Cláudia. *A poética do mal : a ficção de Álvares de Azevedo, uma literatura sob o signo de satã*. UFRS, 2002 [dissertação de mestrado]

LIMA, Hermann. A evolução do conto. In: COUTINHO, Afrânio (Org). *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global Editora, 1997. v.3.

LINS, Álvaro. Notas sobre o Romantismo Brasileiro. *Atlântico – Revista Luso-Brasileira*, Lisboa/Rio de Janeiro, n. 1, 1919.

LOPES. Hélio. Fausto e Werther. In: *Letras de Minas e outros ensaios*. São Paulo: Edusp, 1997.

LUCAS. Fábio. Brazilian poetry from 1830s to the 1880s. In: ECHEVERRÍA, Roberto González; PUPO-WALQUER, Enrique (Org.). *The Cambridge History of Latin American literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. v. 3.

MACEDO. J.M. de. Esboço biográfico de Manuel Antonio Alvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares de. *A noite na taverna: contos phantásticos*.

MAGALHÃES, Couto de. Esboço da história da Academia. *Revista da Academia de São Paulo*, São Paulo, 1859.

MAGALHÃES JUNIOR, Raimundo. *Poesia e vida de Álvares de Azevedo*. São Paulo: Editora das Américas, 1962.

MALARD, Leícia. *Escritos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Comunicação, 1981.

MARTINS, Wilson. Escravos de uma Estrela Infaust. In: HISTÓRIA da Inteligência Brasileira. São Paulo, Cultrix, 1977. v.2.

MENON, Maurício Cesar. *Figurações do gótico e seus desdobramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. Londrina: Centro de Letras e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Londrina, 2007. [tese de doutorado]

MERQUIOR, José Guilherme. *De Anchieta a Euclides, breve história da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

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

MOISÉS, Massaud. *História da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix/Medusa, 1983.

_____. *A literatura brasileira através dos textos*. São Paulo: Cultrix 2007.

MONTEIRO, Jacy. *Duas palavras*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853.

_____. *Álvares de Azevedo*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Obra completa*. Alexei Bueno, Org.; textos críticos, Jaci Monteiro et al. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2000.

MONTEIRO, Jerônimo. (orelha). In: MONTEIRO, Jerônimo (Org.). *O conto fantástico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1959.

MORAES, Carlos Dante. *Álvares de Azevedo e o romantismo: três fases da poesia*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1960. [1948]

_____. O adolescente e o romantismo . In: AZEVEDO, Álvares de. *Noite na taverna: contos fantásticos*. Porto Alegre: Ed. Globo, 1952.

MORSE, Richard. Álvares de Azevedo e o temperamento romântico. In: FORMAÇÃO histórica de São Paulo. São Paulo: Difusão Europeia, 1970.

MOTTA, Arthur. Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, ano I, n. 3, 1931.

NABUCO, Joaquim. Álvares de Azevedo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 12 set. 1875. Folhetim do Globo.

OLIVEIRA, Jefferson Donizete de. *Um sussurro nas trevas: uma revisão da recepção crítica e literária de Noite na Taverna de Álvares de Azevedo*. USP, 2010. [dissertação de mestrado].

_____. Comunicação oral “Ecos nas sombras: emulações de Noite na taverna”, Sessão de comunicações 4. In: COLÓQUI VERTENTES DO FANTÁSTICO FICCIONAL, 2., 2011, São Paulo. São Paulo: UNESP, 2011.

PEIXOTO, Afrânio. A originalidade de Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, ano I, n. 3, 1931.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira - prosa de ficção de 1870 a 1920*. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed.: MEC, 1973. v. 2-3.

PIMENTEL, Heloá Alves. Fantástico: literatura da aparência. In: *Memórias mineiras e outros textos: Pedro Nava*. Juiz de Fora: Verbo de Minas. 2001. v. 3, n. 5.

PIRES. Homero. Influência de Álvares de Azevedo. *Revista Nova*, ano I, n. 3, 1931.

_____. Introdução. In: PIRES, Homero (Org). *Álvares de Azevedo, obras completas de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942. v.1.

_____. (nota). In: PIRES, Homero (Org). *Álvares de Azevedo, obras completas de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1942. v.2.

PONCIANO, Marcos Rogério Ribeiro. *Vapores soturnos: uma análise de Macário e Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. UFRJ, 2003 [dissertação de mestrado]

PRADO, Décio de Almeida. Um drama fantástico: Álvares de Azevedo. In: O DRAMA romântico brasileiro. São Paulo: Perspectiva, 1996.

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

_____. Em torno a uma teoria sobre o medo e o fantástico. In: VOLUBUEF, Karin; WIMMER, Norma; HERRERA, Roxana Guadalupe (Org.). *Vertentes do fantástico na literatura*. São Paulo: Annalube, 2012.

ROCHA, Gibson Monteiro da. *Dante: um percurso pela literatura brasileira*. UFP, 2007.

ROCHA, Hildon. *Álvares de Azevedo: anjo e demônio do romantismo*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1982a.

_____. Álvares de Azevedo e Ficção Fantástica. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário, Noite na taverna e poemas malditos*. Hildon Rocha (org). Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982b.

_____. A taverna imaginária de Álvares de Azevedo. In: AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1988

ROMERO, Silvio. *História da Literatura brasileira*, tomo II. Rio de Janeiro: Garnier, 1888.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SCHLEGEL, August. A noite e os sonhos. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários*. São Paulo: Atlas, 1992 apud PONCIANO, Marcos Rogério Ribeiro. *Vapores soturnos : uma análise de Macário e Noite na taverna, de Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2003.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. Notícia sobre M. A. Álvares de Azevedo e suas obras. In: MIRANDA, José Américo et al. (Org.). *Crítica reunida 1850-1892*. Porto Alegre: Nova Prova, 2005.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1964. [1915]

SOUTO, Luiz Felipe Vieira. *Álvares de Azevedo*. Rio de Janeiro: Instituto Histórico Nacional, 1931 apud JORDÃO, Vera Pacheco. *Maneco, o Byroniano*. Rio de Janeiro: MEC, 1955.

SOUZA, Roberto Acízelo de. A ideia da crítica no Romantismo Brasileiro. Ideias e Matizes. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2009. Inédito.

_____. *Introdução à historiografia da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

TAUNAY (Visconde de), Alfredo d'Escragolle. *Reminiscência*. São Paulo: Melhoramentos, 1923

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Corrêa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2007. [1975]

VERÍSSIMO, José. *Estudos de literatura brasileira, 2ª série*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1977.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5. ed. Brasília: Ed. UNB, 1998.

VOLOBUEF, Karin. E.T.A. Hoffmann e Álvares de Azevedo: um encontro na noite. In: SEMINÁRIO DE PESQUISADORES DA FCL, 1., 1997, Araraquara. *Caderno de resumos*. Araraquara: Comissão de Pesquisa da FCL-UNESP, 1997.

_____. *Frestas e arestas: a prosa de ficção do romantismo na Alemanha e no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

_____. E.T.A. Hoffmann e o Romantismo Brasileiro, palestra apresentada na mesa-redonda "Pontos de contato entre o Romantismo alemão e o Romantismo

brasileiro. In: SIMPÓSIO O SER ROMÂNTICO: REFLEXÕES SOBRE O ROMANTISMO NO BRASIL E NA ALEMANHA, 2002, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: UERJ: UFRJ, 2002. Disponível em: www.apario.com.br Acesso em: 01 jun. 2011

_____. E.T.A. Hoffmann em Três Leituras Brasileiras. In: IZARRA, Laura P. Zuntini (Org.). *Literaturas Estrangeiras e o Brasil: diálogos*. São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2004.

_____. Minha mãe me matou, meu pai me comeu: A crueldade nos contos de fadas. In: COLÓQUIO VERTENTES DO FANTÁSTICO NA LITERATURA, 2. 2011, São Paulo. *Anais*. São José do Rio Preto: UNESP, 2011.

WERKEMA, Andrea Sirihal. *Macário, ou, Do drama romântico em Álvares de Azevedo*. UFMG, 2007 [tese de doutorado]

WOLF, Ferdinand. *O Brasil literário*. São Paulo: Companhia Nacional, 1955.

ZEMBRUSKI, Soeli Staub. *Um outro Byron no Brasil; a tradução de Paulo Henriques Britto*. UFSC, 2008 [dissertação de mestrado]