

A FUNDAÇÃO DA LITERATURA BRASILEIRA EM NOITE NA TAVERNA

Cilaine Alves CUNHA¹

- RESUMO: *Noite na taverna* postula um estudo romântico da tradição literária como solução das controvérsias entre Macário e Penseroso, a respeito das exigências de renovação da arte. Estabelecendo um diálogo com Schiller e retomando, a seu modo, técnicas e cenas da obra de Laurence Sterne, José Cadalso e Byron, contrapõe velhos e novos modelos literários, o que resulta em uma inesperada concepção de nacionalismo, contrária ao indianismo.
- PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; indianismo; ironia; nacionalismo.

Álvares de Azevedo insere-se num período duplamente decisivo da história e da literatura brasileiras. No âmbito propriamente histórico, assistiu ao reajuste no modo de vida da Colônia em transição rumo à formação do Estado nacional; no plano literário, participou ativamente da implantação do romantismo no país. Na condição de espectador e agente desse processo, contribuiu para dar início à desintegração das regras fixas de construção do texto literário, adotando o estilo contraditório, espontâneo e fragmentário da estética romântica.

Em parte devido a sua inserção num período de grandes transformações locais e mundiais, mas também devido a sua reflexão sobre a derrubada de antigos preceitos, um dos traços típicos que perpassa sua obra, de início a fim, é a recorrente, quase obsessiva, discussão a respeito dos novos parâmetros artísticos. Uma das melhores pistas para a compreensão de *Noite na taverna* é a de Antonio Candido (1987), para quem o texto pode ser lido como complemento de *Macário*.

O núcleo central da hipótese de Antonio Candido apóia-se na construção antagônica dos personagens desse drama, num esquema que faz Penseroso encarnar os ideais nacionalizantes próprios do cenário intelectual da época, o que o leva a defender o sentimento da pátria, o pitoresco e o otimismo social. Satã, por sua vez, funciona como uma espécie de (anti)guia espiritual do adolescente/estudante Macário. Toma a si a tarefa de iniciá-lo nos “aspectos mais convulsos e externos da vida”, encarnando um ponto de vista cético quanto aos rumos da civilização e do progresso. Já Macário seria a síntese da pureza utópica de Penseroso e da falta de crença nas ilusões, representando, para Antonio Candido (1987, p. 14), a “suprema binomia do bem em face do mal”. Além dessa construção binômica dos personagens, a suposição

¹ Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP – 05508-900 – São Paulo – SP – cilaine@usp.br

do crítico assenta-se ainda no tratamento simbólico da morte de Penseroso, emblemática do fim do ideal, da pureza e da crença. Com isso, ao final do drama, Satã ver-se-ia à vontade para levar a cabo a iniciação “demoníaca” de Macário, convidando-o a espiar uma orgia por uma janela. Essa provável participação da personagem Macário como mero espectador das cenas macabras de *Noite na taverna* leva Antonio Candido a supor que Satã está desvendando a seu pupilo um tipo de experiência marcada por incesto, necrofilia, fratricídio, canibalismo, traição e assassinio:

Para este [Satã], morto Penseroso, isto é, perdida a possibilidade de pureza e ideal, resta essa via feroz em que o homem procura conhecer o segredo da sua humanidade por meio da desmedida, na escala de um comportamento que nega todas as normas. Aqui, não se trata mais de análise (como em *Macário*), mas de fatos, acontecimentos e sentimentos levados ao máximo de tensão moral, até a fronteira da crueldade, da perversão e do crime, que testam as nossas possibilidade diabólicas. (CANDIDO, 1987, p. 16)

Se acatarmos a sugestão de ler essas duas narrativas de Azevedo como intercomplementares, teremos de aceitar que essa conexão foi coincidentemente planejada pelo autor, ainda que ele não tivesse vivido a tempo de ver sua obra publicada. A hipótese ganha ainda maior probabilidade diante da tendência típica, nesse autor, de remeter uma obra sua a outra. Assim, enquanto o poema “Lembrança de morrer” dramatiza, numa chave sublime, a marginalização e a exclusão social do poeta, “O poeta moribundo” ridiculariza o anseio de glória literária de um eu lírico construído como poeta medíocre. O soneto “Pálida, à luz da lâmpada sombria” possui seu correspondente paródico noutro poema do mesmo gênero, “Passei ontem a noite junto dela”, em que o tema do amor por uma donzela etérea e inatingível do primeiro será motivo de escárnio no segundo.² Nesse sentido, a hipótese de conexão interna e intencionalmente estabelecida entre *Noite na taverna* e *Macário* implica o estabelecimento de um vínculo entre as idéias de uma e outra obra, levando a primeira delas a se configurar como solução para o impasse gerado pelo choque do ceticismo de Satã/Macário com o otimismo de Penseroso.

Não por acaso, uma das características mais marcantes de Macário e Penseroso refere-se à construção de ambos como homens de letras, o que justifica a constante reflexão sobre a arte. As idéias de cada um a respeito da criação literária opõem, de um lado, Macário e Satã e, de outro, Penseroso, fazendo com que as divergências entre eles sejam determinadas por avaliações distintas a respeito do andamento do mundo. Macário e Satã pensam que, uma vez que a ciência é impotente para explicar os mistérios da vida e que não mais restam esperanças num mundo regido pela corrupção do dinheiro, também a poesia tende a desaparecer. A cumplicidade entre os dois deriva também da idéia comum de que o desaparecimento de Deus da face da

Terra teria determinado a absorção, pela literatura, da melancolia, do ceticismo e da degradação moral; idéia esta desenvolvida pelo próprio Álvares de Azevedo num de seus estudos literários, em que, procurando entender o caráter dissoluto da obra de Byron, defende que, se aos poetas cabia transmitir o sentimento de sua época, um período histórico marcado pela descrença e pela turvação das esperanças só poderia produzir uma poesia de cunho fúnebre:

Quando uma filosofia inteira estabelecia o axioma do ceticismo, e quando a população dormia esquecida de Deus sobre os túmulos vazios de seus reis – quando a cruz se estalara no frontispício das catedrais, e a fronte lívida e ebúrnea dos crucifixos se despedaçara nas lajes do templo profanado – não era de espanto que a poesia viesse entoar o cântico dos funerais da crença no cadáver da religião (AZEVEDO, 1942a, p. 315).

A construção de Satã obedece às mesmas características do herói fatal desenvolvido por Byron ao longo de sua obra. Como este, Satã é um indivíduo demoníaco, misterioso, rebelde e indomável, podendo por isso ser visto como encarnação do romantismo brasileiro, de tendência byroniana, que tomou a vida e a obra de Byron como modelos de experiência boêmia a ser imitada na vida e na literatura.³ Penseroso, por sua vez, defende, como notou Antonio Candido, o mesmo nacionalismo literário proposto pelos poetas do indianismo, isto é, a criação de uma tradição pela incorporação, na literatura, das características marcantes da natureza e da cultura brasileiras. Em *Macário*, a divergência acerca do tipo de romantismo a ser adotado pode ser exemplificada por um diálogo entre Macário e Penseroso a respeito de um poema de cunho cético. Para Penseroso, o livro que contém o poema é imoral, e seu autor, maldito, pois ambos carecem de fé. Condena veementemente quem se recusa a voltar sua poesia para as novas realidades, para as nações jovens, prenhes, segundo ele, de futuro:

Esperanças! Esse Americano não sente que ele é o filho de uma nação nova, não a sente o maldito cheia de sangue, de mocidade e verdor? Não se lembra que seus arvoredos gigantesco, seus oceanos escumosos, os seus rios, suas cataratas, que tudo lá é grande e sublime? (AZEVEDO, 1942b, p. 64).

Uma das fortes evidências de que *Macário* procura expor e, ao mesmo tempo, dialogar com as tendências literárias da época, mais precisamente com a obra de Gonçalves Dias, reside no fato de Satã ser dotado da capacidade de formar espiritualmente o jovem adolescente. Nos poemas “Quadradas da minha vida” e “Poema americano” e na prosa poética *Meditação*, de Gonçalves Dias, um dos personagens mais recorrentes é a figura do velho sábio que, ao se revestir da autoridade da experiência, possui uma vidência absoluta a respeito dos males que assolam a sociedade. Ora, essa personagem, dotada da capacidade de formar espiritualmente jovens letrados,

² Analisei a construção autoparódica dos poemas de *Lira dos vinte anos* em *O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. (ALVES, 1998).

³ Sobre a aclimação do byronismo no Brasil ver Barboza (1974).

transmitindo-lhes a fé e a esperança no progresso será retomada ao longo da obra de Álvares de Azevedo, mas com traços que invertem os do velho sábio protetor das Luzes. Nos poemas “Boêmios” e “Meu sonho”, ainda que dotado da capacidade de esclarecer, respectivamente, as trevas da alma dos personagens Puff e as angústias do eu, essa figura adquire traços malditos e misteriosos que o levam a oferecer uma formação demoníaca a seus pupilos. Nesses dois poemas, esse herói demoníaco torna-se o responsável não pelo conhecimento rumo às Luzes, como em Gonçalves Dias, mas, ao contrário, pela descrença e pelos sentimentos mórbidos e melancólicos, do primeiro personagem, e pelos sonhos que poderão levar o segundo à morte.

No prefácio a “O conde Lopo”, Álvares de Azevedo reage à permanência da antiga função do poeta como agente disseminador do “santo, do justo e do belo” e à manutenção do fim didático em literatura. Listando alguns autores do romantismo europeu (Byron, Victor Hugo e Goethe), afirma que, entre eles, a apresentação de quadros contra a moral não os torna menos belos. Defendendo romanticamente que a poesia é o belo, a arte, para ele, já se libertara do caráter edificante que até então lhe era destinado. Em sua ótica, os critérios de avaliação de uma obra não residem no caráter edificante de seus quadros, mas, antes, em sua constituição como beleza artística:

O immoral póde ser bello – As visões núas do juizo derradeiro de Miguel Angelo – **Antony, Angela, Teresa**, quasi todo o theatro emfim, quasi todas as obras de Alexandre Dumas são immoraes. – Aquella alma de poeta quem negará contudo glorias e louros? quem poderá não achar bellas essas paginas do romancista-rei do seculo.

Jacques Rolla e Franz.

Eis aí pois – Antony é belo – mas algumas odes immoraes de Horacio, não o são (AZEVEDO, 1942c, p. 419 - grifos do autor).

No mesmo intuito de abalar a defesa dos princípios da moral em literatura, Álvares de Azevedo, no estudo sobre George Sand – após admirar a ousadia com que a escritora francesa logrou questionar a ordem estabelecida, desqualificando o casamento e as “fórmulas da propriedade, naquela sua teoria ardente balanceada entre o socialismo e o comunismo” (AZEVEDO, 1942d) –, procura justificar o atentado à moral, efetivado, nessa obra, pela estilização do adultério:

Não sou contudo daqueles que se arrepiam com a desenvoltura de Sand, – Tartufo que suma virtuosamente a face nas mãos ante os tesouros da beleza. A poesia é a beleza – desde que o poeta se não enxurde no lodo da obscenidade, desde que o assunto se lhe não desflore em mãos torpes, seja embora a sua inspiração essa **metafísica da matéria** que mana de **D. Juan e Lélia**: – que importa? (AZEVEDO, 1942d, p. 256 - grifos do autor).

Nesse propósito de implodir o fim edificante da literatura, a escolha, em *Noite na taverna*, do estilo gótico não parece fortuito. Embora não seja uma invenção do período, a preferência dos escritores do romantismo pelo horror desencadeou um lento processo de estruturação do gênero, contribuindo para que ganhasse autonomia teórica própria. Ao se elevar à condição de narrativa propícia a explorar os conflitos da existência, o horror deixou de fazer parte de um plano estilístico baixo para se tornar uma das formas mais reputadas na passagem do século XVIII para o XIX. Em geral, os comentadores remontam sua origem ao romance gótico inglês, tomando *O castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, como pioneiro do gênero (VIDAL, 1994). Concomitantemente ao processo de consolidação da burguesia como classe hegemônica, o restabelecimento do horror, nesse período, respondeu aos anseios da burguesia por uma ficção que expressasse uma visão de mundo mais sentimental, desvinculada do convencionalismo moral aristocrático (CARPEAUX, 1961, p. 1454-455).

Na Alemanha, a eclosão, em 1770, do movimento pré-romântico *Sturm und Drang* surge com a proposta de renovar as letras nacionais, mas também como violenta reação à fé na razão e nas Luzes. Associando o Iluminismo aos ideais clássicos e canônicos da literatura francesa, cuja hegemonia na cultura alemã esperavam enfraquecer, os *stuermer* tomaram os princípios iluministas como responsáveis por uma racionalidade meramente formal, o que teria acarretado perda de espontaneidade e sensibilidade na cultura. A revolta ao domínio da razão e da clareza na arte fez germinar outra visão acerca da natureza humana, que procura salientar a contradição e a irracionalidade das emoções, contrapondo, ao mundo da convenção, os impulsos, as emoções, a intuição e a inspiração espontânea do “gênio” (ROSENFELD, 1991, p. 7-24).

No final do século XVIII, a desestruturação dos antigos valores estabelecidos, a alienação do trabalho e as cenas de terror, inauguradas pelas duas Grandes Revoluções, contribuíram para acentuar a perspectiva irracional da natureza humana. O anseio de fuga da realidade sombria para esferas misteriosas procura relativizar o moralismo que ditava a luta do bem contra o mal. Ao publicar, em 1781, *Os bandoleiros*, Schiller, ainda adepto do tom de revolta dos *stuermer*, que o distanciará de sua busca tardia pelo equilíbrio e clareza clássicos, opera uma transformação na construção do vilão do romance gótico. Aprofundando o fascínio gerado pelo rebelde indomável do *Paraíso perdido*, de Milton, Schiller eleva o (anti)herói delinqüente à categoria do sublime, construindo sua personalidade com traços de ser dotado de extrema sensibilidade: “No fim do século XVIII, o Satanás miltoniano transfigura seu sinistro fascínio no tipo tradicional de bandido generoso, do sublime delinqüente” (PRAZ, 1996, p. 74.).

Na Inglaterra, o exemplo da narrativa de mistério e imaginação, ainda que a serviço da moralidade racional do mundo aristocrático, será retomado pela autora considerada o “Shakespeare dos romancistas”, Ann Radcliffe. Com *Mysterries of Udolpho* de 1794 e *Italian, or the confessional of the black penitents* de 1797, Radcliffe acentua o grau de violência na estilização do terror, num modelo que será

retomado por seu contemporâneo, Matthew Gregory Lewis. Com *Ambrosio, or the monk* de 1795, Lewis alcança o sucesso de Radcliffe, apropriando-se do caráter ambíguo do herói delinqüente, misto de anjo desenvolvido por Schiller. Na passagem para o século XIX, a adaptação do gótico tradicional numa narrativa que valoriza a sensibilidade atormentada, vivendo o conflito gerado pelo embate de forças naturais e culturais, consolidar-se-á no romance de Mary Shelley, *Frankenstein* de 1817. Na França, a literatura dos túmulos com a típica cenografia em ruínas, enfatizando uma visão pessimista da vida e destino humano, fará eco sobretudo nos romances *Jacques Rolla* e *Noites*, de Alfred de Musset, em *A novela de uma múmia*, de Théophile Gautier, e em *Hans de l'Islande*, de Victor Hugo.

A despeito da multiplicidade estilística e autoral do horror, o principal fator que o unifica num gênero próprio reside no objetivo que procura despertar emoções no leitor, desencadeando sensações simultâneas de piedade e terror, atração e relutância, medo e fascínio. Ainda que haja controvérsias quanto à identificação de *O Castelo de Otranto* como o pioneiro do gênero, sua relevância histórica reside na forma com que Walpole modelou o gênero, fornecendo a unidade estrutural básica a partir da qual será desenvolvido. Num conjunto de estereótipos claros, a narrativa do horror situa-se, em geral, num ambiente sombrio ou em ruínas, contém às vezes passagens subterrâneas e úmidas, de onde pendem quadros misteriosos, quando não em movimento, sendo quase invariavelmente protagonizada pela imaculada donzela perseguida pelo vilão cruel:

Além disso, incluía um nobre malvado e tirano que desempenhava o papel de vilão; a santa amplamente perseguida – em geral insípida – heroína que sofria os maiores terrores e servia de ponto de vista e centro das simpatias do leitor; o herói virtuoso e imaculado, de alta linhagem, mas trajando em geral humilde disfarce; e também o convencionalismo de ostentosos nomes estrangeiros para os personagens – italianos em sua maioria – e uma série interminável de elementos cenográficos, tais como luzes estranhas, alçapões úmidos, lâmpadas apagadas, manuscritos ocultos e mofados, dobradiças chiantes, tapetes que estremecem etc. (LOVECRAFT, 1994, p. 21)

No Brasil, a precursora na adaptação da narrativa do horror, ambientada em lugares sombrios com exaustivos episódios de sangue e depravação, desencadeados pelo herói celerado, foi *Noite na taverna*. Redigida provavelmente entre 1850 e 1852 e publicada postumamente em 1855, alcançou grande sucesso de público e uma forte repercussão nos círculos literários da época.⁴ O traço singular desta novela e o eixo em torno do qual gira o conjunto narrativo parecem residir na crítica à concepção que tomava a literatura como instância privilegiada de correção da moral. Além disso, ao defender que a poesia valorize a sensibilidade como fonte a partir da qual emana seu

⁴ Entre as obras que foram escritas sob inspiração de *Noite na taverna*, destacam-se *Ruínas da glória*, de Fagundes Varela e o *País das quimeras*, de Machado de Assis. (PIRES, 1942, p. xi-xxiv).

material, procura expor uma pluralidade de tendências filosóficas que, de um modo ou de outro, abalam o objetivo dos representantes do romantismo oficial de impor o ecletismo como a filosofia do Império, propícia a sustentar a crença quanto ao papel da ciência e da fé no desenvolvimento do progresso nacional.

Graças à proposta de promover a conciliação entre os mais diversos sistemas filosóficos e tendências políticas, o ecletismo foi adotado pelos letrados reunidos em torno de D. Pedro II como a filosofia oficial do Império e como uma única tendência filosófica válida para orientar novos talentos. Seu maior defensor, Gonçalves de Magalhães, refutou a convivência com tendências que divergiam de sua orientação e que, em pauta na Europa desde o final do século XVII, ou abalaram a crença na existência de Deus, ou tomaram a subjetividade como o centro a partir do qual se funda o conhecimento. Em “Ensaio sobre a história da literatura brasileira”, ao lado da retomada da tradição indígena e da representação do passado longínquo, Gonçalves de Magalhães postula que filosofia e ecletismo sejam termos sinônimos, única via de acesso, para ele, da evolução da inteligência brasileira e do progresso e das Luzes nacionais:

Depois de tantos sistemas exclusivos, o espírito eclético anima o nosso século, ele se levanta como um imenso colosso vivo, tendo diante dos olhos os anais de todas as gerações, n'uma mão o archote da Filosofia aceso pelo gênio da investigação, com a outra aponta a esteira luminosa, onde se convergem todos os raios de luz, escapados do brandão que sustenta. Luz e progresso; eis sua divisa. (MAGALHÃES, 1978, p. 145)

No mesmo propósito de Magalhães, Santiago Nunes Ribeiro toma por missão do poeta, ao lado da descrição da natureza americana e do entusiasmo religioso, da disseminação do amor pelo progresso e pela pátria e da legislação dos princípios da moral, o combate ao pensamento sensualista. Em lugar, o autor enfatiza o ecletismo, argumentando que, uma vez que suas idéias remontam a Deus o princípio do conhecimento e das leis da natureza, cabia a ele apenas criticar as antigas estruturas da ciência e fundar as novas bases do pensamento:

Como a fada que a imaginação romântica sonhara, aniquilava os seus palácios esplendentes, a ciência faz desaparecer as suas teorias para substituí-las por outras mais brilhantes ou mais sólidas. Assim ela tende a completar-se submetendo os fatos à crítica pausada e transcendente de um ecletismo vasto e compreensivo. (RIBEIRO, 1980, p. 43)

A pronta reação de Álvares de Azevedo à tentativa de impor o ecletismo como sistema único de orientação das idéias e das produções literárias manifesta-se em seus discursos, em que traça um quadro negro da política governamental brasileira, da imprensa e do sistema educacional do país para, a partir daí, delimitar a missão política das sociedades acadêmicas e da mocidade estudantil. Ressaltando que a forma

específica com que a monarquia se consolidou, no Brasil, negava, após quase vinte anos de Independência, as promessas de liberdade, de instrução pública e de popularização do saber e, que, por outro lado, teria sido graças às sociedades secretas que o grito republicano se insurgira na França, Azevedo conclama a mocidade a despertar no governo “os palpites de brasileirismos”, a cobrar dele “a jura de patriotismo e de liberalismo profundo”. Em lugar de aceitar a orientação de Magalhães, que propunha adotar apenas a cultura francesa e o ecletismo como modelos a partir dos quais a literatura e as idéias se desenvolveriam, Azevedo procura, nesse texto, direcionar a atenção de seu auditório pelas mais diversas fontes literárias e filosóficas, destacando, entre outras, a filosofia oriental, o transcendentalismo de Kant e Fichte e o idealismo de Hegel:

Comparai a filosofia dos tempos e os poetas: sonhai o labirinto tenebroso da filosofia Indostânica de Viasa, Capila e Gantana, onde porventura Pitágoras bebera as teorias da metempsicose, Sócrates e Platão seu idealismo; [...] embebei-vos no transcendentalismo alemão – Kant, Fichte, Abicht – no idealismo mais puro e vaporoso, reduzindo o panteísmo de Espinosa e a visão em Deus de Malebranche, ao egotismo de Fichte e Hegel – e passai as longas noites de vigília com a *Messíada* de Klopstock, o *Fausto* de Goethe, e as criações negras de Johann Paulus Richter (AZEVEDO, 1942e, p. 423).

Nesse propósito de ampliar o horizonte das idéias no Brasil e de criticar a concepção edificante da literatura, *Noite na taverna* filia seus cinco personagens principais a sistemas filosóficos distintos, mas que, de um ou de outro modo, negam o conhecimento baseado no império da razão e, à literatura, a função de transmitir princípios morais. Fundamental nesse sentido, o capítulo inicial, “Uma noite do século”, oferece uma síntese dialógica que condensa a reação à visão edificante da poesia, alheia às contradições humanas. Em seu lugar, a fala de todas as personagens, ainda que apresente certas discordâncias acerca do que consideram um sistema filosófico genuíno, contrapõe em uníssono o ceticismo e o hedonismo como postura de vida e como fundamento da poesia. Enquanto Bertram toma o fumo e o vinho como metáforas do idealismo alemão ou, em outras palavras, como imagem do movimento da idéia pelo espírito, o materialista Solfieri, ainda que admita, com os amigos, a imortalidade da alma como um ideal a ser perseguido, pensa que ele deve se deixar impregnar do “lodo e podridão”, disseminados pelo mundo. Para ele, a vida não é, como a lua, um elemento puro e virtuoso, mas uma “reunião ao acaso de moléculas atraídas”. Analogamente a Bertram, Solfieri crê que das ilusões nada se concretiza e que a existência só tem sentido na febre do libertino, na bebida e na lascívia. O ateu Johann, por seu turno, condena a crença nos dogmas religiosos, o fanatismo e o culto dos ícones católicos. O único consenso entre eles é o de que a base de todo conhecimento reside no elemento sensível e que, na poesia, assim como no estilo de vida, deve imperar uma atitude que chamam de epicurista, voltada para o culto do prazer. Sob a

ótica dos libertinos, o prazer se torna o fundamento da vida e a fonte de onde devem-se extrair os materiais da criação poética.

Tendo em vista as divergências de Álvares de Azevedo com a renovação da literatura pelos indianistas, pois cabe a Satã uma demoníaca formação espiritual do adolescente Macário, voltada para despertar nele uma consciência precavida contra a fé nas Luzes e a crença na humanidade, cabendo-lhe ainda postular outra perspectiva de acesso ao conhecimento, extraído de situações em que impera o lado trágico e corrupto da vida, resta, então, perguntar em que medida *Noite na taverna* propõe alternativas de construção de uma literatura que descarte as propostas de Penseroso. Vale dizer que, se o diálogo com o nacionalismo de Penseroso sinaliza para sua morte, se Satã abre a Macário a perspectiva de um mundo pintado com cores negras e prenhes de revolta, *Noite na taverna* pode estar contrapondo outra concepção de literatura e de pátria.

Nessa novela, a estilização da realidade como degradante e moralmente viciada desenvolve-se sob uma perspectiva cínica em que a violação de valores morais pelos diversos narradores justifica-se na falta de ética predominante no mundo. Os motivos que normalmente tenderiam a gerar aversão, como o ato sexual com a cataléptica, o seqüestro da bela duquesa, a incursão inicialmente involuntária de Bertram no mundo do crime e a asfixia de sua musa ensandecida, o fratricídio cometido por Johann ou mesmo o cinismo omissivo de Gennaro, que faz sobrepor a atração por Nauza ao respeito pelo mestre e sua filha, e ainda a sorte de Johann sobre a de Artur e seu desconhecimento da identidade de Giórgia, tudo isso se dilui na ética de um destino em que impera a fatalidade, desmobilizando, com isso, o senso moral do leitor.

Entretanto, o principal motivo que opera o esvaziamento do senso moral num destino fatalmente trágico, unificando todas as histórias numa mesma visão de mundo, reside na impossibilidade de se levar a cabo um tipo de arte grandiosa, aí concebida como aquela que se constitui de uma pureza espiritual, cujo desenvolvimento numa forma artística entra em choque com essa mesma fatalidade. O esvaziamento da moral pela impossibilidade de se adentrar esferas artisticamente elevadas atravessa a fala de todos os discursos de todos os narradores que compõem a passagem do tempo em suas vidas numa linearidade dividida em três etapas.

Os indianistas, como se sabe, em lugar de explorarem a passagem do tempo na vida do indivíduo, pensaram a linearidade temporal como uma sucessão inerente à história do país. Nos autores desse movimento, a divisão da história em três etapas remonta a primeira delas ao período anterior à conquista, relativo à cultura do aborígine. A segunda época, por sua vez, iniciar-se-ia com a ocupação e se completaria com o fim do sistema colonial quando, finalmente, iniciaria a terceira etapa, correspondente ao período posterior à Independência. Nessa linearidade, Gonçalves Dias, por exemplo, pressupõe a “evolução da consciência nacional” de modo a fazer com que a genialidade

espontânea do aborígene tivesse sido abortada pelo arbítrio da dominação portuguesa, cabendo à sua época recuperá-la e desenvolvê-la mediante a documentação histórica e a estilização da tradição indígena.

Em *Noite na taverna*, diferentemente, a passagem do tempo refere-se unicamente à vida do indivíduo, não mais à da coletividade. O decurso individual do tempo divide-se também em três etapas, mas de modo a fazer corresponder as etapas da vida individual às fases da literatura. Assim, à construção da juventude, pelos atributos alegria, espontaneidade e ingenuidade, corresponde um tipo de poesia que ganha os mesmos atributos e cuja forma mais representativa é o idílio. A segunda fase do indivíduo refere-se ao crepúsculo da juventude, quando começa a perder a fé e as esperanças na vida, pondo-se, agora, a lamentar a perda da época de ouro das crenças e das ilusões. Nessa etapa, o lamento poético da perda do passado tem obviamente na elegia a forma poética mais característica, evoluindo, no entanto, rumo a uma narrativa de cunho macabro. Esta, por sua vez, expressa uma visão de mundo que toma a inversão dos valores morais como atitude única do indivíduo que já não acredita mais na capacidade de as forças humanas racionais viabilizarem uma existência mais feliz.⁵

Assim, no diálogo inicial de *Noite na taverna*, um dos convivas sugere um brinde “em nome de todas as reminiscências”, de todos os sonhos que mentiram e de todas as esperanças que desbotaram, ligando o passado das ilusões ao ceticismo do presente. Nesse mesmo intuito de pensar o passado como fonte de um tipo de poesia alegre e jovial, em que a fé e a esperança davam o tom e, no pólo oposto, o presente como fonte de ensandecimentos e tormentos, embasando uma narrativa horripilante, a entrada abrupta de um poeta velho na taverna, durante a fala de Bertram, figura essa concepção da expansão do tempo na vida de todos aqueles indivíduos de meia idade que são os narradores dos contos. Pensada como contraponto que elabora o elogio à juventude, a construção do velho poeta ganha contornos de mito, alegorizando essa concepção do tempo que aproxima as diversas fases da vida a tipos de arte em tudo opostos. Enquanto os diversos narradores das diversas histórias encontram-se numa idade intermediária entre a juventude e o início da maturidade, provavelmente entre os trinta e os quarenta anos, o velho misterioso, descrito com vestimentas que o aproximam da indigência, antes de ser soldado de Napoleão, teria sido principalmente um poeta “aos vinte anos, um libertino aos trinta e um vagabundo aos quarenta”.

De sua peregrinação pelo mundo restaram as lembranças de um amor trágico que se encerrou com a morte da amada em seus braços na primeira noite de amor.

⁵ Ao longo do século XIX, a concepção de Herder segundo a qual o processo de desenvolvimento do indivíduo, da história de um povo e de sua literatura obedece a uma evolução orgânica foi posta a serviço da avaliação da produção de um poeta. Em Hegel, por exemplo, o talento do gênio assume sua forma melhor arrematada apenas na maturidade, quando, segundo, Herder, o escritor começaria a produzir uma prosa mais filosófica. Por isso, ainda que o gênio desabroche na juventude, sua fase ideal é a maturidade, quando já viveu muitas experiências e já foi penetrado por todos os sentimentos e emoções, alcançando assim, um equilíbrio entre fantasia e reflexão (HEGEL, 1991, p. 303-04).

Após o fim de suas ilusões amorosas, as lembranças daquele fim macabro tornaram-se fonte das “agonias do poeta”, transformando-se então na emblemática “rosa murcha”, que conserva o espírito da mulher amada, do mesmo modo que a grinalda de flores murchas que Solferi traz ao pescoço alegoriza um passado cujas lembranças servem de matéria para sua narrativa aterrorizante. Seguindo a mesma tendência de adotar o fim das ilusões como fonte de uma narrativa horripilante, Bertram, no momento anterior ao relato da cena de antropofagia, interrompe a narração não apenas para aumentar a intensidade do suspense em torno da cena que está prestes a ser narrada, mas também para compor uma concepção da experiência que procura justificar o gesto antropofágico pelo ocaso progressivo da crença e do idílio, dando origem à visão cética do presente que cria a narrativa de cunho macabro:

O que é a existência? Na mocidade é o caleidoscópio das ilusões: vive-se então da seiva do futuro. Depois envelhecemos: quando chegamos aos trinta anos, e o suor das agonias nos grisalhou os cabelos antes de tempo, e murcharam como nossas faces e as nossas ilusões esperanças, oscilamos entre o passado visionário, e este **amanhã** do velho, gelado e ermo – despido como um cadáver se banha antes de dar à sepultura! (AZEVEDO, 1942g, p. 112).

A exploração trágica de forças humanas contraditórias e sensíveis, como forma de evocar uma esfera artística sublime foi teoricamente desenvolvida por Schiller, para quem a arte ganha uma função até então inaudita, sobrepondo-se à razão e à filosofia como formas privilegiadas de acesso ao conhecimento. Concebida como um terreno propício para educar a sensibilidade segundo um ideal de natureza humana perfeita, esse estatuto privilegiado conferido à arte representar-se-ia, nas obras, como uma realidade que se vê em choque com a realidade cotidiana, sempre a colocar obstáculos para sua consecução. Para expressar a perda de reciprocidade que antes imperava entre a consciência e o mundo e entre o signo e o significado, o discurso romântico estabelece dois modos distintos de organizar a relação entre sujeito e objeto. Num primeiro caso, o sujeito expressa, pela elegia, sua finitude, contrapondo-a à imensidão do universo: “A primeira estrada conduz a um modo elegíaco de tratar a vida breve oposta à natureza perene. O sujeito reponta, mas para negar-se e desenhar os seus confins no espaço e no tempo” (BOSI, 1978, p. 246). No outro modo de expressar a ruptura dos limites tradicionais que estabelecia uma analogia entre a imagem e a percepção, o sujeito, pelo sublime, constrói-se titanicamente, tomando a realidade como falta que impõe limites ao espírito:

Mas há outro caminho. A evocação de certas paisagens em horas de sombra (**poente, noite**) engendra o contraste entre o mundo que some e que morre e o espírito que sobrevive. Este pode ser um **espectro, Deus**, (‘Como da noite o bafo sobre as águas/ Que o reflexo da tarde incendiava./ Só a idéia de Deus e do infinito/ No oceano boiava’ – A. de Azevedo), ou, etapa final, a consciência do eu poético (BOSI, 1978, p. 246).

Schiller restabelece as bases do discurso sublime de forma que os conflitos da razão na experiência se tornem sua matéria e seu fundamento. A fim de que a representação do *pathos* não desemboque numa comoção vazia, baseada apenas na força do afeto e da comoção, propõe que o *pathos* legítimo contenha idéias, tomando a razão como fundamento da comoção. Ressaltando em diversos momentos que a violência nega a natureza eminentemente racional do ser humano, Schiller concebe o patético como uma luta entre as forças sensíveis da natureza, tais como os afetos, sentimentos, paixões e emoções, com suas faculdades espirituais, a razão e a imaginação:

De um lado, o sentimento sublime consiste no sentimento de nossa impotência e limitação no apreender um objeto; de outro lado, porém, no sentimento de nossa superioridade que teme quaisquer limites, sujeitando, espiritualmente, aquilo a que sucumbem as nossas forças sensíveis. O objeto sublime opõe-se pois à nossa faculdade sensível, e essa inadequação dá ensejo a que consciencializemos uma nova faculdade em nós, que supera o que faz sucumbir a imaginação. Assim, justamente por opor-se à sensibilidade é que um objeto sublime ganha sentido adequado à razão, pois que, ao causar dor através da faculdade inferior, acaba deleitando graças à superior. (SCHILLER, 1964, p. 18)

Define o poeta ingênuo como aquele que se “limita à mera imitação da realidade”, seguindo apenas a natureza simples e a sensibilidade e mantendo-se distante do reino das idéias. Aproximando-o do pensamento dos clássicos, distingue-o do moderno poeta “sentimental”, reflexivo ou irônico, entendido como aquele que, refletindo sobre os objetos a sua volta, refere-os a uma Idéia, lidando, por isso, com duas representações e sensações conflitantes: “com a realidade enquanto limite e com a Idéia enquanto infinito”. Dessas duas esferas conflitantes surge a infinitude do ideal que contradiz a realidade, posta como falta (SCHILLER, 1967, p. 64). De acordo com essa concepção em que arte tem função de desenvolver o ideal de perfectibilidade humana, a sátira ganha um significado amplo por operar o misto entre dor e sensibilidade e entre alto e baixo, subdividindo-se em sátira patética (tragédia) e jocosa (comédia). O fundamento que unifica a compreensão desses gêneros, além da mistura, é o entusiasmo despertado pelo ideal, ponto de partida para a indignação da sátira patética e do escárnio da jocosa.

O sublime, compreendido como um misto de prazer e dor, baixo e alto, idílico, elegíaco e trágico, poético e prosaico, evidencia-se, em *Noite na taverna*, não apenas na sensibilidade das personagens tragicamente constituídas pelo confronto do desejo interno ideal com a deformação da realidade, mas também numa visão de mundo cética, para a qual a única saída para a arte encontra-se no horror. Aí, a expansão do tempo individual é um recurso que permite ao autor operar a fusão dos gêneros de modo a fazer com que o idílio da juventude transmute-se na perda da espontaneidade e da ingenuidade do início da meia-idade, que agora se vê presa ao lamento nostálgico da perda idílica. A passagem da juventude para a meia-idade evolui, por sua vez, até à velhice, numa crescente desilusão, desencadeando a substituição das ilusões idílicas

pela nostalgia elegíaca e desta para o terror do gótico. Assim, a entrada do velho-poeta-indigente na história não é fortuita, mas emblemática da queda da arte rumo a uma velhice da humanidade em que impera a decadência material, moral e espiritual do poeta aí situado. Essa queda, simbolizada pelo poeta-velho, estabelece sugestivamente um paralelo entre ele e os heróis-personagens de meia-idade, amantes da arte. Nessa decadência, o velho tende a reafirmar, como Giórgia exemplifica, que a incursão inicial na degradação moral desembocará inevitavelmente na literatura de cunho macabro. A esse misto de idílio, elegíaco e trágico corresponde também a mistura dos estilos grotesco e sublime, proporcionado pela constituição dos heróis fatais demoníacos, que procuram despertar as sensações mais exacerbadas e perversas como forma de reagir à fatalidade do destino, sempre a corromper moralmente a vida e a arte.

Assim, enquanto as figuras femininas de *Noite na taverna* constroem-se como alegoria da beleza artística em processo de corrupção moral (e artística), as personagens masculinas, constituem-se à maneira do herói byroniano desenvolvido principalmente em *Beppo* e em *Childe's Harold Pilgrimage*. Em todos os contos desta novela, a perspectiva é fornecida pelos narradores-personagens, descritos como errantes poetas demoníacos em permanente deslocamento. Heróis infernais da transgressão, esses narradores byronianos constituem-se como anjos de juventude decaída, crença ofuscada pelo tédio, detentores de um passado tenebroso cujas lembranças impelem-nos a compor a narrativa que relatam. À exceção de Arnold-o-louro, cuja caracterização o aproxima da arte apenas por seu vínculo com Giórgia, todos os outros heróis ou são poetas, ou artistas plásticos ou mesmo amantes das artes, como é o caso de Solfieri. A aproximá-los, ainda, a tendência a imprimir um valor positivo a atos e comportamentos normalmente tidos por viciosos. Invertendo a ordem dos valores, esperam, num grito de revolta perverso, extrair da transgressão, do passado maldito, da corrupção, do sofrimento e da morte o modelo ideal de beleza atormentada.

Exemplares, nesse sentido, a destruição de Giórgia e sua identificação como irmã de Johann desdobram-se no conto final quando ela adentra a taverna para vingar sua profanação, assassinando o irmão. Aí, Arnold-o-louro, pseudônimo de Arthur, reencontra-a após cinco anos, transformada em prostituta. Seu reaparecimento, nesse momento, tem dupla função, pois, ao mesmo tempo que permite ligar o passado dos contos ao presente da enunciação, numa linearidade moral em que o passado maldito justifica o comportamento do presente, possibilita também inverter a ordem dos fatos. Uma vez que é Giórgia quem violenta seu agressor, sua transmutação de virgem em mulher fatal, misto agora de prostituta poderosamente vingativa, confirma o domínio da beleza corrompida pelo mundo sem ética. Num círculo duplamente vicioso, a transmutação de Giórgia funciona tanto como reação à degradação da vida e da arte pela fatalidade do destino, quanto, num movimento inverso, como fator desencadeador da degradação moral no mundo e na arte, já que a antiga beleza pura e virgem encobriu-se, agora, do “invólucro impuro e salobro”. Ao unificar o passado

das lembranças com o presente da enunciação, Giórgia torna-se representante de todas as belas virgens maculadas pela corrupção, alcançando definitivamente confirmar a impossibilidade de uma imaculada beleza espiritual. Dito de outro modo, a disseminação da degradação moral pelo mundo acaba também por selar o processo de transmutação do passado das ilusões num eterno presente de devassidão e crime, reafirmando o destino trágico da poesia e de poetas que, no passado de suas juventudes, prometiam sentimentos de esperança e alegria em seus versos e em suas vidas, e que, agora, no entanto, transformaram-se nos contos macabros de cada um deles.

Nessa visão cética que decreta o fim do passado idílico, a essência eminentemente imoral da arte e, portanto, o vazio das utopias, seja na arte ou na vida, o tipo de narrador errante que viaja pelo mundo afora em busca de ocasiões que possam oferecer reflexões acerca desse panorama negro torna-se fundamental, pois a fluência da reflexão extraída do deslocamento temporal e espacial proporciona conferir mobilidade à narração. Característica da obra de Byron e também de *Noites florentinas*, de Heine, a produção poética do deslocamento, em *Noite na taverna*, gera o movimento linearmente involutivo da esperança em direção à desesperança, contrapondo o ideal de um tipo de arte florescente a seu pólo negativo.

Esse trânsito binômico entre dois tipos de arte, associados a dois tipos de tempo, conduz à indiferenciação dos gêneros em *Noite na taverna*. Se, em poemas, a produção poética do movimento faz com que as reflexões do gênio titânico dissolvam a forma tradicional, como no poema “Meu sonho”, de Álvares de Azevedo, levando as divagações a expandir a forma do verso medido ou mesmo a forma interna, na prosa de Álvares de Azevedo a meditação dos personagens-narradoras sobre a arte e a vida leva a uma implosão do gênero inicialmente dramático, que se dissolve na narrativa macabra. Além de proporcionar a mistura entre os estilos baixo e sublime, já que o *pathos* que assola todas os personagens decorre da perda do ideal no mundo devassamente concebido, a produção poética do movimento permite extrapolar a regra das unidades de tempo, lugar e espaço, do teatro clássico. Assim, do cenário da taverna, onde a ação transcorre num curto espaço de tempo, apenas em uma noite, a narrativa estende-se para os diversos países e tempos dos pequenos contos, o que desemboca na expansão da unidade espaço-temporal inicial. Com isso, o conjunto formado pelo texto em questão, ao absorver o deslocamento na modelação dos gêneros, gera o trânsito do drama, formado pelo diálogo da taverna, para o contos macabros, num estilo que dilui os limites do gênero, fazendo com que seu traço mais característico seja a mistura.

Por fim, retomando a proposta de Antonio Candido de que o convite de Satã para que Macário assista a uma orgia refere-se ao universo macabro de *Noite na taverna*, constituído como uma alternativa de vida e arte em que Macário é iniciado, essa alternativa condensa propostas e idéias em tudo opostas às de Penseroso. Nesta novela, a decadência da poesia ao longo do desenrolar do tempo decreta o fim da retomada do passado como motivo para uma literatura moralmente edificante, fim

este figurado pela morte de todas as virgens imaculadas e pela transformação de Giórgia em prostituta. A força da fé na razão, representada por Penseroso, modelando uma literatura de cunho edificante, desaparece diante de um mundo degradante, gerando uma literatura avessa à moral e aos bons costumes. Entretanto, a principal resposta de *Noite na taverna* ao entusiasmo de Penseroso com a matéria literária nacional, postulada pelo indianismo, é tanto o silêncio absoluto em torno da paisagem local, como a retomada deliberada da tradição européia.

As apropriações das fontes desta tradição em *Noite na taverna* são inúmeras, abarcando nomes de lugares, personagens, motivos e episódios inteiros de muitas de suas obras. Em *Macário*, a Itália contrapõe-se à insípida São Paulo, enquanto as personagens de *Noite na taverna* habitam as mais diferentes regiões da Europa, Roma, Espanha, Dinamarca, Londres e Paris. No mesmo propósito de assentar a fonte da inspiração em obras da tradição ocidental, o capítulo inicial desta novela, “Uma noite do século”, apresenta como narrador, já desde a primeira edição, uma personagem, Job Sterne, por meio da qual Azevedo acentua sua tendência irônica de jogar com os nomes da tradição. Na antiga grafia, *Job* remete ao patriarca do Antigo Testamento, de alma generosa e temente a Deus. Em *Lira dos vinte anos*, dois poemas da série “Hinos de profetas” contêm epígrafes extraídas do livro de Jó. Na história de Jó, como se sabe, o Diabo, com o consentimento de Deus, submete o patriarca a inúmeras e duras provas, sem, no entanto, conseguir abalar sua crédula resignação. Por outro lado, o sobrenome desse narrador, *Sterne*, pode ser uma alusão ao romancista inglês, Laurence Sterne, apreciado entre os românticos por seu estilo digressivo, espontâneo e irônico de narrar. Assim, ao construir uma consciência narrativa modelada pela fusão da resignação crente de Jó com o espírito irônico de Sterne, Azevedo determina previamente as diretrizes de *Noite na taverna*, indicando que seu assunto restringir-se-á ao confronto entre duas consciências artísticas antagônicas, a feminina e a masculina, uma passiva e crente, outra cínica e ímpia. Mesmo essa prática de criar uma significação antagônica entre nome e sobrenome da personagem foi baseada em Laurence Sterne que, segundo José Paulo Paes, com *Tristram Shandy*, cria o seguinte jogo paradoxal: “*Tristram* radica-se no adjetivo ‘triste’ de várias línguas neolatinas, ao passo que *shandy* ou *shan* significa, no dialeto de Yorkshire, região onde o escritor viveu grande parte de sua vida, ‘alegre, volúvel, tantã’” (PAES, 1998, p. 601).

Aprofundando a tendência de construir narradores que aludem à tradição européia, os títulos dos capítulos seguintes são batizados com nomes extraídos, em sua maioria, de obras dessa tradição. Gennaro e Maffio são personagens do romance de Victor Hugo, *Lucrécia Bórgia*; Bertram, tanto de *Os bandoleiros*, de Schiller, quanto de *Marino Faliero*, de Byron; Claudius Herman e Arnold batizam personagens de *Manfred* e *The Deformed Transformed*, deste último autor; o nome Giórgia pode ser uma variação de George Sand, escritora a quem Álvares de Azevedo sempre dedicou admiração.

Na Europa, já desde o século XVIII, a derrubada da antiga concepção de arte como reprodução das regras da convenção foi substituída por um novo conceito em que a relação do artista com as obras da Antiguidade deve ocorrer não mais por fidelidade, mas como ponto de partida para o desenvolvimento da originalidade autoral. Apropriando-se da proposta de revisão da Antiguidade, Álvares de Azevedo, em “literatura e civilização em Portugal”, propõe reciclar as obras-primas da tradição literária do Ocidente e do Oriente, numa segunda leitura, procurando ampliar o horizonte cultural do país. Nesse artigo, Azevedo elege a *Castro*, de Ferreira, como primeira obra trágica da fase que denomina “heróica” da literatura portuguesa. Num discurso que, extraído da proposta de revisão das obras da tradição literária soa, em geral, petulante, critica o desvario sentimental que a *Nova Castro*, de João Batista Gomes, teria imprimido à imitação dessa tragédia, contrapondo-lhe outro tipo de revisão da mesma obra. Destacando as passagens que considera mais belas, defende que uma segunda alternativa de retomada dessa obra teria de recuperar o sentimento trágico que a atravessa, mas sem deixar de considerar os movimentos que a imaginação do autor efetua para descrever as paisagens. Ferreira transforma-se, nessa ótica, no Shakespeare da tradição portuguesa, devendo por isso ser eleito como modelo perfeito da antiga arte portuguesa, tendo a oferecer ao escritor o ponto de partida para a ruptura com as regras da convenção:

A tarefa por fazer na *Castro* não é uma obra gigantesca, mas é um esmero trabalhoso. Fora um limar de versos, um lavar a esmeril de algumas arestas opacas daquela pedra, um apuro a timbre daquela poesia às vezes dura e tosca, selvagem muitas vezes como Shakespeare, sublime como ele, coadunar à grandeza Euripídica das imagens o fluente e onomatopaico do verso dramático. (AZEVEDO, 1942f, p. 366-7).

Em outro texto a respeito de George Sand, propõe que o artista estude os elementos filosóficos e literários de sua obra para que possa tanto acompanhar o reaproveitamento que ela faz da obra de Byron, quanto imitar seu exemplo de vida aventureira em outra forma artística:

Bofé, que fora belo estudar-lhe um a um os elementos filosófico-literários, ir buscar-lhe as inspirações na vida aventureira, no entusiasmo excitado às insônias do poeta-rei, desse lord Byron, cujo ardente ceticismo calara no século as linfas calcárias a reverem suadas pelas estalactites gigantes das grutas dos Andes [...]. Àquele que foi buscar nos elementos dos poemas de Musset a origem no *Childe* (que, se sobraressem-lhe horas, irá indagá-los em alguns laureados da literatura moderníssima) não será inútil estudo a relembração do poeta inglês, nas harmonias selvagens de Mme. Dudevant. (AZEVEDO, 1942d, p. 252)

Em *Noite na taverna*, não apenas os nomes de personagens como também certas cenas de obras da tradição são programaticamente aproveitadas. O motivo do roubo do

corpo da cataléptica foi emprestado de *Noites lúgubres*, novela espanhola datada de 1771, de autoria de José Cadalso, traduzida por Francisco Bernardino Ribeiro e publicada em 1844, na revista *Minerva Brasiliense*.⁶ Aí, o angustiado e deprimido Tediato tenta roubar o cadáver de sua amada, sendo, no entanto, preso antes de realizar seu intuito. O motivo da antropofagia Azevedo extrai do *Don Juan*, de Byron. De outro livro desse autor, o episódio em que Herman mantém relações de adultério com Ângela após seu retorno é análogo ao de *Beppo*, em que o personagem homônimo reencontra, após uma longa viagem, sua Laura casada. Isto sem falar na estilização do incesto entre irmãos, que Byron alimentou como lenda que ronda sua biografia. Outra lenda a seu respeito é a de que teria por hábito organizar festas em que prestava culto a caveiras, aludida no crânio de poeta-louco que o velho de *Noite na taverna* carrega.

Tendo em vista que uma das tendências típicas da obra de Álvares de Azevedo é a retomada da tradição literária mundial, *Noite na taverna*, ao decretar o fim do passado idílico e, no mesmo passo, direcionar sua narrativa para uma retomada da tradição ocidental, procura contrapor-se aos indianistas, que privilegiaram a invenção retroativa da nacionalidade no passado da cultura indígena, pressupondo, com isso, a fundação de uma tradição que já estaria em germe desde então. Para Álvares de Azevedo, o passado define-se como um tempo inefável, distante e mitológico, o que o leva a definir, em “Literatura e civilização em Portugal”, a fundação literária brasileira como um processo inicial em andamento, voltando-a para o presente e para o futuro. A ironia alvaresiana irrompe, na novela, no gesto de evitar estabelecer qualquer referência à paisagem local, tomando a moralidade e a perfeição em arte como um ideal inatingível. Ao retratar a arte moralmente pura e perfeita como inerente à esfera do ideal, Álvares de Azevedo engessa-a num passado perdido da humanidade, substituindo-a por um presente corrupto, o que origina a narrativa macabra.

CUNHA, C. A. The Foundation of the Brazilian literature in *Noite na taverna*. *Itinerários*, Araraquara, n. 22, p.115-133, 2004.

- **ABSTRACT:** *Noite na taverna* presents the romantic review of the literary tradition as a solution to the controversy between Macário and Penseroso about the demands of art renewal. While establishing a dialogue with Schiller and remaking, on its own terms, techniques and scenes from Laurence Stern's, Jose Cadalso's and Byron's works, it opposes the old art to a new model, which points to an unexpected conception of nationalism against “indianismo”, Brazilian literature inspired by themes of the life of American indigenous people.
- **KEYWORDS:** Romanticism; “indianismo”; irony; nationalism.

⁶ A comparação de *Noite na taverna* com *Noites lúgubres* foi feita por Brito Boca que teve acesso à tradução, na *Minerva Brasiliense*, de Bernardino Ribeiro (BROCA, 1979, p. 217).

Referências

- ALVES, C. **O belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: Ed. USP, 1998.
- AZEVEDO, A. de. Da descrença em Byron, Shelley, Voltaire, Musset. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942a. v.2, p.315.
- AZEVEDO A. de. Macário. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942b. v.2, p.3-86.
- AZEVEDO, A. de. O conde Lopo. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942c. v.1,p.413-8.
- AZEVEDO, A. de. George Sand: Aldo o rimador. In: _____ .**Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942d. v.2, p.250-75.
- AZEVEDO, A de. Discurso pronunciado na sessão da instalação da Sociedade Acadêmica do Ensaio Filosófico a nove de maio de 1850. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942e. v.2, p.416-27.
- AZEVEDO, A. de. Álvares de Azevedo: literatura e civilização em Portugal. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942f. v.2, p.323-98.
- AZEVEDO, A. de. Noite na taverna. In: _____ . **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942g. v.2, p.87-164.
- BARBOZA, O. C. de C. **Byron no Brasil**: traduções. São Paulo: Ática, 1974.
- BOSI, A. Imagens do romantismo no Brasil. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.239-56.
- BROCA, B. **Românticos, pré-românticos, ultra-românticos**: vida literária e romantismo no Brasil. São Paulo: Polis, 1979.
- CANDIDO, A. A educação pela noite. In: _____ . **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987. p.10-22.
- CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1961.
- HEGEL, G. **Estética**: a idéia e o ideal. São Paulo: Nova Cultural, 1991.
- LOVECRAFT, H. P. **El horror na literatura**. Madrid: Alianza, 1984.
- MAGALHÃES, G. De. Ensaio sobre a história da literatura brasileira. **Niterói**: Revista Brasiliense, São Paulo, n.1, p.132-59, 1978. Edição Fac-Similar.
- PAES, J. P. Sterne ou o horror à linha reta. In: STERNE, L. **A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

- PIRES, H. Álvares de Azevedo.Prefácio.In: AZEVEDO, A. **Obras completas**. São Paulo: Editora Nacional, 1942. v.1, p.xi-xxiv.
- PAZ, M. **A carne, a morte e o diabo na literatura romântica**. Campinas: Ed. UNICAMP, 1996.
- RIBEIRO, S. N. Da nacionalidade da literatura brasileira. In: COUTINHO, A. **Caminhos do pensamento crítico**. Rio de Janeiro: Pallas, 1980.
- ROSENFELD, A. Da ilustração ao romantismo. In: _____ . **Autores pré-românticos alemães**. São Paulo: EPU, 1991. p.7-24.
- SCHILLER, F. **Teoria da tragédia**. São Paulo: Herder, 1964.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. São Paulo: Iluminuras, 1967.
- VIDAL, A. J. Apresentação. In: WALPOLE, H. **O castelo de Otranto**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.p.7-10.

■ ■ ■