

# DA EMBRIAGUEZ ERÓTICA: SOBRE NOITE NA TAVERNA, DE ÁLVARES DE AZEVEDO

## *EROTIC DRUNKENESS: ABOUT NOITE NA TAVERNA, BY ÁLVARES DE AZEVEDO*

Maria Leuzivânia Lacerda Oliveira<sup>i</sup>

**Resumo:** Estudo sobre a textualização do erotismo na obra literária *Noite na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo, focando em dois narradores, a saber: Solfiere e Bertram. Nessa perspectiva, a proposta analítica foi a de perceber, por meio dos discursos proferidos pelos narradores em questão, a forma como o erótico está representado na diegese azevediana.

**Palavras-chave:** *Noite na Taverna*; Álvares de Azevedo; Erotismo; Narradores.

**Abstract:** *Study on the textualization of eroticism in the literary work Noite na Taverna (1855), by Álvares de Azevedo, focusing on two narrators, namely: Solfiere and Bertram. From this perspective, the analytical proposal was to perceive, through the speeches given by the narrators in question, the way in which the erotic is represented in azevediana's diegesis.*

**Keywords:** *Noite na Taverna*; Álvares de Azevedo; Eroticism; Narrators.

Submetido em: 12 jul. 2023  
Aprovado em: 17 jul. 2023

---

<sup>i</sup> Mestra em Estudos Literários pela Universidade do Estado de Mato Grosso (UNEMAT). E-mail: leuzivania.lacerdaoliveira@gmail.com.

*Quero em teus lábios beber  
Os teus amores do céu!  
(Álvares de Azevedo)*

### **Solfiere: o discurso da dúvida**

Preocupamo-nos aqui com o aspecto narrativo-discursivo de NOTAV<sup>2</sup>, que origina uma série de funcionalidades, objeto de nossa investigação. Funcionalidades, estas, ligadas, a questão do erotismo e, também, do princípio dialógico que perfaz NOTAV. Para tratar dos narradores de Azevedo e da forma como se percebe o elemento erótico dentro do seu texto, é necessário que os tomemos individualmente<sup>3</sup>. Ocupamo-nos, nesse ensejo, da função discursiva da narrativa escrita por Azevedo. Entende-se por discurso, nesta pesquisa, o sentido postulado por Genette (2011), que afirma ser de caráter subjetivo aquilo que se enuncia, isto é, critérios de subjetividade pautados principalmente por elementos linguísticos. Conforme Genette, (2011, p. 282), “a narrativa inserida no discurso se transforma em elemento do discurso, o discurso inserido na narrativa permanece discurso e gera uma espécie de quisto muito fácil de reconhecer e localizar”.

Solfiere narra seu encontro, em Roma, com uma cataléptica, e as desventuras pelas quais passou no seu envolvimento com a jovem:

– Eu passeava a sós pela ponte de... As luzes se apagaram uma por uma nos palácios, as ruas se faziam ermas, e a lua de sonolenta se escondia no leito de nuvens. Uma sombra de mulher apareceu numa janela solitária e escura. Era uma forma branca. – A face daquela mulher era como a de uma estátua pálida à lua. Pelas faces dela, como gotas de uma taça caída, rolavam fios de lágrimas. (Azevedo, 2006, p. 106).

O discurso de Solfiere carrega um paradoxo que permeia, quase que completamente, os cinco personagens-narradores. Referimo-nos à forma como os narradores, este principalmente, no presente, subverte sua situação vivida anteriormente por meio de artimanhas do discurso. Solfiere narra o seu envolvimento forçoso com uma jovem que sofre de catalepsia, tendo, inclusive, abusado sexualmente desta enquanto padecia em coma, vítima de uma das crises da doença, roubando seu corpo que se encontrava velado, no cemitério. Contudo, o narrador, abusando de uma linguagem extremamente culta, beirando o poético,

---

<sup>2</sup> Partindo desse ponto, utilizaremos a sigla NOTAV para designar *Noite na Taverna*.

<sup>3</sup> Este artigo é uma síntese capitular de minha Dissertação de Mestrado, intitulada “Devaneios, prazer e morte: uma leitura de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo”, defendida junto ao programa de pós-graduação *stricto sensu* em Estudos Literários – PPGEL, na UNEMAT, em 2016.

tenta sob todas as circunstâncias amenizar os seus crimes, relatando a história com uma intensa carga sentimental. Além de vitimizar-se, o personagem parece não ter ciência da gravidade daquilo que está a contar a plenos pulmões para os colegas ouvintes.

A subversão de sentidos que Solfiere cria, pode, por vezes, culminar numa absorção dessas *diatribes* que estão presentes em toda a obra. A experiência apresentada como “era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília” (Azevedo, 2006, p. 108), ganha dimensões poéticas mediante a narração detalhista e valorativa no que se refere ao ato sexual. É como se Solfiere desse, por meio dessas descrições apaixonadas, um caráter menos culposo e indulgente ao seu passado criminoso. Em trechos como “A palidez âmbar”, o “gozo fervoroso” ou “cevei em perdição aquela vigília”, há a figuração de artimanhas desse discurso do personagem, maquiando e/ou suavizando a verdadeira atitude impune e cruel do narrador.

Retomando Genette (2011), quando o autor afirma que o discurso pode, sim, narrar sem deixar de sê-lo, enquanto a narrativa não pode “discorrer” sem sair de si mesma, assimilamos a postura de Solfiere como um discurso que está fortemente aliado às estruturas narrativas, mas possuidor de um caráter social em demasia e, sobretudo, perigoso: “aquele branco da mortalha, as grinaldas da morte na fronte dela, naquela tez lívida e embaçada, o vidrento dos olhos mal apertados... era uma defunta [...] um anjo do cemitério?” (Azevedo, 2006, p. 108). O modo estabelecido pelo narrador em sempre preparar o leitor de forma sublime para, logo após, apresentar um ato criminoso, faz-se representado por um jogo de metáforas que recobre de beleza um momento de pura hostilidade. O uso da metáfora “grinaldas da morte”, somado às demais características dadas à jovem, parecem estabelecer uma prolepse textual que, mesmo sutilmente, antecipa a descoberta futura do narrador acerca da catalepsia da personagem.

Nesta parte da análise é pertinente que deixemos mais evidente a concepção de discurso que baliza a presente pesquisa. Nesse horizonte, nos ancoramos na concepção de dialogismo que Bakhtin (2013) postula, mais especificamente, sobre o diálogo entre discursos do qual autor trata. Bakhtin considera o dialogismo o princípio constitutivo da linguagem e, sobretudo, uma parte integrante que se associa ao sentido do discurso. O que mais nos interessa é quando o autor russo afirma que o discurso não é de caráter individual: primeiro porque interliga dois interlocutores, seres sociais, e, segundo, o mais importante, porque sustenta analogias com demais discursos.

O discurso que Solfiere está a articular provém de um personagem que é a representação de um sujeito num determinado momento e contexto social e cultural. Desta forma, estão imbricados, em esquema de diálogo, de conversa, um discurso de amor que se intersecciona com demais discursos sociais, tais como o da morte, do medo, do crime ou do perjúrio. Soma-se à essas camadas discursivas aquilo que está endossando todas as histórias das tramas: o erotismo que, tal qual a sedução, opera como um elemento estruturante dentro da economia do texto entrevisto (neste caso, em Solfiere), isto é, na relação do narrador-personagem com a aproximação com o ambiente tumular e, mormente, do envolvimento sexual realizado sob circunstâncias agressivas. A perspectiva do discurso proferido por Solfiere, além de carregar os preceitos do Romantismo, isto é, o forte apelo descritivo e a intensa carga sentimental, provavelmente é o motivo pelo qual haja o processo inversivo da moral humana dentro de NOTAV. O que este narrador-personagem está contando não é algo que deva ser dito, principalmente num lugar permeado por outros personagens, pois o que está sendo relatado são discursos criminosos e hostis.

Em sua narrativa o narrador não está, em momento algum, experimentando o remorso, mas expondo, em vias de representação masculina, o caso com uma bela jovem tal qual uma estátua de beleza singular. No excerto “No meu delírio passava e repassava aquela brancura de mulher” (Azevedo, 2006, p. 107), a fala de Solfiere é interrompida pela passagem de tempo dentro de sua narrativa. Dessa forma, o uso do substantivo masculino “delírio” reforça essa falta de realidade que a história produz, fazendo, assim, com que os ouvintes duvidem do narrador, principalmente quando é percebido o seu estado de embriaguez.

O que há, após esse enunciado acima, é a passagem cronológica de um ano na diegese de Solfiere: “um ano depois voltei à Roma” (Azevedo, 2006, p. 107). Solfiere prossegue contando que, uma noite, após uma orgia, encontrou-se abruptamente dentro de um cemitério, estando ao lado do túmulo da mulher que conhecera um ano atrás. Aqui, a opacidade é dupla: a embriaguez atual do narrador que profere o discurso de sua própria experiência e a o próprio estado de delírio e embriaguez que este, enquanto agente da ação, padecia quando se encontrou no cemitério em plena madrugada, após uma noite de volúpia. Partindo desse ponto, Solfiere fará sexo com a jovem, roubando seu corpo logo em seguida. O personagem descobre sua catalepsia, levando-a para sua casa. Contudo a jovem morre dois dias após esse rapto. Após a morte, ele encomenda uma estátua semelhante à amada, na tentativa de imortalizá-la. Quando Solfiere termina sua narrativa, um conviva dispara: “Solfiere, não é um conto tudo isso” (Azevedo, 2006, p. 110). A dúvida em relação a esse narrador provém

justamente do que falamos acima, ou seja, do seu estado de delírio e embriaguez múltiplos, tanto no presente quanto no passado da experiência vivida.

Solfiere narra algo que ele pode, a qualquer momento do seu discurso, omitir ou revelar aos ouvintes. Contudo, as histórias que virão, advindas dos demais ébrios, estarão, curiosamente, em uma escala progressiva de hostilidade. Ao leitor é passada a impressão de que, na verdade, o que está sendo travado naquela Taverna é um jogo de ego masculino em que, o que realmente importa, é qual a maior atrocidade cometida por entre os cinco donos da palavra. Desta forma, mediante o término de um narrador, outro “conviva” passa a narrar, sem vestígios de culpa, as suas memórias transgressoras. O próximo narrador é Bertram, numa prosa maior que a de Solfiere, mas com algumas funcionalidades em sua estrutura que merecem atenção.

### **Bertram: o tom ruivo da maldade**

Bertram narra, inicialmente, o seu envolvimento amoroso com uma mulher casada que, após assassinar marido e filho alegando amor a ele, fogem juntos. Mas, após algum tempo, a jovem abandona-o. É ancorado na justificativa de ter perdido o amor à vida, que o personagem parte numa errância de crimes, vendendo, inclusive, sem culpa, uma jovem que desposara, ocasionando o suicídio desta por desilusão.

Com efeito, o ruivo Bertram é, dentre todos os narradores, o mais perverso, ou seja, aquele que cometeu o maior número de atrocidades. É em Bertram que surge pela primeira vez a presença de um narrador onisciente fazendo inferências e, inclusive, julgando e delimitando o caráter dos personagens. Antes de este passar a palavra ao personagem, já se alerta ao leitor que Bertram era “uma daquelas criaturas fleumáticas que não hesitarão ao tropeçar num cadáver para ter mão de um fim” (Azevedo, 2006, p. 112). Após esse comentário do narrador, há somente mais uma oração que antecipa o discurso de Bertram, mais especificamente, uma descrição sobre o ébrio. A este narrador percebe-se um alto grau de criminalidade, bem maior que os cometidos por Solfiere. Embora algumas características que permeavam o constructo da imagem feminina em Solfiere estejam presentes no discurso de Bertram (como o canto da mulher), neste há um desenvolvimento maior da história. Nas palavras de Tacca (1983) é notório que o verdadeiro estilo de um narrador não incide tanto no que conta (os temas vão e vem), mas na maneira como se conta. Nesse sentido, quando Bertram toma a voz, por exemplo, o personagem automaticamente seduz o ouvinte para aquilo que, segundo ele, trata-se de uma experiência verdadeira ocorrida há tempos. Dessa

forma, esse “como conta” que Tacca afirma pode ser compreendido em momentos como: “Pois bem, vou contar-vos uma história que começa pela lembrança desta mulher [...]” (Azevedo, 2006, p. 113). É, pois, o introito de sua projeção narrativa que já traz consigo os elementos do feminino, da memória e do erotismo.

Enquanto em *Solfiere* há um excesso de descrição sobre a figura feminina como artifício para que se amenizassem os crimes cometidos pelo narrador, mais precisamente como se ele quisesse atribuir a culpa do estupro cometido à própria mulher por ser esta bela, em *Bertram*, no entanto, há um processo contrário. O que predomina no discurso deste personagem é a figura diegética da inversão somada à maneira como o protagonista revela, aos poucos, suas memórias:

Um dia ela partiu: partiu, mas deixou-me nos lábios ainda queimados dos seus, e o coração cheio do germen de vícios que ela aí lançara. Partiu: mas sua lembrança ficou como um fantasma de um mau anjo perto de meu leito. Quis esquecê-la no jogo, nas bebidas, na paixão dos duelos. Tornei-me um ladrão nas cartas, um homem perdido por mulheres e orgias, um espadachim terrível e sem coração. (Azevedo, 2006, p. 116).

Bertram inverte a experiência vivida numa espécie de esquizofrenia do seu próprio passado, subvertendo os valores morais. O narrador, ao invés de assumir a culpa e tomar as rédeas do seu próprio destino, prefere colocar-se em situação de vítima, tanto para si mesmo, quanto para os ouvintes da taverna. É, dentre todos os ébrios, o mais falseador da palavra, aquele que a toma e, mediante o poder do discurso, tenta convencer o outro de suas mentiras, de sua palavra fingida. Tal constatação da inversão em *Bertram* pode ser melhor compreendida quando avaliamos o dialogismo que está presente internamente nesse discurso. Todavia, neste ébrio estão evidenciadas maiores camadas discursivas que se interpolam à medida que o leitor conhece a vida do narrador. Após ser abandonado pela amada, Ângela, que fugira sem deixar maiores vestígios, Bertram passa a viver uma vida de abandono e vícios, imerso em tudo o que a noite oferecia – orgias, roubos e abusos. Após uma de suas noites, o personagem é encontrado caído às portas de um palácio. Acolhido, envolve-se com a filha do dono: “a pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela... E o velho teve de chorar suas cãs manchadas na desonra de sua filha, sem poder vingar-se” (Azevedo, 2006, p. 116).

Dois são os pontos que devem ser percebidos nessa primeira desventura vivida pelo narrador. Em primeiro lugar, deve-se observar como esse discurso está interseccionado ao erotismo do texto de Azevedo. Em acordo com Bataille “em certo sentido, o ser se perde

objetivamente, mas nesse momento o indivíduo identifica-se com o objeto que se perde. Se for preciso, posso dizer que, no erotismo, EU me perco” (1987, p. 21). O desequilíbrio percebido em Bertram está precisamente engendrado ao sinal de culpa que, pela primeira e única vez, assola o narrador, sendo por esse canal expresso por sua melancolia que o erótico se desenha dentro da relação deste com a jovem que corrompera. Em segundo lugar, Bertram, já desprovido de qualquer indício de moral, embora já fosse questionável sua atitude de fugir com sua ex-amante Ângela, nesta parte de sua história é o único momento em que se percebe a culpa pela desonra com a filha do homem que o acolheu num momento de embriaguez. É também a única passagem em que se pode perceber a figura desses narradores masculinos não atribuindo responsabilidade às amantes por tudo o quanto de intempéries tenha passado: “A pobre inocente amou-me; e eu recebido como hóspede de Deus sob o teto do velho fidalgo, desonrei-lhe a filha, roubei-a, fugi com ela”; essa oração legitima a presença não apenas da culpa, mas também da extrema melancolia que percorre Bertram ao lembrar de seu passado. O verbo transitivo “chorar”, sucedido pelos termos “desonra” e “vingança”, parecem representar a comprovação dessa suscetibilidade emocional do narrador que apresenta, apenas no trecho acima, remorso.

Após os fatos apresentados, retoma-se a fluência do discurso da maldade, em trânsito por toda obra: “depois enjoei-me dessa mulher. – a saciedade é um tédio terrível” (Azevedo, 2006, p. 116). Esse diálogo do narrador parece ser mais interior do que voltado para os seus interlocutores. O narrador evoca o seu passado com tamanha força que parece ainda viver nele. As características do discurso da morte, da perversão e da própria maldade estão calcadas num dialogismo interno ao texto que emoldura e entrelaça todas as histórias narradas.

O narrador quer forjar um distanciamento entre o sujeito que viveu esse passado e aquele que agora o narra. O movimento da pessoa verbal permite esse efeito estético entre aproximação e afastamento frente ao vivido. Essa constatação é a mais hábil das artimanhas utilizadas pelos cinco narradores, principalmente por esse em questão, para subverter a crueza de seu passado. Por meio desse afastamento (entre o sujeito que narrou e sujeito que viveu, permitida por meio do uso correto da linguagem), cria-se um espelho na narrativa que, automaticamente, afasta Bertram do que está sendo contado. É, nessa lógica narrativa, um stratagemma comum a todos os ébrios para que se camufle a hostilidade de seus atos e diminua a culpa proveniente destes.

Bertram divide seu discurso em três partes, quais sejam: a primeira, cuja amante o abandona, tornando-o, dessa forma, um desertor; a segunda, vista há pouco, e, a terceira, um

pouco mais extensa que as anteriores, sempre interrompida pela inferência de um dos seus colegas. Em seu regresso ao passado para contar a sua experiência, Bertram é sempre volvido ao presente, ora em reclamações, ora em lampejos de ódio contra a sua própria condição humana.

Nesta perspectiva, a última parte da narrativa de Bertram é, naturalmente, sobre seu envolvimento com uma jovem que conhecera num navio. O narrador arrisca o suicídio tentando afogar-se, mas é salvo por um tripulante de um navio que passava pelas redondezas. Bertram, então, passa a enamorar-se da esposa do capitão, uma jovem cujos atributos e descrição físicos, como já dissemos anteriormente, assemelham-se à jovem de Solfiere. Porém, essa é posta como “santa” desde o primeiro instante: “nunca ninguém lhe vira olhares de orgulho, nem ouvira palavras de cólera: era uma santa” (Azevedo, 2006, p. 118). Nesta parte da história a *ironia* pode muito bem descrever a perspectiva de Bertram. Não apenas a ironia enquanto sentido comum, mas uma espécie de ironia refinada, que antecede um ato de conspiração daquilo que se julga imaculável. O protagonista em poder da palavra está, na verdade, se autoenobrecendo pela indução ao adultério da jovem, vista com olhos de perfeição por entre todos os marinheiros.

A figura masculina, já iniciada com Solfiere, continua a pronunciar um discurso misógino, entretanto, tentando embaçar a visão do leitor, enaltecendo as qualidades matrimoniais da mulher, para logo em seguida mostrá-la como adúltera. O discurso do erotismo está presentificado junto a um processo metafórico intenso, lírico, que não se ficcionaliza somente neste narrador em específico. Para discorrermos sobre essa constatação, percebamos a cena de sexo entre os amantes:

Amei-a: por que dizer-vos mais? Ela amou-me também. Uma vez a lua ia límpida e serena sobre as águas – *as nuvens eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite – o vento cantava nas cordas. Bebi-lhe na pureza desse luar*, ao fresco dessa noite mil beijos nas faces molhadas de lágrimas, como se bebe orvalho de um lírio cheio. Aquele seio palpitante, o contorno acetinado apertei-os sobre mim [...]. (Azevedo, 2006, p. 119, *itálico nosso*).

O sexo é representado com um ritual. A linguagem utilizada pelo narrador elabora um jogo erótico em que o verbo traduz a carne em pleno gozo. O processo descritivo do narrador novamente é configurado em tons poéticos, quase surreais. O que prepondera é o uso da metáfora como elemento potencializador do erotismo. Quando lemos: “as nuvens eram brancas como um véu recamado de pérolas da noite”, nota-se o funcionamento da

representação do feminino profanado, da violação do matrimônio. O negro da “noite” contrasta ao branco do *véu*, que parece simbolizar a santidade infringida da jovem. A metáfora seguinte “o vento cantava nas cordas” opera como o som que embala a prática erótica, enquanto “bebi-lhe na pureza desse luar” traz consigo um pouco da própria ironia com a qual Bertram utiliza para narrar sua história. Por último, “Pureza” é usada como adjetivo para o noturno, não parecendo um elemento direcionado a sua amante.

A trama prossegue com o abandono do navio onde os personagens encontravam-se devido a um encalhamento num banco de areia. A narrativa suspende o ambiente moral de degradação que havia sido o espaço do navio propriamente dito, para desenvolver o final do enredo nas águas longínquas do oceano. Há um processo simbólico que passa a permear a digressão de Bertram neste momento de sua experiência, mais necessariamente o momento vivido pelo trio enquanto náufragos. À deriva, os personagens não encontram outra opção que não seja a antropofágica, ou seja, que se alimentem da carne do outro. Num jogo estabelecido, é decidido que o capitão será o primeiro a morrer, contudo ainda há resistência de alguns dias por parte deste frente a esse fato.

Sobre essa perspectiva, cabe-nos trazer algumas considerações acerca do estudo de Affonso Romano de Sant’Anna (1993), que observa o tema do desejo e da interdição na literatura brasileira. Embora seu estudo esteja focado na lírica brasileira, com maior enfoque na poesia simbolista e parnasiana, muito de suas constatações e análises nos servem de base para o que aqui está sendo tratado. Apropriar-nos-emos, mesmo que brevemente, do conceito que Sant’Anna elabora para trabalhar a figura do poeta e sua manifestação erótica, trazendo-a para a prosa de Azevedo, de maneira a apreendermos melhor a cena narrada por Bertram. O autor registra que o próprio poeta é um *canibal melancólico*. O autor se apropria, metaforicamente, do termo antropofagia como forma de absorção do poeta para com a amada. Mas, em *NOTAV*, a antropofagia surge em vias de consumação, fugindo da metaforização do termo. Bertram e sua amada se alimentam da carne do comandante, logo após Bertram tê-lo assassinado.

O “canibal melancólico” percebido por Sant’Anna pode ser associado à personalidade de Bertram, pois o personagem revive suas memórias parecendo ter saudade do passado, invertendo a melancolia, comumente conhecida por um estado de culpa, em tradução da saudade de uma época que o personagem sente falta. Aqui, a violação do narrador é dupla: contra a sociedade e contra a condição de ser humano. O personagem não está se martirizando pelas mazelas de seu passado, mas sim, mesmo perante o distanciamento entre passado e presente, tentando reviver, por meio do seu discurso, uma época de seu passado criminoso.

A parte do oceano, última das três etapas da narração de Bertram, confere um caráter de solidão à narrativa que intensifica o discurso do erotismo que abrange esses momentos em alto-mar. O espaço oceânico passa a figurar como a vastidão do caminho percorrido por Bertram até aquele navio, parecendo representar a imensidão da própria vida do narrador, sem uma rota lógica desde o abandono de Ângela. A narração do personagem nos aproxima do que Bataille (1987) chama de *erotismo ardente*, pois este está completamente ligado às circunstâncias em que a relação sexual está, não em vias de animalização, mas de um instante que se aproxima do fim, seja da vida ou do desejo. Vejamos:

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

Estava louca. (Azevedo, 2006, p. 127, itálico nosso).

Vê-se na passagem acima a aproximação de ambos os personagens de seu próprio fim. O sexo é praticado em vias de sofrimento, por meio do corpo desgastado, úmido pelos dias ao relento. Os personagens padecem da desidratação e da fome, contudo não existe diminuição do apetite sexual. As águas tornam-se elemento configurador do discurso erótico que subsidia a trama. O substantivo masculino “delírio”, tal como em Solfiere, também é reiterado em Bertram. A manifestação do erotismo ardente está manuseada pela linguagem do narrador, e, nesse esquema, o gozo é atingido sempre próximo a uma perspectiva de morte, figurando, desse modo, como um prelúdio ao encerramento da existência.

Três são os verbetes que merecem destaque nesse trecho do diálogo acima transcrito: o gozo, a alucinação e a loucura. Ao primeiro já o percebemos como uma espécie de prolepse que antecipa o jogo de amor e morte que a narrativa desencadeia. Quanto ao segundo, *alucinação*, este pode ser tomado como corroborante do terceiro, *loucura*, pois a insanidade acaba por assolar todas narrativas, não como uma anestesia para as situações vividas, mas como um discurso sempre direcionado à figura feminina. Primeiro, há o arremate “era uma santa”, para logo em seguida haver a expressão “estava louca”, conforme vimos acima. Tudo é discurso, palavras sabiamente utilizadas como armadilha de reconfiguração do passado, de modo que haja sempre uma hipótese que coloque os narradores em vias de sensibilização ou absolvição.

A postura de canibal melancólico que Bertram assume possui uma alienação em seu discurso. Tal alienação está ligada ao processo de inversão de sentido que a narrativa deste ébrio condiciona. Por meio das astúcias narrativas que ele emprega, seja com a descrição poética ou com o esquema profícuo de metáforas, o narrador confirma um fato recorrente na literatura do século XIX: o decadentismo. Tal decadentismo, por vezes, se imbrica ao discurso do narrador, sendo possível se entrever, por meio do rito decadente das atitudes dos criminosos, um teor romântico sempre ligado a um processo de degradação humana. O corpo faz-se de matéria que apodrece e entra em estado de decrepitude mediante seu uso inadequado, perjurado. Mediante a separação do objeto amado existe não a *destruição* mencionada pelo autor, mas uma *elevação* que coloca o sujeito masculino num nível social acima das mulheres. Essas constatações se reforçam quando passamos a notar a constante sobrevivência e força vital da presença dos narradores em todas as situações opressoras.

A morte no movimento romântico, bem como no ultrarromântico, apresenta características que a tonalizam como um elemento de redenção dentro da história. É nela e através dela que os personagens atingem a plenitude almejada em vida e tão buscada pelos personagens inebriados pelo sentimentalismo obsessivo. O discurso da morte é sempre trazido à tona pelos narradores, o que o socializa junto ao discurso não apenas do sexo, mas da noite, do vinho e da amargura.

Desta forma, entendemos a morte como um dos fatores que incitam os boêmios a narrarem suas mazelas de amor, bem como algo atrativo, não refutado, mas acatado dentro da realidade dos personagens. Solfiere, por exemplo, traz a morte como algo a se contemplar, pois a beleza da imagem feminina a colore de misticismo: “[...] aquela voz era sombria como a do vento a noite nos cemitérios cantando a nênia das flores murchas da morte.” (Azevedo, 2006, p. 14). A morte, aqui, não atinge um patamar de sacralização, mas de admiração, contemplação.

Quando Bataille (1987) comenta que é também a morte que, na origem do ser humano, transparece um esforço de libertação, compreendemos que a morte não se traduz, em *NOTAV*, de forma a enriquecer os diálogos com uma soturnez sugestiva, mas como uma sugestão de escape, de liberdade.

## Referências

ALVES, C. *O Belo e o Disforme*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1998.

AZEVEDO, Á. de. *Macário/ Noite na Taverna*. Organização, prefácio e notas de Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

AZEVEDO, Á. de. *Lira dos Vinte Anos*. Ciranda Cultural Editora. São Paulo: 2009.

BATAILLE, G. *O erotismo*. Trad.: Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM Editora, 1987.

GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad.: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1980.

GENETTE, G. Fronteiras da narrativa. In: BARTHES, R. [et al] *Análise estrutural da narrativa*. Trad.: Maria Zélia Barbosa Pinto. 7ª ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2011. p. 265-284.

LEFEBVE, M-J. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. São Paulo: Almedina, 1980.

SANT'ANNA, A. R. de. *O canibalismo amoroso*. São Paulo: Rocco, 1993.

TACCA, O. *As vozes do romance*. 2ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.