



O amor, o instinto e a morte:

experiências de excesso em
noite na taverna, de Álvares de Azevedo

Tereza Cristina Mauro*

Resumo

O presente artigo visa delinear as manifestações do excesso na novela *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), verificadas em sua obra e na consolidação do horror no Romantismo europeu como alternativa para abarcar a natureza humana em sua complexidade. Com base nos pressupostos lançados pelos narradores na abertura da novela, busca-se atrelar suas condutas excessivas ao anseio em desvendar a origem e o destino humanos através das tentativas de ultrapassagem dos limites da vida empírica. Ao tomar como exemplo as narrativas de Solferi, Bertram e

* Mestra em Letras pelo programa de Literatura Brasileira da FFLCH-USP (2014) e autora de *Entre a Descrença e a Sedução: Releituras do Mito de Don Juan em Álvares de Azevedo e em Castro Alves*. São Paulo: Rafael Copetti Editor, 2015. E-mail para contato: cristinamauro@bol.com.br.

Johann, espera-se identificar ao menos três momentos dessa extrapolação dos limites vitais: a experiência erótica vinculada à profanação do corpo feminino, a exacerbação dos instintos animais e a proximidade com a morte. Uma análise dessa envergadura contribuiria para esclarecer certos procedimentos recorrentes na obra azevediana, tais como: a *binomia* norteadora de sua poética, a encarnação do homem fatal e a relação entre a intangibilidade da figura feminina e a ausência do ideal artístico.

Palavras-chave:

Romantismo; Excesso; Álvares de Azevedo; *Noite na Taverna*.

Abstract

This article aims to describe the manifestations of excess in the novel *Noite na Taverna* by Álvares de Azevedo (1831-1852), which are perceived in his work and in the consolidation of horror in European Romanticism as a way to comprehend the human nature in its complexity. Focused on the conjectures introduced by the narrators in the opening of the novel, this article seeks to associate their excessive behavior with their aspiration to discover the origin and the destiny of humanity in their attempts of exceeding the limits of empirical life. Taking as an example the narratives of Solfieri, Bertram and Johann, we expect to identify at least three moments of extrapolation of vital limits: the erotic experience linked to the violation of the female body, the exacerbation of animal instincts, and the proximity to death. This analysis can help to clarify certain recurring procedures in Azevedo's work such as the dualism of his poetry, the personification of the fatal man, and the relationship between the intangibility of the female figure and the absence of the artistic ideal.

Keywords:

Romanticism; Excess; Álvares de Azevedo; *Noite na Taverna*.

*Vida, ó mádido sonho, de teus gozos
Quais mais fortes, mais longos, mais formosos?!*

Álvares de Azevedo, O Conde Lopo, Canto II.³

Introdução

A novela *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo (1831-1852), é composta por cinco narrativas em primeira pessoa, cuja autoria é de homens reunidos no espaço de uma taverna após uma orgia. Há um diálogo inicial entre eles acerca da apreensão do sentido da vida que dá vazão às narrativas que se seguem. Ao final, o próprio espaço da taverna converte-se em palco para o desfecho.

O que unifica essas narrativas é o fato de todas serem permeadas por cenas horripilantes, que abarcam assassinatos, profanações, canibalismo, incesto, etc. Cabe salientar de que modo esses acontecimentos fatais projetam os narradores para fora dos limites da vida, indicando o excesso.

Para tanto, a análise das manifestações do excesso nesta novela foi dividida em três partes: uma destinada às manifestações eróticas aliadas à profanação da beleza; outra, à exacerbação dos instintos animais; e a última, à relação entre o amor e a morte iminente. Essa divisão em categorias é fruto da necessidade em organizar a matéria, o que não exclui o fato de as mesmas estarem intrinsecamente relacionadas entre si e ocorrerem em uma mesma narrativa.

Em conjunto, essas categorias revelam a opção dos narradores por uma existência à margem, na tentativa de experimentar seus limites humanos ao máximo e de permanecer fora das regras de “boa conduta”. Além disso, o próprio processo de composição das narrativas é aberto, levando em conta intervenções de toda ordem. Convém, portanto, compreender o excesso tanto dentro da temática, como da opção formal.

Noite na Taverna reflete em um sentido mais amplo a consolidação do horror no Romantismo europeu ao mesmo tempo em que evidencia um dos aspectos essenciais da concepção literária de Álvares de Azevedo: a negação da literatura como um veículo de afirmação moral. Tal atitude distancia-se tanto dos pressupostos da geração romântica brasileira anterior – empenhada na construção da identidade nacional –, como da concepção amorosa presente nos romances nacionais da época, que tiveram em José de Alencar um de seus principais expoentes.

De acordo com Cilaine Alves Cunha (2006), a preferência dos escritores românticos pelo horror designa um anseio em captar a essência da natureza humana, abarcando suas contradições e sua irracionalidade. A autora salienta, ainda, que essa tendência tem raízes na eclosão do movimento pré-romântico *Sturm und Drang*, em 1770, na Alemanha, e nas cenas de terror e alienação do trabalho advindas das duas Grandes Revoluções.

Diante dessa perspectiva, as narrativas de *Noite na Taverna* permitem entrever o choque com a moral burguesa da época, pela penetração nos âmbitos mais sombrios da existência humana. Segundo Georges Bataille, o fato de a literatura ser livre e inorgânica lhe confere a possibilidade de dizer tudo, na medida em que “só a literatura podia pôr a nu o jogo da transgressão da lei – sem o qual a lei não teria finalidade – independentemente

duma ordem a criar. A literatura não pode assumir o papel de ordenar a necessidade coletiva” (BATAILLE, 1957, p. 27-28).

O próprio Álvares de Azevedo ressalta, em seu prefácio a *O Conde Lopo*, a importância de se apreciar o belo da imaginação do artista em uma obra, sem tomar em consideração os valores morais; para ele

O imoral pode ser belo – As visões nuas do juízo derradeiro de Miguel Ângelo – Antony, Ângela, Teresa, quase todo o teatro enfim, quase todas as obras de Alexandre Dumas são imorais. – Àquela alma de poeta quem negará contudo glórias e louros? Quem poderá não achar belas essas páginas do romancista-rei do século? (AZEVEDO, 2002, p. 372).

A partir desses pressupostos, nota-se que a necrofilia, os assassinatos, o canibalismo, o incesto, etc. presentes em *Noite na Taverna* não são apenas excessivos em si, como também são produto de uma concepção literária igualmente excessiva por romper os limites da moral coletiva. Há aqui um anseio em descobrir, por meio da arte, algo que se sobrepõe à realidade empírica, fundamental, conforme será verificado mais adiante, para situar o excesso nesta série de narrativas.

O próprio espaço da taverna, bem como os locais nos quais se passam as narrativas têm na noite a sua atmosfera ideal. Antonio Candido destaca que nas obras do poeta paulista a noite é concebida “como fato interior, equivalendo a um modo de ser lutuoso ou melancólico e à explosão dos fantasmas brotados na treva da alma” (CANDIDO, 1987, p. 18).

Ao fazer surgir com força o inconsciente do indivíduo, a noite termina por situá-lo no domínio do excesso, aqui

tomado como a exacerbação do mal, ou até mesmo do grotesco, mas que ao mesmo tempo busca projetar-se para o sublime – entendido aqui como a extrapolação dos limites humanos –, evidência da mescla estilística operada por Álvares de Azevedo.

Pressupostos do excesso: “*Job Stern*”

A série de narrativas de *Noite na Taverna* é aberta por um diálogo inicial entre os convivas da orgia, intitulado “*Job Stern – Uma noite do século*”. De acordo com Cunha (2006), *Job Stern* designaria o nome do narrador onisciente, cuja função seria apenas a de conferir unidade à novela, visto que as narrativas são construídas pelos próprios convivas, que transitam entre o presente da enunciação e as lembranças do passado. A autora demonstra que o nome *Job Stern* revela “uma consciência narrativa modelada pela fusão da resignação crente de Jó com o espírito irônico de Sterne” (CUNHA, 2006, p. 204).

O diálogo de certo modo confirma essa alternância pela contraposição entre a crença na imortalidade da alma, levantada por um dos convivas, e a transformação desse ideal em podridão, estabelecida por Solfieri. A fim de defender este ponto de vista, ele compara a beleza da alma à virgem morta, ambas fadadas à decomposição, além de criticar a impressão de que a morte seria apenas um sono. Essas ideias antecipam alguns elementos que aparecerão nas narrativas.

Em seguida, Archibald contraria o materialismo dessa visão, acenando ao espiritualismo. Entretanto, Solfieri torna ainda mais explícita a sua descrença:

No outro tempo o sonho da minha cabeceira era o espírito puro ajoelhado no seu manto argênteo, num oceano de aromas e luzes!

Ilusões! A realidade é a febre do libertino, a taça na mão, a lascívia nos lábios, e a mulher seminua trêmula e palpitante sobre os joelhos (AZEVEDO, 2006, p.103).

Desse modo, a alusão à virgindade eterna pode ser relacionada a um tempo anterior no qual o ideal de pureza banhava os sonhos dos Solfieri; porém, no momento presente, essa virgindade pertence apenas à lua, configurando-se como uma ilusão inalcançável. Restaria, portanto, vivenciar a “febre do libertino”, diante de um ideal ausente.

A crença em Deus também é posta em questão, pela utopia do bem absoluto e pela rejeição ao fanatismo. Outras correntes filosóficas e religiosas são mencionadas, mas preteridas pelo epicurismo: “A verdadeira filosofia é o epicurismo. Hume bem o disse: o fim do homem é o prazer. Daí vede que é o elemento sensível quem domina” (*Ibidem*, p.104).

Nesse sentido, essas concepções poderiam inclusive ser estendidas a aspectos gerais da obra de Azevedo. O rigor das convenções sociais desencadeia em sua obra uma tentativa de libertação, tanto pela extrema idealização amorosa, afinada ao amor romântico, como pelo satanismo implícito na rejeição à ordem, examinado, por exemplo, em *Noite na Taverna*, na qual Karin Volo-buef observa

[...] o triunfo do eu da subjetividade romântica sobre todas as limitações morais, ditames de conduta, regras de convivência, inclusive códigos legais. Mas justamente na medida em que fere todos esses códigos e padrões aceitos, *Noite na taverna* é essencialmente uma negação da sociedade, um grito de repúdio às estruturas sociais, às convenções, às

instituições. [...]. Azevedo concentra-se, dessa forma, na face oculta, nas entranhas mais sórdidas e normalmente reprimidas da sociedade. (VOLOBUEF, 2001, s/p)

Ao encarnar um misto de ser angélico e demoníaco no século XIX, os personagens azevedianos refletem, em certo sentido, a cisão experimentada pelo indivíduo romântico em virtude da ruptura com a autoridade e com as crenças. Segundo Octavio Paz, “A morte de Deus abre as portas da contingência e da sem-razão. A resposta é dupla: a ironia, o humor, o paradoxo intelectual; também a angústia, o paradoxo poético, a imagem” (PAZ, 1993, p. 372)².

Por esse prisma, é possível identificar naquele embaite anterior de crenças e correntes filosóficas a manifestação do anseio de desvendar a origem e o destino humanos, uma vez constatada a ausência de Deus por parte dos narradores. Assim, a opção pelo excesso na experimentação exaustiva dos sentidos consistiria em uma tentativa de responder a essas questões. O excesso em *Noite na Taverna* seria produto tanto da dúvida encarnada na aderência às mais variadas vertentes filosóficas, quanto da necessidade de apreender a própria existência.

Camille Dumoulié (2007) afirma que o excesso se apresenta por um movimento de saída das convenções humanas, compreendendo tanto um julgamento afetivo (o êxtase do santo rumo ao sagrado) como um julgamento de valor (o criminoso que se exclui da sociedade). Isso justificaria a tentativa de se atingir a esfera sublime por meio do mal em *Noite na Taverna*. Mais à frente, Dumoulié (2007) mostra que, no limite, o excesso entrevisto na acumulação de significados atesta o vazio. Nesse sentido, a proliferação de signos relativos à morte, ao ceticismo e à profanação ao longo desta

novela estaria encobrendo a ausência de crenças revelada pelos próprios personagens.

O excesso configura-se, dessa forma, como uma experiência de perda dos limites, corroborada pela noção de erotismo esboçada pelos convivas. Para Bataille (2009), o erotismo implica o desfalecimento, a dissolução relativa do ser, daí a origem da expressão “vida dissoluta”. Ao fazer um levantamento dos “paraísos artificiais” presentes na obra de Álvares de Azevedo, Jamil Almansur Haddad (1960) destaca o fumo, a bebida e o amor como fontes de arrebatamento dos sentidos. Essa presença é bastante clara em algumas passagens deste diálogo:

Oh! vazio! meu copo está vazio! Olá taverneira, não vês que as garrafas estão esgotadas! Não sabes, desgraçada, que os lábios da garrafa são como os da mulher: só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija de lava? [...]

– O vinho acabou-se nos copos, Bertram, mas o fumo ondula ainda nos cachimbos! Após os vapores do vinho os vapores da fumaça! [...] O fumo é a imagem do idealismo, é o transunto de tudo quanto há de vaporoso naquele espiritualismo que nos fala da imortalidade da alma! (AZEVEDO, 2006, p.102).

Os personagens passam, por conseguinte, a conceber a fruição dos sentidos como seu principal objetivo de vida, em consonância com certa vertente do pensamento do Antigo Regime europeu do século XVIII que via na acumulação ilimitada de prazeres a verdadeira fonte de felicidade.

A profanação da beleza feminina

Antes de atentar à profanação da mulher em *Noite na Taverna*, é necessário identificar as origens do comportamento destrutivo dos narradores. A atitude dos mesmos guarda profundas ligações com a dos homens fatais que predominaram na literatura europeia na metade inicial do século XIX. De acordo com Mario Praz,

Eles [os homens fatais] disseminam em volta a maldição que pesa sobre seus destinos, arrasam como um vendaval quem tem a desgraça de topar com eles [...]; destroem a si mesmos e destroem as infelizes mulheres que caem na sua órbita. O relacionamento deles com a amada é o de um pesadelo demoníaco com a sua vítima (PRAZ, 1996, p. 87).

Esse anseio em alcançar a esfera sublime por meio da paixão desenfreada e viciosa conduz os narradores ao fracasso, na medida em que os coloca como portadores de uma maldição que se estende às mulheres. Todas elas são designadas como estátuas, espelhos de pureza, e todas acabam sendo arruinadas. Há apenas uma exceção: Ângela, a mulher que inicia Bertram na vida libertina. Isso esclarece de certo modo o sentido que a profanação adquire nesta novela. Ao contrário das outras, aquela personagem é morena, distanciando-se da brancura da estátua, e encarna a mulher fatal. Em outras palavras, por não ser pura, não pode ser conspurcada.

Ao colocar em cena mulheres passivas, as narrativas de *Noite na Taverna* apontam, sobretudo, para a ampla relevância do tema do homem fatal na obra de Álvares de Azevedo. Uma representação dessa espécie reverbera, de certo modo, o motivo da perseguida, presente em romances da segunda metade do século XVIII, como *Justine*, do Marquês de Sade, e *Clarissa*, de Richardson. Tais romances organizavam-se em torno do que Mário

Praz denominou de *axioma de Sade*: “prosperidade do vício e infelicidade da virtude”. Para o autor, “um requisito do prazer sádico é a existência da virtude”, pois “Sem os Lovelace e Valmont as Clarissa e Madame de Tourvel não se coroariam da auréola de santas; sem Justine para oprimir e torturar, nenhum divertimento sádico seria possível.” (PRAZ, 1996, p. 111).

Na narrativa inicial, Solfieri tem a visão de uma mulher na janela, tomada como a representação do sublime. De início, tem destaque a sua descrição como estátua, cujo estado de quietude exprime a nobreza da alma, segundo Cunha (2006). O canto dessa mulher é concebido como uma mescla de tristeza frenética e loucura, direcionando-a a uma esfera acima dos limites da existência.

Toda essa pureza parece contrastar, a princípio, com a atmosfera de Roma, tida por Solfieri como “a cidade do fanatismo e da perdição”, onde o amor e o sacrilégio são indissociáveis, numa clara antecipação do que ocorrerá mais à frente. A noite romana e o labirinto das ruas pelas quais o narrador persegue a mulher o conduzem à perda de si e à irrupção do inconsciente pelo embaraçamento de suas percepções.

Esse movimento introduz o fantástico, perceptível na atitude hesitante de Solfieri ao encontrar-se num cemitério³, após perder a mulher de vista: “Não sei se adormeci: sei apenas que quando amanheceu achei-me à sós no cemitério. Contudo a criatura pálida não fora uma ilusão – as urzes, as cicutas do campo santo estavam quebradas” (AZEVEDO, 2006, p.107). Nesta passagem, um tanto obscura, há a insinuação de que a moça teria se envenenado. Segue-se a isso o delírio febril do narrador com a imagem evanescente e o cantar sublime da moça, o que o direciona ao universo etéreo ao qual ela pertenceria.

Após um ano, Solfieri retorna a Roma sem ter encontrado satisfação em outros amores, visto que já estava impregnado da ânsia idealizante oriunda de seu devaneio. Há uma nova projeção no mistério noturno, ligada à sua hesitação e à embriaguez dos sentidos: “Não sei se a noite era límpida ou negra – sei apenas que a cabeça me escaldava de embriaguez” (*Ibidem*, p.107).

Como na noite do ano anterior, Solfieri volta a caminhar sem a percepção de si até entrar em uma igreja na qual encontra uma moça deitada num caixão entreaberto, cuja fisionomia recorda a da outra. Novamente ele hesita: “Era o anjo do cemitério? – Cerrei as portas da igreja que, ignoro por que, eu achara aberta” (*Ibidem*, p.108).

A proliferação de expressões de dúvida – “não sei se”, “sei apenas”, “ignoro por que” – associada à possibilidade de esta jovem ser a mesma que Solfieri encontrara há um ano, o insere no domínio do fantástico, numa clara retomada de figuras como a *Branca de Neve* ou *A Bela Adormecida*.

No ensaio “Amor e Medo”, Mário de Andrade faz um breve inventário da imagem da amada adormecida em Álvares de Azevedo, recorrente tanto em sua poesia como em sua prosa. Com relação à *Noite na Taverna*, Andrade afirma o seguinte:

De fato Solfieri [...] quando rouba o cadáver da igreja e quer saciar-se nele, na verdade está possuindo uma bela adormecida, pois que a moça fora apenas tomada dum sono cataléptico [...]. É o clímax do sequestro: o medo de amor inventa a ideia de possuir a bela adormecida (ANDRADE, 2002, p. 250).

O que o autor enxerga apenas como a manifestação do medo de amar sinalizaria na verdade o próprio excesso,

pois, ao possuir aquilo que ainda acreditava ser uma defunta, Solfieri operaria a quebra do limite sagrado entre a vida e a morte.

Ao tomar a suposta defunta em seus braços e despi-la, Solfieri se detém para admirá-la: “Era uma forma puríssima. Meus sonhos nunca me tinham evocado uma estátua tão perfeita. Era mesmo uma estátua: tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos” (AZEVEDO, 2006, p.108).

A descrição da mulher acaba por transformá-la em estátua, visto que ela “era” uma; sua perfeição e pureza, associadas ao fato de ela estar numa igreja, colocam-na na dimensão do sagrado, conferindo ao ato do narrador um caráter de sacrilégio. A escolha lexical atribui, inclusive, um valor artístico a essa moça. No tocante a essa concepção, Cunha salienta que

[...] o motivo da atração exercida pelas estátuas de mármore deriva, em geral, de seu estado de quietude, que propicia explorar a contradição em toda sua potencialidade, numa convicção voltada para representar a beleza por meio da interrupção de sua perfeição. A contradição na imagem do belamente horrível ou do horrivelmente sublime supõe tanto o horror que desperta aversão, quanto o deleite proporcionado pelas reflexões que tal imagem desencadeia (CUNHA, 2006, p.188).

Essa junção entre o belo e o horrível concretiza-se na posse da suposta defunta:

O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. [...] Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu

amor, a donzela pálida parecia reanimar-se. Súbito abriu os olhos empanados [...] – apertou-me em seus braços – um suspiro ondeou-lhe nos beijos azulados... Não era já a morte – era um desmaio. No aperto daquele abraço havia contudo alguma coisa de horrível. O leito de lájea onde eu passara uma hora de embriaguez me resfriava. Pude a custo soltar-me daquele aperto do peito dela... Nesse instante ela acordou... (AZEVEDO, 2006, p.108).

A possibilidade de uma morta voltar à vida é testada aqui pelo ato sexual, revelando o excesso. A catalepsia adquire nesse contexto uma conotação de feitiço. Tal como a Branca de Neve ao morder a maçã, a “donzela pálida” fora tomada por um sono de morte, quebrado não por um beijo, mas pelo ato sexual. Esse deslocamento no desfecho é produto de uma concepção literária pela via da transgressão.

Nesse sentido, o ato sexual com a “defunta” reflete não apenas a tentativa de ultrapassagem de um limite sagrado, mas também a superação de um limite interno do próprio horror. Bataille (2009) concebe o horror como o princípio do desejo. Para o autor:

Se o experimentamos [o horror], já sabemos que se trata então de responder à vontade inscrita em nós mesmos de exceder os limites. Queremos excedê-los, e o horror experimentado significa o excesso ao qual devemos chegar; ao qual, se não houvesse o horror prévio, não teríamos podido chegar. (BATAILLE, 2009, p. 150).⁴

A sensação de terror experimentada por Solfieri quando a “defunta” acorda em seus braços e o aperta lhe oferece um instante de penetração na esfera sublime

tão almejada pelos convivas, seguido do retorno à estabilidade do mundo empírico. A obsessão pela morte permitiria inscrever *Noite na Taverna* na tradição do *Roman noir*, ou romance das trevas, em voga na Europa no final do século XVIII e início do XIX e nos Estados Unidos com os contos de Edgar Allan Poe. Para Walnice Nogueira Galvão, sobressai, nesses romances e contos, “a preocupação dos românticos com a morte. Nota-se a deleitação, o embelezamento, a idealização da morte e da putrefação: a imaginação vê no corpo vivo e belo o futuro cadáver”. (GALVÃO, 2013, p. 75).

Essa aspiração a uma beleza angustiante se coaduna com a sensibilidade do período romântico, calcada na filosofia do belo horrível, como havia salientado Cunha (2006). Na dimensão estritamente artística, essa categoria tão particular do belo desafia os limites do gosto comum, desencadeando o excesso. Mario Praz localiza o apogeu dessa estética do horrível justamente no final do século XVIII:

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo (PRAZ, 1996, p.45).

Uma das primeiras teorizações a respeito dessa união do belo com o horrível foi exposta durante o próprio Romantismo por Victor Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*, datado de 1827. O autor destaca a mescla entre o grotesco e o sublime como um procedimento artístico inerente a esse período, mais adequado à complexidade do gênio moderno. De acordo com Hugo, “[...] o grotesco é um tempo de parada, um termo de comparação, um ponto de partida, de onde nos elevamos para

o belo com uma percepção mais fresca e mais excitada” (HUGO, 2007, p. 33). Essa “harmonia de contrários” de que fala Hugo foi formulada por Álvares de Azevedo como um dos parâmetros fundamentais de sua criação artística⁵.

Voltando à cena entre Solferi e a cataléptica, nota-se que ela se inicia pelo sublime, na menção à perfeição da estátua, passa pelo grotesco, com o horror do ato sexual com um cadáver, e parte novamente ao sublime, pelo arrebatamento dos sentidos oriundo do terror em despertar uma “defunta”.

A narrativa tem continuidade quando Solferi leva a mulher desmaiada para a sua casa, onde passa dois dias e duas noites num delírio frenético e depois morre. Ele paga um escultor para fazer uma estátua de cera dessa virgem e enterra seu corpo sob as lajes do próprio quarto, estendendo seu leito sobre esse túmulo improvisado. A construção da estátua pode ser interpretada como uma tentativa de projeção do gozo *ad infinitum* – tanto o sexual, como o artístico – vivido no contato com a cataléptica.

Não só do gozo, mas também do horror. A ruína dessa mulher é observada tanto em sua loucura após o ato sexual, quanto em seu atual estado de podridão, explicitado, já no presente da novela, pela grinalda de flores que Solferi traz no pescoço: “– Vedes-la? murcha e seca como o crânio dela!” (AZEVEDO, 2006, p.111). Essa fala termina por reiterar a putrefação da mulher amada, o que, reforçado pela proximidade de seu cadáver, enterado embaixo da cama de Solferi, revela a atração mórbida pela morte tão ao gosto do *Roman noir* europeu, tal como foi exposto por Galvão (2013).

O auge da profanação feminina ocorre no último relato, o de Johann. A narrativa tem início num bilhar

parisiense com a troca de ofensas entre ele e seu adversário, Arthur, o que leva ambos a bater-se em duelo. Com a morte deste último, Johann aproveita-se da posse de um bilhete no qual Arthur marcara um encontro com sua amada e faz sexo com ela em seu lugar. Em busca por vingança pela ofensa, o irmão da moça luta com ele e é morto. Ao descobrir que assassinara o seu irmão, Johann conclui que desonrou a própria irmã.

O incesto corresponde à profanação de um limite sagrado tanto por seu sentido de perturbação à ordem coletiva, como pelo horror derivado do caráter não humano do ato, segundo Bataille (2009). Neste relato, importa não apenas o incesto em si como a maneira pela qual ele ocorre. Diante disso, é significativa a retomada do aspecto do mito de Édipo que diz respeito à cegueira.

É sabido que Édipo matara o pai e casara-se com a mãe sem saber quem eles eram. O caso de Johann é semelhante já que ele apenas descobriu a identidade dos irmãos após praticar os delitos. A cegueira está presente no momento da posse da irmã: “Fui à entrevista. Era no escuro. Tinha no dedo o anel que trouxera do morto... Senti uma mãozinha acetinada tomar-me pela mão: subi – A porta fechou-se” (AZEVEDO, 2006, p.163).

O comportamento de Édipo é marcado pela *hybris* (ou excesso) – decorrente de sua cólera e do incesto – que residia justamente no fato de não saber. Aqui, o excesso de Johann revela o mal como algo inerente à sua conduta, uma vez que o incesto não fora intencional. Encarnação do homem fatal como os outros convivas, ele carrega uma tendência à destruição, oriunda de um anseio, algumas vezes inconsciente, em exceder os limites.

O ato sexual leva a mulher novamente à ruína: “Foi uma noite deliciosa! A amante do loiro – era virgem! Pobre Romeu! Pobre Julieta! Parece que essas duas crianças

levavam as noites em beijos infantis e em sonhos puros!" (AZEVEDO, 2006, p.163). Nesta passagem, a profanação da figura feminina não só é evidente como se estende ao domínio artístico, pois, como é sabido, a peça *Romeu e Julieta* é tida como um dos modelos principais do amor romântico durante o século XIX.

Sob esse ponto de vista, o ato de Johann revela o anseio dos personagens de *Noite na Taverna* por viver o amor segundo seu prazer mais imediato, fazendo uso da mentira e da profanação, em uma vertente bem diversa do amor idealizado à moda de *Romeu e Julieta*, presente em alguns dos principais romances brasileiros da época e inclusive na primeira parte de *Lira dos Vinte Anos*, do próprio Álvares de Azevedo.

A metamorfose do homem em animal

A exacerbação dos instintos animais se sobressai em *Noite na Taverna* na medida em que transparece a opção pelo elemento sensível como fonte de conhecimento, explícita no diálogo de abertura. Antonio Candido (1987) concebe esta novela como uma pesquisa das fronteiras dúbias entre o homem e o animal, destacadas no prólogo de Álvares de Azevedo a *Macário*: "É difícil marcar o lugar onde para o homem e começa o animal, onde cessa a alma e começa o instinto – onde a paixão se torna ferocidade" (AZEVEDO, 2006, p.18).

A animalidade, reconhecida como algo intrínseco ao ser humano, deixa de ser representada de modo velado para relacionar-se abertamente com a dimensão espiritual da existência nesta novela. Isso é reflexo da já mencionada desconstrução do papel edificante da literatura, operada pelo poeta paulista de forma plena aqui. Segundo Candido, as experiências-limite vivenciadas pelos narradores de *Noite na Taverna* funcionam como um meio de "mostrar os abismos virtuais e as desarmonias

da nossa natureza, assim como a fragilidade das convenções" (CANDIDO, 1987, p. 17).

Essa tendência se coaduna com a mescla entre o grotesco e o sublime exposta por Hugo em seu *Prefácio a Cromwell*. O autor sublinha que "o primeiro destes dois tipos representa a fera humana, o segundo a alma" (HUGO, 2007, p. 47).

A explicitação da esfera brutal do homem nesta novela funciona como um meio de saída dos limites humanos, dada a liberdade desfrutada pelos animais, "os únicos verdadeiramente *outlaws*", para usar a expressão de Bataille (1929). O autor define essa obsessão pela metamorfose como uma violenta necessidade:

Há, assim, em cada homem, um animal fechado numa prisão, como um condenado, e há uma porta, e, se ela for entreaberta, o animal sai rua a fora, como o condenado ao encontrar a saída; então, provisoriamente, o homem cai morto e a besta se comporta como uma besta, sem nenhuma preocupação em provocar a admiração poética do morto. É neste sentido que se vê um homem como uma prisão de aparência burocrática (*Ibidem*, 1929, 5/p).

Essa metamorfose também responde à tentativa por parte dos convivas em penetrar o "segredo da sua humanidade" (CANDIDO, 1987, p. 16) a partir da experimentação ilimitada das suas sensações corporais na ânsia de sair de si.

O momento culminante da irrupção da animalidade se dá na descrição da cena de antropofagia na narrativa de Bertram. Cabe destacar brevemente o percurso de sua história para situarmos essa cena dentro da mesma. Logo no início, Bertram é inserido na libertinagem

por Ângela, que assassinara o marido e o filho para fugir com ele, marcando-o com uma nódoa de maldição. Após ser abandonado por ela, Bertram desonra uma virgem e, saciado da vida, tenta o suicídio. Acolhido em um navio, mantém relações sexuais com a mulher do comandante. A embarcação fica à deriva após o ataque de piratas, conduzindo-o à antropofagia.

A situação de isolamento total vivida por Bertram, o comandante e a mulher deste em meio à imensidade do oceano e à iminência da morte cria uma atmosfera propícia à manifestação dos instintos animais, intimamente relacionada à descrença nesta narrativa. A descrição da antropofagia é sistematicamente adiada com a finalidade de prolongar o horror e a tensão ao máximo.

Esse adiamento extrapola os limites da narrativa, marcando uma quebra na ilusão ficcional pela volta ao presente da enunciação no momento em que um velho entra abruptamente na taverna. Seu breve diálogo com os convivas mostra-se muito relevante dentro do contexto da novela como um todo, pois, como aqueles, ele simboliza a transformação do homem dotado de inspiração poética em um ser marcado pelo ceticismo. Ao mostrar o crânio de um poeta louco aos convivas, ele associa o ato da criação poética à insanidade, fazendo menção a autores célebres da literatura europeia: "Na vida misteriosa de Dante, nas orgias de Marlowe, no peregrinar de Byron havia uma sombra da doença do Hamlet: quem sabe?" (AZEVEDO, 2006, p.124). A alusão ao personagem shakespeariano guarda profundas relações com o diálogo de abertura da novela (*Job Stern*), pois sua frase mais conhecida, "*To be or not to be, that is the question*", ou, mais precisamente, a dúvida que ele encarna, é sinônimo da doença que conduz os narradores desta novela ao ceticismo e, não raro, à loucura. Nesta perspectiva, o fazer artístico é interpretado como uma tentativa de desvendar a origem e o destino humanos, o que motiva

a insanidade dos poetas, uma vez constatado o fracasso permanente dessa busca.

Após a saída do velho, Bertram retoma sua narrativa, justificando pela via da animalidade o que ocorrerá mais à frente:

Eu vos dizia que ia passar-se uma coisa horrível: não haviam [sic] mais alimentos, e no homem despertava a voz do instinto, das entranhas que tinham fome, que pediam seu cevo como o cão do matadouro, fosse embora sangue.

A fome! a sede! tudo quanto de mais horrível (*Ibidem*, 2006, p.124).

As necessidades vitais funcionam como a porta entreaberta de que fala Bataille, ao libertar a esfera animal do homem, cuja única lei é a da sobrevivência. Sob esse aspecto, Bertram faz mais uma digressão acerca da visão idealizada do homem como detentor do amor e da natureza que desemboca no lodo: "Tudo isso é belo, sim – mas é a ironia mais amarga, a decepção mais árida de todas as ironias e de todas as decepções. – Tudo isso se apaga diante de dois fatos muito prosaicos – a fome e a sede" (*Ibidem*, 2006, p.125). Note-se como a esfera animal revela-se imperiosa, sobrepondo-se inclusive aos sentimentos mais elevados inerentes a concepções sociais e literárias idealizadas. Daí a afirmação de Bertram de que a realidade é a matéria, reverberando a discussão do diálogo de abertura da novela.

A cena da antropofagia propriamente dita inicia-se quando Bertram e o comandante tiram a sorte para decidir quem morreria para saciar a fome dos demais e este último perde. Apesar dos apelos do comandante para que o deixassem viver, Bertram sobrepõe seus instintos

à gratidão devida a ele: “Eu ri-me do velho. – Tinha as entranhas em fogo. Morrer hoje, amanhã, ou depois – tudo me era indiferente, mas hoje eu tinha fome e ri-me porque tinha fome” (*Ibidem*, 2006, p.126).

O instinto mais uma vez instaura a urgência, evidente na repetição da expressão “tinha fome”. A liberação da esfera animal incorre na anulação da consciência de Bertram como homem ao desconsiderar o passado e o futuro na realização de seus instintos. No limite, essa indiferença converte-se em sarcasmo diante do comandante. Essa construção do raciocínio de Bertram revela um “interesse pela psicologia anormal, pelo crime e pela mentalidade do criminoso” (GALVÃO, 2013, p. 71), observado por Walnice Galvão ao discorrer sobre o *Roman noir* europeu, daí a importância de as narrativas de *Noite na Taverna* serem em primeira pessoa. Tal movimento revela, no plano extranarrativo, uma simpatia de Álvares de Azevedo pelo mundo de crimes que ele constrói, apenas na medida em que tais crimes carregam um sentido de crítica às convenções morais e à uniformização da sociedade pós-Revolução Industrial, fundada na supremacia da razão tanto na esfera da produção mercantil, como na das relações humanas, denunciada aqui como artificial.

Após matar o comandante, Bertram come sua carne junto com a mulher. Passados dois dias sem alimento, eles decidem morrer juntos e fazem amor. Após o ato, ela é tomada pela loucura. Destaque-se a atitude de Bertram nesse momento:

Tinha febre no cérebro – o meu estômago tinha fome. Tinha fome como a fera.

Apertei-a [a mulher] nos meus braços, oprimi-lhe nos beijos a minha boca em fogo: apertei-a convulsivo – sufoquei-a. Ela era ainda tão bela! (AZEVEDO, 2006, p.127- 128).

A nova repetição do epíteto “tinha fome” desencadeia mais uma vez a perda da consciência de Bertram, levando-o a matar a mulher em seu delírio. Essa repetição atribui ainda uma grande intensidade ao instinto, como se nada, naquele momento, fosse superior ao mesmo.

Transparece aqui a noção de beleza atormentada arrolada por Mario Praz (1996), na medida em que a morte da mulher pelas mãos de seu amante veicula a proximidade entre a dor e a volúpia, carregando de ironia a constatação de Bertram acerca de sua beleza. Mais ainda: há aqui e em *Noite na Taverna* de modo geral uma nota acentuada de sadismo, a exemplo de alguns dos romances europeus da segunda metade do século XVIII, nos quais predomina a figura da mulher perseguida. De acordo com Eliane Robert Moraes, as obras do Marquês de Sade representam

não só o discurso excessivo, exaustivo, rigoroso sobre a crueldade, mas, acima de tudo, a apologia daquilo que confere ao crime seu caráter mais particular, mais individual: o gosto. Não há libertinagem que não reivindique o prazer, absolutamente pessoal, da crueldade (MORAES, 2011, p.73).

O percurso da narrativa mostra a transformação da mulher do comandante, a princípio pura e capaz de inspirar pensamentos poéticos, em uma mulher desvairada e consumida pela fome. Quanto mais virtuosa a mulher, maior o prazer em colocá-la à prova, até os limites de sua destruição física e moral. Sua morte pelas mãos do amante que a enaltecera poeticamente traz à tona esse gosto pela crueldade, exacerbado pela segunda tentativa de antropofagia, que, no entanto, não se concretiza:

De repente senti-me só. Uma onda me arrebatara o cadáver. Eu a vi boiar pálida como suas

roupas brancas, seminua, com os cabelos banhados de água: eu vi-a erguer-se na espuma das vagas, desaparecer, e boiar de novo: depois não a distingui mais – era como a espuma das vagas, como um lençol lançado nas águas (AZEVEDO, 2006, p.128).

A natureza atua como uma força superior que impede a corrupção definitiva do corpo feminino por Bertram. Tanto a descrição da brancura da mulher como a sua fusão com a espuma das vagas a transpõe à esfera do inatingível.

Em *Noite na Taverna*, o prazer da destruição é autorizado ou, até mesmo, naturalizado pela libertação dos instintos animais, responsável pela anulação temporária da consciência humana, o que certamente aponta para o caráter contraditório das convenções sociais.

Amor e morte

Conforme foi visto, em *Noite na Taverna* a presença da morte é constante. Necrofilia, assassinatos, suicídios, tudo isso reivindica essa presença, insinuada desde o diálogo de abertura pelo anseio em apreender a fatalidade humana. Neste momento, julga-se fundamental a análise de passagens nas quais a experiência de morte aparece aliada ao amor e ao erotismo.

Ao longo das narrativas, os narradores tocam a todo o momento essa fronteira entre a vida e a morte, até que, na transposição final para o presente da novela, intitulada *Último Beijo de Amor*, a morte concretiza-se de fato, como veremos. Amor e morte vinculam-se intimamente em todas as narrativas.

Bataille relativiza a noção de erotismo como mera afirmação da vida diante da morte, pois ambas as

experiências revelam a perda da individualidade do ser, ainda que no sexo ela seja apenas temporária: “Há, na passagem da atitude normal ao desejo, uma fascinação fundamental pela morte. O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas” (BATAILLE, 2009, p. 23)⁶.

As cenas eróticas entre Bertram e a mulher do comandante ocorrem precisamente nesses momentos em que a morte parece mais próxima:

Era um himeneu terrível aquele que se consumava entre um descrido e uma mulher pálida que enlouquecia: o tálamo era o Oceano, a espuma das vagas era a seda que nos alcatifava o leito. Em meio daquele concerto de uivos que nos ia ao pé, os gemidos nos sufocavam: e nós rolávamos abraçados – atados a um cabo da jangada – por sobre as tábuas... (AZEVEDO, 2006, p. 122).

O sexo assume uma posição dúbia diante da morte: ao mesmo tempo em que a desafia, ele reivindica sua presença para intensificar o delírio amoroso a ponto de romper os limites vitais. Encarnação do mal, Bertram inocula a morte na mulher do comandante através do ato sexual. Bataille salienta que

[...] o fundamento da efusão sexual é a negação do isolamento do eu que só conhece o desmaio ao exceder-se, ao ultrapassar-se no abraço em que se perde a solidão do ser. Quer se trate do erotismo puro (do amor-paixão) ou da sensualidade dos corpos, a intensidade é maior na medida em que transparecem a destruição, a morte do ser (BATAILLE, 1957, p. 15).

Vale lembrar o que o ato sexual aí descrito ocorre às escondidas, uma vez que a mulher era comprometida. Nesse sentido, a proximidade com a morte e a ausência de fronteira entre a jangada e o oceano, transmitindo a impressão de que o sexo ocorre em um espaço abstrato entre a vida e o aniquilamento total, não apenas torna o ato mais excitante, como também propicia a libertação temporária de quaisquer implicações morais.

No momento extremo em que Bertram e a mulher estão arruinados física e mentalmente em meio ao oceano pela falta de alimento, o amor ressurgiu como maneira de apreender a existência:

Então ela propôs-me morrer comigo. – Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a última agonia do amor que nos queimava – gastamo-lo em convulsões para sentir ainda 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 (AZEVEDO, 2006, p.127).

Antes de iniciarem o ato sexual, ambos já estavam situados na fronteira entre a vida e a morte. Desse modo, ao invés de promover a afirmação vital, como seria previsto, o gozo desta vez pende para a morte. Isso é verificado no desvairio sofrido pela mulher. O mal operado por Bertram ao aniquilá-la completamente pode ser evidenciado, com algumas variantes, em todas as outras narrativas.

A morte também pode ser interpretada como a única solução para a dúvida que assalta os convivas. É em *Último Beijo de Amor* que ela se consolida.

De volta ao presente da novela, após Johann ter contado sua história, sua irmã, Giórgia, adentra o espaço

da taverna e o assassina. Em seguida, ela acorda Arnold e temos a revelação de que ele é, na verdade, Arthur, sobrevivente do duelo com Johann e amado por Giórgia. O diálogo entre ambos indica que esse encontro na taverna ocorre cinco anos após o episódio do incesto. Enquanto ela fora lançada à prostituição, Arthur entregara-se à vida libertina. Ambos cometem suicídio ao chegarem à conclusão de que somente na morte poderiam viver seu amor.

É bastante peculiar o modo como Giórgia entra na taverna:

Uma luz raiou súbito pelas figas da porta. A porta abriu-se. Entrou uma mulher vestida de negro. [...]. Mas agora, com sua tez lívida, seus olhos acesos, seus lábios roxos, suas mãos de mármore, e a roupagem escura e gotejante da chuva, disséreis antes – o anjo perdido da loucura (*Ibidem*, 2006, p.166).

Nesta passagem fica evidente a impressão de que Giórgia encarnaria a própria figura da morte, até porque seu objetivo é obter vingança. Cunha (2006) havia destacado que a transmutação de Giórgia a virgem em Giórgia a prostituta designa a degradação moral e artística, tal como as figuras femininas arruinadas nas outras narrativas:

Ao unificar o passado das lembranças com o presente da enunciação, Giórgia torna-se representante de todas as belas virgens maculadas, alcançando ao fim e ao cabo confirmar a impossibilidade de acesso a uma realidade social e artística utópicas (*Ibidem*, 2006, p.199).

Diante disso, esse retorno ao presente da novela realiza um movimento de deslocamento, uma vez que o horror adquire autonomia ao migrar do plano dos relatos para o

cenário da taverna. Tomando em conjunto essa parte final e o diálogo de abertura da novela, vemos que a morte personificada em Giórgia responde, de certo modo, àquelas expectativas dos narradores em obter respostas quando aderiram a uma postura transgressora que teve justamente na figura feminina a sua principal vítima.

Considerações finais

Em *Noite na Taverna*, o excesso configura-se como uma experiência de ultrapassagem de limites, conforme foi salientado. Na dimensão externa da obra, essa experiência se faz presente na desmistificação do caráter edificante da literatura, a partir da construção de um mundo paralelo no espaço de uma taverna, onde a individualidade exacerbada tão ao gosto do Romantismo desemboca nos mais variados tipos de crime que contestam as convenções sociais. A estrutura desta obra obedece ao movimento de quebra dos limites da ilusão ficcional ao promover a constante interpenetração entre as narrativas e o presente da enunciação.

No plano interno, a ânsia em apreender o sentido da vida atua como propulsora da desmedida no comportamento dos narradores, que resvala ora na profanação da figura feminina, ora na exacerbação dos instintos animais, ou ainda, na proximidade com a morte.

Um aspecto que se sobressai ao longo dessas experiências é o da impressão negativa que todos têm da saciedade, muitas vezes associada ao tédio. A oscilação circular entre o amor, o vinho e a fumaça do charuto mostra que eles não querem se saciar, mas sim prolongar o desejo infinitamente, daí sua errância pela vida em busca de um ideal que lhes propiciasse essa sensação. A única saída reside na morte que adentra a taverna no final da novela.

Dentro dessa perspectiva, *Noite na Taverna* constrói-se como novela do excesso, tanto pela multiplicação vertiginosa de crimes, como pela tentativa de projeção dos mesmos na dimensão sublime da existência.

Agradecimentos

Ao meu orientador, Prof. Dr. Vagner Camilo (DLCV – FFLCH – USP) e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pela bolsa de mestrado concedida entre os anos de 2012 e 2014.

Referências bibliográficas

ANDRADE, Mario de. Amor e Medo. In: *Aspectos da literatura brasileira*. 6ª ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2002, p. 221- 252.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002.

_____. *Macário / Noite na Taverna*. Organização, posfácio e notas Cilaine Alves Cunha. São Paulo: Globo, 2006.

BATAILLE, Georges. *El Erotismo*. Trad. Antonio Vicens y Marie Paule Sarazin. Buenos Aires: Tusquets Editores, 2009.

_____. Emily Brontë. In: *A literatura e o Mal*. Lisboa: Editora Ulisseia, 1957, p.13 - 35.

_____. *Metamorfose (Dicionário crítico)*. Trad. Eduardo Jorge, Érica Zíngano e Marcela Vieira. In: *Revista Documents*, 1929.

CANDIDO, Antonio. A Educação pela Noite. In: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.10- 22.

CUNHA, Cilaine Alves. Posfácio: Intersecção de *Macário e Noite na taverna*. In: AZEVEDO, Álvares de. *Macário / Noite na Taverna*. São Paulo: Globo, 2006, p. 171 – 206.

DUMOULIÉ, Camille Marc. Tudo o que é excessivo é insignificante. In: *Revista Tempo Brasileiro*. Rio de Janeiro, n. 169, p. 11- 30, abr.- jun. 2007.

GALVÃO, Walnice Nogueira. Romantismo das trevas. In: *Teresa - revista de Literatura Brasileira (USP)*, São Paulo: Ed. 34, nº 12-13, p. 65- 78, 2013.

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

HUGO, Victor. *Do Grotesco e do Sublime*. Trad. Célia Berretini. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MORAES, Eliane Robert. Um mito noturno. In: _____. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2011, p. 69 - 74.

PAZ, Octavio *Los Hijos del limo*. In: _____. *Obras completas*. Edición del autor. Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 1993. Vol. 1 (“La casa de la presencia”).

PRAZ, Mario. *A Carne, a Morte e o Diabo na Literatura Romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas: Unicamp, 1996.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VOLOBUEF, Karin. 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*. Rio de Janeiro: UERJ/UFRJ, 2001, s/p.

Notas

1 AZEVEDO, Álvares de. *O Conde Lopo*. In: *Poesias Completas*. Edição crítica de Péricles Eugênio da Silva Ramos. Organização de Iumna Maria Simon. Campinas, SP: Editora da Unicamp; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2002, p. 418.

2 Ao citar, traduzi. No original: “La muerte de Dios abre las puertas de la contingencia y la sinrazón. La respuesta es doble: la ironía, el humor, la paradoja intelectual; también la angustia, la paradoja poética, la imagen.”

3 Tzvetan Todorov define a hesitação como algo inerente ao fantástico: “Cheguei quase a acreditar: eis a fórmula que resume o espírito do fantástico. A fé absoluta como a incredulidade total nos levam para fora do fantástico; é a hesitação que lhe dá vida” (TODOROV, 2008, p. 36).

4 Ao citar, traduzi. No original: “Si lo experimentamos, ya sabemos que se trata entonces de responder a la voluntad inscrita en nosotros de exceder los límites. Queremos excederlos, y el horror experimentado significa el exceso al cual debemos llegar; al cual, si no hubiese el horror previo, no habríamos podido llegar”.

5 Esta formulação é a base do conceito de *binomia* cunhado pelo poeta paulista em seu “Prefácio à Segunda Parte da *Lira dos Vinte Anos*”, segundo o qual “a face bela e pura da poesia sucede-se o grotesco e a materialidade humana. Cf. AZEVEDO, 2002, p.139- 140.

6 Ao citar, traduzi. No original: “Hay, en el paso de la actitud normal al deseo, una fascinación fundamental por la muerte. Lo que está en juego en el erotismo es siempre una disolución de las formas constituidas”.