

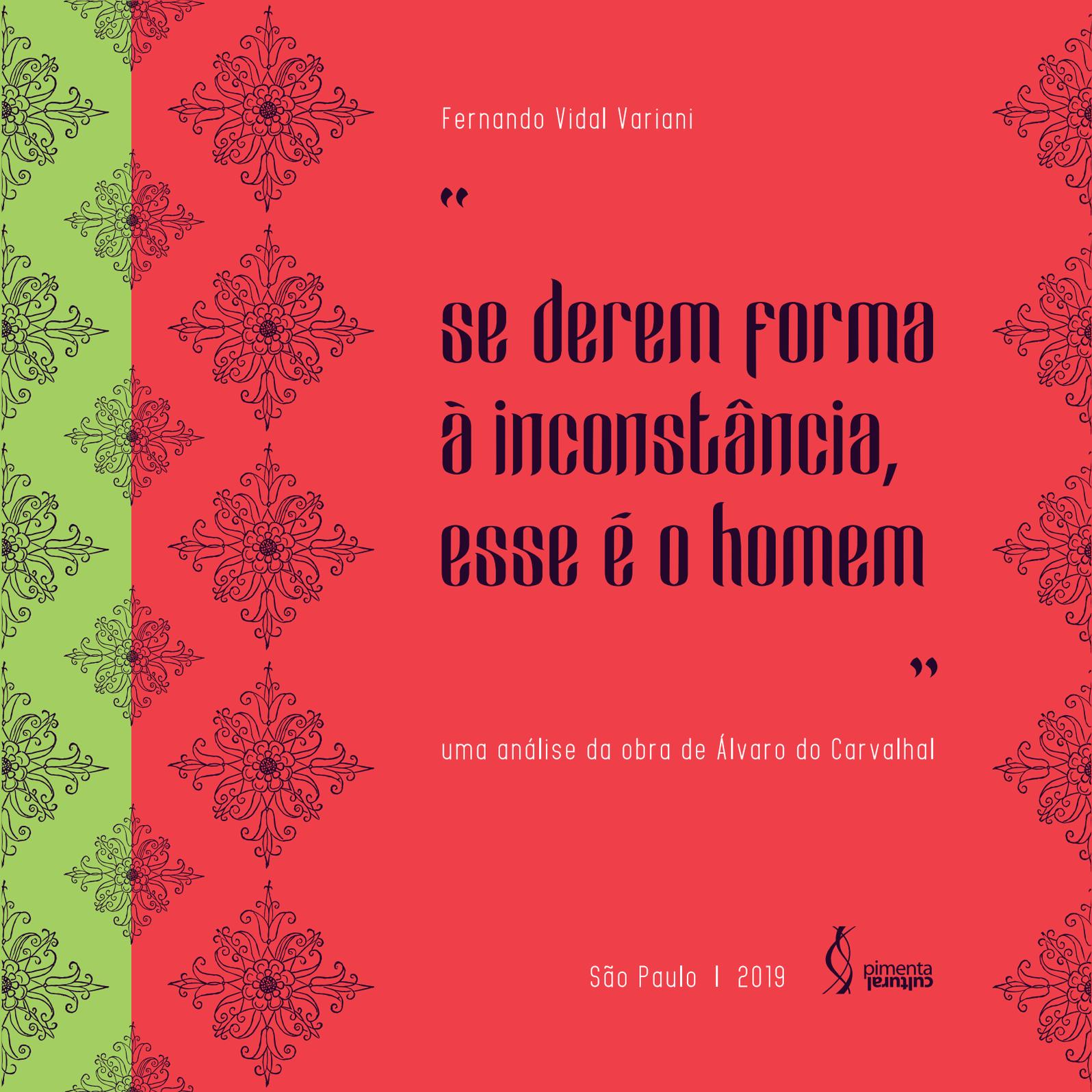
Fernando Vidal Variani

“

se derem forma
à inconstância,
esse é o homem

”

uma análise da obra de Álvaro do Carvalho



Fernando Vidal Variani

“
se derem forma
à inconstância,
esse é o homem

”

uma análise da obra de Álvaro do Carvalho

São Paulo | 2019



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados

Copyright do texto © 2019 o autor

Copyright da edição © 2019 Pimenta Cultural

Esta obra é licenciada por uma *Licença Creative Commons: by-nc-nd*. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural pelo autor para esta obra. Qualquer parte ou a totalidade do conteúdo desta publicação pode ser reproduzida ou compartilhada. O conteúdo publicado é de inteira responsabilidade do autor, não representando a posição oficial da Pimenta Cultural.

Comissão Editorial Científica

Alaim Souza Neto, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Alexandre Antonio Timbane, Universidade de Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira, Brasil
Alexandre Silva Santos Filho, Universidade Federal do Pará, Brasil
Aline Corso, Faculdade Cenecista de Bento Gonçalves, Brasil
André Gobbo, Universidade Federal de Santa Catarina e Faculdade Avantis, Brasil
Andressa Wiebusch, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Andreza Regina Lopes da Silva, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Angela Maria Farah, Centro Universitário de União da Vitória, Brasil
Anísio Batista Pereira, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil
Arthur Vianna Ferreira, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Beatriz Braga Bezerra, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Bernadette Beber, Faculdade Avantis, Brasil
Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos, Universidade do Vale do Itajaí, Brasil
Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Cleonice de Fátima Martins, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil
Daniele Cristine Rodrigues, Universidade de São Paulo, Brasil
Dayse Sampaio Lopes Borges, Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil
Delton Aparecido Felipe, Universidade Estadual do Paraná, Brasil
Dorama de Miranda Carvalho, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Elena Maria Mallmann, Universidade Federal de Santa Maria, Brasil
Elisene Borges Ieal, Universidade Federal do Piauí, Brasil
Elizabete de Paula Pacheco, Instituto Federal de Goiás, Brasil
Emanuel Cesar Pires Assis, Universidade Estadual do Maranhão, Brasil
Francisca de Assiz Carvalho, Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil
Gracy Cristina Astolpho Duarte, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Handerson Leylton Costa Damasceno, Universidade Federal da Bahia, Brasil
Heloisa Candello, IBM Research Brazil, IBM BRASIL, Brasil
Inara Antunes Vieira Willerdig, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Jacqueline de Castro Rimá, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Jeane Carla Oliveira de Melo, Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão, Brasil

Jerônimo Becker Flores, Pontifício Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Brasil
Joelson Alves Onofre, Universidade Estadual de Feira de Santana, Brasil
Joselia Maria Neves, Portugal, Instituto Politécnico de Leiria, Portugal
Júlia Carolina da Costa Santos, Universidade Estadual do Maro Grosso do Sul, Brasil
Juliana da Silva Paiva, Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia da Paraíba, Brasil
Kamil Giglio, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Laionel Vieira da Silva, Universidade Federal da Paraíba, Brasil
Lídia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ligia Stella Baptista Correia, Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil
Luan Gomes dos Santos de Oliveira, Universidade Federal de Campina Grande, Brasil
Lucas Rodrigues Lopes, Faculdade de Tecnologia de Mogi Mirim, Brasil
Luciene Correia Santos de Oliveira Luz, Universidade Federal de Goiás; Instituto Federal de Goiás., Brasil
Lucimara Rett, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil
Marcio Bernardino Sirino, Universidade Castelo Branco, Brasil
Marcio Duarte, Faculdades FACCAT, Brasil
Marcos dos Reis Batista, Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará, Brasil
Maria Edith Maroca de Avelar Rivelli de Oliveira, Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil
Maribel Santos Miranda-Pinto, Instituto de Educação da Universidade do Minho, Portugal
Marília Matos Gonçalves, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Marina A. E. Negri, Universidade de São Paulo, Brasil
Marta Cristina Goulart Braga, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Michele Marcelo Silva Bortolai, Universidade de São Paulo, Brasil
Midierson Maia, Universidade de São Paulo, Brasil
Patrícia Biegging, Universidade de São Paulo, Brasil
Patrícia Flavia Mota, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil
Patrícia Mara de Carvalho Costa Leite, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil
Patrícia Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Ramofly Ramofly Bicalho, Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Brasil
Rarielle Rodrigues Lima, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Raul Inácio Busarello, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Ricardo Luiz de Bittencourt, Universidade do Extremo Sul Catarinense, Brasil
Rita Oliveira, Universidade de Aveiro, Portugal
Rosane de Fatima Antunes Obregon, Universidade Federal do Maranhão, Brasil
Samuel Pompeo, Universidade Estadual Paulista, Brasil
Tadeu João Ribeiro Baptista, Universidade Federal de Goiás, Brasil
Tarcísio Vanzin, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Thais Karina Souza do Nascimento, Universidade Federal Do Pará, Brasil
Thiago Barbosa Soares, Instituto Federal Fluminense, Brasil
Valdemar Valente Júnior, Universidade Castelo Branco, Brasil
Vania Ribas Ulbricht, Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil
Wellton da Silva de Fátima, Universidade Federal Fluminense, Brasil
Wilder Kleber Fernandes de Santana, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Direção Editorial Patricia Biegging
Raul Inácio Busarello
Administrador de sistemas Marcelo Eyng
Capa e Projeto Gráfico Raul Inácio Busarello
Imagens da capa Designed by rawpixel.com / Freepik
Editora Executiva Patricia Biegging
Revisão O autor
Autor Fernando Vidal Variani

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V299s Variani, Fernando Vidal -

"Se derem forma à inconstância, esse é o homem": uma análise da obra de Álvaro do Carvalho. Fernando Vidal Variani. São Paulo: Pimenta Cultural, 2019. 325p..

Inclui bibliografia.

ISBN: 978-85-7221-009-6 (eBook PDF)

978-85-7221-008-9 (Brochura)

1. Literatura. 2. Romantismo. 3. Ficção. 4. Fantástico.
I. Variani, Fernando Vidal. II. Título.

CDU: 82-31

CDD: 800

DOI: 10.31560/pimentacultural/2019.096

PIMENTA CULTURAL
São Paulo - SP - Brasil
Telefone: +55 (11) 96766-2200
E-mail: livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2019

"se derem forma à inconstância, esse é o homem"

*Milady, é perigoso contemplá-la,
Quando passa aromática e normal,
Com seu typo tão nobre e tão de sala,
Com seus gestos de neve e de metal. (...)*

*Em si tudo me atrae como um thesoiro:
O seu ar pensativo e senhoril,
A sua voz que tem um timbre de ouro
E o seu nevado e lucido perfil! (...)*

*Pois bem. Conserve o gelo por esposo,
E mostre, se eu beijar-lhe as brancas mãos,
O modo diplomático e orgulhoso
Que Anna d'Austria mostrava aos cortezãos. (...)*

*Mas cuidado, milady, não se afoite,
Que hão-de acabar os barabaras reaes;
E os povos humilhados, pela noite,
Para a vingança aguçam os punhaes.*

*E um dia, ó flor do Luxo, nas estradas,
Sob o setim do Azul e as andorinhas,
Eu hei-de ver errar, allucinadas,
E arrastando farrapos – as rainhas!*

(Cesario Verde)

SUMÁRIO

1. Introdução	7
2. "A vestal!": amor ideal e natureza bruta.....	29
3. "Os canibais": a carne, o mistério, o mármore	57
4. "J. Moreno": se derem forma à inconstância, esse é o homem	82
5. "Honra antiga": apunhalando o progresso ou a violência da estabilidade	111
6. "A febre do jogo": estudo de um ensandecimento ou um ensandecimento estudado.....	144
7. "O punhal de rosaura": dos veludos do desejo emerge concreta lâmina	192
8. "O castigo da vingança!": o (melo)drama do dever sangrento.....	240
9. Conclusão	292
Referências	309
Notas de fim.....	312
Índice remissivo	321
Sobre o autor	325

1. INTRODUÇÃO

Em dado momento do conto "J. Moreno", de Álvaro do Carvalho (1844-1868), o narrador proclama: "Se derem forma à inconstância, esse é o homem". A intuição que orienta este trabalho é a de que essa afirmação pode servir como ponto de partida para uma leitura que percorra o conjunto de sua obra, composta pelo drama de estreia, *O Castigo da vingança!* (1862), e pelas seis narrativas presentes na coletânea *Contos* (1868), publicada no mesmo ano da morte do autor, aos 24 anos.

A morte prematura, a atmosfera de suas narrativas, a recorrência frequente a temas ligados à literatura fantástica ou de horror e a violência e o erotismo que permeiam seus enredos, emprestam ao autor uma certa aura de "escritor maldito", típica de certa caracterização romântica. De fato, se nos valermos da divisão cronológica a partir da qual muitas vezes se consolidou a historiografia literária de língua portuguesa, Álvaro do Carvalho estaria inserido no período conhecido como "Segunda Geração Romântica", ou mesmo "Ultra-romantismo", em Portugal.

Ao pensarmos no imaginário mais banal geralmente associado à ideia de "romantismo", as primeiras características que nos vêm à mente são os enredos rocambolescos, os amores impossíveis que encontram na morte a única possibilidade de redenção, um herói idealmente virtuoso e uma mulher igualmente ideal para lhe servir de par. No entanto, essas concepções – que raramente sobrevivem ao contato com as obras literárias – escondem algumas características das narrativas da época que, analisadas mais a fundo, podem revelar uma aguda percepção não apenas da realidade, mas também da tradição e do "fazer" literário de sua época. É neste ponto que a literatura relacionada ao universo do fantástico, ou seja, aquela que coloca em xeque as leis da natureza que por vezes consideramos inquestionáveis, pode fornecer um ponto de vista frutífero para a análise de autores que foram muitas vezes considerados menos importantes por uma perspectiva que tem o Realismo como ponto alto da tradição literária e que predominou na crítica de língua portuguesa pelo menos até a primeira metade do século XX.

Embora seja extremamente delicado definir o que é a literatura fantástica e quando se dá efetivamente o seu início, é consenso entre os teóricos dedicados ao tema que no século XIX houve uma verdadeira expansão do "gênero" (na falta de um termo mais adequado) na tradição literária ocidental, especialmente a partir de países como a Alemanha, França e Inglaterra. É curioso (e acreditamos que nada casual) que o interesse nesse tipo de produção seja tão grande justamente no século em que também o discurso científico viveu uma considerável expansão. Esse caráter contraditório que permeia o século XIX e o predomínio da postura pretensamente científica na maior parte dos campos do conhecimento acabaram por consolidar o triunfo do que convencionou-se denominar Realismo e, posteriormente, Naturalismo, na tradição literária de língua portuguesa.

Acontece que mesmo os autores mais emblemáticos associados a essas "escolas", como Eça de Queirós (1845-1900) em Portugal e Machado de Assis (1839-1908) no Brasil, não deixam de demonstrar, em parte considerável de suas produções, alguma tendência para o universo do fantástico ou do sobrenatural, de modo que esses elementos funcionam muito menos como fabulação escapista (como muitas vezes é encarada qualquer narrativa em que estejam inseridos, e muitas vezes até a ficção de um modo geral) do que como possibilidades de lidar com níveis da condição humana que não podem ser tratados a partir de uma representação da realidade tal qual ela nos é apresentada por perspectivas que se pretendem científicas - ao menos quando nos referimos ao modo mais banal com que se costuma empregar o termo "ciência" e, em decorrência dele, expressões como "comprovado cientificamente", entre outros.

Apesar da escassa produção e da pouca visibilidade que recebeu na historiografia literária, Álvaro do Carvalho é provavelmente um dos autores portugueses mais representativos dentre aqueles ligados ao universo do fantástico no século XIX. Embora não se possa atribuir a todos os seus contos o rótulo de "conto fantástico" nos moldes definidos por Todorov e outros teóricos que buscaram formular definições semelhantes, a relação explícita com essa tradição e uma série de outros elementos de que trataremos adiante parecem suficientes para que esse seja um tema importante no contato com sua obra.

Ora, a "inconstância", que propomos como uma espécie de mote para revisitar esse "autor menor"¹, vai de encontro ao próprio modo como a cristalização simplificadora do conhecimento científico permite ao "senso comum" construir uma noção de realidade considerada inabalável. Por exemplo, a crença na constância dos mecanismos naturais (e de que eles funcionam como "mecanismos", afinal) possibilita a compreensão do chamado Naturalismo como um modo de desvendar o funcionamento da sociedade e do mundo, pressupondo ainda que também a "sociedade" e o "mundo" funcionam a partir de um conjunto delimitado de princípios constantes, identificáveis a partir de uma perspectiva que se pretende "neutra".

Na ficção de Álvaro do Carvalho, assim como na de outros grandes autores ligados à literatura fantástica, alguns desses mecanismos parecem não funcionar perfeitamente, ou, pelo menos, não funcionam de modo que estejamos aptos a apreendê-los perfeitamente enquanto mecanismos. Esse tipo de construção gera uma série de momentos elípticos ou contraditórios em torno da realidade do universo ficcional e de suas personagens, que em certa medida representam algumas das principais angústias humanas do século XIX e que permanecem até os dias de hoje. Nomearemos mais adiante alguns dos elementos recorrentes que levantamos como hipóteses possíveis de serem aprofundadas num estudo que, partindo dessa temática aparentemente vaga (a "inconstância"), pode demonstrá-la frutífera quando aproximada de elementos mais concretos relacionados ao desenvolvimento das obras abordadas.

Acreditamos que esse esforço se justifica, em primeiro lugar, pela escassez de estudos dedicados à obra de Álvaro do Carvalho e ao universo relacionado ao fantástico no contexto português oitocentista de um modo geral. O próprio Romantismo, "escola" talvez mais próxima do fantástico no período, foi muitas vezes encarado como mero estágio, ou até mesmo como obstáculo a ser superado para atingir o patamar do Realismo. Basta atentar para a perspectiva de Massaud Moisés em *A literatura portuguesa* (1960), para quem as primeiras obras realistas de Eça de Queirós² documentam "o aparecimento do romance, *strictu sensu*, em Portugal, livre da contaminação novelesca ainda comum no Romantismo" (MOISÉS, 1960). Movimento parecido parece ser delineado por Roberto Schwarz ao tratar de José de Alencar e Machado de Assis na literatura brasileira³.

É certo que, conforme demonstram estudos como o de Ian Watt em *A ascensão do romance* (1957), os séculos XVIII e XIX assistiram a uma verdadeira expansão e popularização da forma romance. Nesse sentido, segundo Maria Leonor Machado de Sousa, em *O "horror" na literatura portuguesa* (1979), a literatura de "horror" em Portugal, se deve em grande parte à influência de autores hoje menos conhecidos, importados principalmente da França e da Inglaterra, que representavam verdadeiros fenômenos comerciais. A autora aponta o exemplo de Camilo Castelo Branco (1825-1890), romancista de enorme sucesso em sua época que, embora no mais das vezes ofereça explicações racionalizantes para os mistérios de suas narrativas, valeu-se repetidamente de uma tradição ligada à literatura gótica, como nos romances *Anátema* (1851) e *Mistérios de Lisboa* (1854).

Contudo, tanto Camilo quanto, acreditamos, Álvaro do Carvalho, são autores que, embora muitas vezes "encaixados" no que se denominou período Ultra-romântico em Portugal, têm mais a oferecer enquanto escritores do que pode julgar essa visão panorâmica com a qual geralmente se concebe o período em que produziram. Um dos fatores, e aqui ainda podemos falar tanto de Camilo quanto de Carvalho, é a evidente consciência de estarem lidando com uma tradição, e o uso ambivalente que fazem disso. Ainda que se insiram conscientemente nessa tradição, há um movimento constante de autoironia no ato de narrar, na exposição dos recursos utilizados e até de ridicularização daquilo que produzem para os anseios do público. Maria do Nascimento Oliveira, em *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* (1992), faz várias observações pertinentes sobre esse funcionamento metanarrativo, especialmente em torno do conto mais conhecido de Carvalho - e certamente aquele em que esse recurso é mais evidente - "Os Canibais".

Todavia, seu estudo propõe que "é como se na obra de Carvalho a formação de um universo fantástico não fosse mais do que mero pretexto para um cerrado ataque ou uma detracção aos artifícios a que recorre a literatura do sobrenatural" (OLIVEIRA, 1992). Ao tratar do conto "A Febre do Jogo", por exemplo, Oliveira afirma que "o leitor sente, de antemão, que toda a encenação fantástica na história de Mariano não passa de uma crise de loucura, de um sintoma de desequilíbrio psicológico de um ser perturbado pelo pavor do crime" (OLIVEIRA, 1992). Embora essa perspectiva

seja possível, especialmente se o leitor for inclinado à explicação psicológica, ela não é incontestavelmente fornecida pela narrativa, e acreditamos tratar-se, neste caso, de um conto próximo da definição de fantástico fornecida por Todorov⁴, segundo a qual deve predominar a hesitação entre o caráter efetivamente sobrenatural dos acontecimentos em questão e as possíveis explicações que não fugiriam às leis que supostamente regem o nosso mundo.

Um estudo mais detalhado de um autor ligado ao universo do fantástico no contexto português do XIX poderia ser elucidativo em um outro aspecto bem desenvolvido por Maria Leonor Machado de Sousa em *O "horror" na literatura portuguesa*. Nesse estudo, a autora delinea panoramicamente um movimento que identifica no século XIX a partir do que entende como literatura de "horror" em Portugal. Buscando suas origens principalmente no teatro e na poesia da primeira metade do século e influenciada posteriormente pelos romances folhetinescos de mistério, essa tradição não teria sido absolutamente rompida, segundo a autora, pelo que mais tarde se denominou Realismo e Naturalismo. Já mencionamos nomes como Eça de Queirós, que dedicaram boa parte de sua obra e de seu interesse ao sobrenatural e ao fantástico. Maria Leonor Machado de Sousa aponta diversas reverberações dessa tradição mesmo em nomes comumente associados ao Naturalismo, como Fialho de Almeida (1857-1911). Acreditamos, portanto, que a partir do estudo cuidadoso dos textos de Álvaro do Carvalho, será possível pensar novas conexões entre diferentes períodos da tradição literária portuguesa, muitas vezes considerados enquanto blocos isolados, ainda que a hipótese não configure o centro de interesses do presente trabalho.

Portanto, nossa primeira intuição levou a hipóteses que funcionavam mais ou menos nesses termos. Embora provavelmente não tenham sido concebidos com a intenção de compor um todo que não encorajasse uma leitura individual de cada um – ou seja, trata-se antes de uma coletânea organizada postumamente do que de um *livro de contos* em conjunto – acreditamos que apenas uma análise que tivesse em vista as seis narrativas poderia fornecer uma base para o estudo do autor e para as considerações que estávamos inclinados a propor. Por fim, estendemos a proposta também para o seu drama de estreia, *O Castigo da vingança!*, uma vez que

encontramos consideráveis conexões entre ela e o universo que julgamos delinear nos *Contos*, tratando, portanto, do conjunto de sua obra.

Como já dissemos, a análise deveria ser realizada a partir do que elegemos como uma espécie de tema: a "inconstância". Embora soe a princípio extremamente vago, já argumentamos tratar-se de uma noção que assume papel primordial nas reflexões acerca das relações do homem com a realidade que o cerca, e Maria do Nascimento Oliveira o destaca pertinentemente como um dos elementos do fantástico: "O fantástico ama a metamorfose e a inconstância, as variações que alteram a realidade e a união confusa dos seres e dos objetos susceptíveis de proporcionar surpresa e tremor, fugindo quase sempre ao fulgor demasiado táctil das paisagens." (OLIVEIRA, 1992).

A seguir, no entanto, a autora destaca uma hipótese que acreditamos funcionar apenas até certo ponto, a de que "à fragilidade e à desconfiança que adquirem as coisas no ambiente insólito, Carvalho prefere recorrer ao fausto que ultrapassa de longe a realidade, numa espécie de orgia da palavra" (OLIVEIRA, 1992). Mais adiante, propõe uma reflexão acerca da linguagem utilizada por Carvalho e acaba concluindo:

Perante os repetidos esforços do autor-narrador para envolver de inverosimilhança a acção, as personagens e o próprio espaço que encena, encaramos como coerente a tese de M. João Gomes ao admitir ser a forma do barroco vocabular em Álvaro do Carvalho acima de tudo "uma técnica paródica". Possuído de uma vontade inequívoca de zombar do artificialismo de um género que mantém em vida um universo pouco plausível, o autor acrescenta-lhe uma linguagem excessiva e antiquada com intuítos parodísticos. (OLIVEIRA, 1992, p.81)

O estilo exageradamente retórico de Álvaro do Carvalho parece de fato destinar-se, em certa medida, a "intuítos parodísticos". Não acreditamos, contudo, que sua literatura se dedique exclusivamente a ridicularizar a temática do sobrenatural. A questão se complica quando consideramos que tanto Maria do Nascimento Oliveira quanto Maria Leonor Machado de Sousa ressaltam a presença (na obra de Carvalho e outros contemporâneos) de diversos elementos do drama trágico-histórico e do melodrama que viveram grande popularidade até a metade do século XIX em Portugal,

nos quais, além dos enredos dramáticos e das ações trágicas e históricas, havia frequentemente o recurso ao sobrenatural.

Aqui nos deparamos com uma nova hipótese. Consideramos analisar alguns desses elementos na obra do autor, pois acreditamos que ela pudesse representar uma espécie de transição. Se, por um lado, no drama português da primeira metade do século prevaleciam os enredos repletos de reviravoltas e a representação trágica de personagens históricas, na obra de Carvalho os personagens são indivíduos comuns, cuja inserção no panorama social não pode ser plenamente definida, pois na maior parte das narrativas não há definição nem de época nem de espaço (é preciso aqui, como em outros momentos, apontar a exceção representada pelo drama *O Castigo da vingança*, localizado explicitamente numa chácara brasileira, em contexto escravocrata). Contudo, seus protagonistas raramente se distanciam do que se poderia entender como figuras comuns ao contexto pequeno-burguês de fortes raízes aristocráticas que predominava em Portugal no período. Essa observação, embora não venha a assumir o centro de nossa argumentação (como não assume diretamente na maior parte dos textos abordados), permanece como um fundo quase encoberto mas frequentemente reiterado por pequenas sutilezas narrativas.

Por outro lado, alguns elementos parecem ainda ligá-lo a certa tradição (melo) dramática ostensivamente aproveitada e muitas vezes ridicularizada por seus narradores. A isso se devem algumas características que podem ser repelentes ao leitor moderno, como as enormes reviravoltas dos enredos e os exageros retóricos de narradores e personagens. Todavia, a maior parte desses exageros parte da exploração de aspectos psicológicos que seriam reiteradamente problematizados por alguns autores considerados "naturalistas". Até mesmo uma tendência para a representação degradante do homem, certa inclinação pelo desvelamento de impulsos egoístas, violentos e sexuais, parecem adiantar em alguma medida a representação do ser humano geralmente associada à literatura do final do século XIX.

Pretendíamos, portanto, realizar inicialmente uma análise detida de cada obra e do conjunto formado por elas, dando especial enfoque ao que chamamos de "inconstância" em diversos elementos das narrativas

(narradores, personagens femininas, identidades que se sobrepõem, realidades que se alteram, personagens que não se reconhecem ou que mudam drasticamente de comportamento). Num segundo momento, buscaríamos compreender – evidentemente sem a pretensão de esgotar o tema – alguns elementos que poderiam apontar para a compreensão da obra do autor como representativa de um momento de transição entre o drama da primeira metade do século e o que viria posteriormente a se tornar a literatura denominada "Naturalista".

As ideias apresentadas até aqui demonstram os impulsos iniciais, algumas hipóteses levantadas e o desenvolvimento de nossa pesquisa até certo ponto. Entretanto, as revisões e reflexões constantes dos temas propostos, bem como o contato com novos trabalhos visitados ao longo deste trabalho, levaram-nos a perceber o caráter decisivo de duas questões que até então não haviam ocupado o centro da discussão e que acreditamos capazes de direcionar mais satisfatoriamente nossa abordagem do conjunto de seus textos.

A primeira delas surgiu de uma reflexão mais detida acerca das possíveis relações entre a obra de Carvalho e o universo da literatura fantástica. É verdade que são poucos os contos que parecem realmente contemplar a "hesitação" que caracteriza a clássica definição de Todorov. Ainda assim, Carvalho vem cada vez mais sendo evocado como um "autor do fantástico português oitocentista" e qualquer um que tenha entrado em contato com suas narrativas, ainda que possa discordar da classificação, deve reconhecer que isso está longe de soar como um completo absurdo.

Porém, as já mencionadas conclusões de Maria do Nascimento Oliveira acerca dos "intuítos parodísticos" dos temas e recursos do fantástico nos parecem insuficientes, sobretudo porque não prevalecem, nas narrativas, posições suficientemente monológicas para que uma perspectiva da realidade seja estabilizada em detrimento de outras. Ocorre, antes, pela combinação de ostensivos exageros retóricos e lacunas algo sorradeiras, uma problematização tanto dos eventos sobrenaturais, quanto das possíveis explicações racionalizantes, tão pertencentes à tradição em questão quanto os eventos que pretendem explicar.

A segunda questão de que falamos encontra-se intimamente relacionada a esse problema. Utilizamos, até aqui, o que poderíamos entender como caracterizações mais típicas de noções como "romantismo" e "naturalismo". A escolha foi proposital, pois nos interessam justamente as visões mais caricatas que permeiam o imaginário daqueles que já se debruçaram sobre os mencionados compêndios de história da literatura de língua portuguesa: o romantismo idealista e o naturalismo que representa de forma determinista o homem e suas paixões como produtos de uma "natureza bruta" (ignoremos por ora o fato de que essa visão da "natureza" é bastante específica e constitui também, em certa medida, um conjunto de "ideias").

Atentamos, contudo, para as dificuldades que enfrentariamos se tivéssemos que explicitar o tempo todo nossa referência a "caracterizações mais comuns" de "estéticas" e "escolas" (modelos de partida questionáveis de classificação) que raras vezes sobreviveriam ao contato com os textos que pretendem abranger. Não seria difícil objetar-nos, por exemplo, apontando que muito do que essas cristalizações tendem a ver como "naturalismo" é temática constante em autores considerados tipicamente românticos. Do mesmo modo, a exemplo dos comentários de Wolfgang Kayser (1906-1960) acerca da "redescoberta" de W. Buchner⁵ por aqueles que chama de "naturalistas", bem como as já mencionadas observações de Maria Leonor Machado de Sousa, seria muito difícil classificar autores "realistas" e "naturalistas" de maneira categórica, seja como pertencentes exclusivamente a uma "escola", seja para considerar suas opções estéticas como mais "verdadeiras" ou estritamente "realistas" no uso mais corrente da palavra. É fácil perceber que se tomarmos o rumo de classificações canônicas como essas, ainda que as usemos apenas de maneira didática e intuitiva, elas poderão gerar tantos problemas e possíveis questionamentos que a argumentação acabaria dando voltas indefinidamente em torno dessas discussões.

Algo semelhante poderia ocorrer se optássemos por discutir teoricamente a compatibilidade da obra de Carvalho com as diferentes tentativas de definição teórica de um termo como "literatura fantástica" que, do mesmo modo, tende a gerar um consenso razoável quanto ao significado mais intuitivo em nosso imaginário, mas dificilmente pode ser encerrado por

formulações teóricas mais definitivas. Essas questões, mais uma vez, por mais interessantes e pertinentes que possam de fato ser, geram problemas que, quando nos dispomos a responder, acabam por ocupar o centro da discussão. Por isso buscamos, desde o princípio, assumir cautelosamente que sua obra está "relacionada ao universo do fantástico", o que nos parece (e também aos antologistas do fantástico português) uma afirmação bastante plausível. Mas por quê?

A reação mais comum diante da obra de Carvalhal fornece um esboço para uma resposta e para um novo possível caminho em nossa reflexão. Sua obra, desde as primeiras publicações (talvez especialmente nessa época), foi caracterizada como "frenética", "abjeta", "grotesca", "exagerada", "absurda", "ridícula", entre outros adjetivos semelhantes⁶. Dos eventos narrados à linguagem utilizada, tudo parece provocar um incômodo que quase invariavelmente suscita o horror e/ou o riso⁶.

O horror e o riso são justamente as duas dimensões do *grotesco* conforme as considerações teóricas do estudo de Wolfgang Kayser, *O Grotesco: configuração na arte e na literatura* (1957). A leitura mais detida desse trabalho acabou nos guiando a outra perspectiva, em alguma medida semelhante à oposição que até aqui tratamos intuitivamente como polos ligados às ideias mais corriqueiras das mundivisões "romântica" e "naturalista". Ao combiná-la com a ideia de "erotismo" de que falaremos adiante, a constelação teórica de nosso trabalho estará esboçada. Para efetuar esse tipo de conexão, atentemos para algumas observações de Todorov acerca do que o crítico denomina "função social" do fantástico:⁶

Encontra-se numa observação de Peter Penzoldt o esboço de uma resposta. "Para muitos, o sobrenatural não era senão um pretexto para descrever coisas que não teriam nunca ousado mencionar em termos realistas". Podemos duvidar de que os acontecimentos sobrenaturais não passem de pretextos, mas há certamente uma parte de verdade nesta afirmação: o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre. Retomando os elementos sobrenaturais (...) tem-se a impressão de ler uma lista de temas proibidos, estabelecida por alguma censura: cada um destes temas foi, de fato, muitas vezes, proibido, e pode sê-lo ainda hoje. (TODOROV, 2010, p.167)

Embora assertivas como a citada por Todorov e outras que encontramos em sua própria abordagem (por exemplo, do fantástico como recurso contra a censura "interna" da psique do autor) possam desencadear calorosas discussões, é preciso reconhecer que compreendem uma dimensão do fantástico frequentemente ignorada quando seus temas são considerados escapistas, amenos ou "infantis" em um sentido atenuante. O fato de essa literatura ter sido diversas vezes relacionada à "fabulação escapista" (termo utilizado por Massaud Moisés quando se refere às obras do jovem Eça) ou ao supostamente inofensivo universo da imaginação infantil (basta notar a frequente setorização de autores ligados ao universo do fantástico para as seções de livros para crianças⁷), provavelmente esconde sua característica que consideramos mais definitiva. Pois, como apontam astutamente tanto Todorov, quanto Kayser (as concepções de "fantástico" do primeiro e de "grotesco" do segundo muitas vezes se aproximam e neste ponto tendem a concordar), um conto de fadas ou uma fábula de fundo moral explícito jamais pertenceriam ao universo delineado pela maior parte dos teóricos que se dedicaram ao tema.

O fantástico frequentemente representa uma ameaça ao mundo "adulto" da razão e do trabalho, do "princípio de realidade", para usar um termo psicanalítico que abarca simultaneamente a constituição do "eu" enquanto indivíduo relativamente estável e a apreensão do mundo "exterior" enquanto realidade apreensível. Daí derivam, simultaneamente, a aversão e o riso que, das primeiras histórias fantasmagóricas aos mais recentes filmes de horror, esse tipo de narrativa tende a provocar. Seria possível, entretanto, (ao menos tentar) diferenciar aquelas que colocam o "horror" como ameaça definitivamente "externa", a ser combatida pela humanidade, e aquelas em que essa diferenciação não pode ser plenamente definida, pois insinua na própria humanidade uma ameaça, ou ao menos uma inclinação a ceder às "forças malignas" (desse modo, para citar apenas alguns exemplos, a emblemática cisão entre Dr. Jekyll e Mr. Hyde ou as sedutoras negociatas com o diabo, que constituem elas mesmas uma longa e rica tradição literária).

É justamente nesse ponto que a obra de Carvalhal pode não estar repleta de contos indubitavelmente *fantásticos* de acordo com as definições mais rigorosas de alguns teóricos, mas certamente gravita, desde a peça

de estreia, em torno de questões semelhantes, aproxima-se dos mesmos "movimentos obscuros" insinuados pelo fantástico. Embora nunca sejam efetuados por completo (se o fossem deixariam de "fazer sentido", ou proporião o desvelamento ou analogia a um sentido demasiadamente sólido), esses movimentos apontam sempre para "regiões obscuras", (M. L. M. De Sousa falava dos "subterrâneos da alma") de onde acenam possíveis *desestabilizações*, seja do indivíduo, seja da realidade que o cerca.

Portanto, a "inconstância", que de saída despertou nosso interesse, esteve sempre no centro de nossas reflexões. É, além disso, a característica que mais aproxima Carvalho daquilo a que optamos por nos referir como "universo do fantástico". Nas violentas paixões que "cindem" sujeitos que não se compreendem mais, nas cenas em que o corpo humano figura como elemento de horror, nos múltiplos assassinatos entre familiares e amantes, nos bailes luxuosos (e luxuriosos) onde na efervescência das danças fundem-se os corpos, nas descrições da natureza e do amor, ora como ideal evanescente, ora como mistério "indefinido" de "incógnitos prazeres", esses constantes impulsos de *desestabilização* entre os quais equilibra-se a razão humana, aproximam-se do que se poderia chamar de "teor erótico" da ameaça representada pelo fantástico.

Optamos por utilizar o termo erótico no sentido proposto por Georges Bataille (1897-1962) em *O Erotismo* (1957) por dois motivos específicos. Eles estão ligados às questões que temos levantado e ajudam a esboçar uma "constelação teórica" capaz de guiar o caminho nem sempre linear de uma leitura que pretende percorrer e conectar o conjunto da obra de Carvalho. Primeiramente, porque acreditamos que a concepção batailliana de erotismo se baseia em um impulso desestabilizador que soa muito próximo do que tratamos até aqui como "ameaça" do fantástico ao "mundo adulto da razão e do trabalho". Essa tendência, que para Bataille é inerente à condição humana, bem como sua caracterização enquanto ameaça, são explicitadas pelo teórico, que repetidamente aproxima a violência e o erotismo:

Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou

obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão. (BATAILLE, 2013, p.63)

Mas a violência que caracteriza o erotismo em Bataille, não é a violência enquanto meio para atingir um objetivo racional, como aquela de que se vale um assalto ou o assassinato que visa o recebimento de uma herança. Trata-se, antes, de um impulso primordial que animaria a humanidade, abarcando o amor, a sexualidade e a experiência mística. Essas categorias, que Bataille denomina erotismo "dos corações", "dos corpos" e da "experiência mística", nos levam ao outro motivo pelo qual suas considerações favorecem nossa reflexão. Essenciais para uma compreensão de sua teoria que não entenda o erotismo como terreno exclusivo do egoísmo e da maldade são as noções de *continuidade* e *descontinuidade*.

Para explicá-las, Bataille evoca a imagem molecular de dois seres distintos que, fundindo-se, realizam simultaneamente, num breve momento de continuidade, a aniquilação da própria existência enquanto seres descontínuos e a geração de um novo ser único, igualmente descontínuo. Bataille assume que, embora gerado em movimento semelhante, cada ser humano nasce, cresce e morre em um único corpo descontínuo. Porém, segundo o autor, permaneceria, em cada indivíduo, certa nostalgia da continuidade que o teria gerado. Essa nostalgia é o denominador comum das três modalidades de erotismo desenvolvidas pelo autor (corações, corpos, experiência mística). É nesses três possíveis movimentos que, segundo o teórico, a humanidade buscaria um vislumbre, um aceno da *continuidade*, em última instância, inatingível (BATAILLE, 2013).

Mas esse vislumbre não se daria sem uma espécie de "preço". Ele tem como pressuposto um movimento de desestabilização, de possível dissolução, até mesmo de potência aniquiladora, pois não há experiência da continuidade sem a desestabilização de uma subjetividade fundada na descontinuidade. É nesse ponto que, segundo Bataille, o erotismo se aproximaria da morte⁹. Portanto, de acordo com sua concepção, a experiência erótica só é possível de maneira momentânea ou parcial¹⁰:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Repito-o: dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que somos. Mas, no erotismo, menos ainda do que na reprodução,

a vida descontínua não é condenada, a despeito de Sade, a desaparecer: ela é apenas colocada em questão. Ela deve ser perturbada, desordenada ao máximo. Há busca da continuidade, mas, em princípio, somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não prevalecer. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que esse mundo é capaz. (BATAILLE, 2013, p.42)

Seja na suposição de impulsos "internos", "obscuros", que constituem a humanidade e ameaçam a estabilidade do mundo da razão, seja nas considerações acerca de uma continuidade inapreensível ligada simultaneamente à morte e à geração da vida, acreditamos que essa compreensão do erotismo se aproxima de algumas questões que pretendemos abordar na obra de Carvalhal.

Porém, não almejamos simplesmente percorrer os textos buscando o que poderiam ser chamadas de "imagens de fusão erótica" (ainda que estejam lá e que certamente lidaremos com elas). Tampouco pretendemos nos limitar a classificá-los como "eróticos" de acordo com o sentido mais abrangente que Bataille empresta ao termo. Trata-se, antes, de acrescentar novas camadas conceituais àquilo que vínhamos provisoriamente nos referindo como perspectivas associadas às imagens mais recorrentes de "romantismo" e "naturalismo". Assim, as narrativas podem ser analisadas a partir do tratamento dado por Carvalhal a uma série de conflitos baseados em polos que, embora pareçam ostensivamente evocados, são, no limite, bastante esquivos a estabilizações.

É necessário, desde já, afirmar que não consideramos possível simplesmente sobrepor os termos e oposições entrevistos a partir das reflexões teóricas evocadas. Não se trata sempre dos mesmos lados, nem do mesmo jogo. Mas ao evocarmos essas formulações, buscamos, pelo contrário, enriquecer oposições que se enunciadas de um único modo pareceriam simplificantes. Confiamos justamente naquilo que há de um pouco fugidio nessas aproximações, para projetar um escape aos binarismos, ainda que esse escape dificilmente venha a ser plenamente formulado. Do mesmo modo, em cada binarismo, ao tentarmos discernir "um lado", uma espiral contraditória se projeta infinitamente em seu próprio interior. Esperamos demonstrar que esse recurso, mais do que mera opção

retórica de nossa parte, é encorajado justamente pelo procedimento narrativo carvalhiano, especialmente na leitura que buscaremos empreender.

Essas concepções são essenciais para compreendermos a impressão de "inconstância" que emerge de suas narrativas. Já comentamos que parte desse "efeito" se deve aos impulsos e gestos excessivos que movem as personagens, bem como do uso prodigioso da linguagem a partir do qual, segundo J. Simões Dias, "muitas vezes o objeto principal cede o lugar aos acessórios" e o estilo por vezes "toca no ridículo" (SIMÕES DIAS in CARVALHAL, 1876, p.17). Acrescentamos agora que, estreitamente ligada a essas características, há uma constante oscilação (mas também imbricamento), perceptível especialmente na representação das paixões humanas (amor e sexualidade assumem papel de destaque) e de sua relação com a natureza.

Tentaremos delinear dois possíveis extremos dessas oscilações. De um lado, a noção de "ideal" (frequentemente entendida como "romântica") e, do outro, a de uma violência excessiva ligada aos afetos humanos que, se desenvolvida sob uma perspectiva biológica, se aproximaria de uma espécie de "natureza bruta" geralmente associada ao "naturalismo". Essa configuração, longe de ser excepcional, reaparece com pequenas modulações em diferentes tentativas de pensar sistematicamente a humanidade e, embora certamente não seja exclusividade do século XIX, é acentuada em boa parte da literatura oitocentista. Acreditamos ainda que os jogos e tensões estabelecidos entre essas duas perspectivas muitas vezes desempenham um papel importante nos efeitos de horror e de humor ocasionados pelas narrativas de Carvalhal.

Como mencionamos anteriormente, o horror e o humor são justamente as duas dimensões que Wolfgang Kayser entende como constitutivas do grotesco. Ao delinear um possível percurso historiográfico do termo e de sua "configuração na arte e na literatura" (subtítulo do livro), o estudo de Kayser também apresenta considerações frutíferas para nossa análise da obra de Carvalhal.

Kayser identifica os primórdios do grotesco em um tipo específico de arte ornamental na qual, ao invés de elementos figurativos individualizados e definidos, fundem-se, brotando umas das outras, figuras dos reinos animal

e vegetal, muitas vezes incluindo também membros do corpo humano. Embora pudessem ser de nosso interesse, pois trata-se quase sempre de valorizar a arte de acordo com sua capacidade de representação da "realidade", não mencionaremos detidamente os variados registros da recepção desse estilo pelos parâmetros estéticos do ocidente e seus desdobramentos posteriores. Porém, duas "transições" nos interessam particularmente. A primeira, na mudança que o crítico aponta entre algumas pinturas de H. Bosch (1450-1516) e de P. Brueghel (1525-1569), nas quais pode-se perceber novamente as incômodas "misturas de reinos" que teriam originado a configuração grotesca. A segunda, entre o que o autor considera grotesco no período Romântico e o que chamará de "grotesco realista", predominante no final do século XIX.

Segundo Kayser, a grande transição entre o grotesco encontrado em H. Bosch e aquele que caracteriza a arte de P. Brueghel estaria na "localização" das cenas. Em Bosch as imagens que parecem saídas de sonhos ou pesadelos, ainda que apresentem traços "realistas", configurariam cenários que não pertencem à dimensão terrena. Já em algumas obras de Brueghel, a confusão e o horror passariam a figurar mesclados a imagens do cotidiano da época. Essas simples observações, que não pretendemos julgar ou desenvolver, parecem suficientes para considerarmos que o grotesco de Kayser lida com uma espécie de "desestabilização" ao menos semelhante àquela que é apenas insinuada no que tratamos como narrativas próximas do "universo do fantástico" (e também da desestabilização que caracteriza o erotismo de Bataille). A "passagem" do grotesco de um plano separado da vida terrena àquele que transporta o horror para o nosso cotidiano, é semelhante ao movimento que distingue a literatura fantástica de narrativas que possam valer-se do sobrenatural de acordo com parâmetros religiosos claramente definidos.

Ao tratar de períodos posteriores, ainda que permaneçam os estudos acerca do arabesco e formas semelhantes, o grotesco já é frequentemente encarado como um assunto "terreno". Ao analisar as narrativas produzidas principalmente entre os séculos XVIII e XIX, o teórico tem uma percepção próxima daquela que ressaltamos no estudo de M. L. M. de Sousa. Tanto o "grotesco" de Kayser, quanto o "horror" de M. L. M. De Sousa identificam certa reverberação de motes românticos na literatura tida

como realista ou naturalista. Quanto ao tratamento dado a esses motivos, porém, algumas passagens citadas por Kayser podem caracterizar diferentes concepções acerca das relações do homem com a natureza. Um dos polos de que falamos (o ideal) parece insinuar-se em uma carta escrita por Otto Runge (1777-1810) para Ludwig Tieck (1773-1853) em 1802, citada por Kayser para exemplificar a ideia de um "quadro" grotesco que remeteria à dimensão divina:

Creio que agora compreendo um pouco melhor o que o senhor quer propriamente dizer com "paisagem". No curso de toda a História Antiga... todos os artistas sempre tenderam a ver e expressar nos homens a agitação e o movimento dos elementos inerentes às forças naturais... A paisagem corresponderia agora logicamente à proposição inversa, isto é, a de que os homens veriam a si mesmos e suas qualidades e paixões em todas as flores e plantas e fenômenos naturais. Torna-se muito nítido para mim, e estou cada vez mais seguro de que em todas as flores e árvores se escondem um certo espírito e conceito ou sensação humanos, e percebo claramente que isto deve ser ainda uma herança do paraíso... Por isso também penso que em toda a minha vida eu não gostaria de fazer uma composição de flores sem figuras... A coisa tenderia bem mais para o arabesco e o hieróglifo; somente deles deveria, pois, provir a paisagem... Então não haveria outra possibilidade, exceto a de que esta arte deveria ser entendida segundo a mais profunda mística religiosa. (RUNGE apud KAYSER, 1986, p.56)

Runge "inverte o sentido" do antigo entendimento da relação do homem com a natureza. Mas o faz sob a crença religiosa de que as "qualidades e paixões" humanas, enquanto "herança do paraíso", estão de algum modo ligadas a todas as formas de vida (paradoxalmente, é um movimento semelhante àquele que operará "mais tarde" a visão "biologizante" da vida). Portanto, se consideramos as propostas de Kayser, a perspectiva religiosa, ao considerar a mistura dos diferentes "reinos" na arte, não abriria espaço para o horror ou para o cômico, pois remeteria à infinitude superior, ao divino, ou, nas palavras de F. Schlegel (1772-1829), ao "único amor eterno" e à "plenitude vital da natureza plasmadora" (SCHLEGEL apud KAYSER, 1986, p.56).

Esse efeito, contudo, sofrerá uma violenta reviravolta na análise de Kayser acerca de K. G. Buchner (1813-1837), o já mencionado autor do início do XIX "redescoberto" por aqueles que o teórico chama de "naturalistas".

Em uma de suas cartas, Buchner afirma: "Sinto-me como aniquilado pelo terrível fatalismo da história. Encontro na natureza humana uma horrível igualdade, nas relações humanas uma força ineludível, outorgada a todos e a ninguém. (...) O que é isso que dentro de nós mente, assassina e rouba?" (BUCHNER apud KAYSER, 1986, p.84-85). E encontramos nos comentários de Kayser acerca desse trecho um universo bem mais próximo daquele que será, por vezes artificialmente, insinuado em Carvalhal:

Em frases deste tipo se manifesta o tremor diante do "fatalismo", isto é, diante da falta de liberdade do homem, da sensação de ser determinado e impelido, o tremor diante dos poderes obscuros, sinistros e incognoscíveis, que atuam por nosso intermédio e assim zombam de toda razão humana. Buchner registra em suas cartas um topos, que ele também coloca na boca de suas personagens: o mundo como teatro de títeres. (...) Com isto, não negamos que em Buchner a palavra "teatro de marionetes" soe bem mais amarga, aflitiva e atormentada. Pois já não é Deus quem escreveu os papéis dos seres humanos e movimentou os bonecos, mas um id (es) inapreensível e sem sentido. (KAYSER, 1986, p.84-85)

Embora nesses trechos encontremos referências explícitas apenas à "natureza humana", é provável que os "poderes obscuros" que "zombam da razão" estejam também intimamente ligados à natureza, de forma semelhante à citação encontrada em *Os Morgados* (1820), de Achim von Arnim (1781-1831), que completa o imaginário que nos interessa:

A rã coaxante sobre a pequena escada parecia-lhe animada por um espírito fatal; também as flores nos vasos não tinham aspecto realmente inocente; no meio deste pot-pourri julgava ver uma dúzia de diplomatas consumados à escuta do que vinha de cima. Mais do que tudo, porém, incomodava-o o cachorrinho preto, embora este parecesse temê-lo; tomava-o por uma encarnação do diabo... (ARNIM apud KAYSER, 1986, p.79)

Finalmente, após um longo percurso que pode ganhar a aparência de desvio mas que julgamos capaz de "preparar o terreno" para a leitura que pretendemos empreender, chegamos aos modos de representação da natureza e das paixões humanas entre os quais aparentemente oscila o universo ficcional de Álvaro do Carvalhal. Dizemos "aparentemente" porque, embora a princípio essa oposição tenha nos parecido um modo mais ou menos seguro de propor leituras, o contato mais detido com os textos nos fez compreender que fomos levados a isso por uma série de recursos que

pretendemos elucidar nas análises individuais de cada narrativa. De todo modo, delinear essas oposições, mesmo que seja para contradizê-las, confundi-las, problematizá-las, nos pareceu o modo mais produtivo de dar continuidade ao trabalho sem trair a natureza traiçoeira, labiríntica, espiralada ou, simplesmente, inconstante, do texto de Carvalhal.

Algumas observações devem ser feitas neste ponto. Em primeiro lugar, temos dois modos de encarar a natureza enquanto totalidade e sua relação com a experiência humana. Em uma delas, há referências a uma dimensão "divina" da natureza, que reflete, como "herança do paraíso" as "qualidades e as paixões humanas em todas as flores e plantas e fenômenos naturais". A confusão gerada pela fragmentação das formas de vida, bem como das qualidades e paixões humanas, portanto, não desperta o horror, mas remetem ao "único amor eterno". Na outra, não há menção ao divino ou a especificação de um princípio motor ou "plasmador". Ainda assim, há um "terrível fatalismo da história", "uma terrível igualdade" na natureza humana e, principalmente, "uma força ineludível" que leva à pergunta: "o que é isso que dentro de nós mente, assassina e rouba?"

O mais importante neste momento é notar que na leitura de Buchner proposta por Kayser, a resposta a essa pergunta salienta a ausência de Deus enquanto "titereiro", mas não a preenche com princípios claramente definidos. Esse é, segundo o teórico, o verdadeiro espírito do grotesco. As forças que movem as paixões humanas são insinuadas, mas permanecem inapreensíveis, tornando possível apenas pressentir a atuação de "poderes obscuros, sinistros e incognoscíveis". Há, evidentemente, uma relação misteriosa entre esses "poderes" e a natureza dos animais e plantas, que permite entrevê-los, mas não é necessariamente como se esses reinos fossem governados por leis identificáveis que submeteriam também o comportamento humano.

Portanto, nos trechos citados de Arnim e Burchner, bem como em vários momentos da obra de Carvalhal, a natureza fornece uma espécie de "vislumbre" de algo profundo e obscuro, mas impossível de definir. "Este indefinido (...) que não sei que alvoroço me desperta", diz a protagonista de "Os canibais" durante um passeio no jardim (CARVALHAL, 2004, p.230). Florentina, personagem do conto "A vestal!", "que não era dessas

donzelinhas das baladas e dos romances", "perguntava às flores, em que regurgitava a seiva, o que tinham elas de comum com o suave entorpecimento, que lhe exauria as forças" (CARVALHAL, 2004, p.161). L. Gundar, o noivo, encontrará no enorme cão negro (lembramos do "cãozinho negro" de Arnim, possível encarnação diabólica) de Florentina, um rival no amor e o pivô simbólico do desfecho trágico de sua vida conjugal.

Essas e diversas outras situações que abordaremos mais detidamente em análises específicas, indicam que a visão da natureza aparece por vezes como uma superfície que encobre (e insinua) um "precipício¹¹" indefinido que não deixa de despertar certo "alvorço" nas personagens. Nesses trechos, é como se houvesse uma espécie de "suspense", ou "suspensão", em que esse "indefinido" é apenas pressentido. Em outros momentos, as personagens são subitamente postas em movimento por forças difíceis de definir, mudando bruscamente de atitude e no mais das vezes praticando atos de excessiva violência, sempre ligada de alguma forma aos afetos, familiares ou amorosos.

Essa "inconstância", que um dos protagonistas de Carvalho chega até mesmo a declarar como característica típica da humanidade, sem dúvidas antecipa (ou já está imersa em) questões hoje consideradas "modernas", ou mesmo "pós-modernas". É verdade também que, como mencionamos, Carvalho retrata majoritariamente os tipos sociais familiares ao contexto em que viveu. Isso, sem dúvidas, acentua em sua obra a tendência à crítica mordaz, acentuadamente cômica, seja a seus contemporâneos, seja às tradições literárias de que se vale.

Mas é complicado afirmar que, ao lidar com as temáticas, ambientações e recursos do fantástico (ainda que nem sempre produza indiscutivelmente "literatura fantástica"), Carvalho esteja somente debochando dessa tradição, ou utilizando-a para realizar uma crítica claramente definida à sociedade de seu tempo. Acreditamos que isso também ocorre, mas jamais sob uma perspectiva unívoca facilmente discernível. Não há, portanto, uma "crítica" a um paradigma em nome de outro, como se pudéssemos discernir o "rosto que ri" daquele "do qual se ri". É mais comum nos depararmos com a afirmação ostensiva e exacerbada que torna cômicos os próprios recursos empregados. Do mesmo modo, a alegre exposição

dos mecanismos literários, as brincadeiras com possíveis reações do leitor e outros recursos metanarrativos, são características decisivas para o interesse despertado por suas obras, mas dizer que funcionam exclusivamente com "intuítos parodísticos" seria ignorar outros aspectos, que esses mesmos recursos podem colocar em jogo.

Assim, pretendemos analisar os textos a partir das perspectivas desenvolvidas até aqui. Consideramos suas narrativas como próximas ao universo do fantástico pela abordagem constante de temas ligados ao erotismo. Porém, não basta ser erótica para que uma obra se aproxime imediatamente do fantástico. Mencionamos, portanto, que Carvalho dá aos temas eróticos (muitos deles reconhecidos de antemão como parte desse universo) um tratamento que dialoga com a tradição da literatura fantástica.

Para a análise desses temas, será essencial termos em vista dois modos de caracterização das paixões humanas. No primeiro, temos um amor ideal, etéreo, no qual a dissolução dos amantes ganha dimensões quase divinas. No segundo, assume um aspecto brutal, quase diabólico, e a violência é indissociável dos afetos. Não acreditamos que em Carvalho um ou outro desses extremos predomine definitivamente. Ambos funcionam mais como polos entre os quais oscilam, ou até mesmo misturam, confundindo-os, tanto o comportamento das personagens, quanto o tipo de linguagem utilizada pelos narradores. Por isso, além de metanarrativo, o "estilo" é, conforme muito cedo apontou J. Simões Dias, "desigual". Porém, o cerne de nossa reflexão é que essa opção pode não representar um defeito, e sim um recurso intensificador do efeito geral de "inconstância" que parece caracterizar decisivamente o conjunto de sua obra.

Além disso, veremos ponto a ponto como os polos delineados até aqui revelarão cada vez mais seu caráter provisório. Ao surgirem reencenados de diferentes formas, vemos deslocarem-se sutilmente as oposições que podemos propor em um ou outro momento. Porém, acreditamos que resta algo em comum, aquilo que não poderíamos sugerir recorrendo a sistematizações mais assertivas. Por isso não nos limitamos a evocar um conceito, uma teoria, ou um autor de referência específico. Buscamos, nas referências evocadas, sugerir alguns imaginários que acreditamos particularmente férteis para nossa abordagem. Erotismo, fantástico,

grotesco, funcionarão como planos sobre os quais se desenvolvem uma série de conflitos. Esses conflitos, porém, frequentemente acobertam, deslocam, projetam outros, que apenas aparentemente são encenados por polos estanques.

Podemos pressentir, como diz Maria do Nascimento Oliveira quando analisa "A vestal!", que trata-se de um "conflito mal resolvido entre matéria e espírito" (OLIVEIRA, 1992, p.99). Mais uma vez, falando de extremos, pretendemos delinear alguns movimentos possíveis no trajeto labiríntico que brota pontiagudo da aparente artificialidade da obra de Carvalho. Trata-se, afinal, de uma obra dedicada ao artifício, à multiplicação das camadas discursivas, horror dos que anseiam lapidar, polir, podar, despir a prodigalidade do mundo (ou do texto literário) em favor de uma nudez tão forjada quanto a malha esburacada que a encobria.

Também por isso, ao concluir esta introdução, não nos pareceu conveniente formular uma definição mais sólida de "inconstância". É a inconstância, sim, entre dois (ou mais) polos. Mas entre polos aparentes, no interior dos quais a própria "inconstância" opera contradições espiraladas rumo a um interior vazio. A "inconstância", portanto, só será constante em nossa argumentação como o termo genérico que desde o primeiro momento impulsionou esta análise da obra de Carvalho. É o elemento de mobilidade, que promove as misturas de reinos, a prodigalidade da vida, a desestabilização de uma realidade aparentemente delimitada, o centro irradiador do torvelinho que compõe uma leitura do universo dessas narrativas. Respeitando o espírito carvalhiano tão bem descrito (ainda que talvez precipitadamente condenado) por Simões Dias, a "inconstância" é decididamente nosso "objeto principal". Esse "objeto principal", contudo, cederá frequentemente o lugar aos acessórios que o circundam, emaranhando-se. Se nossa operação for bem sucedida, o próprio emaranhado remeterá à "inconstância" que o possibilita. O "objeto principal", portanto, é simultaneamente soterrado e projetado pelo acúmulo de acessórios. Essa, acreditamos, é a grande imagem de nossa leitura da obra de Álvaro do Carvalho.



02

"A VESTAL!":
AMOR IDEAL
E NATUREZA
BRUTA

Seria possível começar por qualquer um. Optamos por "A Vestal!" por considerá-lo o mais explicitamente representativo de uma oposição que insinuamos no capítulo introdutório e que acreditamos constituir um bom ponto de partida para adentrar a obra de Carvalhal. Maria do Nascimento Oliveira aponta aspectos importantes do conto, como a inserção de discursos conflitantes dentro do discurso mais amplo da narrativa (recurso recorrente na forma romance e muito comum no conto fantástico oitocentista e nas narrativas construídas por cartas ficcionais¹², por exemplo). Ou o caráter quase 'antecipatório' de algumas cenas que lembram o que hoje mais recorrentemente se entende por naturalismo:

N'A Vestal!, o idealismo perde ainda mais terreno e o amor já não é a imortal esperança que se apodera da alma; reduzir-se-á a cenas de lascívia ou a requintes de perversidade, como aquelas a que o Naturalismo nos habituou. Este conto é pois um bom exemplo duma corrente do 'realismo romântico' que se distinguiu pelo gosto de cenas cruas e brutais. (OLIVEIRA, 1992, p.94)

Porém, segundo Oliveira, trata-se de um texto em que a realidade é exposta ao lado da perversidade feminina, utilizando a tradicional demonização da mulher ao tematizar um "conflito mal-resolvido entre matéria e espírito" (OLIVEIRA, 1992, p.96):

O comovente relato lírico-romântico dos amores de L. Gundar com sua prima é, todavia, regularmente entrecortado pelos comentários escarnecedores e desiludidos de Fausto, até que, a determinada altura, este toma a palavra para contar as suas próprias histórias passadas. Carvalhal utiliza, pois, a técnica da alternância, ou seja, a narração primeira interrompe-se para dar lugar a outros relatos – estrutura, que, evidentemente, é intencional e pretende mostrar o contraste entre a ilusão e a cegueira amorosas, mas também a realidade torpe do comportamento da mulher amada. As queixas de Fausto perante as falsidades das mulheres e o levantamento de quadros que constituem do princípio ao fim um espelho de escabrosas cenas de perversidade feminina levarão à destruição, não só do idílio e ilusões de L.Gundar, mas também da imagem da mulher em geral. A acumulação de episódios que rompem a sucessão linear da história principal, à maneira do romance picaresco ou quixotesco, destina-se, pois a informar e a formar a personalidade de L. Gundar e terá uma inevitável repercussão no desfecho trágico e grotesco do conto. Nesse conjunto de histórias afins, o homem desempenha sempre o papel de vítima e surge como o representante de uma atitude idealista e apaixonada, sendo a mulher o elemento falso, pérfido e frio. (OLIVEIRA, 1992, p.96).

Oliveira afirma ainda que neste conto Carvalho faz uso de certo "realismo romântico" para opor o amor ideal (atribuído a homens ingênuos) à realidade (aparentemente mais "real") do discurso de Fausto, para quem a sexualidade é sempre brutal e "não nascendo para carrasco, há-de ser escravo ou desonrado"¹³ (CARVALHAL, 2004, p.158). Pode ser interessante evocar essa leitura, especialmente se a colocamos ao lado daquelas do amigo, compilador e prefaciador da primeira publicação dos Contos de Carvalho. J. Simões Dias declara, por exemplo, que "o estilo [de Carvalho] é desigual, e por vezes tão arbitrado que toca no ridículo" (SIMÕES DIAS in CARVALHAL, 1868, p.17).

Nossa hipótese é que justamente essa "desigualdade" do estilo pode proporcionar um efeito menos monológico do que aquele indicado por Oliveira (efeito, alias, recorrente na obra do autor). A impressão de um "realismo romântico" não é necessariamente errônea, mas corre o risco de supor uma unidade estilística por parte do narrador. Se a ausência dessa unidade foi tão cedo apontada como um defeito em Carvalho, cabe-nos analisá-la sob uma nova perspectiva. Afirmamos, desde o princípio, que a "inconstância" (com o que o termo tem de vago e impalpável) funcionaria como uma espécie de eixo para nossas análises. Aqui, podemos falar com certa segurança de uma inconstância de estilo que funciona em conjunto (ou até mesmo provoca) uma oscilação entre diferentes "regiões" do imaginário literário oitocentista.

É preciso reiterar que não entendemos essas oscilações como um vai-e-vem entre dois polos estanques, ou que constituam o único efeito anti-monológico nos contos de Carvalho. Contudo, para podermos falar do que pretendemos falar, para esboçar uma constelação temática e estilística, para afinal propor uma leitura possível da obra do autor, falaremos desses polos como polos opostos entre os quais seria possível oscilar, ainda que estejam constantemente se interpenetrando e tornando difícil distinguir que elementos pertenceriam a um ou a outro desses extremos caricaturais. A opção por começar por "A Vestal!" baseia-se nesse problema. É o texto em que mais claramente vemos o desenvolvimento de algo próximo do "conflito entre matéria e espírito" apontado por Oliveira. Poderíamos falar de "amor ideal" e "natureza bruta", embora essa classificação também ofereça problemas de que trataremos adiante. As proposições de Bataille e suas

modalidades de erotismo, contudo, parecem ilustrar relativamente bem os extremos do conflito.

De um lado, o erotismo dos corações, mais afinado com "o espírito" e com o "amor ideal". De outro, o erotismo dos corpos que, segundo o próprio autor, "tem de qualquer modo algo de pesado, de sinistro. Ele reserva a descontinuidade individual, e isso se dá sempre um pouco no sentido de um egoísmo cínico" (BATAILLE, 2013, p.43). Ao prosseguir com a explicação, Bataille nos permite notar que, em seu entendimento, as duas modalidades tendem a funcionar "juntas", e que o desajuste entre ambas é reservado a raras exceções:

O erotismo dos corações é mais livre. Se se separa em aparência da materialidade do erotismo dos corpos, procede dele, sendo muitas vezes apenas um aspecto seu estabilizado pela afeição recíproca dos amantes. Ele pode se desvincular inteiramente do erotismo dos corpos, mas então se trata de exceções, daquelas que a ampla diversidade dos seres humanos reserva. Na base, a paixão dos amantes prolonga no domínio da simpatia moral a fusão dos corpos entre si (BATAILLE, 2013, p.43).

Para Bataille, portanto, bem como para as visões mais correntes acerca do amor, o erotismo dos corações é compatível, ou ao menos apresenta certa contiguidade em relação ao dos corpos. L. Gundar, protagonista de "A Vestal!", no entanto, parece representar justamente uma dessas "exceções que a ampla diversidade dos seres humanos reserva". Um caso de verdadeiro conflito entre "matéria e espírito", nas palavras de Oliveira.

Evocaremos rapidamente uma imagem do conto "Os Canibais", apenas para iniciar com maior segurança a nossa análise de "A Vestal!". Na seguinte cena, D. João observa, de cima de uma árvore, pela janela do quarto de sua amada, na ânsia (e horror) de ver consumado o casamento entre Margarida e o Visconde de Aveleda, casal protagonista de "Os Canibais":

Estava ali [D. João] como um fragmento de granito, firme, sem respirar, mas febril e ardente. Soara a hora fatal em que, não longe dele, iam unir-se, consubstanciar-se num corpo só, dois seres, que o infeliz quisera ver separados pela incomensurável distância dum túmulo: dois venturosos, que entre suspiros, carícias, contorções e beijos, iam, nus de trajos e de mágoas, celebrar celestiais mistérios de noivado... (CARVALHAL, 2004, p.143).

O desenvolvimento do enredo e dessas personagens nos interessa menos, neste momento, do que a configuração triangular (noivo-noiva-observador) estabelecida pela situação. Essa estrutura triangular, com certa variabilidade quanto ao tipo de personagem que ocupa cada uma das três posições e o desenvolvimento da ação de acordo com as circunstâncias, é bastante recorrente na obra de Carvalho, bem como na tradição de que tantas vezes se valeu o autor. D. João é comparado ao "granito", na condição de observador, enquanto sua amada e o noivo estão prestes a, "entre suspiros, carícias, contorções e beijos", celebrar os "celestiais mistérios do noivado", consubstanciando-se "num corpo só". É evidente, aqui, a noção de "fusão"¹⁴ dos seres pelo noivado, mas esta não ocorre sem uma dose de corporeidade (carícias, beijos, contorções). Essa fusão talvez perfeita, contudo, é fruto da expectativa do observador, daquele que é excluído da cena e a observa nas sombras, escondido, paralisado. Sabemos que o desfecho das núpcias entre o Visconde de Aveleda e Margarida não será mais feliz que aquele reservado a L. Gundar e Florentina, especialmente pelo desajuste que podemos deduzir a partir de um "desajuste" entre o que se poderia chamar de erotismo *dos corpos* e *dos corações*.

É exatamente esse desajuste, levado à quase completa incompatibilidade, que proporciona os eventos trágicos de "A Vestal!", bem como de "Os Canibais", de que falaremos adiante. O enredo começa simples. L. Gundar, um rapaz (na realidade nem tão jovem) apaixonado pela prima, Florentina. Seu amor é quase exclusivamente espiritual. Fausto, o amigo de nome sugestivo que faz as vezes de conselheiro mais experiente, funciona como o interlocutor mordaz que constantemente ridiculariza o amor idealista de L. Gundar, propondo em seus discursos uma outra visão do mundo, das mulheres, da natureza e da sexualidade. A caracterização de Fausto voltará a ser mencionada como elemento importante em outro momento de nossa discussão. Por enquanto, nos interessa principalmente L. Gundar e sua relação com Florentina, o desajuste de que falamos, e a ameaça representada pelo enorme cão negro chamado Níger.

Desde as primeiras palavras de Gundar é possível identificar no afeto que nutre pela prima, diretamente relacionado à idealização, aquilo que nas palavras de Fausto seria um "amor virgem" (CARVALHAL, 2004, p.136). Em uma das primeiras cenas descritas por ele, Gundar fala das

leituras a dois de romances de cavalaria, que o satisfaziam plenamente em uma comunhão distante da relação carnal:

Dormentes sob os musgos secos das fragas, passávamos horas esquecidas em conversas, em amenas leituras, ou a fitarmo-nos, simplesmente, em muda eloquência. Os romances de cavalaria eram os livros de predilecção de minha prima. Mandava a cortesia que lhe lesse as passagens, que de preferência lhe agradavam. E dava-me por bem pago e satisfeito, só com surpreender-lhe, nas lágrimas ou nos risos, as impressões da leitura. (CARVALHAL, 2004, p.137-138)

Embora esses idílios ocorram "sob os musgos secos das fragas" (a natureza aqui ainda cria cenários idealizados), Gundar já atentava para certo desconforto na relação com a amada:

Mas, no meio disto, confessar-te-ei que me sentia deslocado. Afeito ao ambiente dos salões, em que flutuam vaporizações perigosas, como as do Ganges; audaz com as mulheres ilustradas na corte, não compreendia a estranha timidez, que uma rapariga de medíocre cultura, de nenhuma experiência e de superior ingenuidade me despertava, em face da natureza (CARVALHAL, 2004, p.137-138)

Gundar, habituado aos salões e seus jogos sociais, sente-se intimidado diante dessa moça que julga simples, e sente-se assim especialmente "em face da natureza". Fausto insinua que a atitude de Florentina não passa de dissimulação, encorajada pela mãe (tia de Gundar), para conquistar o primo. Se acreditarmos nele (e a narrativa por vezes nos induz a fazê-lo), a seguinte cena pode sintetizar simbolicamente uma estrutura que acreditamos essencial para a construção do conto:

Tomei a mão, que me abandonava, e levei-a aos lábios com transporte. Aquele beijo devia fazer-me descorar. Ela, entre risos de angélica candura, fitou-me, nadando em alegria, como se eu tivesse praticado uma ação muito engraçada. Pelo contrário Níger, que por acaso nos acompanhara, desta vez, investiu para mim, mostrando ameaçadora a terrível dentadura. (CARVALHAL, 2004, P:137-138)

Esse trecho, narrado por Gundar, poderia ser lido da seguinte maneira: ele se apresenta como o idealizador de Florentina e considera o riso dela de "angélica catadura" (mesmo se talvez provocado por sua atitude cavalheiresca). Florentina é mais enigmática. Aparecerá sempre envolta em certo langor sedutor, certa espontaneidade propensa ao riso.

Há claramente um jogo estabelecido entre os dois, no qual Florentina parece apresentar maior lucidez e domínio da situação. Além disso, o gesto "romântico" de Gundar desperta a ira de Níger, o enorme cão, leal à dona e, nas palavras de Gundar, "um inimigo" na disputa pelo afeto da prima:

- O rafeiro; o azougado rafeiro, que tão sem cortesia me dera as boas-vindas. Soberbo animal! Nunca eu vira outro, que pudesse igualá-lo no gigantesco das proporções e na altiveza de movimentos. Era felpudo, como um bode, e negro como o azeviche. Nem tinha menos lustre do que este mineral. Os dentes eram finos, longos e esmaltados. Luzia-lhe nos olhos a inteligência, e como que se espelhava neles uma alma contristada. Em torno às patas lhe pendiam franjas de felpa branca como de neve, que não davam pequena distinção ao composto. Era com todos submisso e até cortesão. Porém se passava por mim eriçava-se-lhe o pelo, apuravam-se as orelhas, chispavam os olhos, dilatavam-se as ventas e, arregoadas as maxilas, apareciam formidáveis as falanges terríveis dos alvíssimos dentes. Cada um dos meus afagos nunca obteve senão rugidos de ameaça, e outros nada delicados sinais de enfado. Costumava seguir Florentina com estranha contumácia. Dir-se-ia arrastado dum poder magnético. Seguia-a cegamente, como leal e oficioso companheiro, sem escolha de lugar ou circunstância. Mas, desde que me vira conduzi-la, em diversões frequentes, pelos rústicos alpestres passeios da quinta, deitando-lhe longe vistas de tímida exprobração, principiou a descair numa tristeza lassa, a perder visivelmente o vistoso arredondamento de formas e a recusar-se, com invencível tenacidade, a acompanhá-la. Alta noite, quando o sono melhor faz sentir suas doçuras, acordávamos, por vezes, em sobressalto, julgando ouvir gritos lamentosos de moribundo. Era Níger, que, aproveitando o repouso geral, desafogava a indecifrável opressão em uivos prolongados, dolorosos e medonhos, que muito tinham de humanos queixumes. Seria instinto agourento de desgraças, ou medo de que o privassem da estima da sua bela protectora?

- Atribuem-se, com efeito, bem extraordinários pressentimentos a essa casta de animais (CARVALHAL, 2004, p.136-137)

As características físicas na descrição de Níger por Gundar, as sutis referências a um imaginário demoníaco ("felpudo como um bode", "negro como o azeviche", "dentes longos"), e a postura ameaçadora em relação ao protagonista ("rugidos de ameaça", "apuravam-se as orelhas", "chispavam os olhos", "dilatavam-se as ventas") associam-no a uma espécie de representação da natureza que é hostil aos sentimentos idealizantes de

Gundar. Porém, há uma segunda operação imaginária (ou ficcional), igualmente necessária para que Níger possa tornar-se efetivamente um "rival": deve-se lhe imputar alguma humanidade, para que se torne convincentemente uma ameaça. Portanto, na visão de Gundar, "luzia-lhe nos olhos a inteligência", e o cão, capaz de possuir uma "alma contristada", podia também "cair numa tristeza lassa" e "desafogar a indecifrável opressão em uivos prolongados (...) que muito tinham de humanos queixumes". A descrição de Gundar não deixa também de lhe emprestar uma distinção algo galante, talvez mesmo viril, no "gigantesco das proporções" do "soberbo animal", na "altiveza de movimentos", nos dentes "finos e esmaltados", e nas "franjas de felpa branca como de neve, que não davam pequena distinção ao composto". Toda essa descrição é pontuada pelo comentário irônico de Fausto, que menciona o costume popular de atribuir "extraordinários pressentimentos" a "essa casta de animais".

De algum modo, portanto, o cão Níger condensa, em sua figura, o caráter ameaçador do que vínhamos denominando como "natureza bruta". Mas isso só é possível a partir de uma "imagem" da Natureza que faz sentido apenas se concebida como oposto quase simétrico do "amor ideal", ou seja, permeada pela imaginação idealista que atribui a uma suposta realidade da natureza um caráter demoníaco (a velha questão da oposição entre matéria e espírito, cara a certa tradição cristã)¹⁵. Lembremos dos trechos evocados por Kayser em que a natureza aparece, de certa forma, também como uma espécie de espelho no qual insinua-se um reflexo das paixões humanas. Mas a crueldade dessas paixões no discurso de Fausto não é atribuída à Natureza enquanto mecanismo brutal, e sim à perversidade feminina. Em acalorada (e bastante artificiosa) discussão, Fausto assume a missão pedagógica de, argumentando, provar a Gundar o teor violento da sexualidade como consequência de uma perversidade que é atribuída antes à Mulher do que à Natureza:

- Tinha crenças como tu. Adorava a mãe, linda e moça quando a via acurvada, em êxtase, para o berço do seu primeiro filhinho; alegrava-me com a vista da esposa, no poético período dum noivado ditoso; embevecia-me na virgenzinha, quando a surpreendia em seus brinquedos infantis; respeitava a mulher desiludida, que, declinando para a velhice, dizia adeus às coroas do noivado e à mocidade, sem uma nódoa, mas também sem uma fagueira

recordação... Isto, porque tinha um prisma, que doirava as imagens. Um dia quebrou-se. E vi retintos os objectos nas hediondas cores da realidade: argila, que uma gota de orvalho reduzia a lama. Nunca, nem uma só de tantas mulheres, que conheci, se uma vez lhe cingi com o braço a cintura, para em langorosa violência experimentar como o seu peito arfava junto ao meu, deixou de acolher nos pálidos lábios um beijo, caído dos meus, como num sorvedouro de imundícies. (CARVALHAL, 2004, P.146-147)

Mas esse discurso não ocorre sem que o próprio Fausto aponte, antes, para uma problematização das capacidades de "conhecer" Florentina ou a ele próprio, cujo semblante assume, nas palavras do narrador, um aspecto diabólico (Kayser também fala detidamente sobre a figura diabólica que expõe as camadas artificiosas da verdade até que reste apenas a máscara desesperada do riso). Citaremos um longo trecho em que figuram tanto a impossibilidade de um conhecimento que não se dê a partir da experiência (sem contudo adquirir um aspecto científico, antes menosprezando igualmente a ciência e o romance idealista) como uma transformação no semblante do próprio Fausto, que assume ares diabólicos e, por vezes, marmóreos:

Fausto, tendo-o considerado com olhos cheios de fascinação, prossegue, exaltada a voz, e descomposto na fisionomia:

- Se duvidas, pergunta-o às rugas precoces do meu rosto, às vergonhas da minha vida, à esterilidade das minhas faculdades. Falo seriamente. Caia a máscara do jogral, com que se escondem enraizadas tristezas, e apareça nua a verdade, nua e horrenda, como meretriz, contaminada da lepra.

(...)

- Conheces a mulher? Insiste Fausto.

- Se a conheço!

- Conhece-la dos livros. Mas a ciência é impotente. E o romance não passa duma superficial respiga de idealidades. Se não és adepto das ciências ocultas, contesto o que disseste; pois que a experiência, esta verdadeira pedra-de-toque, sei eu que te falta.

(...)

- Salvas-te no exagero. E não te lembres de que tenho lidado com mulheres de todos os países. Conheço-a, portanto; conheço-a como tu, como te conheço a ti.

- Como me conheces!

- Justamente.

- Olha para mim, Gundar.

Dizendo, estava em pé, sinistro, imóvel.

- Que sou eu, então?

L. Gundar estremeceu. Toda a razão lhe era precisa para se não dar em espectáculo de irrisões. Julgou-se embriagado. A figura de Fausto tomara a inércia e a dureza do mármore. Só os olhos, sombrios e magnetizadores, como os do sapo, fosforesciam no fundo das cavernas, em que estavam mergulhados. (CARVALHAL, 2004, p.146-147, grifos nossos)

Durante todo o discurso, prevalece o tema de uma verdade mais profunda, que se esconde sob prismas idealizantes ou de "máscaras do jogral", das quais o homem deve desvencilhar-se para atingir a "verdade nua e horrenda". Essa verdade horrenda, ressaltamos, nada tem a ver com um ideal de tons divinos que garantiriam a harmonia da natureza e dos homens e ao qual, pela leitura de Kayser, remeteria certa vertente do grotesco¹⁶. Tampouco tem a ver com uma essência biológica que aproximaria o comportamento humano diretamente do animal. Antes, funcionaria como uma espécie de estágio intermediário (embora não necessariamente como parte de uma "evolução", conforme afirmaria certa crítica historiográfica) entre uma visão que se pretende exclusivamente biológica e outra que, mais ou menos explicitamente, ainda se encontra ligada a certo idealismo ligado à tradição cristã (especialmente no que tange à já mencionada cisão entre "matéria" e "espírito"). Poderíamos dizer que, em alguma medida, é apenas a frustração em relação ao ideal que empresta à suposta "realidade" sexual tons consideravelmente diabólicos, como no discurso de Fausto. Bem como em relação à caracterização do cão Níger, alguma imaginação, ou mesmo fantasia, é necessária tanto para gerar esses dois "polos", quanto para relacioná-los, e a figura da Mulher, conforme vista por Fausto e por Gundar, encarna, fantasiosamente, ambos, funcionando ora como criatura etérea e angelical, ora como sexualidade demoníaca.

Por fim, o discurso de Fausto afirma-se calcado na "experiência". Não na experiência científica, mas na pessoal. E é a partir do relato de um acontecimento traumático específico, bem como de sua experiência posterior como sedutor, que Fausto pretende confirmar o teor de "verdade" de seu discurso. A primeira de suas histórias mais contundentes é a da filha de um amigo de seu pai, noiva, que hospeda-se em sua casa. Após uma breve descrição de si mesmo aos doze anos como criança inocente e objeto constante do afeto feminino, Fausto introduz a noiva com referências a um imaginário idealista no qual se aproximam o clichê romântico e certa religiosidade:

- Aí vai: Há muito que isto sucedeu, e cuido que se passou ainda hoje, tão fresco o trago na memória. Tinha eu doze anos, os doze anos mais viçosos, em que jamais se abotoou uma existência. Poisavam-me nos ombros os anéis loiros dos meus cabelos, e trazia aferrolhada a saúde nas nacaradas bochechas. Chamavam-me travesso e lindo as damas, que visitavam minha mãe, e não se despediam sem me beijar com mais ganância, do que o faziam a seus maridos, posto estar eu já então desenvolvido, como um fruto quase maduro. Não falta, quem os ache mais saborosos assim. Meu pai tinha na província um amigo, que, por ocasião do casamento de sua filha, fora condescendente com a menina, a ponto de a levar à capital para, mais a sabor seu e dela, adereçar para o noivado. Hospedaram-se em minha casa. A noiva tocava nos vinte anos. Era uma criatura angélica, tímida e pudorosa como a mesma virgindade. Baixava os olhos, se a fitavam; quando falava era em marulho de ternas blandícias, que deixavam adivinhar uma alma seráfica; e, se lhe dirigiam a palavra, tremia, sensitiva, como receosa de manchar-se ao contato impuro dos mundanos. (CARVALHAL, 2004, P.150-151)

O principal conteúdo do discurso pedagógico de Fausto é que, mesmo sob as aparências femininas mais angelicais, esconde-se uma sexualidade demoníaca. Os dois polos não constituem elementos pertencentes a forças opostas e sim coexistem, sendo o primeiro apenas um disfarce hipócrita do segundo. A continuação da cena não é descrita com a mesma violência encontrada mais adiante em "A Vestal!" (o que talvez seja também significativo), mas já descreve a passagem do "sonho de inocência" experienciado por Fausto enquanto dormia para a visão da "tímida provinciana" que exibia "os mais castos e resguardados tesoiros de pureza":

Uma noite sonhei que um bom gênio brincava nos meus cabelos, enchendo-me os ouvidos de harmonias, e o travesseiro de perfumes. Um sonho de inocência! Ainda impressionado, ao despertar, abri os olhos interrogadores, e pasmei-os numa sombra, que se desenhava no muro. A luz da lâmpada deu em cheio na face da tímida provinciana. Disse-me que, assustada por se ver sozinha numa câmara imensa, para não enfadar ninguém, preferira refugiar-se mansamente no meu quarto, que era contíguo ao seu, e esperar ali que amanhecesse. Falando, quebrava-se sobre mim, com o rosto junto ao meu, com a respiração a queimar-me na fronte com a voz desfalecida; e não reparava que saíra quase nua do leito, e que expunha, à minha vista indignada, os redondos seios de donzela, os mais castos e resguardados tesoiros de pureza. Parecia-me febril, e não sei que fascinação lhe vi nos olhos, que me assustou. A nudez

aumentava a cada movimento, que fazia, e ela nem dava mostras de o perceber. Eu inquietava-me de a ver nesse desalinho, porque já o pejo me rebentava nas faces. De repente apertou-me frenética nos braços nervosos. Soltei um grito, que ela sufocou, pondo-me na boca a mão. E, apagando a luz, introduziu-se no meu leito, descansou a cabeça no meu travesseiro, e... (CARVALHAL, 2004, P.150-151)

Ainda adiante, a moça parece "febril", com uma "fascinação" assustadora no olhar, e, nesse "desalinho", o aperta "frenética nos braços nervosos", sufoca o grito e introduz-se no leito. Fausto, bem como Carvalho, tem noção da emoção que desencadeia no ouvinte/leitor, que interroga "E?..."., ao que surge a resposta chocante: "Violou-me." A resposta de Fausto vem sem exclamação, apenas constata, uma prova da verdade de seu discurso cínico, desprovida de comoção por parte do pedagogo. Gundar encarna o provável espanto do público leitor e, pagando seu frequente tributo ao melodrama de gestos exagerados, exclama: "Hediondo!". Fausto responde, calmo e incisivo: "Uma bagatela." (CARVALHAL, 2004, p.150-151). Toda essa cena, no que tem de exagerada e mesmo de risível, como exposição de uma determinada visão de mundo que ganhava cada vez mais força no imaginário da época, é exemplar de alguns dos recursos mais frequentes na obra de Carvalho, bem como das já mencionadas caracterizações de um idealismo supostamente romântico e de uma natureza (talvez neste caso pudéssemos falar mais em "sexualidade") violenta.

Adiante, o tema do "segredo", da verdade secreta, volta a vir à tona. Fausto, em seu discurso inflamado e tossindo sangue, dá também a Gundar a impressão de ocultar um segredo íntimo, que configuraria todo o resto de sua existência, e com o qual pretende ser "o iconoclasta de teus [de Gundar] ídolos de ouro" (CARVALHAL, 2004, p.147). Esse segredo é um segundo relato, ainda mais incisivo que, embora apresente um enredo relativamente comum nas narrativas do período, é provavelmente uma das muitas motivações pelas quais Carvalho chocou o público da época. Fausto conta de sua juventude ingênua e idealista. A exemplo do que ocorrerá com o casamento de Gundar, narra uma união aparentemente desprovida de sexualidade. Os parágrafos são demasiadamente longos (poderia-se falar de um "inchaço" retórico na obra do autor), mas selecionamos um trecho específico que acreditamos tornar evidente esse desajuste entre matéria e espírito:

Correspondia-me; mas sem calor, sem vivacidade; glacial como a virtude, inflexível como os seus princípios de romana severidade. Nas diferentes conversas, que, em completa liberdade, entretnhamos juntos, nunca, uma vez sequer, me consentiu o favor mais insignificante e pequeno. Punha entre ambos uma raia intransitável, o respeito; esse respeito, que perturbava quantos, porventura, pretendiam galanteá-la. O meu amor porém, longe de se apagar com o irremovível obstáculo, tornava-se cada dia mais lascivo e pertinaz. (CARVALHAL, 2004, P:154-155)

É preciso que o "respeito" figure como uma barreira quase intransponível, que preserva o "amor ideal" em detrimento da sexualidade. Porém, o "amor" (e é curioso que Fausto utilize a mesma complicada palavra em ambos os sentidos) de Fausto torna-se gradualmente mais "lascivo e pertinaz". Certo dia, tomado pelas "reminiscências de um baile", deixou que a noiva entrevisse a "embriaguez irresistível" de seu desejo:

Uma noite, era depois do baile, dando-lhe o braço, tinha-a conduzido ao seu quarto de dormir. Começamos a borboletear nos jardins das nossas esperanças;

- No quarto de dormir! Diz L. Gundar com um sainete de malícia.

Fausto aproveitou a interrupção para de novo emborcar o copo.

- No quarto, sim. Contraíramos esponsais. Além de que o seu carácter lhe santificava todos os actos, por absurdo, que isto possa parecer. Falávamos do futuro. Mas eu estava sobre brasas. Aqueles braços nus, aquele colo gracioso, aquela carne palpitante, viçosa e fresca, ornada de pérolas e diamantes, as rosas lânguidas do toucado, cheias de aromas, e reminiscências do baile... coavam nos sentidos torrentes de embriaguez irresistível. Uma nuvem de gozo me circunda. Quero dominar-me, mas...

- Bárbaro!

- Mas não pude.

- Ficou perdida!

- Estava a ponto de lhe beijar a mão...

- Ah!

- Ela leu no meu pensamento e apenas me fitou. Fiquei imóvel.

- Fascinava. (CARVALHAL, 2004, P:154-155)

Há todo um imaginário no qual a viçosidade da "carne palpitante" aparece relacionada a certo requinte e luxuosidade, e as "pérolas e diamantes", as "rosas lânguidas do toucado" e as "reminiscências do baile" estão enumeradas na mesma frase que "aqueles braços nus" e o "colo gracioso" na produção de uma "embriaguez irresistível", de uma "nuvem de gozo". Aqui, o tema é apenas insinuado, pois tanto no conto como em

nossa argumentação será desenvolvido mais detalhadamente quando tratarmos do desfecho. Por ora, basta notar que a partir do momento em que a noiva "lê o pensamento" lascivo de Fausto, torna-se ela mesma propensa à perversidade e ao crime. A história terminará com o assassinato da própria mãe por envenenamento e a cópula diante do cadáver (tema relativamente recorrente, mas sempre chocante), tudo realizado pela mulher, agora atingindo o ápice da perversidade, simultaneamente cruel, sensual e avara, pois a motivação secreta seria a obtenção mais rápida de um tesouro da família.

É preciso, porém, uma boa dose de cautela antes de assumir que o conto, em si, corrobora a visão de Fausto. É preciso, principalmente, prestar atenção aos pequenos movimentos operados por um narrador exagerado, que pesa nas tintas, mas permanece, em alguma medida, indecifrável. É a esse trabalho que nos dedicaremos agora.

Começemos por algo de que não tratamos até aqui e nos parece essencial: a divisão em quatro partes da narrativa. Na primeira delas, intitulada "L. Gundar", o amor é por vezes descrito como exageradamente idealizado. Mas os breves comentários de Fausto, bem como a mencionada descrição de Níger e o desconforto de Gundar "em meio à natureza", já insinuam algumas ameaças ao suposto idealismo do protagonista.

Na segunda parte, "A Mulher no Pelourinho", o título e a epígrafe tornam-se ainda mais significativos. Atribuída a Filinto, ela diz: "Desde as primeiras Laudas, nega a Bíblia a fidelidade em fêmea". Essa estrutura, demasiadamente incisiva e óbvia, talvez adiante o caráter violento do capítulo dedicado à lição pretensamente pedagógica de Fausto. Há um fundo insistente, embora um pouco velado, no jogo com o discurso religioso. Se o amor etéreo de Gundar seria mais facilmente aproximado de um ideal cristão (e Florentina chega a dizer, em determinado momento: "Amo. Não havia de amar? Tenho vida, fé e esperanças"), a referência bíblica e a demonização da "carne" defendida por Fausto (que no entanto dedica-se devotamente à carreira de "sensualista") lidam ainda com a mesma oposição entre matéria e espírito.

"Acabou-se o catecismo", afirma Fausto ao término da argumentação (CARVALHAL, 2004, p.157). Esse modo de encerrá-la, ainda que

ironicamente, ressalta o caráter doutrinário de seu discurso, aproximando-o uma vez mais da doutrina religiosa. Trata-se, portanto, não de um "conflito mal-resolvido" no sentido de um duelo de forças opostas, mas de um conflito gerado pela própria configuração de um pensamento que as coloca como forças opostas. Trata-se, antes, de opostos complementares que fazem parte de um mesmo sistema de pensamento (e valores) que os torna inconciliáveis. Um trecho de Gilles Deleuze acerca das *duas naturezas* e de um certo impulso de *negação* em Sade pode vir a calhar para ilustrar o funcionamento do aparente ceticismo de Fausto:

O que está em jogo na obra de Sade é a negação em toda a sua extensão, em toda a sua profundidade. Dois níveis, porém, devem ser discriminados: o negativo como processo parcial e a negação pura como ideia totalizante. Esses níveis correspondem à distinção sadista das duas *naturezas*, cuja importância Klossowski demonstrou. A natureza segunda é uma natureza sujeitada às suas próprias regras e às suas próprias leis: o negativo, nela, está em todos os lugares, mas nem tudo nela é negação. As destruições são ainda o inverso de criações ou de metamorfoses; a desordem é uma outra ordem, a putrefação da morte é igualmente composição da vida. O negativo está então em todos os lugares, mas apenas como processo parcial de morte e de destruição. (...) A esta última opõe-se a ideia de natureza primeira, portadora de negação pura, acima dos reinos e das leis, e que estaria inclusive liberta da necessidade de criar, de conservar e de individuar: sem fundo além de qualquer fundo, delírio original, caos primordial feito unicamente de moléculas furiosas e dilacerantes. (...) Mas essa natureza original não pode ser dada: só a natureza segunda forma o mundo da experiência, e a negação só se dá nos processos parciais do negativo. Por isso a natureza original é, necessariamente, objeto de uma ideia, sendo a pura negação um delírio, mas um delírio da razão como tal. O racionalismo não está absolutamente "cravado" na obra de Sade; ele precisou ir até a ideia de um delírio próprio à razão. (DELEUZE, 2009, p.28-29)

A armadilha dessa "primeira natureza", cuja negação é o "delírio próprio à razão" (e no fundo nada menos que uma espécie de "negativo perfeito" do Ideal), transparece no discurso de Fausto e no prosseguimento da narrativa¹⁷. Essa parece ser a sutil percepção dissimulada pelo narrador aparentemente "realista" de "A Vestal!". Quando falamos desse aparente "realismo", nos referimos ao fato de que a narrativa parece mesmo aproximar-se da visão de Fausto. Na última ocasião em que se encontram antes

de sua morte, Fausto exhibe um "certo riso enigmático" e garante a Gundar: "Hei-de ir ao teu noivado!". E novamente: "Hei-de ir! Repete o outro, com oculta intenção." (CARVALHAL, 2004, p.158). Essa frase, a exemplo de muitas narrativas fantásticas e de horror, converte-se em uma espécie de jargão da angústia do protagonista:

L. Gundar permanece muito tempo colado ao sítio, com os olhos no vácuo, e cheio de tristes pressentimentos. O rumor sonoro das fontes, o ramalhar dos arvoredos, o descante das aves, soam-lhe aos ouvidos, como vozes exaladas do seio do mistério. "Hei-de ir ao teu noivado!", essa promessa de Fausto, de tão estranho modo proferida, zumbia ameaçadora em volta dele.

Era quase noite, quando voltou ao gabinete, em que o encontrámos com Fausto. Tão absorto andava, que lhe chamaríeis sonâmbulo.

- Hei-de ir ao teu noivado! Clama insensivelmente, e como que desfogando dum pensamento, que no íntimo o flagelava. E desperto, pela própria voz, interroga os extremos, fantasticamente escurecidos, do aposento.

- Quem está aí? Pergunta com certo supersticioso terror.

Era o eco que repetia ao longo das salas: "Hei-de ir ao teu noivado! Hei-de ir..." (CARVALHAL, 2004, p.158-159)

É o jargão imposto pelo sorriso enigmático do amigo cético que torna o "rumor sonoro das fontes", o "ramalhar dos arvoredos", o "descante das aves" em "vozes exaladas do seio do mistério". Esse momento de transição, de angústia, quando a natureza figura ainda como "mistério", será tratado detidamente adiante. Falaremos também sobre as alucinações dos protagonistas de Carvalho e do modo como a multiplicidade confusa que se insinua em alguns momentos é central em quase todos os tormentos das personagens, muitas vezes aproximando-se de uma imagem fugidia do que poderíamos pensar como a "natureza primeira" de que fala Deleuze. Por ora, destacamos como é o discurso "realista" de Fausto que desencadeia uma multiplicação no pensamento idealizante de Gundar:

A noite foi lauta em apreensões para L. Gundar. As palavras de Fausto, de que o ar não parecia ainda purificado, encravavam-lhe no amolecido cérebro pressentimentos nada consoladores. E o céptico tomava a seus olhos, dilatados pela insónia, proporções sobrenaturais de profeta ou de fantasma. Era-lhe precisa toda a cordura e fortaleza para que o delírio da imaginação o não emaranhasse nos esconsos dédalos do maravilhoso. (CARVALHAL, 2004, p.159)

Há uma curiosa inversão nesse trecho. A insônia, os pressentimentos, o estágio intermediário entre sono e vigília são todos presságios recorrentes das aparições fantasmagóricas dos elementos do fantástico. Mas no trecho selecionado o "cético" Fausto assume, aos olhos de Gundar, "as proporções sobrenaturais de profeta ou de fantasma". Ou seja, portador de uma verdade e de um tormento. Mais importante do que isso, são as "palavras de Fausto", pretensamente "realistas", que desencadeiam em Gundar (já propenso à imaginação por sua tendência idealizante) o "delírio da imaginação" que ameaça emaranhá-lo "nos esconsos dédalos do maravilhoso". Aproximando-se das palavras de Deleuze, essa pretensa negação da Ideia, esse apego exacerbado à matéria apenas enquanto oposição sistemática do espírito, assume ares de verdade brutal, mas o faz ainda como "delírio da razão", alimentado ainda pela relação com o Ideal, com a possível *natureza primeira*, aquela que não é dada nos limites do real delineados pela razão¹⁸.

Influenciado pelo discurso "cético" do amigo, Gundar passa a pressentir, na natureza, esse caráter ameaçador. Quase como se o acompanhasse, o narrador de "A Vestal!" inserirá, sorratamente, na própria voz narrativa, a visão de Fausto. É como se, a exemplo de Gundar, essa verdade fosse "comprada" pelo narrador, mas apenas na medida em que sua própria exacerbação a levará à caricatura exagerada¹⁹. O trecho que mencionamos é a abertura da terceira parte, "Núpcias", que trata especificamente do casamento entre L. Gundar e Florentina. Com algum cuidado, pois dificilmente poderíamos sobrepor a imagem de Florentina à sexualidade do discurso de Fausto (essa é antes uma questão inerente a esse discurso que, acreditamos, permanece aberta na narrativa), pode-se dizer que as "núpcias" constituem também o confronto entre o amor idealizado e a sexualidade bruta do discurso "cético". Eis como amanhece o dia da festa de casamento:

Estava o dia tão sereno como sombrio. Não corria uma aragem, nem soava uma harmonia pelo espaço. O fumo erguia-se dos povoados em densas espirais. E, de longe em longe, apareciam nas alturas miríades de aves carnívoras, que, silenciosas, se perdiam na imensidade.

L. Gundar via em tudo maus presságios. (CARVALHAL, 2004, p.162)

É possível perceber alguns elementos do clichê da aldeia idílica (o "dia sereno", o silêncio, o fumo dos povoados). Porém, o dia não é apenas "sereno", mas "tão sereno como sombrio". Além disso, complementando a fórmula típica da descrição de um cenário tranquilo, o que encontramos, "de longe em longe", não é o canto melodioso, sereno, nem mesmo melancólico de uma ave, e sim "miríades de aves carnívoras que, silenciosas, se perdiam na imensidade". A exemplo do que ocorre nos primeiros versos de *A Canção de amor de Alfred Prufrock* (1915) de T. S. Eliot (1888-1865), há uma quebra de expectativa na criação de uma imagem próxima do que mais banalmente é conhecido como "poético". As "aves carnívoras" já insinuam, nesse cenário, um caráter sombrio, e L. Gundar passa a ver "em tudo maus presságios".

Mas ainda durante o casamento, há espaço para o estabelecimento de uma harmonia idealizante. Ela é explicitada na cena em que Florentina canta uma canção. O poder de sua voz eleva os convivas a um estado de êxtase proporcionado pela arte (talvez pudéssemos considerá-lo uma experiência erótica nos termos de Bataille):

Não tarda que sussurre brandamente o prelúdio duma música celestial. Uma vez se mistura, pura e cristalina, em inefável concerto. Corre frémito suave nos corações. E o espaço anima-se de melodiosas ondas. Por fim a cantora divina, num esgotamento de sensibilidade, pende a fronte abrasada sobre o braço da guitarra, e deixa-se enlevar de saudoso êxtase. A sensação comunica-se. E, quando se retiram, os convidados levam gostosa reminiscência daquele remanso ditoso. A sensação comunica-se. (CARVALHAL, 2004, p.167)

A seguir, como se guiados pela compreensão mútua da "sensação" que "comunica-se", os convidados se retiram. Quando ficam a sós, a descrição da cena entre os noivos merece também algum destaque:

Os esposos ficam finalmente sós. Mas aquelas organizações, por mais que pese a maliciosos, não pertencem ao barro comum. Almas delicadas, não se humilham ao serviço de grosseiras tendências. Se já viram como se amam os anjos, saberão com que esquisita delicadez se amavam. Une-os principalmente a simpatia dos espíritos. O que sentem de estático, de sobrenatural, de soberanamente grande e delicioso é vedado à pena delatá-lo. Almejam confundir-se num eflúvio brando, quebrar as terrenas cadeias, librar-se pela cerúlea

amplidão e fundir-se na divina harmonia dos astros. (CARVALHAL, 2004, p.167)

Poderíamos pensar em duas das modalidades de erotismo propostas por Bataille. O dos corações, pela "simpatia dos espíritos" (Bataille havia falado de "simpatia moral") e o religioso, atingido através do primeiro, levando-os a "confundir-se num eflúvio brando", capaz de "quebrar as terrenas cadeias" e cujo horizonte é "fundir-se na divina harmonia dos astros". Ou seja, o amor exclusivamente espiritual (pois "almas delicadas não se humilham ao serviço de grosseiras tendências") entre dois amantes parece capaz não apenas de uni-los, mas de dissolvê-los em uma espécie de "todo" harmônico e transcendental. É claro que isto não surge em Carvalho a sério, e sim de modo um pouco problematizado pelo próprio narrador, que afirma: "Isto, em idioma de mortais, não significa nada. Mas há coisas, que toda a gente assim diz" (CARVALHAL, 2004, p.167).

Adiante, contudo, a relação dos noivos segue outra direção. Há toda uma gradação, sutil e progressiva, em que a escolha das palavras e imagens, tiradas cuidadosamente do repertório oitocentista, opera uma transição entre diferentes tipos de registro literário. Seria possível identificá-la em uma longa sequência de parágrafos. Mas tendo em vista que já citamos o trecho em que mais se destaca o que consideramos uma espécie de erotismo dos corações que se expande em direção a um sentimento quase religioso, destacaremos agora a passagem em que ocorre uma mudança explícita no estilo da narração:

À maneira de sátiros, espreitemos entre as moitas para o interior dos côncavos rochedos, que formam uma gruta, coroada de floridos estendais. Vê-los-emos, os noivos, aboborados em alcatifa de musgos. A luz branca da lua penetra tibia e frouxa na solitária caverna. Inebria-os, dificultando-lhes a respiração, o aroma dos rosais. À melancólica elegia das correntes, que se despenham, casa-se apenas, de longe em longe, o queixoso canto dalguma ave triste. Os dois fitam-se na penumbra; apertam-se as mãos, faltos de palavras. Compreendem que pode morrer-se da asfixia: dum gozo ideal. Ainda um pensamento grosseiro os não manchou. Porém a embriaguez recrudescer. Languescem os sentidos em indefinido torpor. Inclina-se as fronte, encontram-se os lábios, e colam-se num segundo beijo, num beijo húmido, viscoso e ardente. A carne triunfa. (CARVALHAL, 2004, p.167-168)

É notável a transição entre as cenas do salão e aquelas em meio à natureza. Um pouco antes do trecho citado o narrador chega a afirmar que "veio também à festa a natureza com os adornos de sua majestade" (CARVALHAL, 2004, p.168). Conforme explicitaremos em outro momento, Gundar e Florentina organizaram um casamento contido, desprovido de luxo ou ostentação. Mas quando o narrador opera a transição de que falamos, evoca a "natureza" e "os adornos de sua majestade". Também Florentina, um pouco antes, "cobre as espáduas com um xale da Índia". A ideia do luxo está muito próxima da sensualidade, e não é à toa que aqui a natureza está associada a ela, quase como contraponto à moderação da festa. Instaure-se sutilmente uma nova atmosfera. Agora em meio aos rochedos, em uma gruta repleta de musgos, há uma transição gradual entre a natureza como cenário idílico ("de longe em longe, o queixoso canto dalguma ave triste") e o "triunfo da carne" (após um beijo "húmido, viscoso e ardente") sobre a "asfixia dum gozo ideal".

É curioso notar ainda que embora seja Florentina quem "oscila", cerra "as pálpebras enfraquecidas" e solta um "suspiro longo", também de L. Gundar "apossa-se um delírio" (CARVALHAL, 2004, p.168). Bem como na história de Fausto, na qual a noiva entrevê no olhar do noivo a intensidade de um desejo, e esse vislumbre desencadeia as atitudes mais aterradoras, Gundar também parece propenso a ser tomado pela "carne". Porém, surge um obstáculo. Um obstáculo, aliás, muito "natural". Quando os noivos estão prestes a consumir o casamento em meio à natureza, o cão Níger solta um "lamento fúnebre" e eis como termina o capítulo dedicado às "Núpcias":

Nesse instante ergue-se ali perto um lamento fúnebre, um gemido lamentável, que vai ferir nas nuvens.

Levantam-se apavorados os esposos e logo divisam sobre um rochedo o enlutado vulto de Níger. De orelhas pendentes e focinho apumado, o pobre cão atoa o espaço com uivos prolongados.

Florentina, verdadeiramente contrariada, toma veloz a direção da casa. L. Gundar segue-a de perto. Entram na misteriosa câmara, cuja porta se fecha, após eles, com estrondo.

Então a dama enrosca-se no esposo com exaltação felina, e, raivosa de amor, crava-lhe na face os dentes vorazes. (CARVALHAL, 2004, p.168-169)

O lamento do cão surge como um obstáculo relacionado à natureza. Porém, conforme mencionamos, é necessário que ele atravesse a imaginação exacerbada de Gundar para se tornar efetivamente um rival. Portanto, também o lamento de Níger faz parte de um complexo jogo de pequenas opções muito significativas, através das quais o narrador carvalhiano faz com que o casamento não possa ser consumado em meio à natureza, e sim dentro de casa, no quarto do casal, um ambiente "civilizado". Na iminência do ato sexual, contudo, esse ambiente se converte em "misteriosa câmara". É Florentina quem guia Gundar até o quarto e, num arroubo "naturalista" (poderia-se dizer que antes por parte da narrativa), "enrosca-se no esposo com exaltação felina, e, raivosa de amor, crava-lhe na face os dentes vorazes" (CARVALHAL, 2004, p.168-169). Aqui se completa a transição de que falávamos. A "carne triunfa" com a sexualidade feminina animalizada, efetuando um gesto descrito com certa violência. Essa é também a consumação do casamento.

Vejamos agora o desfecho trágico da desajustada união entre Gundar e Florentina, entre espírito e matéria²⁰. Na quarta parte, "A Risada Misteriosa", a sombra de Fausto e a presença de Níger assumem aspectos centrais. No dia a dia do casal, começam a surgir pequenas fraturas ocasionadas pelo mencionado desajuste:

L. Gundar tinha seu tanto de visionário. Sistemático até no casamento, principiou a desenvolver certas incubadas teorias, que, no seu juízo, deviam de eternizar a poesia conjugal. Tudo se reduzia a um refinamento de melindres e subtilezas de trato, que desagradavam sobremaneira a Florentina. (CARVALHAL, 2004, p.168-169)

Um amor exclusivamente espiritual parece ser o grande anseio de L. Gundar. Após o casamento, o esposo desenvolve "teorias para eternizar a poesia conjugal" (CARVALHAL, 2004, p.169), que aparentemente decretavam que os esposos deviam dormir separados. Florentina, contrariada, afirma: "A minha natureza é fogo, que consome. Deste-me um irmão, em vez do esposo, que prometias" (CARVALHAL, 2004, p.174). Ao que Gundar arremata, explícito: "Contraí o consórcio das almas, que lupanares não faltavam por aí" (CARVALHAL, 2004, p.174).

Esses diálogos, sempre presentes em Carvalhal e aparentemente herança crítica do melodrama, deixam entrever a tragédia que se apro-

xima. Gundar oferece a Florentina a possibilidade de deixá-lo. Uma análise mais detida da personagem feminina, nesse caso, deveria levar em conta a questão da possibilidade do divórcio, e suas consequências para a mulher diante da sociedade da época. Ocorre que Florentina age zombeteiramente, perguntando ao marido se ele seria capaz de perdoar uma traição, e ri ao ouvi-lo responder furiosamente que mataria a mulher que o traísse. Gundar se sente desprezado e aumenta sua ira. No instante seguinte, porém, o riso de Florentina se transforma em choro, e é Níger quem a consola:

Florentina, ficando só, escondeu o rosto nas mãos para reprimir os soluços. Assim esteve muito tempo, até que sentiu que um corpo estranho roçava timidamente no seu. Era Níger que, arrastando-se de mansinho, viera estender-se aos pés da aflita menina, lambendo-lhos submisso.

- Níger, oh Níger! Exclama ela comovida. E abraçou-se no rafeiro. (CARVALHAL, 2004, p.177)

As súbitas e exageradas mudanças de atitude (do riso zombeteiro aos soluços aflitos) são recorrentes na obra de Carvalhal e certamente decisivas na sensação de mobilidade e inconstância de suas narrativas. Esse recurso, assim como os diálogos mencionados, parecem ao mesmo tempo herança e imitação chocarreira do melodrama português do início do século. Mas parece também contrariar uma caracterização unívoca da personagem. A verdadeira natureza de Florentina (ou as camadas sob as quais jamais poderíamos discerni-la) seria tema para uma análise à parte, mas a decisão entre a possibilidade ou não de pensarmos nela a partir da natureza feminina delineada brutalmente por Fausto, dependerá de uma decisão sobre a última cena da narrativa, que particularmente nos interessa.

Após a mencionada discussão entre o casal e as frequentes visitas do novo amigo, Don Pablo (uma espécie de duplo de Fausto) a Florentina, Gundar passa a desconfiar da esposa. A figura de Don Pablo como personagem idêntica ao então falecido Fausto e a subida de Gundar a um mirante, onde confunde novamente os dois conhecidos, começa a remeter a certa tradição da literatura fantástica que tem a hesitação como ponto chave²¹. E é justamente no plano armado por Gundar, com a intenção de surpreender a esposa no ato de infidelidade, que veremos um recurso típico dessa tradição e o desfecho impactante da narrativa.

O plano se dá nos moldes típicos do marido desconfiado. Gundar diz à esposa que sairá em viagem, mas retorna durante a noite para espia-la no quarto de dormir. Ressaltamos novamente uma configuração recorrente não apenas em Carvalhal, mas em outros contos de tradição semelhante: aquele que olha através da janela, a mulher atraente no quarto, a possibilidade de um terceiro que a acompanha ou que espreita à espera de um intruso. Os jogos e movimentações entre esses três lugares e as personagens que os ocupam podem render, além de cenas trágicas ou cômicas, férteis conexões e reflexões em torno dessas obras. Aqui são particularmente interessantes os matizes altamente sedutores atribuídos a Florentina pelo olhar escuro do esposo, talvez especificamente por se tratar de um momento em que o acesso a seu corpo e à consumação carnal do desejo lhe são vedados. Após acreditar ter visto um sorriso que só poderia ter sido dedicado a um amante, Gundar tem a seguinte visão:

O sorriso era favor, que a dama concedia à sua criada particular, a qual não tardou que viesse ajudá-la a desoprimir-se das infinitas insignificâncias, com que a moda zomba das formosas.

L. Gundar assistiu petrificado a essa cena de desalinho, que pode ser fatal comprometimento para a mulher. A vaidade de Florentina tinha porém de que exaltar-se, pois que era bem mais bela na sua beleza natural e simples, do que transformada pelos adornos. O mancebo sentia-se febril. Nunca a esposa lhe parecera tão sedutora. Pouco depois estava ela no leito. Cerraram-se os brancos cortinados, apagou-se a luz, e não se ouviu senão uma respiração doce e regular, e não se experimentou senão a exalação dos perfumes do céu. (CARVALHAL, 2004, p.181)

Aquele que observa, "petrificado", é novamente associado à frieza concreta dos minerais. No caso de Gundar, talvez seja a imobilidade, a condição de observador, o que torna a esposa, nessa cena, atraente a ponto de o deixar febril. Essa hipótese, especialmente no que tange ao apreço do protagonista por uma contemplação ligada ao irrealizável (tipicamente "ideal"), pelo prolongamento do desejo em vez do ímpeto de saciá-lo, pode aproximar-se do suspense que Gilles Deleuze (1925-1995) identifica como característica essencial à literatura e ao masoquismo de Sacher-Masoch (1836-1895):

A denegação, o suspense, a espera, o fetichismo e a fantasia formam a constelação propriamente masoquista. O real, como

vimos, é afetado não por uma negação, mas por uma espécie de denegação que o faz passar na fantasia. O suspense tem a mesma função com relação ao ideal e o coloca na fantasia. A própria espera é a unidade ideal-real, a forma ou a temporalidade da fantasia. (DELEUZE, 2009, p.73)

É nesse momento de suspense (ou suspensão), de espera, que o ideal contemplativo (e o ideal a ser contemplado) de Gundar irromperá, na realidade do texto, como imagem fantasiosa. Quando "cansado de insónias" e "falta de alimentos", o protagonista "degenerou em sono pesado" (CARVALHAL, 2004, p.181), entra em jogo um recurso típico do fantástico. Se assumirmos que Gundar adormece nesse ponto, e a visão que mencionaremos adquire ares bastante oníricos, o que ocorre a seguir (o que há, na verdade, de "horível" no conto) poderia assumir um aspecto dúbio. É verdade que o narrador afirma que Gundar "voltou a si numa crispação de nervos", mas isso não impede a maravilhosa visão de Florentina que dá continuidade à cena:

Pelas janelas meio fechadas penetrava dúvida e confortativa clari-
dade. Rosas mais luzentes e odoríferas do que as celebradas rosas
de Xiraz, formavam fartos ramalhetes em vasos colossais de antiga
porcelana. A câmara toda pintada e brunida, como o altar de S.
Pedro em Roma, segundo se exprimiria Voltaire, convidava a doce
repoiso, nessa hora de abrasadora sesta. Sobre um tapete, com as
orelhas dilatadas, olhos brilhantes e o focinho poisado nas patas
dianteiras, estava Níger, atento, vivo, inteligente, como à espera
dum momento desejado. Para o outro lado, sobre uns coxins alvos
e moles, repousava brandamente angélica aparição. Di-la-iam, à
primeira vista, estátua de alabastro, gloriosa fantasia dum grande
artista, Prosérpina dum Fídias iluminado. Porém, melhor consi-
derada, facilmente se conhecia que fora surpreendida de olhos
cerrados e marmorizada naquela divina postura por algum travesso
pensamento, que a amortecia na morbidez dum desejo. Como a
Vénus de Praxíteles, como as imagens da ardente imaginação de
Ticiano, como a Vénus do nosso adorado Luís de Camões, Florentina
ostentava aos olhos do marido preciosa nudez, finamente escultural.
Com tal vista L. Gundar, que se tinha na conta de entendido de arte,
ficou alheado, estúpido, devaneado entre visões infinitas, como um
schak persa, que acaba de fumar ópio no kellian doirado. E, no
cúmulo da abstracção, quase traía a sua presença, porque, novo
Pigmalião, só lhe lembrava ir animar com beijos o mármore daquela
Galatea. (CARVALHAL, 2004, p.182)

O cenário é extremamente opulento. A linguagem é exacerbada, multiplicam-se as referências religiosas e artísticas, há um prodigalidade da imaginação e da idealização em torno de Florentina. Enquanto isso, Níger permanece imóvel, "como à espera dum momento desejado", nesse ponto talvez se assemelhando ao próprio Gundar, que espreita. Gundar, no entanto, atinge o "cúmulo da abstracção" ao observar a esposa. Ela adquire, nesse quadro estático, todas as características de uma bela "estátua de alabastro", de "preciosa nudez", "finamente escultural", como se "marmorizada naquela divina postura por algum travesso pensamento, que a amortecia na morbidez dum desejo". Na contemplação fantasiosa de Gundar, que não visa o impulso concreto da saciedade, a mulher ideal se assemelha a uma estátua. Também nisso o ideal de Gundar e o modo como a cena é descrita se aproximam do ideal masoquista delineado por Deleuze: "a mulher-carrasco assume poses estáticas que a identificam com uma estátua, um retrato ou uma foto. (...) Ela se reflete num espelho que congela seu gesto" (DELEUZE, 2009, p.36). Ainda em torno dessas reflexões, a fantasia surge como intermediária que suspende o real e o ideal a partir da denegação (nem aceitação, nem negação deliberada) da realidade:

Uma parte do sujeito conhece a realidade, mas deixa em suspenso esse conhecimento, enquanto a outra parte deixa a si mesma em suspenso no ideal. Desejo de observação científica e depois contemplação mística. Mais ainda, o processo de denegação masoquista vai tão longe que afeta o prazer sexual enquanto tal: protelado ao máximo, o prazer implica uma denegação que permite ao masoquista, no momento mesmo do seu gozo, denegar-lhe a realidade para se identificar com o "novo homem sem sexualidade". (DELEUZE, 2009, p.35)

Se pensarmos nas caracterizações que destacamos de L. Gundar, Fausto seria aquele que tenta introduzir o amigo ao mundo da realidade. A realidade, segundo Fausto, é a da natureza bruta (conforme mencionamos, apenas após uma operação que envolve também a imaginação e a razão e se define apenas em relação ao ideal), da sexualidade violenta, na qual "não nascendo para carrasco, hás-de ser escravo ou desonrado". É essa realidade que parece irromper quando aquela cena estática, de "contemplação mística", se põe em movimento, e é na figura de Níger e em sua relação com Florentina que encontra seus elementos mais sugestivos:

Níger, no entretanto, do seu canto sombrio dardejava estranhas vistas.

Senão quando, Florentina começa a espreguiçar-se com voluptuosidade asfixiante. Descerram-se as pálpebras, e mostram uns olhos velados, que logo derramam faúlas incendiárias.

- Níger! Murmura com voz singular, tremente, horrível.

O cão ergue-se de golpe e, dum gracioso pulo, acerca-se dela.

Poisa-lhe nos ombros, finos de cetim, as patas calejadas, e mergulha nos seios transparentes o gélido focinho.

L. Gundar esfrega os olhos apressado. Estava afeito a sonhos de energúmeno, e equilibrava-se na esperança de que podia ser aquilo um mau sonho. (CARVALHAL, 2004, p.182)

Destaca-se a relação da cena anterior com os "sonhos de energúmeno" e a "esperança de que podia ser aquilo um mau sonho". Já havia sido dito que Gundar caíra em sono pesado. À ordem de Florentina, o cão, que aguardava desejoso, salta até ela e "poisa-lhe nos ombros, finos de cetim, as patas calejadas, e mergulha nos seios transparentes o gélido focinho". É difícil definir, por esse breve trecho, o que de fato ocorre entre Florentina e Níger, mas a espera de presenciar o adultério, as experiências anteriores com o cão e a visão da cena são suficientes para desencadear a fúria do protagonista. Ao adentrar o quarto, Gundar saca uma arma e atira primeiro no cão. Depois, aponta para Florentina, mas quando a esposa pede pela morte, mira a própria cabeça e se suicida.

Nesse ponto, ambos estão mortos, devolvidos à qualidade de matéria sem espírito: o cão que "estrebucha no próprio sangue" e o corpo de Gundar que rola "no chão com o crânio esmigalhado por uma bala". O fim da narrativa afirma ainda que "o tiro pôs em vibração todos os objectos, que, por desconhecido motivo, reproduziram o estrondo, numa espécie de risada satânica. Dir-se-ia que era a sarcástica risada de Fausto, que estrugiu sobre o cadáver, como vitupério sangrento" (CARVALHAL, 2004, p.183). A impossível conciliação entre Gundar e Florentina (ou entre "matéria e espírito") leva o marido ofendido a aniquilar o cão, imagem da suposta natureza bruta encarnada no rival, e a esmigalhar a cabeça que, simbolicamente, produz a idealização. A vibração provocada pelo tiro confunde-se com a gargalhada satânica de Fausto e ecoa fantasmagoricamente sua visão de mundo.

A dúvida instaurada não se encontra necessariamente no terreno do sobrenatural, mas sobre o que realmente acontecia na cena entre Florentina e Níger. É verdade que, nos termos em que é descrita, é difícil concluir que de fato havia ali uma relação sexual. A expectativa de Gundar, porém, atçada pelo discurso diabólico (e "diabolizante") de Fausto, o levam a ter certeza da terrível relação. Curiosamente, a "gargalhada satânica" do "cético", que ecoa fantasmagoricamente, só pode ser verdadeira na medida em que acreditarmos em fantasmas. Assim, o jogo proposto pelo narrador, especificamente em um recurso semelhante ao da narrativa fantástica, coloca como centro da dúvida um discurso associado àquele que se pretende revelador da verdade "nua e crua".

Para encerrar este primeiro capítulo, portanto, gostaríamos de ressaltar mais uma vez que, dentre os muitos aspectos pelos quais a "inconstância" assume papel de destaque na obra de Carvalho, seja pelo uso da linguagem e do estilo literário, seja pelas imagens selecionadas para representar diferentes visões de mundo que permeavam o imaginário da época, um deles, e um pelo qual acreditamos ser possível percorrer a sua obra, é o jogo de oposições entre os polos que optamos por chamar de "amor ideal" e "natureza bruta" (principalmente no que diz respeito à sexualidade). Esses polos aproximam-se, conforme mencionamos, das concepções de erotismo de Bataille, que consideramos iluminadoras para pensar as "imagens" recorrentes na obra de Carvalho.

Optamos por deixar de lado, neste primeiro momento, muitos dos temas que poderiam vir à tona em algumas das discussões que buscamos desenvolver. Focamos em uma ideia que, a título de conclusão, gostaríamos de reforçar: o estilo, em Carvalho, é "desigual", "arbitrado" e (conforme diria João Simões Dias) "por vezes toca no ridículo". Contudo, essa característica pode não constituir um defeito, e sim justamente aquilo que o torna um autor interessante ainda hoje.

No conto de que tratamos, por exemplo, não consideramos possível afirmar uma opção definida pela posição do amor idealista atribuído a Gundar ou da pretensa verdade cínica de Fausto. Acreditamos, antes, tratar-se de uma exposição dos dois "temas", com suas linguagens e imagens específicas, ambas caricaturizadas e tornadas violentamente

incompatíveis, de modo que vem à tona a concepção de ambas como um sistema de oposição capaz de gerar apenas o desajuste. Tanto Níger quanto Fausto (ou seu duplo Don Pablo) encontram (enquanto imagens da realidade mediadas pela fantasia) terreno fértil no espírito de Gundar que, conforme apontamos, se aproxima de uma constelação masoquista nos termos delineados por Gilles Deleuze.

Nesse registro, a figura da mulher idealizada, bem como a daquele que "apenas observa", se assemelha muitas vezes a uma estátua. A estátua e as diversas referências ao mármore, às figuras "petrificadas" e o que elas podem querer dizer sobre as relações entre erotismo, um certo imaginário da literatura fantástica e a oposição de que tratamos nos capítulos iniciais serão o centro de nossa discussão no próximo capítulo, em que falaremos especificamente do conto "Os Canibais".



03

"OS CANIBAIS":
A CARNE,
O MISTÉRIO,
O MÁRMORE

Optamos por encerrar o capítulo anterior com algumas considerações acerca de uma imagem masoquista²²: a mulher estática e sua proximidade com o mármore. Essa aproximação, conforme apontamos, se dá através da denegação que Deleuze identifica como elemento característico de Sacher-Masoch em oposição à negação, que seria o procedimento central na obra de Sade. Se evocamos um estudo e um imaginário aparentemente tão distantes do autor português de que pretendemos tratar é porque acreditamos encontrar, nas oposições entre o que temos chamado de "amor ideal" e "natureza bruta", entre um erotismo dos corações dissociado de um erotismo dos corpos e, principalmente, naquele identificado como o conflito central de "A Vestal!", uma espécie de configuração do pensamento que pode catalisar boa parte dos movimentos de inconstância, seja nas personagens, seja nas representações do amor e da sexualidade, e até mesmo no que é indiscutivelmente "horror" na obra de Álvaro do Carvalho.

Mencionamos que o discurso pretensamente cético de Fausto se aproxima da negação atribuída por Deleuze aos heróis de Sade. Essa negação, dirigida sobretudo ao ideal, estaria eternamente associada ao erotismo dos corpos. O movimento imaginativo de Gundar diante de Florentina interdita se aproximaria, em alguma medida, da idealização, mas não de uma idealização necessariamente incorpórea. Seria antes um movimento de idealização permeado pela fantasia que busca incessantemente incorporar (evitando assim a realização efetiva do) gozo terreno. Nesse sentido, a abundância da linguagem artística, religiosa e o acúmulo de objetos luxuosos em torno da visão da mulher amada seriam parte desse procedimento próximo do imaginário masoquista.

Nesse imaginário, surge recorrentemente a imagem da mulher de mármore: "'Corpo de mármore', 'mulher de pedra', 'Vênus de gelo' são as expressões favoritas de Masoch; e seus personagens muitas vezes fazem sua aprendizagem com alguma estátua fria, sob o luar" (DELEUZE, 2009, p.54). Todo um estudo poderia ser feito acerca da recorrência de termos próximos na obra de Álvaro do Carvalho. Contudo, em um curioso movimento de espelhamento, a "petrificação" não ocorre sempre²³ e apenas à mulher amada²⁴. Além das visões de protagonistas aparentemente idealistas (como Gundar), a "petrificação" é muito frequente nas personagens

de Carvalho que "apenas observam", seja nos bailes, seja trepados numa árvore à espera da consumação do casamento da amada com outrem. É o caso de D. João, de "Os Canibais", uma espécie de Dom Juan que finalmente encontra a frustração amorosa na rejeição de Margarida, que opta pelo Visconde de Avelada. Eis uma pergunta central para a reflexão, a partir do cenário teórico que delineamos, acerca desse conto que se chamava inicialmente "A Estátua Viva": o que pode ocorrer, ou o que pode nos dizer uma narrativa em que é o amante ideal aquele que não é convertido, mas demonstra efetivamente se tratar de uma estátua viva ou de um autômato?

Neste capítulo buscaremos apontar alguns aspectos da obra de Carvalho que assumem destaque em "Os Canibais". O modo como abordamos os contos propõe menos o esgotamento de temas específicos do que colocá-los em questão, pois acreditamos possível conectá-los a partir do que denominamos imagens da "inconstância" e de certa artificialidade tão cedo apontadas como características do autor. Nossa intenção é realizar um levantamento de temas que em maior ou menor medida vêm à tona não apenas nos contos de que tratamos especificamente, mas poderiam facilmente ser relacionados a outros, ou seja, atravessam a obra de Carvalho (e também o imaginário de certa literatura oitocentista), criando uma espécie de constelação temática que pretendemos esboçar.

A partir de "Os Canibais", falaremos das imagens luxuosas do baile (e da sua efervescência em oposição à petrificação daqueles que observam), de um certo teor de "mistério" que emana da expectativa das personagens femininas em relação às núpcias (e que se caracterizaria como intermédio entre o ideal por vezes atribuído a Gundar e o pretensu ceticismo de Fausto) e, principalmente, de uma trajetória no tratamento dado à dimensão corporal do Visconde de Avelada, que acreditamos exemplificar, em alguma medida, uma oscilação entre os polos de que falamos através da compreensão mais corrente de romantismo e naturalismo.

Assim como fizemos no primeiro capítulo, evocaremos um trecho de outro texto para melhor introduzir aquele de que pretendemos falar. Trata-se do diálogo entre o narrador e a Vênus que aparece em sonhos no início de *A Vênus das Peles* (1870) de Sacher-Masoch (1836-1895):

- Sim, madame, é verdade que temos, sim, sentimentos bastante apreciáveis e virtuosos, e relações duradouras.
- E no entanto essa nostalgia intensa e sempre insatisfeita pela nudez pagã – interrompeu-me -, mas aquele amor, que é a mais elevada alegria, a própria serenidade divina, não habita entre vocês, modernos, filhos da reflexão. Trazem consigo a desdita. Se se querem naturais, tornam-se vulgares. A natureza lhes parece algo hostil, fizeram demônios de nós, sorridentes deusas da Grécia, e de mim, uma diaba. Só o que podem é me esconjuram, me amaldiçoar, ou se entregar em sacrifício em delírio bacântico bem diante de meu altar. E quando um de vocês tem coragem de me beijar a boca vermelha põe-se logo a peregrinar a Roma em traje de penitência, a esperar que algum sangue jorre de um cajado ressequido, enquanto sob meus pés a todo instante brotam rosas, violetas, murtas, e o aroma que exalam não é sentido por vocês. Que fiquem em sua nórdica neblina, em seu incenso cristão. Deixem a nós, pagãos, descansando sob a lava, não nos sepultem. Para vocês não foi construída Pompeia, nem nossas cidades, nossas casas de banho, tampouco nossos templos. Não precisam de deuses! O seu mundo nos resfria! - A bela dama de mármore tossiu, e achegou um pouco mais a pele escura de zibelina sobre os ombros. (SACHER-MASOCH, 2008, p.25)

A esse soterramento do universo pagão, Deleuze denomina “catástrofe glacial” (DELEUZE, 2009, p.55). O impasse colocado por ele acerca da impossibilidade de uma “naturalidade” que não seja “vulgar” ou “grosseira” e, além do mais, atingida apenas mediante a “reflexão”, constitui um dos elementos centrais do imaginário masoquista e, acreditamos, de boa parte da obra de Carvalhal. É em uma atmosfera que “fazia lembrar os gelos da Sibéria” que somos introduzidos ao universo de “Os Canibais”. Porém, bem como a primavera que brota sob os pés da Vênus resfriada, a efervescência de um baile desfila as mais variadas cores e desenvolve uma cena nem um pouco estática, mas muito movimentada. Nela, o cenário opulento surge permeado por imagens da natureza:

A abóbada azul do céu alumia com milhões de estrelas os coruchéus, obeliscos e arcadas da decrépita arquitectura da cidade. Estava sereníssima a noite. Porém a atmosfera fazia lembrar os gelos da Sibéria. Para contraste brotava na sala do baile uma

primavera aberta e resplandente. A vertigem das valsas despargia alentos que se iam transformando em insânias de febre. [...] Flores das mais odorantes em gigantescos jarrões de esmaltada porcelana; a arte a revelar-se por toda a parte, na moldura dos espelhos, nos painéis, nos tectos dourados; emanações balsâmicas a exalarem-se por esses recintos encantados; ao longe uma música voluptuosa, não sei de que maestro inspirado; e, sobressaindo a tudo, pares animados de muita vida e muito amor, abandonando-se à everscência das danças, correndo agora numa iriada mistura de cores, para ligeiros se separarem logo debaixo dos olhos curiosos dos que se contentam em ver, esteiados com certo ar estudado ao mármore das colunatas, ou recostados nas voluptuosas otomanas. (CARVALHAL, 2004, p.218)

Atentemos especialmente para o movimento do baile como algo que "brota", em contraste à atmosfera gelada, como "uma primavera aberta e resplandente". As valsas geram uma "vertigem" de alentos que se transformam em "insânias de febre". Abundam as imagens de flores e outros ornamentos, num cenário voluptuoso onde os pares se abandonam "à eferescência das danças", gerando uma "mistura de cores", para depois "se separarem" sob os "olhos curiosos dos que se contentam em ver". Essa cena, seu movimento opulento dos corpos (opulência ressaltada pela prodigalidade luxuosa dos ornamentos) que se misturam e separam, assim como o teor estático daqueles que se contentam em olhar, com "ar estudado" (associados ao "mármore" das colunas), será importante para as oposições que guiarão nossa reflexão.

Mais uma vez, estamos diante de um conto que tensiona a oposição que destacamos desde o princípio. Além disso, está repleto de imagens eróticas no sentido batailliano, ainda que agora de modo mais enigmático, talvez mais complexo do que em "A Vestal!". O Visconde de Aveleda é, desde o momento que adentra o baile, a melancólica figura byroniana que constitui um certo ideal da época, atraindo olhares das "damas" e dos "elegantes" que, na cena de sua aparição, "tinham-se confundido em mostra de profundo interesse" (CARVALHAL, 2004, p.229). No momento ele é, de certa forma, um ideal poético. A cena em que lê o poema sobre Eco (a ninfa transformada em rochedo como consequência da rejeição de Narciso) unifica a todos, a exemplo da canção de Florentina em "A Vestal!", em um espírito de enlevo coletivo:

Era vistoso o quadro. O jorrar luminoso dos candelabros, refletido nos espelhos; nos painéis heráldicos; as cabeças toucadas de rosas já emurhecidas; na carnadura rosada dos seios desvelados, ofegantes de cansaço; o rosto nobre do visconde inundado de luz; os grupos; as posições; tudo isto apresentava um aspecto muito ao paladar do desejo.

E a voz do visconde ergueu-se do meio daquele silêncio, como voz de inspirado. Tinha nos olhos o sacro fulgor da sibila, e suas palavras eram devotamente escutadas como se fossem um oráculo.

Eco! Era o título da poesia. Partilhava do vigor da ode, do lirismo do terno idílio, e da funda tristeza da elegia; porém, com tal arte, tal harmonia, que não passava uma nota, que não fosse certa ao coração. (CARVALHAL, 2004, p.229)

Aqui, porém, esse enlevo não é exclusivamente espiritual, e não se dá em um contexto de "contenção". O baile é o verdadeiro oposto do casamento modesto e contido de "A Vestal!". A luz, os grupos, as posições, "tudo isto apresentava um aspecto muito ao paladar do desejo". O Visconde, em meio ao baile, sente-se melancólico, e isso desperta ainda mais o interesse dos convivas. Mas de um modo um pouco indefinido, misterioso, esse cenário opulento e permeado pelo desejo sensual se abre para o poético em seu sentido mais ideal, quando "aquela voz impregnada de melancolia terna, aqueles formosos versos – que o eram – coavam, em cada peito, comoções indefinidas, suavíssimos venenos" (CARVALHAL, 2004, p.229). Nesse sentido, é mais difícil falar desses aspectos em "Os Canibais", pois os opostos se encontram mais imbricados, a tensão é maior pelo fato de não podermos identificar nem aparentemente (como ocorre em "A Vestal!") pontos estancos que possam representar os polos de que tratamos. Acreditamos, contudo, que é justamente nessa tensão que residem as grandes qualidades da narrativa.

É nesse ponto também que ela mais se aproxima do universo da fantasia e do fantástico. Da fantasia porque, a exemplo do que ocorre com Gundar ("A Vestal!"), não se trata apenas da idealização, mas de uma fantasia que funciona como intermediária entre o ideal e a realidade, a tensão irresolvida do suspense. E do fantástico porque mesmo aquilo que é inquestionavelmente fantástico é apenas insinuado, não se pode nem mesmo dizer ao certo qual é o verdadeiro mistério, mas essa atmosfera fertiliza uma grande variabilidade de leituras possíveis.

A natureza do Visconde, por exemplo, sua aparência física e seus movimentos. Indiscutivelmente belo e sedutor, desde o princípio é possível entrever que há algo de obscuro sob sua atraente aparência:

Avançou pausado e grave pelo meio da multidão fascinada. Mas naquele movimento notava-se um esforço dissimulado; parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com extraordinário ruído. [...] Passou-lhe na mente [de D. João, o rival] um lampejo de raiva: aventurou-se a roçar por ele, indiscreto e temerário. Mas naqueles membros pareceu-lhe encontrar, pelo tacto, a inércia do granito. (CARVALHAL, 2004, p.221)

Ele é associado a algo "mecânico", "automático"²⁵, e "à inércia do granito". Será posteriormente chamado de "insensível estátua" e ao fim do conto, no quarto de núpcias, revelará de fato possuir um corpo de mármore, afirmando de si mesmo: "não sou um homem", "sou uma estátua"²⁶ (CARVALHAL, 2004, p.251). Há uma clara oposição entre a natureza misteriosa (o fim da narrativa não a esclarece de todo) do Visconde de Aveleda e a natureza efervescente do baile, na qual Margarida, futura esposa de Aveleda, sente-se à vontade. Vejamos a reação de Margarida ao avistá-lo:

Estava pálida, tremiam-lhe os lábios, e no seio ofegante sentia que lhe rebentavam paixões desconhecidas. Deve de estar assim a mulher que, sem hesitar, desfolha as flores rescendentes da virgindade aos pés do eleito do seu coração. Caíra em langoroso desfalecimento, pregando os olhos negros, apaixonados, com que a natureza faz perigosas as mulheres do meio-dia, num ponto incerto, que ela não divisava, porque andava longe, na morada das formosas quimeras. A orquestra começava uma valsa. Margarida, ardente amadora das valsas, recusava desta vez a cintura delicada ao contacto libidinoso de mão masculina. (CARVALHAL, 2004, p.224)

É importante ressaltar como Margarida é descrita a partir de uma natureza corpórea, "pálida", os lábios tremendo, o "seio ofegante". A virgindade é a seguir comparada a "flores rescendentes" a serem desfolhadas aos pés do noivo. É "a natureza" que faz perigosas as mulheres como ela. No baile, é dito que Margarida recusava apenas desta vez "a cintura delicada ao contacto libidinoso de mão masculina". Aqui parece insinuar-se sutilmente uma percepção da natureza que será acentuada nos ambientes externos. Além disso, observemos que no "seio ofegante" há uma menção a

"paixões desconhecidas", a uma "morada das formosas quimeras", longe, para onde vai seu pensamento. Essa região obscura, onde insinuam-se mistérios e "paixões desconhecidas", surge durante um passeio noturno ao jardim, quando é descrita como um "precipício" encoberto pelas flores:

Margarida vagueava no jardim de canteiro em canteiro, de gruta em gruta. Poderiam vê-la passar por entre o arvoredo e desaparecer na sombra como um lindo fantasma, mas o que ninguém decerto conseguiria era ouvir-lhe o suspirar comprimido. Estava na hora funesta, em que a mulher mais pura inveja o tálamo das Messalinas. Bem via o precipício através das flores, que o encobriam, mas adorava-o. (CARVALHAL, 2004, p.230)

É muito claro nesse trecho como em um ambiente externo, cercado de grutas e arvoredos, onde a imagem de Margarida se confunde (ou dissolve) na sombra como um fantasma, seu "suspirar comprimido" se associa a algo que é entrevisto nas flores: um "precipício". É difícil defini-lo, e a própria Margarida se referirá a ele como "este indefinido" que "não sei que alvoroço me desperta" (CARVALHAL, 2004, p.230). A imaginação, permeada pelo desejo, se projeta em direção a uma região de indiscernibilidade, atraente e um pouco assustadora.

Poderíamos pensar na passagem em que Kayser discorre sobre os autores que buscaram o efeito do grotesco na arte literária. Se, segundo o crítico, os primeiros românticos enxergavam a mistura dos reinos e a multiplicidade das paixões humanas como referência a um princípio harmonioso e divino, aqueles denominados "naturalistas" retomam as intuições de Buchner acerca de "princípios obscuros" que orientam as ações humanas. Para não adentrarmos discussões demasiado teóricas acerca de termos como "românticos" ou "naturalistas", evoquemos uma passagem indiscutivelmente literária de um dos mais emblemáticos contos fantásticos do século XIX, "O Homem da Areia" (1815), de Hoffmann. No seguinte trecho, a jovem Clara responde ao protagonista Natanael acerca das visões infernais do amigo:

Ah, meu bem-amado Natanael, pois você não acredita que também os espíritos tranquilos, despreocupados e serenos podem abrigar o pressentimento de uma força obscura, que almeja apoderar-se de nossa consciência? Mas perdoe-me se eu, simplória moça que sou, atrevo-me a insinuar, de alguma maneira, o que na verdade penso

sobre essa espécie de combate interior.

Afinal, quase não encontro as palavras certas e talvez você zombe de mim; não porque pense algo de muito tolo, mas porque o expresse de maneira tão desajeitada.

Se existe uma força obscura que, hostil e traiçoeira, tece em torno de nós um fio com o qual nos agarra e arrasta através de um caminho pérfido e destruidor por onde normalmente não passamos, se existe tal força, ela então deve assimilar-se a nós mesmos, tornando-se, por assim dizer, parte de nossa essência; pois só assim acreditaríamos nela e lhe daríamos lugar em nossa coração para realizar sua obra secreta. Se tivermos uma mente suficientemente fortalecida por uma vida serena para reconhecermos sempre, enquanto tais, as influências estranhas e hostis e seguirmos com passos tranquilos o caminho ao qual nossa inclinação ou vocação nos apontou, então essa força sinistra sucumbirá em seus vãos esforços para nos iludir. (HOFFMANN, 1993, p.123-124)

Nessa passagem fica evidente a ideia de "uma força obscura, hostil e traiçoeira", que regeria as ações de cada indivíduo, que até mesmo seria capaz de moldar sua subjetividade (o tema é ampla e misteriosamente desenvolvido ao longo da narrativa). É muito próximo do "id obscuro" apontado por Kayser como força motriz de um "teatro de títeres" (no sentido mais aterrador) composto pela humanidade e suas paixões.

Para prosseguir, é preciso esboçar um movimento mais amplo, que requereria por si só um trabalho muito mais extenso, mas que consideramos valioso para compreender o universo de Álvaro do Carvalho. As reflexões de Kayser e de Maria Eleonor Machado de Sousa esboçados em nossa introdução, nos ajudam a imaginá-lo. Se por trás da mistura de reinos e da prodigalidade da natureza (eleita tanto por Freud quanto por Bataille como elemento essencial à experiência erótica) existe um princípio organizador divino, mesmo os cenários mais absurdos perderão o que Kayser chama de "sentido abismal" do grotesco. Se, por outro lado, encaramos todo o movimento natural de uma perspectiva exclusivamente biológica (e a identificamos, em certa medida, à oposição de um princípio harmônico divino), a atitude de Fausto em última instância poderia não ser associada a um teor explicitamente "diabólico". Em ambos os casos, porém, há uma espécie de "lógica" capaz de abarcar um todo que não alcançamos, e seria com

essa espécie de todo que a experiência erótica nos colocaria em relação de continuidade. Se esboçamos uma oposição tão ampla e tão complicada de ser tratada é apenas porque acreditamos que o universo de Álvaro do Carvalho (e nesse ponto o cremos próximo do da literatura fantástica) parece colocar constantemente em jogo esse tipo de oposição.

Todorov identifica a psicanálise como o mecanismo do pensamento que impossibilitou a permanência da literatura fantástica nos moldes do que caracteriza como o "fantástico puro", pois teria eliminado sua "função social" (TODOROV, 2010). Essa afirmação, embora não nos pareça definitiva, tem relação com todo um imaginário do erotismo e do horror, no qual as paixões humanas configuram um mistério. Esse mistério, tantas vezes relacionado a imagens da natureza, é justamente aquele a que a psicanálise se propõe "resolver" a partir da sexualidade enquanto elemento constituinte da subjetividade. Poderíamos dizer que ao se aproximar em diversos momentos de uma perspectiva biológica, mas sem ignorar o amplo arcabouço artístico constituído pela imaginação humana, a psicanálise tenta atuar como mecanismo articulador entre esses dois polos, pretendendo assim fornecer as chaves para a compreensão de muitos dos mistérios que surgem recorrentemente na literatura fantástica oitocentista (não parece casual, nesse sentido, que Hoffmann, bem como uma série de autores românticos, estejam presentes no famoso ensaio *O Inquietante*, de Freud, entre tantos outros textos fundamentais da teoria psicanalítica).

Contudo, para nossa análise, é de menor interesse pensar em que medida a resposta de Freud ao conto de Hoffmann (muito bem estruturada mas estanque e, no mais, menos instigante do que a leitura da narrativa) podem ou não "resolver" as grandes questões da humanidade. Nesse ponto, nos interessa que há algo "dentro de nós" sendo tratado como "força obscura", como mistério. Esse mistério, presente-se, está relacionado ao crime, à sexualidade, à natureza e ao amor. Fausto tem uma resposta pretensamente mais realista. Gundar tenta valer-se da fantasia para equilibrar-se entre o ideal e um suposto real (e falha desgraçadamente). Florentina, bem como Margarida, ao menos a partir da visão do narrador, pressentem, intuem esse "precipício" em passeios junto à natureza (e essa configuração de personagem feminina poderia também ser

tema de interessante reflexão acerca do imaginário literário oitocentista que, no mais das vezes, oscila entre estereótipos mais estanques).

Esse mistério sedutor, o indizível precipício pelo qual Margarida se sente atraída, surge até mesmo (e isso também é significativo) em um dos momentos mais terríveis da narrativa, no quarto de núpcias, pouco antes de o noivo se revelar uma estátua. Ao vê-lo insinuar um segredo que o faz gargalhar, Margarida pensa que o segredo poderia estar ligado a um passado criminoso. Esse pensamento leva às seguintes questões: "Para que negros pensamentos, pensamentos de morte, quando ela, esquecida, como nunca, da fragilidade da matéria, se arroubava ditosa no antegosto de incógnitos prazeres?" (CARVALHAL, 2004, p.247).

Tendência semelhante pode ser identificada em Florentina, noiva de L. Gundar em "A Vestal!". Assim como Margarida, é em cenários de natureza abundante que Florentina vê também nas flores algo a ser indagado, algum mistério relacionado à sua própria natureza:

Enfim é uma Califórnia de conjecturas. E a palidez romântica vai substituindo o nácar da epiderme; e a menina, em seus delírios, vai esvoaçando pelas campinas azuis do gozo e do mistério. Vinte e três anos! Eram os anos de Florentina. O poema cifra-se nisso. Robustecida, vigorosa e cheia de si largava, ousou assegurá-lo, largava velas pandas ao desejo pelas auríferas e perfumadas ondas do mundanismo. Que imagens, que traidoras pinturas não lhe turbariam o sono! Se dormia, é que a atordoava o narcótico dos carnavais deleites, ou porque se extenuava, perguntando às flores, em que regurgitava a seiva, o que tinham elas de comum com o suave entorpecimento, que lhe exauria as forças. Florentina não era dessas donzelinhas das baladas e dos romances, etéreas e impalpáveis, que se alimentam com uma lágrima, que se confortam com um suspiro, e que pouco mais duram do que essa lágrima ou esse suspiro. Protuberantes seios, docemente arredondados; largas espáduas; dilatados quadris; confluía nela, enfim, todo o luxo dos frutificantes dons que fazia respeitada a virgem lacedemônia. (CARVALHAL, 2004, p.161)

Novamente abundam as comparações da noiva às frutas e às flores dos ambientes em que "vai esvoaçando pelas campinas azuis do gozo e do mistério". Outra vez, como nos "incógnitos prazeres" entrevistados por Margarida, o "narcótico de carnavais deleites" aparece relacionado a um mistério. E sobre ele Florentina indaga também às flores, "onde regurgitava

a seiva", sobre sua relação com o "suave entorpecimento que lhe exauria as forças". Novamente a noiva devaneia, tateando uma região obscura de si mesma, ligada misteriosamente à natureza que a cerca e da qual não obtém resposta.

Talvez o casamento e sua consumação, as núpcias, estejam ligados àquilo que é entrevisto nessas cenas. Assim, o "precipício" misterioso de que fazem vaga ideia e sobre o qual experimentam prazerosos devaneios estaria de alguma forma ligado à sexualidade, ao amor em sua dimensão sensual, terrena, corpórea²⁷. Pensando em termos bataillianos, talvez pudéssemos falar de uma intuição imaginativa do erotismo dos corpos (nunca possível como exclusivamente dos corpos). Essa dimensão do erotismo estaria, portanto, ligada à matéria, ponto crucial da descontinuidade enquanto aspecto central no pensamento de Bataille. É nesse ponto que uma interpretação da existência humana realizada exclusivamente sob a perspectiva biológica (paradigma da mudança de percepção que marca uma das maiores transições na história do pensamento ocidental), a aproximaria do que costuma ser pensado como animalidade, como aquilo que optamos por chamar provisoriamente de "natureza bruta".

Mas ainda um aspecto entrevisto na "natureza" nos chama a atenção. Falamos em alguns momentos de sua "prodigalidade". Ela está relacionada à multiplicidade de formas, à facilidade com que um espécime morre e constitui-se outro, enfim, com o dinamismo da natureza em uma escala diacrônica e com sua multiplicidade em escala sincrônica. Bataille, e também Freud, evocam essas imagens para pensar o erotismo e o "instinto de morte" como instâncias consideravelmente relacionadas. Kayser evoca imagens semelhantes ao referir-se ao que denomina "quadros grotescos", ora na pintura, ora na literatura (o crítico ressalta, aliás, a tendência de Hoffmann para esse tipo de "quadro"²⁸ que, segundo Kayser, teria demorado a atingir no plano da narrativa como um todo). Esse tipo de imagem é também recorrente na obra de Carvalho e gostaríamos de apontar um exemplo em que aparece em sua dimensão mais típica:

Assaltava-o esse borbulhar de ideias, enquanto se contorcia, numa agonia mortal, no frio leito, que o acolhera. Era tarde e bem tarde quando se ergueu vacilante. Tinha sede. Gemiam em torno multiplicadas fontes. A represa parecia uma grande lâmina de estanho

caída no regaço de pampanosas verduras. Descia a lua perpendicular sobre as águas. Aquela formosíssima solidão tinha contido não sei que pálida frieza de cemitério; coava nas veias alguma coisa de pavoroso. Sentia-o D. João quando, curvando-se bebia.

Mas porque estremece como tomado de súbito terror? O desgraçado era vítima de algum pesadelo infernal. Do fundo do líquido cristal notou que se destacavam imagens monstruosas e horrendas, que não despregavam dele os olhos imóveis, inertes, brilhantes como de reluzente metal, e quase ao mesmo tempo vibrou-lhe aos ouvidos argentina gargalhada. Quis fugir, mas prendia-o como que um poderoso magnete.

Breve, porém, reconheceu envergonhado a fraquesa supersticiosa, que o dominara. As imagens não eram mais que estátuas do jardim, que se retratavam na face límpida das águas.

Quando em nosso espírito acalantamos porventura um negro pensamento, negros e feios vemos os objectos, que nos circundam. Um espírito cândido em tudo descobre rosas e perfumes; fantasmas e perseguições o que se rojou nos cuidados do crime. (CARVALHAL, 2004, p.244-245)

Esse tipo de recurso aparece sutilmente nas descrições de alguns cenários, sempre exageradas, acumulativas, na própria linguagem, na prodigalidade de objetos, imagens e referências. Há, porém, um segundo momento em que ela se torna mais impactante e significativa. Nos momentos de grande perturbação, quando os personagens são como que atirados num torvelinho de emoções que ativa alguma multiplicidade de si mesmos, esse tipo de recurso tende a ser usado pelo autor para representar uma espécie de devaneio ou delírio que desestabiliza simultaneamente a realidade e o "eu" das personagens. No trecho que destacamos, D. João está ciente de que sua capacidade sedutora encontrou finalmente uma frustração: Margarida está apaixonada pelo Visconde de Aveleda. O D. Juan derrotado passeia pelos bosques e começa a perguntar-se sobre o próprio destino, e é nesse momento que o "borbulhar de ideias" cria imagens "monstruosas e horrendas" que surgem no fundo do "líquido cristal".

Uma primeira leitura pode ver nesse tipo de recurso apenas um exagero. Nesse caso, valendo-nos das palavras de João Simões Dias, estaríamos diante de um momento em que "os acessórios" tomam o lugar do assunto ou "objeto principal" (SIMÕES DIAS in CARVALHAL, 1876, p.17). Mas é exatamente nesse tipo de cena que vemos cristalizada uma espécie de

imagem que acreditamos representar o funcionamento da obra de Carvalho. Há uma série de acumulações que se agitam em torno de um centro misterioso. Desse centro indiscernível emanam tanto o teor erótico quanto a atmosfera fantasmagórica de suas narrativas. Ambas essas características parecem apontar para um vislumbre de uma multiplicidade maior, na qual se mobilizam elementos da natureza e paixões humanas, insinuada por qualquer que seja o sistema de pensamento com que quisermos delineá-la (e por meio das quais tendem novamente a surgir jogos de oposição como amor ideal e natureza bruta, matéria e espírito, religioso e biológico, etc). É em torno desse centro que sempre se delinea o erotismo, a relação entre descontinuidade e continuidade, entre a natureza segunda e um vislumbre da primeira. É também nesse tipo de imagem que se desencadeia mais explicitamente o "sentido abismal" do grotesco proposto por Kayser. A multiplicidade inapreensível, apenas entrevista pelo gesto erótico, pelo elemento fantástico, pelo angustiado D. João diante das fontes, por Margarida e Florentina passeando em meio à natureza na expectativa das núpcias.

Para prosseguirmos, é preciso ter em mente esse vago sentimento comum às duas noivas (Margarida e Florentina) e a caracterização animalizada da sexualidade que destacamos no capítulo anterior, mas também algumas possíveis semelhanças perceptíveis se colocamos lado a lado também os noivos: o Visconde de Aveleda ("Os Canibais") e L. Gundar ("A Vestal!"). Já mencionamos que Aveleda é uma espécie de estátua misteriosa, pois possui um rosto, uma cabeça, e em suas palavras (entendidas metaforicamente ou não) também um coração: "Tenho um coração ardente para o amor, e uma cabeça para o compreender; mas nem uma mulher, nem uma só, poderá encontrar em meus braços carinhos de esposo, porque são de barro quebradiço ou tão doce, que facilmente se enquadra em todos os moldes" (CARVALHAL, 2004, p.231).

Ou seja, é capaz de amar, é capaz de pensar e compreender, mas não possui um corpo apto ao gozo terreno. Mas há ainda um outro fator. Mencionamos que Aveleda constitui um ideal sedutor do imaginário da época (pensemos nos vampiros de Byron e Polidori). Sua afirmação, no entanto, de que possui uma natureza de "barro quebradiço" que "facilmente se enquadra em todos os moldes", é muito mais enigmática. Poderíamos aproximá-lo até mesmo de Olímpia, o autômato que se torna amante de

Natanael em "O Homem da Areia". Natanel, de espírito dado à imaginação e à arte, "nunca tivera uma ouvinte tão encantadora", e salienta-se o fato de que ela apenas "fitava o amado durante horas sem se mexer ou se ajeitar" enquanto ele lia sua miríade de manuscritos (HOFFMANN, 1993, p.140-141). Trata-se da interlocutora perfeita, portanto, mas apenas na medida em que não poderia ser considerada uma verdadeira interlocutora!

Uma leitura possível seria considerar que, por trás da figura do poético sedutor que frequenta os bailes, há uma espécie de vazio. Não pretendemos com isso fixá-lo como metáfora ou alegoria. Trata-se, antes, de pensar com que tipo de ideia o mistério da narrativa pode ser tateado. Não pensamos em propor uma leitura fixa que entregue, por exemplo, o teor de crítica social operado através do fantástico (ainda que essa dimensão esteja certamente presente). Mas acreditamos possível rondar algumas regiões do imaginário, intuindo algumas direções para onde os contos podem apontar. O fato é que os mistérios dessas narrativas tornam-se interessantes justamente na medida em que podem apontar muito sem que se saiba exatamente para onde e sem que possamos facilmente delimitar "o alvo" ou o procedimento.

Em um outro sentido, a aparência mecânica do Visconde expõe também um sentimento que foi mencionado por Freud em *O Inquietante* (1919) como tema atribuído a Ernst Jentsch (1867-1919): "a suspeita de que processos automáticos – mecânicos – podem se esconder por trás da imagem habitual que temos do ser vivo" (FREUD, 2010, p.340). Trata-se, novamente, do pressentimento de forças obscuras que regem as mais enigmáticas (e monstruosas) ações humanas. Mas o que talvez seja efetivamente monstruoso em "Os Canibais" é o fato de que o Visconde de Aveleda nunca age de forma efetivamente monstruosa. Ele nunca constitui uma ameaça verdadeira para a protagonista. Sua verdadeira ameaça, assim como a de L. Gundar a princípio (pois este ao fim e ao cabo passa à ação violenta), é a de não constituir um verdadeiro noivo, de não efetuar a dimensão corpórea da relação com a noiva. Trata-se, afinal, de uma farsa, de um ideal "petrificado".

De natureza talvez mais enigmática que a de Gundar, o Visconde está fisicamente impossibilitado ao amor terreno. E curiosamente, seu

discurso não é o de um idealista, aproxima-se por vezes do discurso cético de Fausto, do qual conscientemente também se esquivava:

- Eu também amo, diz ela, este crepúsculo vago, que precede a manhã. A imaginação arrouba-se mais viva, e vê em cada objecto uma forma agigantada e indefinida. E este indefinido não sei que alvoroços me desperta, com que suave aspiração me enleva o espírito... Diga: não sente isto mesmo?
- Bem conheço esse enlevo de que me fala, minha senhora.
- Nem podia deixar de ser. Alguma voz íntima me diz baixinho que toda a alma tem uma irmã, uma irmã gémea no sentir, no pensar... Será certo?
- Que sei eu? Estou longe da abjecção do céptico, e, contudo, duvido.
- Na desgraça... crê.
- Essa vejo-a, apalpo-a em cada membro do meu corpo.
- Também duvida de mim?...
- V. Ex.a! Pobre menina! Tem viçosas todas as ilusões. Encontra atractivos neste mundo, porque só o viu por uma face, pela única prazenteira face. Julga V. Ex.a que se corteja aí a virtude, a grandeza da alma, a elevação do espirito? Engana-se. O embuste, a simples aparência é tudo; e a suprema desgraça da minha vida está nessas palavras. Tenho um coração ardente para o amor, e uma cabeça para o compreender; mas nem uma mulher, nem uma só, poderá encontrar em meus braços carinhos de esposo, porque são de barro quebradiço ou tão doce, que facilmente se enquadra em todos os moldes. (CARVALHAL, 2004, p.230-231)

O discurso, se não estivéssemos tratando de um corpo de mármore (ou talvez justamente por isso, vê-se como as coisas se complicam o tempo todo), seria o daquele que condena a dimensão terrena: “[a desgraça] essa vejo-a, apalpo-a em cada membro do meu corpo”. Porém, no intrincado jogo de tensões gerado por Carvalho, a desgraça apalpada pelo Visconde no próprio corpo, não se refere a um corpo de carne e osso condenado à sexualidade, e sim a um corpo artificial, um corpo de “simples aparência”, um “embuste”. Portanto, sua desgraça mais palpável é justamente a de não possuir um corpo apto à dimensão corpórea das relações. Nesse diálogo aparentemente simples, de enorme dramaticidade, condensam-se várias das questões de que tratamos até aqui. A fala de Margarida é dada ao “enlevo”, aproxima-se do amor ideal que ama o crepúsculo vago, aviva a imaginação e crê ter encontrado uma “alma gémea”.

No entanto, a noiva em nenhum momento nega a dimensão corpórea do amor e provavelmente anseia por ela, ou a pressente nos passeios em meio à natureza (mais uma vez, a suposta "natureza" surge apenas permeada pela fantasia das "imagens" de cenários da natureza permeados pela imaginação).

A resposta do Visconde, contudo, pretende alertá-la para as "ilusões" que a "face prazenteira" do mundo, segundo ele a única conhecida pela moça, desencadeariam nela. Virtude, grandeza da alma, elevação do espírito, diz ele, são coisas que não se corteja por aí. E arremata: "O embuste, a simples aparência é tudo; e a suprema desgraça da minha vida está nessas palavras". Talvez todo o jogo de inconstância em Carvalho, e o uso deliberado de adversativas (às quais somos também obrigados a recorrer ao falar de sua obra) remeta principalmente a isso: a artificialidade, o embuste, o acúmulo de "acessórios" em torno de um "objeto principal" ausente. O Visconde é, nesse sentido, um dos personagens mais significativos, na medida em que enuncia a própria artificialidade. Essa artificialidade, contudo, não deixa de emanar certa aura de mistério, atraente e sedutora, tanto à dama quanto ao leitor:

- E haverá mulher tão forte, ou tão abatida, que possa resistir-lhe? Deixe-me duvidar.
- É porque V. Ex.a não prevê que esta fidalguia, que me encontra talvez no aspecto, pode abrigar um flibusteiro indigno. Quero mesmo deixar-me cegar pela vaidade para crer que sou amado. Não podia abrigar-se debaixo deste traje o corpo corroído dum leproso? Não poderiam lavrar aí cancros, gangrena e peste? Suponha; e veja que noite a do noivado para uma menina, verdadeira sensitiva em flor... Terminou com uma gargalhada alvar. Margarida teve medo. (CARVALHAL, 2004, p.230-231)

Há a menção a um possível embuste, à possibilidade de que a "fidalguia" esconda uma dimensão repugnante. Mas é curioso que Aveleda utilize termos como "cancro", "lepra", "gangrena" e "peste" para se referir à realidade doente acobertada por sua aparência ideal. É como se, sob o aspecto do perfeito cavalheiro, poético e misterioso, se escondesse uma ausência da dimensão terrena, contraditoriamente representada no trecho por imagens do corpo doente. O ideal cavaleiresco esconderia, portanto, a tristeza de um corpo ausente. O narrador afirma, em outro

momento: "Admira-se de que haja risos, que escondam lágrimas? Pois há" (CARVALHAL, 2004, p.225).

É também em torno da impossibilidade dessa consumação do amor que ocorrem os eventos trágicos que levam ao que chamaríamos de um "primeiro desfecho" de "Os Canibais". No capítulo anterior evocamos as reflexões de Deleuze acerca do efeito de suspense, tanto no sentido de suspensão do movimento em direção à saciedade do desejo, quanto de tensão romanesca. Na cena de núpcias entre o Visconde e Margarida, ambos os efeitos se dão simultaneamente. Quando Margarida vai ao quarto, a descrição do Visconde e a posição em que permanece, iluminado pelo clarão da Lua, geram a expectativa romanesca de uma cena macabra. Segue-se um diálogo em que o Visconde deixa entrever a existência de um segredo. A cena decorre entre gargalhadas e súplicas desesperadas pelo amor da mulher que seria capaz de redimi-lo (CARVALHAL, 2004, p.248-251).

A impossibilidade de realização já estava contida na fala enigmática que Aveleda proferira anteriormente: "O cego adivinha as maravilhas da natureza e adora-as, mas sem poder contemplá-las. Eu sou como o cego, Margarida; adoro-a, sem poder mais nada" (CARVALHAL, 2004, p.226). Agora, após a revelação de sua verdadeira natureza e a reação de Margarida, resta ao corpo artificial (mecânico, mármoreo) apenas desmontar-se por completo:

Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia, e perderam-se nas dobras de seu robe de chambre, que naturalmente se lhe desprende dos ombros. (CARVALHAL, 2004, p.252)

Alguns críticos apontaram que a construção do conto "Os Canibais" funciona como exposição exibicionista das próprias engrenagens, adquirindo um alto teor meta-narrativo. O já mencionado estudo de Maria do Nascimento Oliveira em *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* trabalha muito lucidamente essa questão. No trecho destacado, o desmantelamento do corpo do Visconde (a figura supostamente assustadora se

encarmos a obra como conto de horror), vai ao encontro de um movimento relacionado ao próprio ato de narrar, cujas engrenagens vinham desde o início sendo prodigamente expostas pelo narrador.

Em um último arroubo dramático, talvez até mesmo heróico, "numa contorção de agonia extrema", o Visconde se atira sobre as brasas vivas do fogão. A chegada tardia de D. João ao quarto o fará deparar-se com uma cena em que o corpo, consumido pelas chamas numa "informe massa" de "medonhas contrações", torna-se imagem do horror: "Volvera-se para ele um rosto coroadado de labaredas. E cravaram-se nos seus uns olhos que, rebentados pela viveza ardente das chamas, se revolviam ainda nas ensanguentadas órbitas" (CARVALHAL, 2004, p.253).

O corpo do Visconde portanto, a partir do momento que vemos desmontadas as engrenagens que produziam a imagem do ideal cavalheiresco, e, ainda que não desfeito, encerrado o mistério que emanava de seus movimentos, encontra-se finalmente como "informe massa". O destino do corpo na cena poderia ser associado ao desfecho trágico de "A Vestal!". Porém, em "Os Canibais", a narrativa se prolonga por dois segmentos. Nesse "segundo desfecho" do conto, após figurar como imagem de horror, o corpo do Visconde sofrerá uma nova mudança de condição, vindo a ser acidentalmente devorado numa refeição. Os familiares de Margarida, ao encontrá-lo desavisadamente na forma de "massa compacta de carne", que além de tudo foi devidamente assada ao forno e exibe um "provocante pedaço" (CARVALHAL, 2003, p.257), decidem (embora sem consciência do próprio canibalismo) tomá-lo por alegre desjejum.

Aqui Carvalho parece, mais do que nunca, adentrar e talvez até ultrapassar a caricatura "naturalista", tornando a dimensão terrena do corpo (tantas vezes entrevista, insinuada como mistério ou exposta como imagem de horror) o elemento central para um efeito cômico obtido pelo absurdo incômodo da situação. Esse recurso, além disso, alia-se ao caráter explicitamente burguês de Urbano Solar, pai de Margarida e "chefe" da família:

Quando o Sr. Urbano Solar, beatífico pai de Margarida, descerrava as preguiçosas pálpebras ainda saudosas dos afagos do confortativo sono, marcava o ponteiro dum relógio, que pendia graciosamente da parede, dez horas e alguns minutos. O santo varão não acordaria tão cedo, se o estômago com irregulares rugidos não acusasse certo

vazio que o horrorizava. O Sr. Solar tinha horror ao vácuo; e tanto que, na deliciosa perspectiva de um substancial almoço, que lhe deslizava na mente fecunda e liberal, endireitou azafamado o colarinho, enlaçou a gravata, deu a última demão aos ingratos cabelos, e foi incorporar-se a seus filhos, que, já preparados, conversavam, aproveitando os raios vivificantes do sol matutino.

O dia estava duma formosura a derramar alegrias nos espíritos mais atribulados. Parecia concertada a natureza para acompanhar os doces enleios, que deviam ser então a alma animadora da ampla majestade daquela habitação. O próprio Sr. Urbano sentia-se enfeitiçado. (CARVALHAL, 2004, p.255)

Na caracterização desse burguês indiscutível, o "vazio que horroriza" e portanto o desperta do "confortativo sono" não se refere aos conflitos do espírito e sim ao vazio do estômago. É esse o impulso que o leva a devorar, ainda que acidentalmente, o cadáver do genro, em um banquete partilhado pelos filhos. A cena toda adquire grande efeito cômico. Sob esse novo tipo de registro dissolve-se o suspense, mas instaura-se um novo tipo de horror, desprovido de mistério, diante do qual não há especulação possível e nos resta apenas a gargalhada. Ou seja, a comicidade dessa cena - que nada tem de fantástica - alcança um absurdo circunscrito nos limites do plausível. Porém, esse absurdo "realista" - e um pouco cômico - soa mais aterrador do que o mistério insinuado pela figura de Aveleda.

Ao descobrir a verdade acerca da natureza do banquete que acabara de alimentar a todos, os familiares insinuam algum assombro, mas logo se sentem apaziguados pelo fato de que, ao fim e ao cabo, a herança do Visconde terminará em suas mãos. Então, após proclamar um animado "Glória a Deus!", os familiares "encanzinaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego" (CARVALHAL, 2004, p.266).

Para comentar a cena e o imbricado jogo de tradições composto pelos "dois desfechos" que mencionamos, evoquemos novamente as primeiras palavras do narrador:

Disse a crítica pela boca de Boileau:

Rien n'est beau que le vrai,

e não tardou que as fábulas, arabescos exóticos e exageros, oriundos principalmente dos tempos heróicos, perdessem toda a soberania dantes exercida na ampla esfera das boas-letas. Os Prometeus, os Hércules, os Teseus e as Esfinges, se não desapareceram em pó, lançados aos quatro ventos, é porque era necessário que se conservassem os padrões que deviam guiar o filósofo através dos labirintos do passado. Por isso lá estão firmes ainda em seus pedestais de pedrarias, mas ofuscados pela luz brilhante que só vem da verdade.

Todavia não deixarei eu de confessar o amor, que sempre tive por contos de fadas, para que se não estranhem algumas murmurações, acaso fugitivas, no acto de me sacrificar às exigências desta geração pretensiosa.

Sacrifico-me. Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcineia dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crônica, que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei deste modo de ser constringido a inventar, no que iria grande perigo de volver costas à verdade. (CARVALHAL, 2004, p.255)

Há muito a ser notado nesta abertura, principalmente após a leitura integral do conto. Começemos pela citação de Boileau (1636-1711): "nada é mais belo que a verdade". Trata-se de mais um jogo contraditório de Carvalho, que cristaliza na afirmação de um crítico do século XVI o anseio da atual "geração pretensiosa", que busca uma literatura mais "realista" do que as "fábulas", os "arabescos exóticos" e os "exageros", renegados do terreno das "belas-letas". Isso tudo soa familiar ao que conhecemos como o contexto oitocentista em que escreveu Carvalho. A seguir, o narrador afirma não ser dado a "transcendências" e entende como tal tanto a incógnita dos matemáticos quanto a Dulcineia dos Quixotes, desse modo sintetizando em grande parte o modo esquivo com que a obra do autor não nos permite fixar uma visão de mundo, embora não hesite em valer-se delas para produzir os recorrentes efeitos de artificialidade e inconstância que temos tentado delinear.

Além disso, o narrador brinca com a ideia da crônica, que abre sobre os joelhos e modifica aos "cabedais de sua escolha", esquivando-se assim de "inventar" o que poderia fugir à verdade. Nesse jogo ostensivo entre

realidade e invenção, destacamos aqui a menção à "fábula". Esse termo, que pode passar batido em uma primeira leitura, remete principalmente (valemo-nos aqui mesmo do senso comum) a histórias cujos personagens são animais com características humanas e que, ao término, expõem uma espécie de lição moral. Trataremos desses dois aspectos e de como, embora aparentemente descartados a princípio, ambos reaparecem (não sem uma boa dose de pilhéria) na narrativa. Primeiro, o narrador evoca a possibilidade de uma conclusão moralizante para o desfecho da narrativa:

Posto isto, facilmente se reconhece que por forma alguma convinha ao meu intento reservar para o remate a fria moralidade, segundo usança dos meus defuntos confrades, acima citados. Mas, para que me não censurem por leigo na missão, que escolhi, aí a dou (a moralidade) em duas palavras suculentas, conceituosas e profundas como se me empertigasse sobre a sagrada trípole da sibila. (CARVALHAL, 2004, p.255)

Após alguns parágrafos de interessante (e contraditória) reflexão acerca de inserir ou não uma moralidade na narrativa, do uso de desenlaces horripilantes, do tipo de leitor que se interessaria pelo conto (as meninas que ficariam sem sono por três noites ou os "graves papas interessados na leitura") e mais algumas idas e vindas quanto à posição adotada em relação ao próprio fazer literário, o narrador admite que nos entregará "a moralidade" da história. A própria palavra, contudo, no momento em que afirma que será fornecida, é significativamente colocada entre parênteses. E a despeito da abundância retórica e discursiva (ou talvez em parte por causa disso), é bastante difícil de apreender:

É ao formoso sexo que me dirijo, pois que não sei corrigir o vaidoso impulso de fundar toda a minha aspiração em ser-lhe de préstimo, como director espiritual.

Aprendam pois desta fúnebre história as donzelas inexperientes a temperar os amadores ímpetos com o sal da desconfiança para que não vão encontrar às vezes, como no exemplo exposto, algum rude madeiro, que se transforme em cruz de suplício, em lugar de um galhardo marido, aparentemente cheio de vigor, de energia e seiva fluente de mocidade. A experiência anterior, a análise microscópica antecipada, é a meu ver a verdadeira tábua de salvação.

Pobre visconde de Aveleda!

Quem sonhara, ao ver-te esplêndido, imponente e adorado, que cruel fim te reservava o avesso destino, sujeitando teu requemado tronco aos apetites vorazes de famintos canibais, que, ainda na véspera, te

abraçavam no desafogo duma amizade pura! (CARVALHAL, 2004, p.255)

É no mínimo curiosa uma moralidade que diz apenas: desconfie, analise. Esses conselhos, afinal, não tratam de uma ação propriamente dita, de uma atitude codificável e, portanto, moral. Ao analisar mais detidamente seu discurso, poderia-se concluir até mesmo que o conselho dado por esse vaidoso "director espiritual" ao "formoso sexo" é o de evitar a experiência de Margarida (e nesse ponto poderíamos pensar também na protagonista de "A Vestal!", Florentina). Pelas palavras do narrador no trecho selecionado, que nem ao menos menciona o possível caráter horripilante da cena, trata-se antes de evitar as núpcias com um homem que não está apto ao amor corpóreo, pois esse constituiria um embuste fantasioso. No caso de Gundar ("A Vestal!"), um emaranhamento entre o ideal e a realidade que se torna brutal pelo próprio tormento fantasioso. No caso de Aveleda, um ideal sedutor, mas desprovido de um corpo capaz de exercer a dimensão corpórea do amor.

Trata-se, afinal, e novamente, de um desajuste entre o ideal e o corpóreo, entre o erotismo dos corações e dos corpos. Esse desajuste, explicitado enquanto discurso no conto "A Vestal!" e trazido à mais palpável "corporeidade" pelo artifício fantástico que dá vida ao marmóreo Visconde, desencadeia também em "Os Canibais" um desfecho trágico.

Mas o trecho "moralizante" que destacamos, expõe ainda outro aspecto. O narrador dirige-se às donzelas, recomendando "experiência anterior" e "análise microscópica antecipada". Porém, dispensando até mesmo o recurso à adversativa (o que torna o trecho mais confuso), já no parágrafo seguinte se compadece do Visconde, ressaltando a atitude deplorável da família de Margarida, os "famintos canibais!". Aliás, o título definitivo do conto (lembramos que em suas primeiras versões chamava-se A Estátua Viva²⁹) não se refere ao Visconde de Aveleda, e sim à família do já mencionado sogro, Urbano Lopes. Nesse ponto, retomamos nossa discussão sobre o caráter "fabular" da narrativa. Após o mencionado "Glória a Deus!", os canibais "encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil do Lamego".

Após uma breve retomada da abertura do conto e da obscura conclusão moral aparentemente cedida pelo narrador, pensemos novamente nesse "segundo desfecho". Especialmente a partir de toda a discussão que temos desenvolvido acerca da oposição entre um pensamento idealizante ligado a certo romantismo e uma visão da natureza como verdade violenta e brutal, é necessário mais uma vez ressaltar o modo sutil como os exageros de Carvalho entrelaçam essas visões, tornando sempre difícil identificar até mesmo polos estanques entre os quais poderíamos falar de uma "oscilação".

Todo o trecho em que "Os Canibais" se aproxima de uma narrativa de mistério é permeado por um erotismo sutil e a figura do Visconde de Aveleda assume certo protagonismo. Sua natureza, o que há de misterioso nela, deve funcionar ao mesmo tempo como algo sedutor e assustador³⁰. Após o "primeiro desfecho", porém, seus restos mortais viram o pedaço de carne que alimenta a família de Urbano Lopes em um incrível desjejum. É notável aqui como essa refeição, muito próxima do que seria realmente possível pelas leis que regem (ou acreditamos que regem) nosso mundo, soa ainda mais absurda do que todos os movimentos misteriosos que envolviam a estátua viva!

A figura misteriosa é desmontada e incinerada. Mas a realidade que se apresenta a partir da transformação do autômato em pedaço de carne leva a uma realidade ainda mais incrível, na qual os familiares de Margarida são animalizados (como no inverso de uma fábula). Além disso, mesmo diante do suicídio de Margarida, de D. João e da morte do Visconde que acabam literalmente devorando, a notícia da herança imediatamente desencadeia um "Glória a Deus!", e é sobre o magistrado que encanizam-se todos, como molossos esfaimados. Ou seja, após literalmente devorar o visconde, a animalização é ainda mais explícita quando se dirigem ao magistrado, em busca não do corpo de Aveleda, mas da herança deixada por ele.

Assim, o caráter ameaçador da natureza não aparece mais como algo misterioso a ser entrevisto ou pressentido, e sim como uma imagem análoga ao mais comezinho comportamento humano. Essa mudança brusca no registro e, principalmente, na temática abordada ao fim da

narrativa, nos coloca em conexão com alguns aspectos que buscaremos ressaltar no próximo conto de que falaremos, no próximo capítulo. Trata-se de "J. Moreno", texto que nos cedeu a fórmula para o título deste trabalho e que nos servirá de base para tratar de alguns aspectos mais "sociais" nas formulações que instauram a "inconstância" na obra de Álvaro do Carvalho.



04

"J. MORENO":
SE DEREM
FORMA À
INCONSTÂNCIA,
ESSE É O
HOMEM

Apontamos no capítulo anterior que após uma longa narrativa de mistério envolvendo o Visconde de Aveleda, Margarida e o fim trágico do casal, poderíamos encarar o episódio dos "canibais" como uma espécie de segundo desfecho. Esse segundo momento aponta para um tipo diferente de absurdo, embora não apresente nada de misterioso no sentido do fantástico. Trata-se de uma casualidade que levou os familiares de Margarida a literalmente devorar o Visconde e, a seguir, sua herança, como "molossos esfaimados" (e a animalização aqui é significativa). Mencionamos que o absurdo dessas cenas, que pouco têm de fantasmagóricas, de certa forma distancia-se do tipo de registro que pretendia (ou fingia pretender) provocar o suspense e o mistério na primeira parte da narrativa. Esse outro tipo de absurdo, que torna-se não misterioso, mas simultaneamente brutal e cômico, aponta para um aspecto mais explicitamente social, e seu teor crítico se aproxima do que seria entendido mais tarde como um recurso realista ou naturalista.

Nesse sentido, a realidade "nua e crua" (que ressaltamos mais uma vez: é resultado de uma mediação do imaginário que tem o ideal sempre em vista como oposto negado) torna-se muitas vezes mais absurda que o mistério, ainda que talvez mais aceitável como possível. A dificuldade, no entanto, de aceitar essas cenas como "verossímeis" deve-se justamente à habilidade de Carvalhal em realizar um texto extremamente contraditório, cheio de idas e vindas, de adversativas ou simplesmente da ausência delas, tornando impossível uma leitura que o fixe, que identifique a posição de seus narradores ou um julgamento simples sobre as personagens.

Manuel João Gomes, de quem encontramos apenas prefácios a algumas edições dos textos de Carvalhal, foi talvez o crítico que chegou mais perto de definir essa característica do autor. Em comentário sobre "Os Canibais", que acreditamos possível estender a toda a obra do autor, ele afirma tratar-se de um texto de "estrutura movediça", ou ainda de uma "obra aberta, um texto em movimento, condenado à mobilidade" (GOMES in CARVALHAL, 1984). Esses termos, familiares à crítica moderna (ou pós-moderna, para alguns), nos levam ao tipo de reflexão que nos guiará ao percorrer o conto que forneceu o título de nosso trabalho, "J. Moreno". É ao falar desse protagonista que um narrador de Carvalhal afirma que "se derem forma à inconstância, esse é o homem".

Há, contudo, outra fórmula que, aproximada da inconstância, pode ser iluminadora quanto ao procedimento dos narradores de Carvalhal: "o traje, como o estilo, revela a índole de cada ser" (CARVALHAL, 2004, p.59). Ora, se o traje, como o estilo, são de certa forma artificios engendrados (pelo tecelão ou pelo escritor, ambos produtores de emaranhados) para criar uma aparência, e se essa aparência é, ao gosto do narrador de J. Moreno, aquilo que revela a índole, em última instância a índole não poderia ser verdadeira em termos absolutos. É exatamente o que assume o narrador de "Os Canibais" (que abominava a incógnita dos matemáticos tanto quanto a Dulcineia dos Quixotes), um pouco antes de decidir valer-se de uma suposta crônica que declaradamente modificaria ao próprio gosto, esquivando-se assim da invenção que o afastaria da realidade. Mas a própria crônica não é já uma invenção do narrador (ou de Carvalhal) que precede a própria narrativa (ou o universo em que ela se instaura)?

Tudo isso nos leva a uma característica que anda ao lado da inconstância na obra de Carvalhal: a artificialidade. Afirmamos, desde a análise de "A Vestal!", que seus narradores não apenas enunciam, mas lidam com discursos, tecem imbricados emaranhados de diferentes visões, tornando impossível desnudar uma verdade ou um posicionamento fixo quanto à verdade, no texto. Em "Os Canibais", a própria criação do universo ficcional é explicitada por esse tipo de mecanismo, recurso já apontado lucidamente por outros críticos.

Em "J. Moreno", o enredo é constituído por um jovem de promissora carreira política que viaja à Espanha com o intuito de "distrair-se" e, simultaneamente, aprender a vida, para depois retornar e assumir um cargo cavado por seu pai. No caminho, conhece Petra, com quem vive um romance complexo, mas que poderíamos superficialmente aproximar do que temos chamado de "amor ideal", ainda que, salientamos, o amor ideal, como tudo na obra de Carvalhal, mostra-se sempre frágil em sua artificialidade. O oposto desse amor, contudo, desta vez não será constituído por uma natureza vista como bruta, e sim pelo dever de Moreno em relação ao pai e à carreira política em Portugal.

Como sempre, é difícil agarrar uma ponta pela qual se possa destrinchar o texto. O enredo é de grande importância especialmente pelos

diferentes tratamentos dados pelo narrador a cada um de seus episódios, o que ultrapassa, ao nosso ver, o interesse mais imediato nos acontecimentos narrados. Mas é o longo percurso introdutório que nos interessará nesse primeiro momento. A narrativa tem início da seguinte forma:

Um romance fúnebre em duas palavras.

O herói é um rapaz comme il faut.

Isto vai assim a modo de coisa interessante.

Livre das canseiras universitárias, e farto de combinar e de ruminar com engrilhada mestria leis duma legislação rânvida e sediça, J. Moreno busca recuperar em Espanha os redenhos derretidos nas momentosas esburações da inteligência.

Viaja com o pretexto plausível, e nada pedantesco, de recrear o espírito nesse vasto museu de antiguidades, entregando-se, ao mesmo tempo, à vida, que lá se saboreia, tão livre, tão cavalheirosa, em tudo tão diferente desta vida monótona, que arrastamos nós outros pobres diabos de portugueses..

Aos sábios deixa o cuidado de revolverem o pó de séculos e as ossadas dispersas das nacionalidades extintas na ímproba fadiga de interpretar nas lápides, no soco dos pedestais, na frontaria dos decrepitos edifícios, nos pórfidos e nos bronzes troncados os quase apagados hieroglíficos.

Por si, o epicurista, antevê miragem de menos custoso acesso, onde o mel jorra em cachoeiras e anda a rodos o amor. (CARVALHAL, 2004, p.57)

Nesse conto fica mais uma vez explícita a característica de Carvalho apontada como defeito por João Simões Dias, a do texto "desigual". Logo na abertura, o narrador afirma tratar-se de um "romance fúnebre". Esse aspecto está presente, inclusive com uma breve aparição diabólica. Mas permanece quase em segundo plano devido aos enormes desvios do narrador, que parece falar sobretudo da artificialidade encontrada em um imbricamento de discursos, princípio pelo qual ele mesmo opera. O trecho citado explica as motivações da viagem de J. Moreno: descansar dos livros, das "esburações da inteligência" e, ao mesmo tempo, "entregar-se à vida". O destino é a Espanha. Lá, segundo o narrador, se saboreia a vida, livre e cavalheirosa. Nisso já encontramos uma contradição.

O assunto parece novamente uma oposição entre uma vida mais livre, mais aberta aos prazeres mundanos, e a vida regida pelos princípios morais que pregam a contenção. A vida "mais livre" poderia dar a impressão de ser mais "natural". Mas novamente, bem como no discurso

de Fausto, essa liberdade é "cavalheirosa" e apenas um exercício literário falaria de um lugar onde "o mel jorra em cachoeiras e anda a rodos o amor".

Trata-se de uma série de tensões que se encadeiam no uso de palavras, frases, parágrafos, estilos que se contradizem. Pensemos na rápida alusão ao "epicurismo" e nos diferentes significados que essa vertente do pensamento grego assumiu com o passar do tempo: do uso moderado dos prazeres mediados pela reflexão a sinônimo de sensualidade e luxúria³¹.

Nesse trecho de "J. Moreno" nos deparamos com a luxúria mediada pela referência exacerbada a um imaginário. Assim como Florentina vestia um xale oriental (produto de notável artificiosidade) antes da cena pretensamente naturalista na caverna (que no entanto só é consumada na "misteriosa câmara", também conhecida como quarto do casal), a viagem recreativa e sensualista de J. Moreno é frequentemente mediada por um repertório literário.³¹

O próprio tema da viagem, seja recreativa, sensual, ou de aprendizado, é uma instituição no mundo das letras, e também com isso joga o narrador de Carvalho:

J. Moreno sabia um pouco de viagens. A propósito tinha lido, a esmo, desde o viajante científico mais remoto até ao moderno imaginoso folhetinista.

Heródoto, Anacársis e cem nomes, em cima destes, se os não conhecia como às próprias mãos, conhecia-os, pelo menos, dos catálogos das livrarias.

Sabia um pouco de viagens. Não há que duvidar.

Contudo não se afastava sequer uma linha do sistema negligente, que para si traçara. (CARVALHAL, 2004, p.58)

A primeira frase afirma que "J. Moreno sabia um pouco de viagens". O parágrafo segue justificando a afirmação ao falar das leituras que o protagonista havia empreendido sobre o tema. Ou seja, mais uma vez nos deparamos com a ideia de uma experiência que é precedida pela leitura. Também encontramos novamente uma oposição que vai do "viajante científico mais remoto" ao "moderno imaginoso folhetinista". Nessas afirmações, valendo-se de um recurso típico de Carvalho, o narrador sutilmente desloca alguns termos do senso comum, colocando o "viajante mais

remoto" como "científico", ao passo que o "imaginoso folhetinista" é considerado moderno. Essas pequenas inversões, que em uma primeira leitura podem passar despercebidas, são o que, em um sentido mais amplo, vão dando forma à "estrutura movediça" do universo ficcional do autor.

Movimento semelhante é realizado nesse mesmo parágrafo que, antes de terminar, prepara para um leve deslocamento no sentido da primeira afirmação. Após mencionar suas leituras, e inclusive citar "Heródoto, Anacársis e mais cem nomes, em cima destes", o narrador nos informa que J. Moreno, na realidade, não os conhecia tão bem assim, ou ao menos não podemos ter certeza de que os conhecia, uma vez que talvez os conhecesse apenas dos "catálogos das livrarias". Atentando ainda à frase anterior, notamos que mesmo essa miríade de autores foi lida por Moreno "a esmo".

Assim, quando o primeiro predicado é reiterado no início do parágrafo seguinte, seu sentido já é um pouco deslocado. Quando lemos pela primeira vez: "J. Moreno sabia um pouco de viagens" somos levados a crer que esse "um pouco" nada mais é do que uma certa contenção ao falar dos amplos conhecimentos de um erudito. Quando, porém, repete-se o predicado no início do parágrafo seguinte, já se poderia entender "um pouco" como um indicativo de que na verdade Moreno sabia mesmo pouco de viagens, uma vez que se chegara a ultrapassar os catálogos de livreria, empreendera leituras descuidadas (a esmo).

E o narrador arremata: "Não há que duvidar". Como o brincalhão que faz uma afirmação na qual ninguém acredita e, quando interpelado mais energicamente, sorri e afirma: "nunca falei tão sério na minha vida!", Carvalho se preocupa constantemente em exagerar as verdades artificiosas proclamadas pelos narradores, dando-lhes a aparência de afirmações contundentes. Porém, há sempre um espaço reservado a expressões como "todavia", "mas", "contudo", "no entretanto", "se bem que", "ainda que" e mais cem adversativas, em cima destas, se tantas existem. A última frase do trecho selecionado, por exemplo: "Contudo não se afastara uma linha sequer do sistema negligente, que para si traçara". A ideia de um "sistema" já parece um pouco afastada da de "negligência". Mas, escancarando ainda mais a contradição, afirma-se a *rigidez* com que Moreno seguia um

sistema negligente! Trata-se novamente de uma frase lapidar que ilustra o movimento que temos apontado como típico da obra de Carvalhal.

Esse recurso, empregado em pequenas frases, é efetuado também em um sentido mais amplo, como na escolha do tipo de registro a conforme apontamos principalmente em "A Vestal!". Em "J. Moreno" encontramos o seguinte trecho acerca das motivações da viagem:

A compleição de J. Moreno, sobremaneira ofendida pelas diurnas tarefas da escola, requeria acima de tudo descanso e distrações, para que tão de golpe se abalançasse às complicadas barafundas da política, e da mofina política da nossa terra, que mais é. Aceitando com precipitação o mandato, que queriam confiar-lhe, não só ia lesar sua saúde e créditos, senão também, e principalmente, os interesses dos seus estrénuos amigos; porquanto, postando-se na brecha antes de estarem maduras e bem sazoadas as ideias, que apenas levedavam, tinha por sem dúvida que vacilaria em toda a sua escaramuça, que acaso provocasse. Assim, devendo por algum tempo entregar-se a um pleno e suave repouso de intelecto para dar azo a que mais e melhor se arraigassem as sementes de boa medra, que com tanto trabalho andara enceleirando, pretendia e levaria gosto que, dando-o por forro de tão pesado, quanto glorioso cativo, lhe permitisse que se fosse à ventura de viagem até que, criando bojo para lidar na corrente dos negócios, pudesse pôr suas aptidões e seus serviços à mercê de gentes não menos inteiras, que dedicadas.

Formulado por este teor o requerimento, já se verá como seria o despacho. (CARVALHAL, 2004, p.58)

É sem dúvidas um período longo, recheado de palavras pouco habituais e arcaizantes que, ao fim e ao cabo, torna difícil apreender as verdadeiras motivações para a viagem. Essa linguagem empolada, permeada por imagens aparentemente metafóricas das quais pouco se apreende (ou, por vezes, apreende-se algo de antemão sabido em fórmulas mais simples) assemelha-se a uma certa discursividade que hoje talvez não pudéssemos dizer jurídica, mas que certamente permanece na política. Ou antes, no que conhecemos como "politicagem". E é justo com isso que parece brincar o narrador ao encerrar o trecho: "Formulado por este teor o requerimento, já se verá como seria o despacho". Mesclando a linguagem jurídica do "requerimento" e do "despacho" para falar da viagem do protagonista, demonstra sua consciência ao alternar entre diferentes registros para explicitar o tipo de realidade (ou de "discurso"

sobre a realidade) com o qual está lidando. A política, afinal, será a carreira de J. Moreno. Ela assumirá o destaque na segunda parte da narrativa, mas desde já o tom jocoso, bem como os termos escolhidos para designar a cena política ("complicadas barafundas", "mofina") portuguesa, dão a entrever o modo como será descrita.

Também em relação à escolha e às descrições do destino da viagem, temos demonstrações de como a própria experiência é permeada pela linguagem, pelo imaginário, pela fantasia. Assim, ao alternar o assunto (da vida política para a expectativa da viagem), há uma série de escolhas vocabulares significativas, e é como se o narrador "mudasse de tom":

A Espanha é o país da sua predilecção. O porquê não o saberá dizer. Cuida que vai meter o pé no empório da luz. Vê-a engrandecida e romantizada pela história. O sangue do agareno ardente ainda correria nas veias azuis das flexíveis *manolas*, das *manolas*, cuja volubilidade floresce no traje aéreo, com que se arreiam.

O traje, como o estilo, revela a índole de cada ser. Sob a diabólica mantilha, volitante e inquieta, há-de alvoroçar-se por força um peito temperado ao calcinador influxo das sensações frenéticas.

As vestes curtas, pelo joelho, são como as asas vaporosas duma borboleta. E não se negará este carácter de borboleta a essas poéticas criaturas. A perna fina, torneada e lesta, semivelada pela malha rara, ou antes pela rede da pérfida meia, tende a dobrar os carnis apetites, aumentando o lustre da epiderme rosada e transparente.

Nisso está o capricho da mulher *coquette*.

Mas, bem como muitas vezes em rescedente alfombra se esconde venenosa serpe, também, se revolverdes as pregas daquela meia, que vos perturba, lá encontrareis, sem dúvida, aguçado punhal. E tomai conta, que é ele tão pronto em punir um insolente, como são prontos os lábios, tismados pelo cigarro e pelo vinho, em despedir um beijo de amor espanhol.

Nesse notável conjunto reconhece-se a *manola*.

As *manolas*, as *manolas*! Aí está a magia, que o arrasta. (CARVALHAL, 2004, p.59)

Há muito a ser dito, uma vez que há muito insinuado, nesse longo trecho. A princípio, a predilecção pela Espanha, que conhecia "romantizada pela história". Muito dessa predilecção, cujos motivos não saberia dizer, parece dever-se à fantasia com as *manolas* (a moça espanhola "do povo"),

nas quais ainda correria o "sangue agareno". "Agareno" remete, simplificando um pouco, ao oriente, muitas vezes sensualizado no imaginário português oitocentista (lembramos dos delírios de Gundar com Florentina ou das longas descrições de ornamentos nos bailes de "Os Canibais"). A isso soma-se a tradição literária de sensualidade que envolve a Espanha. No mesmo trecho encontramos ainda, referindo-se às manolas, a expressão francesa *coquette*³². Trata-se, como se pode ver, da reunião de uma série de termos que remetem ao estrangeiro e atacam a imaginação do jovem, especialmente no que diz respeito à sensualidade.

A "magia", portanto, "que o arrasta", é uma magia feita de palavras (e não é a palavra, afinal, o principal recurso da magia?). Há todo um imaginário que envolve não apenas o jovem Moreno, mas provavelmente também o leitor que acompanha sua viagem (ou antes a expectativa dela) pelo texto de Carvalho. Somos também atidos pelo narrador, que proclama: "As manolas, as manolas!".

Além disso, é novamente o narrador quem afirma: "o traje, como o estilo, revela a índole de cada ser". Nesse sentido, encontramos nas descrições das manolas, ou melhor, de suas vestes, uma série de imagens que parecem bastante significativas para a leitura que temos desenvolvido: "flexíveis manolas", cuja "volubilidade floresce do traje aéreo"; "volitante" e "inquieta"; "diabólica mantilha"; "vestes curtas" que são como "as asas vaporosas duma borboleta". Flexíveis, inquietas, vaporosas, volúveis, todas imagens de um ideal fugidio, ligado à sensualidade mas raramente apreensível, sempre apenas entrevisto (como a promessa sedutora da *coquette*, como a verdade escondida – ou cuja própria inexistência é escondida – entre as múltiplas camadas discursivas, como as leis inapreensíveis do universo do fantástico).

E não falta a ideia da "diabólica mantilha", ou a "malha rara", que mantém "semivelada" a perna "fina, bem torneada e lesta" da manola, que tende apenas a "dobrar os carnis apetites". Essas imagens da sensualidade remetem, de certa forma, a um "ideal" de sensualidade, sempre evanescente, "vaporoso" ou "semivelado". Poderíamos aproximá-las de um discurso sobre a realidade que busca, a partir de fenômenos parciais, deduzir leis universais, princípios organizadores. Pensamos dessa forma

pois, a partir da análise que temos empreendido, a própria sensualidade se dá, nos contos do autor, mediada por diferentes registros literários e remetem a imaginários por vezes aparentemente incompatíveis. Amor ideal e natureza bruta, por exemplo. Do mesmo modo, como falamos na introdução acerca das diferentes modalidades do grotesco propostas por Kayser, cada uma das visões de mundo constituídas por esses discursos, remetem a um princípio organizador (ou à ausência dele) que é, ele próprio, também apenas entrevisto ou suposto (a harmonia divina, as leis biológicas, ou um *id* obscuro). Assim, a pródiga acumulação, seja de imagens fugidias que apenas "dobram os carnis apetites", seja de discursos diferentes, por vezes incompatíveis, sobre a realidade, contribuem, bem como o exagero a que são levados, para o efeito de "inconstância" na obra de Carvalho. Nesta, a "realidade", assim como o "amor", são sempre fugidios, partes de um discurso, inapreensíveis.

Curiosamente, em sua fuga das "esburações da inteligência", J. Moreno não deixa de visitar as bibliotecas espanholas, ou de admirar teoricamente a arquitetura. Tudo isso, é claro, descrito com inúmeras ressalvas do narrador. O trecho que termina dizendo: "Quem buscar aventuras vá ao país de Cervantes" (CARVALHAL, 2004, p.60). Aqui também há um imbricado jogo de contradições. A frase pode assumir vários sentidos. Pode soar como verdadeira exortação às viagens e aventuras na Espanha. Por outro lado, Cervantes é não apenas um personagem fictício, mas também aquele que mais emblematicamente esteve enredado no mundo da ficção, ao ponto de muitas vezes ser considerado risível.

Nesse sentido, é novamente significativo o uso recorrente de palavras estrangeiras justamente nas cenas em que são narradas algumas das experiências sensuais de Moreno na Espanha:

Mas é de razão que se diga neste ponto que J. Moreno tudo pautava pela prudência e assisada cautela.

Não era contudo sem ferveuras de sangue que vestia o *dorman* azul-ferrete com seus passamanes e cordões profusos, metia no curvo bolso a navalha sevilhana, enroscava à cintura a *faja* encarnada, e punha na cabeça o chapéu espanhol para, ao cair do lusco-fusco, ir a qualquer afamada taverna fazer oblações piedosas à divindade das loucuras no meio de *muchachos* bailadores, e de provocantes *muchachas*, ao som plangente das cigadilhas lascivas, das

estríduladas *castañuelas*, do tinir dos copos, das juras e das pragas enérgicas.

Adorável nesse traje. As boémias do amor tremiam-lhe nos braços, enrubescidas pelo desejo.

Por outro lado, nos teatros, no circo, nas tertúlias, nos bailes, onde quer que J. Moreno mostrava a gentileza de sua nobre presença não faltavam olhares furtivos, nem meneios dengues, da parte das condessas e das *señoritas* do tom. (CARVALHAL, 2004, p.61)

Assim como Teodoro vestido à chinesa em *O Mandarim* (1880) de Eça de Queirós, a J. Moreno basta vestir o *dorman* e enroscar à cintura a *faja*, para que as *muchachas* tremam em seus braços, enrubescidas pelo desejo.

Aqui nos deparamos com outro aspecto importante da narrativa. No trecho destacado e, em certo sentido, no desenvolvimento geral do conto, seria possível pensar em J. Moreno como uma espécie de conquistador. Mais adiante, o enredo flertará com o tema do estrangeiro que aproveitava-se de uma jovem e simples moça do campo. E, à primeira vista, pode parecer que é disso que se trata. Porém, mais uma vez, se lermos atentamente, perceberemos que há alguns sutis deslocamentos, que apontam para lados contraditórios:

Petra, chamava-se Petra a donzela, por cartas do pai estava de prevenção familiarizada com o feliz viajante.

Todavia não o fitou sem embaraço. Aquele idioma do mancebo, aquela simplicidade de traje e maneiras, aquela esquisita delicadeza, aquele carácter de filho doutro povo, isto mesmo, que com pouco se atesta um espírito feminino, já de si tão cheio de quimeras esplêndidas, abismou a ingénua menina numa confusão de ondas-antes imaginações. (CARVALHAL, 2004, p.62)

Desde o nome, Petra remete, ao contrário das caracterizações das manolas, à solidez, ao estável, talvez mesmo rígido ou severo. E, de fato, ela se tornará uma espécie de constante na trajetória de J. Moreno, que experiencia idas e vindas entre o amor em Lugo e a carreira política em Portugal. Mas esse amor, cuja descrição em alguns momentos assemelha-se ao ideal romântico, foi na verdade encorajado pelo pai de Petra que, tendo conhecido Moreno em Madrid, envia a sua casa em Lugo uma carta apresentando o viajante.

Dessa forma, quando o recebe, Petra já está "familiarizada". Chama a atenção também o fato de ela reparar naquela "simplicidade de traje e maneiras", o que em alguma medida inverte a fascinação que a jovem provinciana sentiria pelo viajante cosmopolita nos moldes mais tradicionais desse tipo de enredo. Ainda assim, a imaginação da jovem é mencionada. E, como se poderia esperar, Moreno também entrega-se ao aparente amor ideal:

J. Moreno não foi mais forte. E, para encurtar razões, poderíamos inspirar-nos nos termos gastos da circulação, em que começam os ordinários bilhetes de amor campesino, ou de meia-tigela: "Vi-te e amei-te."

Viram-se e amaram-se. Aí está a verdade nua e crua, sem o luxo das lampejantes frases do ritual que apenas serão de primor para enfeitar ficções, e aplanar feias gibosidades.

Ao terceiro dia já Petra considerava J. Moreno como de casa. Não dava pelas horas em que devaneada, com o corpo ligeiro, todo quebrado sobre o ombro do mancebo, com ele vagamundeava por sóis e estrelas, chilreando na arrebatadora melodia daquela língua, que, vibrada por mulher nova e linda, é mais que música de arcanjos. A serpente voluptuosa dos ardidos sentimentos, insinuando-se brande, prendia-os então nas elásticas roscas, e ia-os apertando, apertando docemente, até que alheados, mudos, um em frente do outro, quase sufocavam de gozo. Vasava-se-lhes nos seios, em estos de vida, o licor fatal, que produz a embriaguez dos sentidos, o desfalecimento mórbido do coração, o delíquio dos insanos amores. Uma fusão moral. J. Moreno desapareceu na risonha imagem de Petra. Petra unificou-se em espírito com o seu loução *caballero*. (CARVALHAL, 2004, p.78)

O "amor campesino" é mencionado como clichê. No entanto, fornece a fórmula utilizada pelo narrador: "Viram-se e amaram-se". A seguir, até mesmo o termo "verdade nua e crua", que nos capítulos anteriores servira para designar a suposta realidade bruta que subjaz ao amor ideal e o contradiz, é usado aqui para falar "sem luxo" da suposta verdade simples do amor vivido em Lugo. Não falta nem mesmo o termo "fusão moral", muito próximo do erotismo dos corações de Bataille³³. Seguindo essa mesma reflexão, está presente também a ideia de que Moreno "desaparece" na imagem de Petra, unificando-se a ela em espírito. Essa imagem, que não é evocada sem uma dose de jocosidade, será importante mais

adiante, quando pensarmos no amor e na carreira política como possibilidades de exercício de uma "individualidade".

Também aqui, em meio às descrições do amor aparentemente ideal, surge a curiosa imagem de uma serpente que os "prende", "aperta", deixa "alheados e mudos". É uma situação semelhante à vivenciada por Gundar e Florentina pouco antes da mudança de registro que os leva a um erotismo mais "viscoso" e animalizado. Novamente, "alheados e mudos" (Gundar e Florentina estavam "faltos de palavras"), sufocam. É como se o discurso cessasse, e com ele a mobilidade, a prodigalidade de imagens e referências a diferentes imaginários, restando-lhes apenas a "consumação" do amor que, no entanto, mais uma vez não ocorre.

Assim como a experiência da viagem, as cenas em que se encontram sozinhos na "câmara da donzela" são permeadas por longas declarações de amor que elencam diversos clichês desse tipo de discurso. Ao contrário, porém, do que talvez pudéssemos esperar, Petra não cede ao desejo do rapaz, e embora pareça bastante empenhada em atirá-lo, acaba assumindo uma postura rígida que o convence de que "achara afinal uma mulher forte". Isso nos remete ao breve trecho em que Petra fala da "estreiteza de cena a que as egoístas sociedades se apraziam de condenar a mulher" (CARVALHAL, 2004, p.64). Esse discurso, vindo quase diretamente de uma personagem feminina, demonstra, no mínimo, um possível contraponto à visão defendida por Fausto, em "A Vestal!". Petra é, portanto, ao lado de Margarida e Florentina, mais uma enigmática personagem feminina. O desenvolvimento dessas personagens, cujas caracterizações por vezes induzem ao clichê previsto apenas para sutilmente contradizê-lo, frequentemente torna difícil o esboço de uma "índole".

Vejamos, ponto a ponto, como se desenvolve o encontro do casal. A princípio, é notável que o anseio de Moreno por encontrar-se a sós com Petra seja avivado principalmente após a chegada de uma carta do pai. Esta, "lacônica, fria e cortante, qual severo remoque de professor, quebrou-lhe as ilusões, e lhe recordou que acima dos sumarentos manjares do gozo individual assenta o dever" (CARVALHAL, 2004, p.65). É a partir do momento em que recebe essa ordem, muito direta, pouco pródiga em imagens literárias e que recorda o jovem do "dever" (acima do "gozo individual"), que Moreno passa a interpelar Petra:

Era mister partir.

Mas Petra? Partir, sem gostar as primícias inefáveis de seus queridos arroubados amores! Partir, sem que uma só vez, em solitário retiro, salvo dos repelões insofridos dos impertinentes, lhe fosse dado vasar no peito dela o muito, que no seu tinha, e delatar insano a fervura de áureas quimeras, que lá lhe revolteava! Falecia-lhe a coragem.

- Petra! Porque não há-de consentir?...

Em voz de moribundo suplicava o mancebo. Era de joelhos que suplicava.

Titubeou a menina, pálida de desânimo. Recebê-lo no seu quarto! Só! Com o amante? Perigo imenso.

Ele insistiu, a princípio brando, e com ardimento depois, já pondo razões em campo, já queixumes, já sarcasmos, até que, arredados os embaraços com encantadoras promessas, se aprazou a entrevista para a meia-noite. (CARVALHAL, 2004, p.65)

Há todo um imaginário noturno em torno do encontro dos namorados à meia-noite e a preparação desse encontro envolve-se em ares de conto de mistério:

Estrugia a voz canglorosa de *sereno* apregoando essa hora de bruxedos e infernais sinédrios, e já, cosido com a sombra, passava um vulto ao longo da casa de Don Jacobo de Puente, em cujo *miradór* se desenhava uma forma branca, vaporosa como subtil nevoeiro fantásticamente condensado.

- Petra!

- Moreno?

Foram vozes perdidas no ciclar do vento.

Num abrir de olhos estava J. Moreno no *miradór*. Dá-nos asas o afecto.

Petra pôs o dedo nos lábios a impor silêncio, e fez-lhe sinal de a seguir de mansinho.

Oh que palpar de corações! Que estremecer de receios! Que melífluos arrulhos de pombas meigas! (CARVALHAL, 2004, p.65)

Mencionamos na introdução a proximidade existente entre o terreno do erotismo e das narrativas de mistério, de horror ou próximas do universo do fantástico. O encontro dos amantes, aproximando-se dessa tradição, apresenta várias referências a tal imaginário e o vulto de Petra, a exemplo do que ocorrera com o de Margarida passeando pelo jardim em "Os Canibais", é entrevisto de modo que lembra um fantasma. Sua *forma branca desenhava-se vaporosa como sutil nevoeiro fantásticamente condensado*. Além de funcionar perfeitamente de acordo com a atmosfera

descrita, essa minuciosa seleção vocabular é particularmente significativa. A "forma branca", como dissemos, remete a uma imagem fantasmagórica, etérea, difícil de discernir. Além disso, só assume uma *forma* ao desenhar-se "vaporosa" (lembramos das manolas) como a *condensação*³⁴ de um *sutil nevoeiro*. Como se não bastasse, essa condensação se dá *fantasticamente*. Novamente, tudo remete a imagem da amada a algo fugidio, pouco sólido e insinudadamente insólito.

E, assim como quando referia-se às manolas, encontramos termos em itálico que remetem ao vocabulário estrangeiro, mantendo a ideia da experiência mediada por uma linguagem específica. Do mesmo modo, ao fim do trecho, o narrador exalta-se em exclamações românticas que simultaneamente narram e parodiam o próprio modo de narrar.

Então, guiado por Petra, J. Moreno chega à "câmara da donzela". Aqui, se Petra havia, com um gesto, imposto silêncio ao protagonista, o narrador demora-se prazerosamente na descrição do quarto:

Estamos na câmara da donzela. Não sei que estranha narcotizada atmosfera se haure aqui. Donde vem este singular perfume, que entibia e tão docemente paralisa os movimentos?

A câmara, o desalinho da câmara duma mulher moça e galante esparge certos olorosos eflúvios, que aboboram. A confusão das fitas e das rendas sobre uns móveis; as cristalinas redomas das essências, os colares partidos, os pentes com escama de carbúnculos, mil pequenos cofres com seus gentis embutidos, as flores artificiais na mesa do toucador; aqui umas luvas amarradas, mas frescas e cheirosas; acolá um álbum; além um ramalhete ressequido sobre um livro de versos; no açafatinho, ao pé da janela, a Holanda dos bordados; inúmeras enfim, inúmeras etéreas insignificâncias, mostrando nesse adorável caos como que um segredo de combinações simpáticas, que não se define, que se não diz. (CARVALHAL, 2004, p.66)

Assim como na mencionada cena em que D. João enxerga uma multiplicidade de formas que o aterroriza no jardim de "Os Canibais", na visão maravilhosa de Florentina por Gundar na cena que precede o desfecho trágico de "A Vestal!", nas descrições de quartos de alquimistas em Hoffmann ou nos arabescos que Kayser identifica como origem de sua concepção do grotesco, há uma acumulação turbulenta de objetos cuja

descrição, no texto literário, remetem à perplexidade do personagem diante de uma manifestação da multiplicidade, atraente e enigmática.

Kayser identifica, em alguns autores, a ideia de um "princípio divino" que harmoniza os quadros de formas múltiplas. Em outros, esse princípio é esvaziado, dando lugar à sensação "abismal" do que o teórico concebe como grotesco (e que aproximamos do universo do fantástico). Acrescentamos que, em alguma medida, a perspectiva de certa imagem do naturalismo preenche esse vazio com leis científicas. Acreditamos, portanto, que esse tipo de imagem pode ser comparada ao acúmulo de discursos que identificamos na obra de Carvalho, de cuja multiplicidade contraditória tendemos sempre a tentar extrair um princípio estável que talvez não esteja lá. Um "segredo de combinações simpáticas, que não se define, que se não diz".

É claro que há um pouco de ironia no recurso a esse tipo de quadro justo no momento em que os dois amantes encontram-se sozinhos, à meia-noite. E o jogo discursivo e gestual com que o encontro amoroso se desenvolve mantém-se em tom semelhante:

As faces da donzela purpureavam-se. Passara a síncope. O coração, em sacudidos estremeções, reclamava mais ampla liberdade.

- Fiz mal, diz ela com doçura triste, só agora conheço até que ponto levei a indiscrição de te receber nesta alcova à hora em que a embriaguez se baloiça nas auras tépidas, e em que os misteriosos espíritos, entre as flores, murmuram harmonias, que nós sentimos, que só nós compreendemos, mas que nos entontecem. Fiz mal. Este cheiro dos lírios do meu alegrete, este cheiro não sei que morbidez me comunica... Tenho medo de mim. Moreno, salva-me! Vai-te. Adoro-te. Que loucura! Eu não devia aceder. Não pude dizer-te que não viesses. Agora diz o que me queres tu, que me tomaste mais submissa do que uma escrava. (CARVALHAL, 2004, p.67)

Assim como Florentina e Margarida, Petra remete às flores para falar de uma "não sei que morbidez" que elas "comunicam", de modo que novamente o movimento, deduz-se, erótico, para o qual diz sentir-se impelida, é também evanescente, precedido por um "não sei que" e ligado a uma "morbidez". Toda a fala, como quase sempre em Carvalho, tem muito de artificiosa, e as idas e vidas no discurso de Petra parecem excessivamente teatrais. Por fim, em uma afirmação que nos remete novamente ao discurso

de Fausto, declara-se "mais submissa que uma escrava". A resposta de Moreno, porém, não poderia ser mais próxima do que identificamos como o aparente idealismo atribuído a Gundar:

- Que te quero! Que posso querer, minha vida, senão isto, fartar-me de ver-te, esmorecer no teu regaço?... Que posso querer senão zombar da eternidade, em êxtase a teus pés, e, avaro, escondê-los em meu peito como um tesouro, que me custasse sangue, remorso e honra?

- Vamos, Moreno, tranquiliza-te. Marquemos trégua às frases sonoras, embora sejam pintura exacta dum sentimento enérgico. Há momentos que decidem de destinos para que se desbaratem. Frieza, frieza! (CARVALHAL, 2004, p.67)

Em um diálogo no qual certamente não falta uma boa dose de humor, Petra pede "trégua às frases sonoras" e "frieza" a Moreno. Segue-se outra sequência dramática na qual Moreno se declara preocupado em "assegurar-se da posse" de Petra, que devolve-lhe múltiplas promessas, incluindo aquela feita em nome da Virgem, de amar até após a morte, antes de assumir uma postura mais rígida, em um trecho que nos lembra novamente o conflituoso jogo discursivo de "A Vestal!":

Estava de joelhos J. Moreno, e tinha os lindos pés da espanhola nas mãos desinquietas e atrevidas. Como por descuido afastaram-se um pouco as vestes, e ficou também exposto a seus audaciosos beijos um traidor começo de perna, recatado na malha fina da meia de seda.

Mais alto quis levar a impertinência, mas, humilhado, voltou atrás na tenção.

Petra, firme, em pé, majestosa, bradou-lhe irada.

- Não me empestes, lacaio.

O moço atribuiu a derrota a pudendos melindres da virgem.

- Perdão. Enlouqueci. Perdoa, Petra!

E, como ela se embrandecesse negligente, extinguiu a luz, esperançado em levar de vencida a fortaleza com violência suave.

- Minha! Murmura desorientado, minha, minha, para sempre!

Cuidando abraçá-la encontrou o vazio. Rangeu uma porta interna, abrindo-se com rapidez, e por ela se escoou uma sombra.

- *Villano!* Exclamou indignada e fugitiva com tremuras na argentina voz.

J. Moreno definiu de espasmo na solidão do quarto. Achara afinal uma mulher forte. Por mim estou convencido de que, se catássemos

bem todos os refegos desta bola, sobre a qual lazeramos, algumas mais enxergáramos. E estou convencido, porque não pertencço à raça danada dos cepticozinhos, que borbulham de cada esquina, e fazem ofício e chiste de duvidar das coisas menos duvidosas (CARVALHAL, 2004, p.69).

Todo o trecho está repleto de imagens do amor cavalheiresco, idealista, que muito facilmente se aproxima de certos elementos do imaginário masoquista (conforme delineado por Deleuze) que evocamos nos capítulos anteriores. Nesse sentido, embora as mudanças bruscas na atitude de Petra contribuam para seu caráter enigmático, funcionam perfeitamente para a manutenção de um amor idealizante, marcado por alguma interdição, ainda que talvez a mais artificiosa.

Mas é também enigmática a atitude de Moreno, que ora assume a contemplação como o máximo que poderia exigir da amada, ora recorre a uma "violência suave", na tentativa de dar seqüência às carícias. De toda forma, acaba "abraçando o vazio". Petra torna-se novamente uma "sombra" (como no início da cena, envolvido em atmosfera de mistério) e o protagonista conclui tratar-se de uma "mulher forte". Essa afirmação leva aos curiosos comentários do narrador acerca da existência dessas mulheres, a despeito do que pensam os "cepticozinhos que borbulham de cada esquina", remetendo novamente à tensão central de "A Vestal!".

Todo o trecho de que falamos até agora compõe a primeira parte da narrativa. Porém, é essencial destacar que todos esses acontecimentos, bem como a linguagem empregada para descrevê-los, funcionam de forma mais ou menos "fechada", de modo que a segunda parte, na qual Moreno, de volta a Portugal, ascende na carreira política, serve-lhe quase de contraponto. Se até aqui a viagem, o amor e a despedida em nome do "dever" soam, ainda que ironicamente, cavalheirescos, o sucesso profissional do protagonista o guiará a uma existência completamente diferente:

Nas conjunturas, em que se viu apertado o mancebo, tornava-se mister reprimir os voejos da alma, para que não caísse esfarrapado no pó movediço, que em torno gorgolhava, o pendão, que desenrolara. A braços com as labutações eleitorais, em que as misérias revoltam em formidáveis cachoeiras, aguçam-se os melindres do amor-próprio. A par dos ditos do inimigo derrotado,

o mexerico ignóbil dos invejosos, a intriga pequenina e chata, dos chatos confeccionadores dessa peçonha, azaram a J. Moreno uma armadilha, em que se amarrou o amoroso para, chã, inteira e estéril de sentimentos estáticos, ficar a individualidade política. A política calcina e disformiza. J. Moreno, neste borbulhar de peripécias incessantes, aos primeiros haustos de ar sorvidos nesta corrupta atmosfera, bem percebeu e com assaz tristeza, que outros atractivos iam furtando a Petra o que para ela só desejava impoluto. Suas cartas perdiam gradualmente o calor, que parecia aviventar o papel. Iam sendo calculadas, quase como artigos de fundo, até que se tornaram raras, e, além de raras, sobremaneira concisas. (CARVALHAL, 2004, p.75).

É notável a linguagem degradante utilizada para descrever a cena política em que se insere J. Moreno. Além disso, embora ao longo de todas as descrições de jogos e intrigas políticas encontre-se recorrentemente expressões que remetem à mobilidade (e também as ascensões e quedas de cargos rapidamente mencionadas em alguns trechos sugerem isso), também o torvelinho que delineiam parece, tanto quanto o amor de Lugo, configurar uma armadilha que "amarra". E todas as forças do discurso, antes empregadas como mediadoras da experiência da viagem e da relação com Petra, são agora direcionadas para a carreira, para as "efervescências baixas" dessa sociedade, de modo que os diálogos com a amada, antes permeados por uma miríade de imagens literárias, tornam-se cada vez mais raros e "sobremaneira concisos".

Acompanhando esse movimento, o narrador passa a descrever prodigiosamente essas intrigas, não deixando de caracterizá-las como um turbilhão de interesses pessoais, vaidades, e disputas muitas vezes cômicas por pequenos poderes, raramente trazendo ao texto os discursos proclamados pelas personagens. Isso ressalta a ideia de que a realidade "nua e crua" da disputa política se dá antes na turbulência dessa "barafunda", do que em um possível debate político, que acaba em segundo plano. Nesse percurso, porém, um trecho nos será particularmente interessante. Justamente aquele em que Moreno conquista de vez a simpatia do "público", pois tudo se configura a modos de espetáculo:

Aplausos.

Não os estimou ele, nem tão-pouco os desatendeu. O homem, e

suas pequenas vaidades, não estava ali. Em seu lugar encontrava-se o pensador circunspecto e independente, que tem como fim exclusivo depurar a verdade. Mais nada. Desfiando com vagar e jeito o enredado da meada, introduzindo em cada treva um raio de luz, leva consigo a câmara num raptó de inspiração, e conquista a geral simpatia.

Foi um triunfo.

Lastimo não ter à mão a folha oficial, porque estimava amaciar o paladar ao leitor com dois dedos daquele mel substancioso. Assim, remeto-o para o *Diário* de...

Não me lembra agora o número do *Diário*, em que vem o discurso. Paciência. (CARVALHAL, 2004, p.77)

Até agora salientamos, como efeito da obra de Carvalhal, uma sensação de inconstância e artificialidade que nos impede de fixar uma verdade a ser extraída ou um posicionamento fixo que se possa apreender do texto. O trecho que agora destacamos serve como imagem oposta desse movimento.

O discurso de Moreno diante do público, a princípio desacreditado pelos mais velhos, acaba atingindo uma espécie de "ideal" do discurso. Isto é, ao menos de uma ideia de discurso que pressupõe uma verdade unívoca, e portanto pretende depurá-la. Aquele que, livre do "homem e suas pequenas vaidades", "desfia com vagar e jeito o enredado da meada" e "introduz em cada treva um raio de luz". É o projeto de boa parte do discurso científico ou filosófico no contexto oitocentista e, em alguma medida, ainda hoje.

O narrador de Carvalhal, além de não almejar esse procedimento, parece o tempo todo expor suas fraquezas. Nesse sentido, parece significativo que, depois de tão cuidadosamente descrever o sucesso de Moreno na cena, afirme o quanto gostaria de dar uma amostra desse discurso ao leitor. Infelizmente, porém, não é capaz de lembrar o número do *Diário* em que fora registrado. Assim como quando menciona a "crônica" em que supostamente se baseia o narrador de "Os Canibais", Carvalhal insinua novamente que o texto verídico, esse texto ideal, do qual um texto pode falar, mas nunca existir enquanto tal, é possível apenas dentro da ficção, como os livros não escritos de que fala Borges. Ou seja, como um discurso inacessível, em última instância "inexistente", que só pode ser gerado por

outro discurso, que remete a ele como se tratasse de algo que o preceda. Da mesma forma, as leis científicas ou um princípio divino são pressupostos em discursos que buscam "desvendar" a realidade, construindo-a.

Até mesmo Moreno sente-se surpreso diante do próprio sucesso "e, fechado consigo, pergunta se aquela gente estará tomada de demência, ou se, com efeito, existirá em si algum veio de ignorada riqueza. Duvida." (CARVALHAL, 2004, p.77).

A essa altura, também os episódios amorosos de Moreno, desencadeados pela ascensão política e social, são introduzidos pelo narrador como pequenas crônicas. Essa transição, além de acentuar o efeito de inconstância da narrativa, apresenta um registro totalmente diverso, tanto do idealismo amoroso quanto da brutalidade naturalista. Os casos amorosos surgem agora enlaçados com pequenas questões sociais, em cenas rápidas, à quais não falta uma boa dose de malícia, de pequena fofoca de jornal que provoca o riso do público com as peripécias dos famosos:

Copiemos da vulgarizada crônica dois trechos a esmo.

(...)

Mutação de cena. J. Moreno marinha pela escada de seda, que flutua presa da janela. Recebe-o a dulcífica criança, derretida em carícias. Tem quinze anos. Que pena! E já tão perdida. É a irmã de Benedito.

Apresentemos o homem.

Benedito é o herdeiro presuntivo dumas poucas de arrobas de mareado e roto pergaminho. É tão fidalgo, que só uma coisa nele excede a fidalguia, a pobreza. De mais faz profissão de peralvilho e zelador determinado dos créditos da sua família. Pobre sim, mas sumamente honrado. Antes quebrar que torcer.

Mísero daquele, que ousou feri-lo no pudor de sua irmã! Informado do crime, espreita ensejo de o punir. Ei-lo de mão armada com a temível farrusca do viso-rei da Índia, seu avô, que, tão bem estreada fora no costado de condenadas hordas. É o instrumento da vingança.

À sua parte os amorosos, descuidados, longe de suspeitas e de receios, embevecidos um no outro, exalam meigos suspiros, como tênues vapores de essências finas; casam as respirações e quebram-se as forças num soluçar de blandícias ternas.

Senão quando soam vozes, passos, alaridos, na contígua sala.

- Jesus! Balbucia a pequena, inteiriçada de susto.

- Que será?
- Foge! É meu irmão! Um tigre!

Escancarou-se a porta. J. Moreno, cobrindo-se à pressa com umas vestes da amante, leva mão do revólver e aponta-o ao peito de Benedito. O tirano recuou enraivecido. E o nosso Lovelace graças à escada de seda, conseguiu escorregar para a rua, a salvo de todo o risco.

Voltando em si, não pôde ter-se, que não risse, por dar com a sua respeitabilidade, no traje simples com que entramos nos festins, nada cerimoniais, da existência. (CARVALHAL, 2004, p.79, grifos nossos)

Nesse rápido episódio diversas questões sociais são apresentadas de forma nada romântica. Ressaltamos, no trecho grifado, o breve recurso ao registro "idealizante" de que temos falado para descrever o encontro com a irmã de Benedito. A seguir, contudo, temos a fuga cômica de Moreno, que chega a rir de si próprio ao caminhar, despido, pelas ruas da cidade. Toda a cena renderia uma boa dose de dramaticidade trágica, misteriosa ou violenta, se o narrador empregasse recursos narrativos de outra ordem, como no desfecho de "A Vestal!", no desenvolvimento do mistério em "Os Canibais", ou em outros momentos do próprio "J. Moreno".

Mas o protagonista, então "homem da moda" e com a carreira cada vez mais "brilhante" no mundo da política, é finalmente diagnosticado com uma doença que em breve o levaria à morte. O pai, que já vinha doente, falece ao receber a notícia. Esses súbitos acontecimentos desencadeiam uma nova mudança no comportamento do protagonista, que é novamente acompanhado pelo estilo do narrador. Eis o trecho em que Moreno recebe o comunicado da morte do pai:

Sono reparador, embora muito agitado, languesce as maceradas pálpebras ao enfermo. Um criado o desperta, entrando. Dá-lhe uma carta.

- Correio? Pergunta o mancebo.
- Sim, senhor.
- Bem. Vai-te.

A carta trazia tarja de negro. Sem saber porquê, tremia ao abri-la. Às primeiras linhas, que abarcou com a vista, amarrotou-a na desvai-rada expressão da ira extrema, deixou-a cair, ejaculou uma praga diabólica, e, numa cruciante crispação nervosa, estendeu os braços

contorcidos, cravando as unhas na parede.
Ficou de pedra. (CARVALHAL, 2004, p.84)

Após o diálogo breve, direto e contido, com o criado, as ações de Moreno e a linguagem com que são descritas tornam-se mórbidas e exacerbadas. É assim que tem início a terceira seção do conto, na qual predomina uma atmosfera de mistério e alguns recursos típicos da literatura fantástica são empregados de maneira bastante explícita. Ao nosso ver, tudo contribui para uma sensação de artificialidade, tanto no exagero com que cada uma das partes recorre a um tipo de representação da realidade (ou das fraturas nela), quanto no efeito geral produzido pelo conjunto, justamente o que fora apontado como "imaturidade" por João Simões Dias.

Assim, no terceiro capítulo, Moreno é aparentemente tomado pelo remorso da vida mesquinha que vinha levando e experiencia duas cenas fantasmagóricas ao adormecer na sala da casa paterna. Na primeira delas, precedida por um longo trecho que prepara para um acontecimento sobrenatural, o protagonista vê, a seus pés, a imagem do falecido pai:

J. Moreno adormeceu. Mas um tal sono nada deve às torturas de todas as inquisições do mundo.

Que delir de angústias! Que tropel de fantasmas sórdidos!

Que de horrores concentrados numa insignificante molécula, despedida ao acaso do seio da imensidade!

Quando a doença nos marasma alguns dos órgãos essenciais, e, a par das ruínas da economia, nos punge indócil afecção moral, a noite, com suas estrelas e seus românticos murmúrios, desce em torno a nós como o mármore frio de sumptuoso mausoléu. Sobre a macia plumagem, em que nos tomou a modorra, amontoam-se informes esqueléticas figuras. E quase sempre nos visita, em forma e cor, o objecto, fictício ou não, de nossas doridas impressões.

J. Moreno, apenas adormecido, viu surgir seu pai. O velho encolhia-se, envergonhado, na mortalha esfarrapada, e tiritando de frio, coberto de lama, vinha humilde implorar ao filho um pouco do calor do seu fogão. E, enroscando-lhe aos pés, aquecia os membros no brasido. (CARVALHAL, 2004, p.87)

A visão, contudo, é rapidamente esclarecida:

- Meu pai! Brada estupidificado o mancebo.
Oscila o corpo.

Que seria? A sombra de Banquo? O sombrio espectro do Hamlet? Alguma das ensanguentadas vítimas de Ricardo III?

Não. Era o cozinheiro.

Era o cozinheiro, que, cabendo-lhe em sorte velar sobre o enfermo, cedera ao sono, e acabara por se estirar no pavimento. (CARVALHAL, 2004, p.87)

Adiante há outra aparição fantasmagórica, ainda mais chocante. A cena é introduzida como algo que "pede menção especial" e, pouco antes da descrição, somos informados de que a veremos pelo "prisma" do protagonista, o que já nos prepara para a artificialidade da aparição. Trata-se de nada menos do que Satanás:

Satã estava ali. Não o tentador Satã dos poetas, o anjo caído e orgulhoso no infortúnio, majestoso, apesar de proscrito. Não o ser misterioso, que, debaixo da cadeia do escravo, conserva o esplendor soberano dos astros. Mas intacto e perfeito, tal como a criação horripilante, de amedrontar infantes, que se deve ao estéril imaginar dos pintores do século XIII. (CARVALHAL, 2004, p.91)

Um longo trecho exaltarão o horror animalesco da figura e descreverá um pacto selado pelo "elixir da vida". Alguns parágrafos depois, porém, tudo será explicado, ponto a ponto, com justificativas para cada elemento da aparição, e o narrador até brinca com o exagero da explicação, afirmando que "coincidências, de bem superior calibre, todos os dias se repetem por esse mundo além" (CARVALHAL, 2004, p.93). E prossegue: "Até aqui não embicamos ainda no inverossímil. E pelo que se segue quase que me responsabilizo. Deixemos correr a pena" (CARVALHAL, 2004, p.94).

Ressaltamos aqui dois pontos. Primeiramente, a aparição de Satã. Ela dificilmente poderia ser interpretada como representativa de algo específico como sexualidade, violência, individualidade ou mesmo do Mal. Há poucas conexões possíveis entre a aparição e outros elementos da narrativa. A figura assume aqui o seu aspecto mais banal, e até mesmo o pacto pelo "elixir da vida", ao fim e ao cabo, não se provará efetivo. Parece mesmo que toda a cena funciona apenas como demonstração da própria artificialidade, ou como uma "pista falsa" para o leitor. Ainda assim, uma pista que desde o princípio se explicita como falsa. Isso é destacado não apenas nas explicações, mas em sua própria descrição como simples "criação horripilante", de "amedrontar infantes", "estéril".

Em segundo lugar, a declaração de que "até aqui não embicamos no inverossímil". Pois ainda que as explicações soem quase mais exageradas do que o monstro, são compatíveis com nossa concepção de realidade, exatamente como nas últimas cenas de "A Vestal!" e "Os Canibais". O mesmo ocorre com o desfecho de "J. Moreno". O protagonista retorna a Lugo e se casa com Petra. Ao contrário do que ocorre nos outros contos, a celebração aqui é muito rapidamente mencionada. A narrativa segue imediatamente para o quarto dos noivos, onde nos deparamos com uma casualidade muito próxima do "inverossímil", em seu aspecto quase inacreditavelmente dramático:

Concluamos.

Demos por celebrado o himeneu.

Moreno está de joelhos aos pés de Petra. Ela curva-se meigamente para o esposo.

- Que febre, Moreno! Há no teu rosto uma mistura de prazer e mágoa.

- Perdoa; oh, perdoa-me! Não sabes tu que a minha alegria é a alegria do homem novo, que se embalsama e veste de gala para as festas da eternidade?

- Que dizes, louco?

- É que eu pressinto a eternidade no teu peito de neve, nos clarões inquietos dos teus olhos lânguidos. É que eu adivinho que vou remir-me nos teus braços do cativo do mundo. Petra, Petra! Não me perdoas tu?

- Não, não, não te perdoos os beijos, que me recusas; não te perdoos as carícias, que me não fazes.

E beijou-o com ardor, e ânsia, e desejo.

Os cortinados do leito caíram sobre eles.

Passados instantes por toda a casa estruge um brado pavoroso.

Petra tinha sobre o seu rosto um rosto gélido, e o brando peito, nadando em amor, unido ao peito nu dum inteiriçado cadáver.

(CARVALHAL, 2004, p.97)

Esse é o desfecho, novamente trágico, da narrativa. Sua dramaticidade, a morte de Moreno no momento exato em que os noivos estão prestes a consumir o casamento, remetem a alguns temas abordados nos capítulos anteriores e parecem configurar em parte o "inverossímil" em que talvez viesse "embicar" o narrador. Mas, concluindo este capítulo, gostaríamos de ressaltar novamente uma espécie de "inverossimilhança" gerada pela narrativa em um sentido mais amplo, justamente devido à inconstância nos tipos de registro literário a que recorre o narrador. Além disso, há alguns

pequenos indícios que deslocam um pouco os clichês evocados, intensificando a sensação de um texto "movediço".

Poderíamos dizer, por exemplo, que "J. Moreno" está dividido em três partes. A primeira, dedicada à viagem e ao amor idealizado da juventude. Nesse segmento, evidentemente, destaca-se a relação de Moreno com Petra. A segunda, constituída pelo retorno a Portugal e ascensão política do protagonista, é dedicada ao movimentado jogo de interesses da vida pública. Aqui, as discussões são comparadas a espetáculos e a movimentação narrada envolve antes as vaidades e escândalos dos participantes do que um verdadeiro debate político. Embora o pai não participe tão diretamente dos acontecimentos, temos notícia de sua satisfação, o que o coloca improvisadamente como figura oposta ao amor de Petra. Na terceira parte, desencadeada pelo nefasto diagnóstico de Moreno e pela morte do pai, tudo assume tons mais lúgubres. Além de duas visões fantásticas, que acabam minuciosamente explicadas, temos o suposto arrependimento de Moreno, que retorna a Lugo, casa-se com Petra, e morre dramaticamente na noite de núpcias.

A partir disso, poderíamos dizer que trata-se de um conflito entre o amor (ideal) de Petra e o mundo mesquinho da política local, ao qual o protagonista se veria impelido pelo dever em relação ao pai. Acrescentaríamos que, ao fim, Moreno arrepende-se das ambições de glória e das "baixas efervescências" em que se enredara, buscando a redenção nos braços de Petra. Esse jogo de oposições, contudo, dificilmente poderia ser bem estabilizado. Em primeiro lugar porque o próprio narrador, além de explicitar o tempo todo as próprias opções narrativas, tematiza também o papel do imaginário literário no universo ficcional em que situa o seu protagonista, conforme mencionamos acerca da viagem e do amor.

Mas, além disso, os próprios "fatos" narrados podem suscitar algumas dúvidas em relação à veracidade do conflito que, superficialmente, conduz o conto. O amor por Petra, por exemplo, que parece ter levado Moreno a sobrepor o "gozo individual" ao "dever" com a pátria e com a família. Embora as imagens e o estilo empregados pelo narrador o insnuem, é impossível encará-lo como um amor nos moldes românticos. Moreno conhece Petra após travar amizade com seu pai, que o recomenda

e, no final, mostra-se satisfeito com o casamento. E seu próprio pai, afinal, não é bem um "obstáculo" ao casal, uma vez que o protagonista nem chega a mencionar o desejo de casar-se. O retorno imediato a Portugal nunca é questionado e o jovem parece adaptar-se perfeitamente à nova vida, repleta de casos amorosos (significativamente narrados como pequenos episódios cômicos). Conforme o narrador, descobrira a "individualidade política" e o "amor a si mesmo" (termos que contradizem a ideia do amor por Petra como o "gozo individual" que se sobrepõe ao "dever"). Até mesmo o posterior arrependimento pode ser questionado por intermédio de um breve diálogo com o "escudeiro":

- Antes de um mês estaremos de viagem.
- Vossa excelência!
- Vou buscar a minha mulher.
- Como! Pois?...
- Estimo em pouco os meus parentes. Quero uma herdeira para esses bens, que aí ficam.
- Se mo permite, a que país vamos então?
- Espanha.
- Ah! Lugo!
- Está bem. (CARVALHAL, 2004, p.90)

O trecho, além de apresentar um dos raros diálogos concisos na obra de Carvalho, fornece uma nova possibilidade de justificativa para o casamento, de ordem completamente diferente. Uma leitura talvez difícil de sustentar, mas que encontra-se ao menos insinuada é a de que Moreno quer uma herdeira diferente para os bens da família, uma vez que "estima em pouco os parentes". Nesse caso, estaríamos diante de uma motivação bem menos romântica. Mas também Petra, afinal, casa-se com Moreno de acordo com os planos da família. A moça conta até mesmo que ameaçara ir para um convento e fora proibida pelo pai, numa perfeita inversão dos trágicos destinos de heroínas românticas (CARVALHAL, 2004, p.95). Não pretendemos com isso afirmar que tratava-se o tempo todo de um embuste, e que o dinheiro era o verdadeiro motivo por trás de todas as idas e vindas do casal. É justamente isso que acreditamos impossível de ser concluído. Se há, portanto, um "embuste", é um embuste mais amplo, constituído por diversas camadas discursivas, todas artificiais.

A recorrência às cenas fantasmagóricas e à imagem de Satã são exemplares nesse sentido. Não é evocado um Satã dos poetas, burguês ou sensual. E sim uma "criatura horrível", de "amedrontar infantes", cujo pacto, ao fim e ao cabo, não funciona. A morte dramática de J. Moreno é, no mínimo, tão inacreditável quanto a aparição horripilante.

Em um trecho de notável formulação literária, Freud descreve um recurso que, se bem utilizado pelo narrador, pode intensificar o efeito do "inquietante" em uma narrativa: "Consiste em não nos deixar perceber, durante muito tempo, que premissas escolheu para o mundo por ele suposto, ou em retardar até o fim, com astúcia e engenho, tal esclarecimento decisivo" (FREUD, 2014, p.374). Esse recurso está evidentemente muito próximo do universo da literatura fantástica (bem próximo até mesmo da rígida definição proposta por Todorov). Carvalhal sem dúvida aproxima-se desse universo, recorre a essa tradição (entre outras) e não cremos que com intuítos meramente parodísticos, conforme afirma boa parte da escassa crítica dedicada a sua obra. Mas parece operar de outra forma.

Pensemos em um princípio mais banal e bastante conhecido: o dos truques de magia. Trata-se de focar a atenção do expectador em um ponto específico, enquanto a "mágica" é habilmente desenvolvida em outro(s) lugar(es). Se nos voltarmos para o conto exclusivamente sob a perspectiva do fantástico, insistiremos na pergunta: o sobrenatural aqui, afinal, existe? E procuraremos evidências para responder seguramente: sim ou não. O narrador de "J Moreno", porém, explicita o tempo todo a artificialidade de sua narrativa, brincando até mesmo com o próprio exagero nas "coincidências" que explicam as visões do protagonista.

Podemos responder com certa segurança que J. Moreno teve um sonho ou experienciou uma alucinação. Afinal, sabemos até mesmo que foi tudo descrito pelo "seu prisma". Mas e quanto à "realidade" de todo o resto da narrativa? O amor por Petra, o discurso político, a experiência da viagem, a morte no último instante?

Buscamos, portanto, salientar a abundância, a "orgia" da linguagem (nas palavras de Maria do Nascimento Oliveira), de referências a diferentes imaginários e o exagero empreendido ao recorrer a eles, bem como aos diversos registros literários que propõem essas visões do mundo. Mas se

o estilo é sempre "desigual", se as personagens se debatem de um lado a outro em atitudes bruscas e exageradas, se o narrador assume, conforme a conveniência, um ou outro imaginário, entregando-se luxuosamente a todos eles, será possível crer que haja uma "índole" a ser revelada sob o "trajo"? Conforme a leitura que temos desenvolvido essa é a pergunta que percorre a obra de Carvalho, e J. Moreno é certamente um dos contos em que ela é mais ampla e detalhadamente desenvolvida.



05

"HONRA ANTIGA":
APUNHALANDO O
PROGRESSO OU
A VIOLÊNCIA DA
ESTABILIDADE

Identificamos, nas narrativas abordadas até aqui, alguns elementos que contribuem para o efeito geral de "inconstância" que emerge da obra de Álvaro do Carvalho. Isso se dá, em parte, porque seus narradores costumam delinear polos, não apenas para oscilar entre eles, mas também para confundi-los até mesmo no interior de cada um, formando uma espécie de arabesco contraditório de estilos, posicionamentos e imaginários. Em "A Vestal!", entre um suposto idealismo romântico e o suposto ceticismo misógino que levava Oliveira a identificá-lo como próximo de certo "realismo romântico". Em "Os Canibais", entre o caráter misterioso do suposto "monstro" da narrativa e a animalização explícita da família burguesa em que deságua o que a princípio se nos apresentava como conto de mistério (cujos próprios mecanismos narrativos, aliás, são expostos e contraditos desde o princípio). Em "J. Moreno", entre o suposto amor ideal em Lugo e as "baixas efervescências" da vida política em Portugal. É evidente, a essa altura, que essas oposições, embora explicitadas e exageradas nas narrativas, além de não serem as únicas possíveis, soam bastante artificiais. Ao traçá-las, uma série de novas contradições se nos impõem e é preciso recomençar a destrinchá-las, desdizê-las, para enfim propor que em Carvalho trata-se sempre de construir esses romances, mais do que de resolvê-los.

Em todos esses contos, portanto, o estilo "desigual", no próprio plano textual, provou-se importante ao evocar imaginários literários diversos, que propõem diferentes "trajos" para supostas "índoles". As "índoles", nesse caso, podem ser entendidas tanto em relação a um (im) possível caráter verdadeiro das personagens, quanto à noção de um princípio organizador em torno do qual se possa constituir uma percepção mais ampla da realidade.

Em "J. Moreno", destacamos o elemento da "artificialidade". Através dele, bem como da inserção de contradições sutis por todos os lados, a multiplicidade de discursos possíveis torna, a despeito da simplicidade do enredo, todos eles questionáveis.

Em "Honra Antiga" nos deparamos, novamente, com pequenos detalhes que colocam em xeque a estabilização de uma contradição mais ampla, cujos polos sejam seguramente discerníveis. É, porém, o conto

em que o narrador mais explicitamente se envolve em uma contradição, argumentando de diferentes "lados" e evocando novamente estilos distintos para provocar efeitos conflitantes, ainda que, mais uma vez, mesmo esses aparentes "lados" estejam permeados por pequenas contradições internas.

Isso ocorre, em parte, pelo fato de o narrador se colocar, desde o princípio, não apenas como narrador (e seu papel como tal é avultante), mas também como personagem-fruto do próprio conflito que se dispõe a narrar. Esse conflito, que constitui o centro da narrativa, parece aproximar-se do que poderíamos confortavelmente chamar de "romântico": o assassinato dos pais pelo avô materno como punição por um relacionamento interdito pelas origens de nascença. Esse aparente conforto, porém, dificilmente sobreviveria a uma leitura mais atenta.

Muitos foram os críticos que apontaram as relações de Carvalho com uma tradição ligada ao drama trágico e ao melodrama, estilo em geral já considerado "gasto" na época de suas primeiras publicações³⁵. Em O "Horror" na Literatura Portuguesa, Maria Leonor Machado de Sousa afirma que "Álvaro do Carvalho é o único autor português que tratou o 'horror' com a consciência de se integrar numa escola, cujas linhas fundamentais apreendeu nas suas leituras de Shakespeare, Radcliffe, Byron, Sue, Soares de Passos, etc [...]" (SOUSA, 1979). A investigação biográfica de Gianluca Miraglia faz diversas referências ao interesse que Carvalho demonstrava pelos dramaturgos portugueses da sua época e da imediatamente anterior à sua (MIRAGLIA in CARVALHAL, 2004). No artigo Álvaro do Carvalho: o que pode nos informar um autor menor? (2011), Maria Cristina Batalha busca uma citação de João Manuel Gomes (referindo-se à peça "O Castigo da vingança!") mais uma vez sobre a habilidade com que Carvalho se apropria dessa tradição:

Segundo o autor João Manuel Gomes (1978), esta peça revela no jovem de dezenove anos uma leitura apurada dos dramaturgos dos anos 40 e 50 que tiveram muito sucesso em Lisboa. Mais tarde, Carvalho iria "[...] transformar em literatura o que nos dramaturgos frenéticos é mera francaria", demonstrando conhecer perfeitamente os folhetinistas frenéticos franceses e os portugueses. (BATALHA, p.160-161).

Acreditamos que essa "consciência da tradição" funciona como um arcabouço a partir do qual o autor constrói suas narrativas, mas também como alvo de uma espécie de jocosidade distanciada, a partir da qual justamente esse conhecimento da tradição permite aos narradores brincar constantemente com os clichês correspondentes às expectativas do leitor. Contudo, admitir que Carvalho o faz deliberadamente como crítica ao "artificialismo de um gênero que mantém em vida um universo pouco plausível" (OLIVEIRA, 1992), talvez seja um passo que o conjunto de sua obra não sustente de maneira satisfatória. Essa questão, contudo, pode demonstrar um certo enviesamento que torna a análise de "Honra Antiga" apresentada em *O Fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho*, um pouco apressada:

Honra Antiga é, à boa maneira camiliana, a história de uma paixão única e abrasadora, que vive sob o signo da impossibilidade do amor, dadas as diferenças sociais dos amantes e sobretudo a prepotência de um pai tirano. Será o filho ilegítimo desses amores, o narrador distante e irônico, que se lança na aventura de nos contar o segredo familiar. Desde logo se adivinha que o principal eixo não é o terror sobrenatural, mas a ameaça e a vingança de um pai que lavará a sua honra em sangue – punição última para quem transpõe os umbrais da interdição. (OLIVEIRA, 1992, p.102-103)

Essa perspectiva, embora não se distancie do conteúdo do conto, também não o aprofunda, e aproxima-se daquela que via em "A Vestal!" um "realismo romântico" de acentuado teor misógino. Trata-se, em ambos os casos, de pressupor que a narrativa "abraça" uma das interpretações que apenas insinua. E como em Carvalho "insinuar" por vezes quer dizer proclamar estrondosamente, se buscarmos trechos que corroborem essas interpretações, certamente os encontraremos. Há, porém, um tipo mais sutil de insinuação, disseminado mesmo no "interior" de cada um dos "lados" expostos.

Oliveira aponta para o fato de que é o "filho ilegítimo" quem narra os acontecimentos do conto. Porém, não se empenha em compreender quais são os pressupostos deste narrador, em destrinchar o modo como constrói a narrativa e, principalmente, em buscar nas entrelinhas a problematização que pode ser apreendida a partir de seus movimentos. Sua leitura, que define o conto como "uma novela orientada por paradigmas literários já gastos, nomeadamente ao explorar os pormenores melodramáticos e

violentos das paixões", parece atentar especialmente para a segunda parte da narrativa, ignorando uma série de problemas propostos pela primeira e pela terceira.

A tripartição do conto pode ser delineada como um primeiro segmento introdutório, no qual o narrador Cristóvão fala de si mesmo, de Petronilha (sua mãe) e do alferes (avô). Além disso, temos a tentativa mal-sucedida do alferes de casar a filha com Estêvão Ribô e a revelação da relação pecaminosa entre Petronilha e o jovem conde (pai do narrador), a "desonra". A segunda parte é aquela em que o já mencionado conhecimento da tradição melodramática vem à tona. Esse segmento está permeado pelos clichês do gênero: a natureza ameaçadora, a espera noturna pelo amado, o surgimento do encapuçado demoníaco (que acaba por revelar-se como o próprio pai), a postura violenta, o diálogo dramático do alferes com o conde surpreendido em flagrante e, finalmente, o assassinato. Na terceira parte, Cristóvão narrará a manhã seguinte à tragédia, quando o alferes entrega o bebê (filho do pecado e narrador) a sua esposa (avó de Cristóvão), conta que matou a própria filha em nome da honra e entrega-se à execução. A seguir, Cristóvão empreenderá uma longa reflexão acerca do *progresso*, de elementos que em alguma medida profetizam certo relativismo geralmente atribuído ao século XX, da necessidade do luxo, e terminará defendendo deliberadamente a atitude do avô.

Ao lermos o conto do início, tendo em mente o rumo que a reflexão de Cristóvão tomará no final, percebemos que, embora nunca omita a limitação e mesmo os aspectos violentos do alferes, esse complexo narrador não está o tempo todo assumindo a postura que se esperaria em uma narrativa nos moldes apontados por Oliveira. É verdade que ele o faz, algumas vezes, mas é difícil afirmar plenamente qual é seu posicionamento. Pois se no final fará uma defesa explícita da atitude violenta (mas, segundo ele, honrada) de seu avô, o modo como apresenta a interdição ao amor de seus pais não é de todo contrária à relação, parecendo antes em consonância com alguns ideais que tendemos a ver como românticos:

Sou filho do pecado. Devo a existência a uma insignificante distração de minha mãe. Perdera-se, a desavisada, perdera-se de amores por um simpático moço, de condição muito sobranceira à sua. Se era mulher!

E qual é o anjo, que não tem na esplêndida madeixa o selo duma passageira mácula?

Entre ela e o meu pai não se encapelavam oceanos, nem revolviam montanhas de cadente areia, nem se alongavam continentes, nem se encadeavam cordilheiras. Maior, muito maior era o obstáculo que se interpunha: uma coroa de conde, e uma origem feudal.

A paixão encurtou as distâncias, que o nascimento assinalara, e uniu-os num doce amplexo. O prejuízo do século obstava todavia a que se santificasse perante o mundo o que, perante a natureza, estava santificado. (CARVALHAL, 2004, p.102)

Esse trecho é bastante ilustrativo do movimento altamente contraditório que Cristóvão realiza frequentemente. Primeiro afirma-se "filho do pecado". Em seguida declara que sua existência deve-se a "uma insignificante distração de minha mãe". Chamar o "pecado" de insignificante, tanto pode soar irônico, quanto pode realmente querer dizer que foi um ato pequeno, que não justificaria o assassinato, o que estaria em consonância com a afirmação de que "o prejuízo do século obstava a que se santificasse perante o mundo o que, perante a natureza, estava santificado". Essa tendência a contestar os interditos sociais funcionaria aliada ao embelezamento da relação dos pais, como ao afirmar que "a paixão encurtou as distâncias, que o nascimento assinalara, e uniu-os num doce amplexo".

Contudo, é preciso trabalhar constantemente com a noção de que Cristóvão, o narrador, está se apropriando de certo imaginário romântico para, num movimento de espelhamento metanarrativo, ridicularizá-lo simultaneamente. Para desenvolvermos essa hipótese, voltemos às primeiras palavras do texto, nas quais a imagem da água aparece em destaque e a própria arte é vista como mero passatempo:

Não há castor ou hipopótamo, que me sobreexceda no amor às águas.

Desde pequenino se manifestou em mim esta afeição, pois que, ainda não tinha quinze dias, quando me chimei de mergulho na onda fresca dum lago.

O lago era a pia baptismal.

Mergulhei buliçoso como uma enguia, e emergi radiante como um querubim.

Mas prendas desta polpa e calibre não se baldam em meros exercícios de ginástica como a equitação, a dança, a esgrima: nem

tão-pouco se limitam como a música, o desenho e o lirismo a misteres de galanteio e passatempo.

Têm mais prestimoso alcance.

O pescador de pérolas mergulha, por entre florestas de corais, para extrair do fundo dos mares os tesouros, que lhe tentam a cobiça; o pescador de truitas mergulha para, das cavidades dos rochedos, ou dentre as torcidas raízes dos amieiros, extrair, apreendido pelas guelras, um mimo de boa culinária; eu mergulhei, se não para me colmar de pérolas, ou para me regalar de truitas, ao menos para fazer aquisição dum nome.

Chamo-me Cristóvão. Pesquei um nome de romance, sonoro como qualquer madrigal. E, com ele filado à minha grave personalidade, vou vivendo, por não ter mais nada, que fazer. O nome de meus pais, esse é que ficou nas águas turvas, ainda por algum tempo. (CARVALHAL, 2004, p.101)

Dois aspectos, aqui, chamam nossa atenção, ambos relacionados à utilização de imagens aquáticas no primeiro parágrafo da narrativa. Em primeiro lugar, a ideia de um narrador que "mergulha para pescar um nome". Nesse sentido, remetendo à discussão desenvolvida nos capítulos anteriores, há um "mergulho" em meio às águas, com um objetivo definido: pérolas, trutas ou um nome. A ideia de "pescar" um nome nessas circunstâncias pode remeter à palavra como organizadora de uma realidade múltipla e turbulenta. Trata-se, portanto, de instituir divisões na totalidade inabarcável, tornando-a assim, ainda que parcialmente, dizível. Esse mesmo gesto, contudo, instaura a possibilidade de contradição, uma vez que diante de uma afirmação, pode-se fazer outra, atestando ou contestando seu teor de verdade. Esse movimento desencadeia a multiplicidade de discursos por vezes conflitantes (ou tão distanciados que se tornam incapazes até mesmo de colidir) produzidos pelo que poderíamos chamar de "conhecimento humano".

A longa tradição desse tipo de reflexão filosófica e até mesmo religiosa no pensamento ocidental evidentemente ultrapassaria em muito os interesses mais imediatos de nossa discussão. Porém, se temos apontado a importância do discurso e do recurso a imaginários mais ou menos específicos na construção das narrativas de Carvalhal e, principalmente, da instauração de um sentimento de "inconstância" que emerge das palavras por ele empregadas, poderia-se dizer que seu universo ficcional é "duplamente" discursivo. Nesse sentido, nos parece significativo que o narrador

de "Honra Antiga", desde o princípio, se apresente com um nome. Do mesmo modo, "pescar" uma palavra parece remeter ao início de qualquer narrativa, uma vez que é com elas que se "constrói" o universo narrado, seja ele explicitamente ficcional ou uma tentativa de "reproduzir" um evento ocorrido em outro tempo. Essa tentativa de "reprodução", reiteramos, por mais fidedigna que se pretenda, instaura novamente, ao "recortar" a realidade com as palavras escolhidas, uma possibilidade de contradição.

Temos dito que a contradição é justamente um princípio essencial para o efeito de "inconstância" na obra de Carvalho. Acrescentamos que isso se dá justamente pela prodigalidade em recorrer a diferentes imaginários na criação de narrativas oscilantes e contraditórias que, no mais das vezes, não hesitam em recorrer ao exagero que simultaneamente acentua o próprio discurso e o artificializa. Mas não é esse recurso, talvez menos "verossímil", ao menos mais "próximo" da realidade tal qual ela se nos apresenta? A aparente "ordem" de uma narrativa que nos parece menos "artificial" não seria, em última instância, mais fantasiosa do que a turbulência múltipla da vida como a experimentamos? Esse tipo de contradição inerente à tentativa de "dizer o mundo" apresenta-se, sob as mais variadas formas, em diversos ramos discursivos do conhecimento.

Em ensaio que analisa o que chama de *coincidentia oppositorum* – cuja representação muitas vezes se dá por uma espécie de sutil cumplicidade entre Deus e o Diabo – em vertentes populares de mitos cosmogônicos provavelmente cristianizados, Mircea Eliade aponta a recorrência de uma imagem curiosa: um "mergulho" do Diabo às Águas primordiais, essencial ao ato de Criação:

Quanto ao motivo da associação, e até amizade, entre Deus e o Diabo, ele fica evidente sobretudo num tipo de mito cosmogônico extremamente difundido, que pode ser resumido assim: No começo só existiam as Águas e sobre elas passeavam Deus e o Diabo. Deus envia o Diabo para o fundo do oceano com a ordem de trazer um pouco de argila para fazer o Mundo. (ELIADE, 1999, p.82)

A "contradição", portanto, ou seja, a intimidade entre polos que a princípio nos parecem completamente opostos (verdade e mentira, Bem e Mal, amor ideal e natureza bruta, entre outros), são parte integrante dos discursos que dão forma à realidade. É com esse tipo de imbricamento

que Carvalho parece operar o tempo todo. Se pensarmos no dito popular que caracteriza o Diabo como "pai da mentira", e o associarmos ao papel "demiúrgico" do ficcionista, o uso da "palavra" como "argila" (matéria) capaz de "criar um mundo" funcionaria como um pequeno tributo pago à mentira na construção de um universo ficcional – ou, em última instância, na de todo discurso que pretenda emular, reproduzir ou dizer a realidade.

Mas a imagem aquática na abertura da narrativa abre ainda outro caminho de leitura, mais próxima de uma tradição mais diretamente "literária". O fato de o conto ser iniciado com uma declaração de "amor às águas" nos remete, também, ao imaginário romântico. O fato de fazê-lo citando castores e hipopótamos nos leva a supor que o fará de modo jocoso. À medida que o texto avança, fortalecemos a suspeita. A imagem da água mais recorrente e significativa para o imaginário romântico – seja ele o Romantismo dito "profundo" ou o ridicularizado "romantismo oco" – é a marítima³⁶. A imagem aquática na qual mergulha Cristóvão, no entanto, é "a onda fresca de um lago", e o lago, por sua vez, é "a pia batismal". Assim, em mais um bom exemplo da contradição carvalhiana, toda a turbulência, a dissolução, a infinitude que o "amor às águas" tenderia a evocar, acaba referindo-se ao tradicionalíssimo gesto do batismo cristão.

Já a ideia da "grave personalidade", aliás não muito compatível com o modo caprichoso como narra, poderia apontar para uma continuidade em relação à postura do avô alferes, cuja caracterização inicial é um ponto interessante a ser abordado:

Era o meu avô um velho de rija têmpera peninsular. Como voluntário gladiara nas pelejadas lutas da liberdade, e sempre introduzira a espada valorosa até ao mais luzido e nervudo das inimigas falanges. Donde procedeu, restabelecida a paz, voltar a suas magras terras, tão magras, que mal davam para um passadio decente, levando na escarcela carta patente e honra de alferes, e no rosto nobres cicatrizes a atestarem os feitos do soldado. Melhorando de posição, nem por isso deixava de considerar como evidentemente necessária a escala das hierarquias, tal qual a tradição lha transmitia. Filho do povo, não consentiria em mesclar seu sangue com o sangue dum nobre, nem talvez à custa da própria vida. E só uma coisa estimava mais do que a vida – a honra.

Pouco habituado a discernir por si, pensava na maioria dos casos o que seus avós quiseram, que pensasse. Seguia-lhes na esteira, de

olhos fechados, fanático e pertinaz, duvidando da luz, que doutro lado lhe fizessem, porventura, resplandecer. Em matéria de honra era como um reflexo de Catão. Era a honra em pessoa, mas a honra consoante a entendia ele, tal como nós a não entendemos hoje. Tão seguro estava de si que, nem por sombras se lembrara de que na sua família podia inocular-se um fermento de corrupção. (CARVALHAL, 2004, p.102-103)

O avô era um homem do povo que alçou-se à condição de alferes nas "lutas pela liberdade". Embora seja difícil discernir exatamente a que se refere o narrador quando fala de "lutas pela liberdade", é possível supor que remeta a uma das muitas revoltas contra a monarquia ocorridas em Portugal ao longo do século XIX. A vitória lhe concede um título, mas não a liberdade em relação a um ideário baseado no nascimento, que em última instância é a motivação principal do assassinato. Poderia-se argumentar que se trata, na realidade, da desonra da filha ao engravidar antes do casamento, mas a literatura da época está repleta de casos em que isso ocorre e, embora não seja algo insignificante, o casamento acaba por apaziguar a questão. O próprio conde, ao ser surpreendido em flagrante, implora ao alferes a possibilidade de casar-se com Petronilha, inclusive argumentando que sua família é honrada pelos feitos bélicos e não seria indigna de se misturar à nobreza, mas o avô está decidido que, uma vez nascido plebeu, casar sua filha com um conde representaria "uma dívida de honra à custa duma desonra" (CARVALHAL, 2004, p.115).

Nesse sentido, se lidarmos com a possibilidade de que essa "luta pela liberdade" refere-se a uma das revoltas liberais do século XIX, o autor estaria, a exemplo do que sutilmente faz Camilo Castelo Branco em *Amor de Perdição*, ridicularizando uma revolução liberal que, saindo vitoriosa, preserva o mesmo imaginário aristocrático que se propôs a combater, contradição em alguma medida semelhante àquelas encontradas no próprio narrador carvalhiano. Essa leitura do XIX português está claramente desenvolvida no estudo *Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal contemporâneo* (2000), de Amadeu Carvalho Homem:

A configuração social do liberalismo português apresenta-nos um remanescente de recorrências históricas que iludem os pressupostos de modernização e de ruptura que seria legítimo esperar. Pesava sobre o país uma forma mentis e um trilha de hábitos

comportamentais que só a interiorização de valores burgueses avançados, solidamente firmados na livre iniciativa empresarial, poderiam transformar. Mas essa modificação de conteúdos de consciência e de práticas de ação não foi alcançada. [...]. O que o liberalismo significou no exterior de libertação de forças produtivas, cristalizou em Portugal no modesto cadinho de uma simples transferência de propriedade. Desta maneira, a triunfante sociedade liberal sedimentou-se ao redor de nobilitados burgueses, na maior parte dos casos de fresca data, os quais ambicionaram para si e para os seus descendentes um nicho seguro e garantido no exército dos servidores do Estado. Alheios a qualquer tradição de iniciativa econômica particular e molecularmente refratários ao risco dos negócios, estes usufrutuários do conservadorismo cartista procuraram as posições mais confortáveis no pequeno mundo da administração pública (HOMEM, 2000, p.346).

Esse tipo de percepção talvez forneça uma pista para compreendermos a defesa do alferes realizada posteriormente por Cristóvão. Pois se é verdade que, supondo tratar-se efetivamente de uma revolta liberal, o alferes saiu vitorioso e manteve padrões de honra pertencentes a um ideário antigo (lembramos que o próprio título remete à "Honra Antiga"), sua atitude está muito distante da de "nobilitados burgueses", ou seja, de homens "sem nascimento" que se aproveitaram da situação não para operar uma verdadeira mudança, mas para estabelecer-se como usufrutuários de bens aristocráticos antes inatingíveis. É como se o alferes preservasse o imaginário antigo, mas o preservasse honestamente, até cegamente, e não com a hipocrisia artilosa que levou muitos dos revoltosos a estacionarem em cargos públicos a partir dos quais poderiam ornar-se com o luxuoso aparato aristocrático enquanto proclamavam a necessidade de progresso.

Essa leitura vai ao encontro da afirmação de que o alferes "era a honra em pessoa, mas a honra consoante a entendia ele, tal como nós a não entendemos hoje", e de que "só uma coisa estimava mais do que a vida – a honra". Ou seja, ele pertencia a um tipo de imaginário que na época da narrativa já era incompreensível. Ou supostamente incompreensível, visto que embora Cristóvão utilize o "nós" para referir-se às pessoas de seu tempo, posteriormente fará uma defesa dessa mesma honra. Lembramos que trata-se de apenas duas gerações de distância, e a individualização exacerbada, a ambição do luxo burguês e do sucesso em relacionamentos frívolos é tema não apenas da argumentação final de Cristóvão, mas

também de contos como "J. Moreno", "Os Canibais", e veremos posteriormente o destaque que assume em "A Febre do Jogo".

No jogo estabelecido pela narrativa, é difícil unir-se a Cristóvão na defesa do alferes. Mesmo a argumentação final está muito longe de ser a conclusão mais plausível para o modo como Cristóvão narra os eventos do enredo. A utilização de registros próximos dos clichês românticos e a violência do alferes, especialmente na segunda parte, favorecem a defesa do amor de Petronilha. O alferes, contudo, não é apenas demonizado, e mesmo que ignorássemos a defesa final realizada pelo narrador, há uma certa tragicidade em seu sofrimento, em seu discurso e em seus atos. Lembremos que no último segmento afirma não tê-la amaldiçoado, mas perdoado, e ele próprio se entrega à morte. Por tudo isso, é difícil vermos na figura do assassino uma demonização tão simples como propõe Maria do Nascimento Oliveira:

O pai é uma espécie de figura demoníaca e satânica que mede sadicamente o crime que prepara, emprestando uma tonalidade de horror à narrativa tanto mais que nele se vislumbra a iminência do "monstro" das lendas ancestrais, pela sua desumanização e irracionalidade não controláveis. (OLIVEIRA, 1992, p.104)

Seus atos não são desencadeados por um frenesi completamente irracional, mas por um código ético e moral que, embora condenável para os nossos padrões, visaram, em seu contexto, justamente um controle sobre o que consideravam irracional, por exemplo, as paixões. Não é a nossa proposta unir-se ao coro de Cristóvão em defesa de uma "Honra Antiga", mas vale apontar que é justamente esse tipo de afirmação que a obra de Carvalhal não nos permite fazer. Não se trata de uma narrativa confortavelmente adequada a moldes batidos. Tampouco da defesa monológica de códigos tradicionais. E sim do estabelecimento de um jogo contraditório que, após construir-se em moldes quase confortavelmente tradicionais, pronuncia uma inesperada defesa do ato violento do alferes. Esse procedimento induz o leitor a repassar o texto e perguntar novamente o que o texto pode estar querendo dizer.

Há ainda um trecho da primeira parte da narrativa que nos interessa particularmente. Quando Estêvão Ribô, um dos muitos pretendentes ignorados por Petronilha, visita a família, vão todos fazer um passeio pela

propriedade, em uma espécie de piquenique. Ocorre que a jovem está decidida a fingir-se interessada em Ribô para ficar a sós com ele, pois crê que se expuser a situação ao rapaz, cujas qualidades eram sempre ressaltadas pelo pai, ele poderia compreendê-la e até ajudá-la. Todos esses cálculos de Petronilha demonstram a ingenuidade de acreditar nas palavras do pai, que fala da bondade de Ribô, e a astúcia de fingir-se interessada para ter uma chance de ficar a sós com o pretendente. O fato é que essa manobra de Petronilha deixa os pais muito contentes, pois tudo ocorre como se o casamento fosse dar certo. Nesse momento, uma descrição do alferes, aparentemente insignificante, pode preparar o terreno para uma hipótese quase imperceptível em uma leitura desatenta:

O alferes, de ordinário divertido e folgazão, abraçou-se na ânfora do falerno, e fez exclamações dum cómico sobrenatural. Estava nas melhores disposições do mundo. Pouco bastava para alegrar aquela natureza rude e simples. Respeitar o próximo, e bem merecer, por esse preço, igual respeito; percorrer os campos em cuidados da lavoura nos dias de trabalho; merendar, com a família, aos dias santificados, sobre os cômoros verdes; e empenhar-se, com pia intenção, embora com limitado sucesso, em legar à posteridade numerosa progénie: tal o carreiro, que, para seu trânsito invariável, arroteara. (CARVALHAL, 2004, p.108)

Todo o trecho é narrado em registro próximo a um "romantismo" de outra ordem. Encontramos aqui uma espécie de louvor à natureza "rude e simples", disposta à alegria, e os valores do alferes são descritos de forma até um pouco aconchegante, familiar. É a vida simples, confortável, sem grandes sobressaltos. A passagem a esse tipo de registro, além de fornecer um contraponto à "demonização" do alferes (que de fato ocorre em todos os termos adiante!), pode estar de certa forma aproximando-se da própria percepção do velho pai que, em um momento em que tudo parece bem, se permite uma folgada benevolência com tudo e com todos. Mas uma formulação quase imperceptível em trecho tão pacífico deve ser ressaltada: o alferes "empenhava-se, com "pia intenção", mas com "limitado sucesso", em "legar à posteridade" uma "numerosa progénie". Deve ser estranho, portanto, que possua uma única filha, Petronilha. Deixemos esse indício, por ora, reservado. Um trecho particularmente estranho – e facilmente diluído em uma cena de tragicidade avultante – do diálogo dramático entre o alferes e o conde o complementar. Ele ocorre ao final da segunda parte

da narrativa, que assume tons muito diferentes da primeira e da terceira, e é provavelmente o principal eixo de uma leitura de "Honra Antiga" como narrativa ultra-romântica de moldes melodramáticos.

A presença desses moldes, ou seja, a referência a essa tradição, no entanto, é inegável. Os eventos narrados no segundo segmento ocorrem todos em uma única noite e Cristóvão nos apresenta um desenvolvimento passo-a-passo dos acontecimentos, com vários recursos que provocam grande efeito dramático. A própria abertura do capítulo começa com uma afirmação isolada extremamente significativa e se desenvolve em ambientação fantasmagórica. No momento em que Petronilha aparece, chama a atenção o verbo no presente, de modo que o narrador explicitamente afirma o estilo de que se valerá, cria um cenário e, finalmente, nos deixa diante da protagonista, presentificada, em seu quarto:

Estilo sécio.

A noite desdobra-se brandamente, como o manto duma rainha, fulgurante de pedraria. Porém não tarde que um borrascoso vento do sul se encrespe, frema, se atire pelo espaço e apague todos os lumes do firmamento, rolando grossas nuvens prenhas de electricidade. O trovão traz de longe seu rugir de ameaça, que brame no povoado, como voz de extermínio. Estalam as franças dos arvo-redos, e as urzes da serra tisnam-se, lambidas do relâmpago. Depois, como extenuados na luta, serenam de repente os revoltos elementos, e a lua mostra, a espaços, a cor desbotada entre aquosas brumas.

Não é uma vitória. É como um combate singular, cheio de alternativas, em que não há determinado vencedor.

Petronilha está no seu quarto [...]. (CARVALHAL, 2004, p.112)

Nessa passagem é possível notar, de imediato, a abertura que afirma "estilo sécio", palavra que, na época, aproximava-se de outros termos muito encontrados na literatura portuguesa do XIX, como "taful", "casquilho", "janota", e que no vocabulário atual poderiam ser entendidos como um hiperbólico "na moda". Lembremos das considerações de Maria Leonor Machado de Sousa sobre o tremendo sucesso dos melodramas portugueses no começo do século e que durante a produção de Álvaro do Carvalho apresentavam sinais de esgotamento e tornavam-se alvo de chacota por parte de escritores e críticos do período³⁷.

Na sequência, aliás, por toda a segunda parte, surgem uma série de clichês do gênero, mas é possível notar ainda nesse trecho uma discursividade exagerada, uma atmosfera que se aproxima da literatura de horror e um funcionamento um pouco teatral, principalmente pela presentificação dos verbos com que Petronilha nos é apresentada e que seguirá até o encontro com o encapuzado, outro clichê que o próprio narrador evoca associado à figura de "melodrama piegas". A aparição, que Petronilha inicialmente pensa se tratar do aguardado conde, é digna de qualquer figura fantasmagórica de conto de horror, e quando revela-se na realidade como seu pai, não produz nenhuma espécie de alívio:

O embuçado, que o não era de melodrama piegas, não fez um movimento.

Ela recuou indecisa. Então, como por encanto, a lua, desvendando-se, verteu através dos plátanos, que sombreiam a casa, ténue clarão no aposento.

- Jesus! Exclama a moça num terrível calafrio.

Em vez da madeixa loira e opulenta do gracioso conde, o crânio ossoso e nu dum ancião; em vez dum tenro acetinado bigode, umas barbas, como estrigas, longas e eriçadas; em vez de... Santo Deus! Em vez do almejado bem, aparece-lhe um demônio.

Isto na solidão do seu quarto, quando, em profunda sonolência, jaz submersa a natureza inteira.

Como um espectro, que ressurge irado de entre os mortos para vibrar a blasfêmia e o anátema dos preceitos contra o algoz, tal se eleva diante da filha a agigantada figura do alferes. (CARVALHAL, 2004, p.113)

É interessante notar que justamente quando evoca uma figura típica da tradição aproveitada, o narrador nega essa relação, simultaneamente explicitando-a, defendendo-se mas tornando inevitável a própria referência ao "melodrama piegas". E em mais um jogo contraditório típico da exploração carvalhiana dos temas que apontamos até aqui, a "natureza inteira jaz submersa em profunda sonolência", e é o "espectro" do pai quem surge para puni-la. Apontamos nos contos anteriores o ideal amoroso como evanescente, etéreo, poderia-se dizer, incorpóreo. Aqui, é o amor ideal quem já fora "abençoado pela natureza", e a figura do pai surge como "espectro" para puni-la. No entanto, a dimensão corpórea do velho é ressaltada, e até exagerada para acentuar o efeito de surpresa aterrorizante experienciado por Petronilha ao encontrar, no lugar do "gracioso conde",

o amado, o "crânio ossoso e nu dum ancião", o próprio pai. Lembremos que já em "J. Moreno" a primeira alucinação do protagonista se dá também com o corpo morto do pai. Em "Febre do Jogo", narrativa em que o parricídio, ainda que por engano, assumirá papel de destaque, a figura paterna também protagonizará uma cena fantasmagórica. O alferes assume, nessa cena de acentuada dramaticidade, o "demónio" contraposto ao "bem amado" aguardado por Petronilha.

O "bem amado", porém, ou seja, o "amor ideal" dos pais de Cristóvão, é sempre referido com certo distanciamento. O próprio posicionamento temporal do narrador no interior do universo ficcional da narrativa favorece essa perspectiva, uma vez que ambos já se encontram mortos há vinte anos. E não é esse justamente o verdadeiro espírito do amor ideal romântico? O próprio alferes afirma no dia seguinte à esposa: "a morte, que tudo nivela, essa sim, que pode unir-vos" (CARVALHAL, 2004, p.115). Ou ainda: "Pedi-ma o conde em casamento. Dei-lha. Dorme com o esposo no mesmo leito. Foi magnífica a boda. Não correu o vinho em jorros, mas correram jorros de sangue" (CARVALHAL, 2004, p.122).

Mas somos obrigados a recorrer em nosso texto a um recurso mais do que frequente na obra de Carvalho, a adversativa. Pois acreditamos que a oposição entre elementos do imaginário relacionados ao campo do amor ideal, em oposição ao de uma corporeidade violenta está posta constantemente, ainda que talvez apenas como pano de fundo tradicional dessas constelações imaginárias. Essas são, contudo, tão frequentemente evocadas quanto confundidas pelo narrador carvalhiano. O mesmo movimento é realizado por Cristóvão ao longo de toda a cena dramática do segundo capítulo.

Se o referido amor de Petronilha pelo conde é "abençoado pela natureza", mas não pela sociedade, essa "natureza", enquanto relação corpórea, nunca é descrita pelo narrador. A emboscada do alferes, por sua vez, é extremamente corporal, e todo o movimento, mesmo a luta entre pai e filha, não é desprovido de certo teor erótico. Por exemplo, quando o alferes a surpreende e cumprimenta: "Boas noites, filha! Diz ele com cruelíssimo carinho" (CARVALHAL, 2004, p.114). Adiante, pouco antes de assassinar o conde, correrá pelo gume da espada "uma vista cheia de diabólica ternura"

(CARVALHAL, 2004, p.119). O momento em que aguardam a chegada do conde é repleto de um suspense expresso de maneira bastante corporal:

Ambos esperam, ambos sofrem, mas que diferença nos pensamentos, que se atropelam naquelas almas!

Silêncio de túmulos. Apenas se ouviam as pulsações surdas dos corações, e o zumbido dalgum alado insecto, que nos ares revolita.

Ao longe marulham saudosas as cachoeiras.

Pai e filha a um tempo oscilam. Apressuram-se as respirações, entumecem as artérias, perde-se o fôlego. Um vulto surdira da espessura.

Olham, dão toda a tensão à vista, fundem todos os sentidos num sentido só. Que tormento! (CARVALHAL, 2004, p.115)

Há uma lúcida referência ao sofrimento de ambos, o que sutilmente sugere uma possível empatia com cada um, ainda que por vias diferentes. Mas toda a descrição é repleta de elementos muito mais corpóreos, quase sugestivamente eróticos, e encontramos até mesmo a "fusão de todos os sentidos" (que poderia remeter a um tipo de fusão "extática" próxima da proposta por Bataille), as artérias entumescidas, a perda do fôlego. Quando Petronilha avista o conde, porém, a exemplo do suspense rompido em "A Vestal!" pelo movimento de Níger, a expectativa dá lugar à ação, e a ação é tão corpórea quanto violenta:

Reprime-a o alferes, e arrasta-a dali, pondo-lhe na boca, como mordança, a nervuda mão. Ela, feroz como a loba a quem furtaram os cachorrinhos, resiste temerária. Não durou a luta. Resvalou no chão alquebrada e dorida. Mas, espumando raiva, crava até ao osso, crava os dentes na mão, que a macerava.

O alferes levou-a pelos cabelos para a alcova.

Quanto tornou a entrar no quarto, estava mais sinistro ainda. Enxugava a espada a um pano da cortina, e, terrível como o génio das vinganças, posta-se ao lado da porta por onde devia penetrar o conde. (CARVALHAL, 2004, p.116)

Talvez seja um pouco forçado atribuir à "repressão" do alferes, aos gestos da luta, algum carácter explicitamente sexual, como a "mão nervuda" que funciona como mordança, o ato de levá-la "pelos cabelos para a alcova" ou de postar-se onde devia "penetrar o conde". Mas a escolha dos vocábulos parece novamente sugeri-lo, ainda que de maneira sutil⁹⁸. A repentina "animalização" dos gestos de Petronilha é muito mais explícita. Florentina, na ânsia de consumir o amor por Gundar, cravara-lhe na face os "dentes

vorazes" ("A Vestal!"). Petronilha, aqui, na ânsia de defender o amado, é associada à loba que defende seus filhotes, e crava os dentes "até o osso" da mão nervuda do pai. A animalização, portanto, que apontamos no "segundo desfecho" de "Os Canibais" como recurso simultaneamente cômico e crítico do absurdo constituído pela atitude da família burguesa diante da herança, é aqui utilizado para descrever o desespero amoroso com que Petronilha busca defender-se (e defender o amado) do próprio pai.

Apesar da acentuada corporeidade de ambos os movimentos, expectativa e luta, entre pai e filha, o ato principal de toda a cena e, poderia-se dizer, da narrativa, mais uma vez não é descrito. A despeito da mencionada "presentificação" em algumas das descrições dos eventos narrados, há nesse trecho uma espécie de eclipse. Em uma frase, o alferes leva a filha, pelos cabelos, para a alcova. A seguir, passamos direto para o momento em que torna a entrar no quarto. O fato de estar "mais sinistro ainda", e de enxugar na cortina a espada, nos sugere o que ocorreu, mas o evento em si não nos é mostrado. Esse recurso, mais do que pudor, parece acentuar o caráter "teatral" da cena, ocorrida toda em um único ambiente.

Igualmente dramáticos, e mesmo exageradamente dramáticos, são os diálogos que seguem entre o alferes e o conde. Mas não se prestam meramente à paródia do gênero. Ainda que repletos de uma discursividade exacerbada, há grande conteúdo contraditório em todos eles. Petronilha já havia, momentos antes, "invertido" a lógica da recorrente demonização feminina por parte de certa tradição cristã ao defender-se do pai, afirmando: "Não sou culpada. Foi a desgraça. Amei-o. Eu não podia esmagar o coração. Pois para que pôs Deus o íman fatal da perdição nos olhos do homem?" (CARVALHAL, 2004, p.114). Ao que o pai respondera: "Para que pôs o inferno a incontidência no teu leito? Para que fizeste de teu pai um homicida?" (CARVALHAL, 2004, p.114). Trata-se de um procedimento bastante conhecido por boa parte da humanidade: a transferência da responsabilidade por nossas escolhas à atitude de outrem. As contradições inerentes à multiplicação desse *modus operandi* geram tensões consideráveis na percepção da realidade.

Entretanto, há alguns lampejos de desestabilização na visão monolítica do alferes. Apesar de em alguns momentos "comprazer-se em ver

como o conde se estorcia na tortura" (CARVALHAL, 2004, p.116), chega a perceber uma verdade "palpitante" nas palavras do jovem acerca da frivolidade das convenções em face da virtude:

- Tem razão, diz no maior abatimento [o conde]. É justo. Mereço a invectiva. Mas hei-de provar-lhe que sou menos culpado, do que se persuade. Hei-de provar-lho. Amei-a... O alferes calcula os desvarios, a que arrasta um amor arraigado e impetuoso? E quem o autoriza a julgar das minhas intenções? Quem lhe diz que não pensei mil vezes em sanar o mal?...

- Petronilha é do povo.

- Eu a levantaria.

- E as conveniências de sociedade e de família?

- Relegava-as para o rol das coisas frívolas, e, mais que frívolas, estúpidas. Entre um e outro homem não há senão uma distância: é a que vai da virtude ao vício.

O rancor do alferes amaciava-se manifestamente. Soavam-lhe no coração aquelas palavras. Pareciam-lhe palpitações de verdade. Mas na recalcitrante cabeça tinha gravadas, como em bronze, outras bem diferentes ideias. Todavia, sem acertar com azada resposta, assumiu mais humana exterioridade. O mancebo, que o observa, continua com fogo e paixão sincera:

- Por Deus lho peço. Consinta que, ao separarmo-nos bons amigos, eu lhe dê o respeitoso nome de pai.

- Os homens, que dirão os homens? (CARVALHAL, 2004, p.116)

São momentos como esse que destacam, conforme mencionamos, certa dimensão "humana" no algoz. É preciso algum esforço para que retome os valores gravados "como em bronze" em sua consciência. Esse tipo de nuance, porém, escapa um pouco aos gestos e às falas e, embora se possa pensar que poderia ser representado por uma expressão facial se transposto para o teatro, é por um recurso romanesco que se revela no trecho destacado. De toda forma, Petronilha já está morta, e é com alguma crueldade que o alferes convida o jovem a "oscular" a amada no leito. A seguir, após novas falas de exaltada – e um pouco cômica – tragicidade, o conde é finalmente morto pela espada do velho. Também esse gesto é investido de alguma hesitação e só se conclui por uma espécie de pragmatismo gestual e discursivo que visa atenuar a consciência. A execução não é efetuada sem o pedido honroso ao inimigo para que se defenda, mas ocorre a despeito de sua negação. Ainda assim, deve ocorrer "nas trevas", e não iluminada, diante do público leitor:

- Concluamos.
 - Vais ver como morre um homem de alma.
 - Mas antes... queria fazer-lhe um pedido.
 - Tu!
 - Peço-lhe...
- O alferes parecia embaraçado.
- Diz, carniceiro.
 - Peço-lhe que se defenda.
- A resposta foi um gesto de soberano desprezo.
- Recusa? Pergunda comovido o velho.
 - Se recuso!
 - Nesse caso, que a terra lhe seja leve, meu senhor.
- Ergueu, com ambas as mãos, à altura da cabeça, o mortífero instrumento, e, prestes a descarregar o golpe, deixou cair os braços esmorecidos.
- Não posso, murmura.
- E, apagando a lâmpada, feriu nas trevas.
Um corpo baqueou. (CARVALHAL, 2004, p.121)

O recurso do alferes nesse último gesto é bastante significativo. Sua "honra antiga" configura um obstáculo para o impulso (calculado a partir dessa mesma honra) de executar o conde sem uma tentativa de defesa. O pedido, feito quase humildemente, é negado com "soberano desprezo" pela vítima. A execução, porém, ocorre do mesmo jeito, mas necessariamente no escuro, após apagar a lâmpada. É evidente o quanto a questionável lógica do alferes vem à tona nesse movimento. Seu sangue "do povo" não lhe permite unir-se socialmente à família nobre do conde, mas parece natural que execute aquele a quem se refere como "meu senhor".

Mas há uma possível contradição ainda maior, insinuada mais de uma vez e ligada a outro grande clichê das narrativas tidas como românticas. É possível identificar ao menos três referências a ela. A primeira é quando Cristóvão menciona rapidamente a dificuldade do alferes em gerar filhos. A própria argumentação com a filha acerca do casamento expressa o teor imperativo dessa ideia em sua consciência:

- Silêncio, atalha o pai, impando de soberania e majestade. Todos temos a nossa época de eflorescência. Não há ser organizado na criação, que possa fugir a lançar, como as árvores, seus rebentões, flores e sementes, pelas quais se multiplique, e se perpetue. Eu estou velho e acabado, e tenho o direito de exigir a minha filha que me não prive de ver ainda a continuação duma raça, que merece

mais prolongada existência. Não te quero para freira, Petronilha. (CARVALHAL, 2004, p.104)

O discurso do alferes dá ensejo a uma nova caracterização de Petronilha, na qual sua esquivia ao casamento é atribuída a uma "romanesca imaginação" e à "índole aristocrática":

Esta linguagem rude, e sobremaneira estouvada, não se compadecia do melhor modo com a índole aristocrática de Petronilha. Em extremo humilhada pregava timorata no alferes os grandes olhos azuis, dirigindo-os depois suplicantes para a mãe. Esta mostrava-se entretida no bom serviço da mesa, e totalmente estranha à conversa. Sentia-se desamparada a pobre rapariga.

Ela, ao revés dos seus progenitores, era uma romanesca imaginação. Antes queria ser amante aviltada dum príncipe proscrito e mendigo, do que a esposa respeitável dum rico burguês. Julgue-se do que sofreria. (CARVALHAL, 2004, p.105)

Essa caracterização se encontra duplamente ligada a certa tradição literária. Em primeiro lugar, a explícita "imaginação romanesca". Em segundo, a "índole aristocrática" que a impele a desejar antes um "príncipe proscrito e mendigo" do que um "rico burguês". É justamente esse tema que nos interessa. A questão é: por que Petronilha teria uma índole aristocrática? Se, nesse momento, o narrador refere-se aos avôs como "progenitores" de Petronilha (o que apenas aumenta a confusão), há, como mencionamos, dois outros momentos que insinuam que essa "índole" peculiar talvez não se deva apenas à "imaginação romanesca". Ao lado dessa caracterização e da já insinuada dificuldade do alferes em gerar filhos, encontramos em suas próprias palavras uma afirmação que a princípio parece disparatada:

- Antes de ser carrasco fui juiz.
- Para imolar tua filha.
- Mentira! Ela não era minha filha.
- Petronilha?!
- Pertencia certamente à estirpe de vossa excelência, senhor conde, diz com urbanidade contrafeita, porque era infame.
- Se a renegas, quem te deu o direito?...
- A vergonha, meu senhor.
- A vergonha!
- A vergonha de a ter adoptado. Sangue meu não se corrompia.
- Silêncio. Não afrontes a santa. Concluamos.
- Concluamos. (CARVALHAL, 2004, p.120-121)

Daí vai-se direto para a execução do conde que citamos acima. Os dois momentos parecem ligados pelo desejo de acobertamento. Diante da súbita revelação do alferes de que Petronilha fora adotada, o próprio conde pede silêncio, e ambos concordam que é hora de "concluir". É possível, é claro, pensar que essa suposta revelação seja falsa e poderíamos atribuí-la ao desespero do alferes em justificar a hipótese de que "seu sangue não se corrompe". Mas essa fala, situada de maneira explícita somente nesse momento, na boca do alferes, em uma cena que evidentemente Cristóvão não presenciou (e ninguém mais além das vítimas e do algoz), não parece ligar-se com a mencionada dificuldade em gerar filhos e com a "índole aristocrática" de Petronilha? Esses elementos, mencionados todos de passagem, aparentemente irrelevantes para o desenvolvimento da narrativa, não parecem sugerir ao menos uma possibilidade de que a própria Petronilha seja, ela mesma, uma nobre casualmente criada por pessoas "do povo"?

Pensamos que esses elementos, se não concluem, ao menos instauram uma dúvida, uma possibilidade de enorme contradição na aparentemente impenetrável honra do alferes. Na verdade, ainda que como mentira, o recurso a esse argumento desmonta a lógica do sangue que a sustenta. Mas é curioso pensar que, por trás de toda a argumentação de Cristóvão no primeiro e no terceiro segmentos, de toda a violência teatral dos eventos na segunda parte da narrativa, de toda a evocação a uma série de clichês românticos e romanescos, um deles (o do nobre que, criado pelo povo, desconhece até um momento decisivo a própria linhagem) permanecesse apenas insinuado nesses três momentos, sem nunca vir à tona.

Observamos que no último segmento de "J. Moreno" todas as atenções se dirigiam para as aparições assombrosas, posteriormente explicadas (de modo quase absurdo!), ao passo que muitas outras perguntas restavam pouco esclarecidas, ainda que não recorressem ao sobrenatural. Aqui, o conflito entre a "honra antiga" e os valores do "progresso" figurariam como a grande oposição no centro de uma narrativa que se vale constantemente de clichês românticos. Nesse jogo, Cristóvão empregaria diferentes modos de narrar, chegando até mesmo à argumentação explícita articulada no último segmento, na qual parece defender a conduta do avô. Não seria possível que, do mesmo modo, espalhasse "pistas", subterrâneas

à batalha explícita instaurada no conto, indícios de um clichê romântico "não realizado", apenas insinuado, que poderia constituir um "ponto cego" capaz de desarticular boa parte da discussão?

Essa hipótese que evocamos, embora não possa ser concluída, está ao menos sugerida no texto. É o tipo de "falha", ou de indício de uma possível "falha" na realidade construída pela narrativa e que, ao contrário das aparições espetaculosas, passam facilmente despercebidas em uma leitura que se dedique mais imediatamente à questão de se há ou não fantástico em qualquer que seja a baliza teórica escolhida. Esses recursos todos funcionam por acumulação. A artificialidade das aparições, a dramaticidade de cada gesto, a retórica exagerada, as insinuações sutis, a sobreposição de camadas incompatíveis de visões da realidade, tudo contribui para o efeito geral de inconstância. E nem é preciso procurar tais minúcias que podem soar mais ou menos representativas, à tendência do leitor.

Há aspectos mais evidentes, nesse sentido, na terceira parte da narrativa, apenas mencionada até aqui. Nela, Cristóvão narra o dia seguinte ao assassinato, quando o alferes revela os acontecimentos à esposa, entrega o jovem narrador a ela e vai "oferecer a garganta ao braço do algoz" (CARVALHAL, 2004, p.123). Reiteramos como a atitude do alferes, embora violenta, não está desprovida de certa tragicidade de homem convicto de seus valores (ainda que a pequena hipótese acerca da adoção de Petronilha possa problematizar isso). Uma breve observação do narrador, bastante ilustrativa do movimento contraditório que temos delineado, dá indícios dessa tragicidade sem, no entanto, deixar de lhe insinuar uma crítica: "O alferes entrou tranquilo, como a consciência dum justo. Só nos olhos lhe bruxuleava certo notável fulgor, que, a meu ver, trai os espíritos imbuídos por qualquer fanatismo. Envolta nas faixas infantis conduzia uma criança. Era o filho de Petronilha, era eu." (CARVALHAL, 2004, p.122).

Há uma clara oposição entre o aspecto positivo da "consciência dum justo" e o "certo notável fulgor" comparável aos olhos de um fanático. Não se poderia dizer o mesmo do narrador. De certa forma, é impressionante o modo contraditório como Cristóvão se dispõe a nos apresentar os eventos narrados. Não é como se estivessem desprovidos de afeto, mas o afeto vai em direções diferentes e isso por vezes soa como se não houvesse,

no fundo, um sentimento verdadeiro. Estão espalhadas pelo texto algumas poucas situações em que se refere a Petronilha, ou ao alferes, como "minha mãe" ou "meu avô", como que para nos lembrar desse envolvimento que, na maior parte do tempo, passa despercebido. Esse direcionamento oscilante da simpatia para um ou outro personagem é reveladora em dois aspectos de que ainda gostaríamos de falar.

Um breve trecho nos direcionará a ambos. No terceiro segmento, assim que termina de narrar os mencionados eventos do "dia seguinte", Cristóvão nos permite ver a fonte de seus conhecimentos acerca de toda a história. Pois, se é evidente que era um bebê quando a mãe foi assassinada, como é capaz de narrá-los vinte anos depois? Transcrevemos três parágrafos que, além de expressar uma mudança nos rumos da narrativa, nos fornece a resposta:

O alferes deixou-a [a avó] aos cuidados duma criada. Vestiu pesado luto por sua filha, e foi oferecer a garganta ao braço do algoz.

E minha avó, ainda hoje, quando é mais lauto o jantar e maior o número dos convivas, conta, entre a sobremesa e o café, conta, com orgulho de leoa, como na sua família se castiga uma afronta.

Por mim, que, sem conhecer minha mãe, a imagino todavia um tesouro valioso de sensibilidade, nem censura, nem tão-pouco louvo o rigor selvagem do alferes.

É mais difícil, do que geralmente se pensa, este mister de censor. (CARVALHAL, 2004, p.105)

Em primeiro lugar, a avó. É através dela que Cristóvão sabe da história. Aliás, não só ele, mas aparentemente todos aqueles que já compartilharam um jantar com ela. Nesse ponto, devemos reconhecer nossa distância em relação aos costumes oitocentistas, mas não soa indelicado – para não dizer mesmo perverso – o gosto da avó em contar o assassinato da própria filha pelo falecido marido, que entrega-se a seguir à execução, "entre a sobremesa e o café"? Trata-se de mais um desses momentos em que uma situação mencionada apenas de passagem pelo narrador, nos coloca para pensar.

Há até mesmo o símile com uma leoa, ao caracterizar o orgulho da avó. Lembremos das dentadas de Florentina em Gundar durante as núpcias ("A Vestal!") e de Petronilha nas mãos do pai num ímpeto de defender a si mesma e ao amado. Trata-se, nesse caso, de uma animalização diferente,

tanto do impulso sexual de Florentina, quanto do ato defensivo de Petronilha. É diferente, também, da comparação dos familiares de Margarida com "molossos esfaimados" diante da herança ("Os Canibais"). No caso da avó, é seu "orgulho" que é caracterizado como "de leoa". O orgulho de ter, em sua família, a verdadeira fidelidade a um código de valores. Isso não poderia indicar que, aos olhos do narrador, o próprio apego a esse código estanque (tão pretensamente civilizado) implicaria em si uma dimensão selvagem?

Pois se a primeira e a terceira partes da narrativa estão em forma mais próxima do gênero "romance", não se furtando até mesmo a uma longa argumentação acerca do progresso, a segunda, aquela em que o assassinato é descrito de maneira mais "visível", se destaca pela violência dos eventos narrados. Lembremos que a leitura de Oliveira, por exemplo, é predominantemente marcada pela perspectiva adotada nesse segmento, praticamente ignorando todo o movimento discursivo realizado na última parte.

Esse movimento, contudo, parece ligado à percepção que mencionamos acima, em relação à "selvageria" inerente a um código estanque que deva ser defendido a todo custo. O próprio Cristóvão não nega à mãe a caracterização como um "tesoiro de sensibilidade". Mas mostra-se menos disposto a "louvar" ou "censurar" rapidamente o "rigor selvagem" (encontro de palavras que cristaliza a hipótese que esboçamos quanto ao símile da "leoa"³⁹) do avô. Poderíamos dizer, então, que trata-se de relativismo? No fim do trecho destacado, Cristóvão afirmara a dificuldade, maior do que geralmente se pensa, da função de censor. Essa declaração inicia a argumentação final de "Honra Antiga". E ela começa, de fato, com reflexões bastante afinadas com o que hoje entendemos, para o bem ou para o mal, como "relativismo":

A honra, como tudo o que é convencional, pauta a sua mobilidade pelas fases por que vai passando uma civilização. Desde a infância individual até à idade madura, que de caracteres diferentes não assume! Desde a barbárie ao estado culto, que de vezes não muda o traje, a cor e as feições! Na mesma actualidade nem todos os povos lhe rendem o mesmo culto. A mão esquerda para os orientais corresponde à nossa direita. E a divergência, ou a oposição, que, acerca de certas cosmopolitas ideias, se observa no conceituar dos

povos dum a outro hemisfério, duma a outra das grandes partes do globo, não deixa também de se assinalar dum a outro vizinho continente, sem exceptuar aqueles, que, a par e fraternalmente, desabrocham nas flores e nos frutos do progresso. (CARVALHAL, 2004, p.123)

A seguir, porém, como se esse mesmo pensamento o levasse a assumir subitamente um posicionamento, Cristóvão associa o alferes às "extintas tradições", e coloca-se como um "renegado do progresso" (CARVALHAL, 2004, p.124). Sua argumentação passa então a criticar, por uma espécie de analogia um pouco brusca, a "ambição", o "luxo", a "indústria", entre outros elementos que figuram em seu discurso como consequências do "progresso". Vejamos como esse é caracterizado:

Progresso! É ideia, que se escoria e ferve nos entendimentos; é palavra que anda no sorrir de todos os lábios; é sanefa com que se mascaram os que não crêem; é facto, que perverte a sublime natureza dos homens; que revolve, altera e disformiza a criação inteira. A vaga febre dum desejo ignoto arrasta-nos e nos impele de encontro não sei a que medonho Cáucaso. Caminhamos. Para onde? É como se arrancássemos os olhos para não errar o caminho. Maldigo-o.

Porque nos furta ao viver natural e contemplativo das florestas; porque polui a nudez dos nossos corpos e a nudez da nossa primitiva inocência, pelo artifício; porque derruba a árvore, providência de Deus! Que espontânea nos garante, com seus purpurinos frutos, uma conservação deleitosa; porque nos obriga ao trabalho fatal de Sísifo; porque troca em conveniências, interesses, comodidades, metal, todas as grandes riquezas dos nossos corações, como em cobre se poderá trocar um diamante. (CARVALHAL, 2004, p.124)

Chama a atenção, mais uma vez, uma certa modulação no tipo de registro literário. Aqui, Cristóvão assume uma explícita argumentação, recorrendo a metáforas tradicionais, evocando ideias eruditas e religiosas, em função de um ponto que gostaria de defender: a crítica ao progresso como elemento que nos "furta ao viver natural e contemplativo das florestas". Trata-se, mais uma vez, de um pensamento associado a um tipo de romantismo um pouco caricato, à nostalgia do suposto estado "natural" do homem. Esse estado, novamente segundo uma operação *a posteriori* do próprio pensamento de herança cristã que o condena, é idealizado, e a "ambição do luxo" passa a ser consequência indiscernível e condenável do "progresso".

Cristóvão acaba, por fim, a problematizar a crítica de "bárbaro" ao alferes, lembrando-nos de que também "são bárbaros os heróis da *Ilíada*". A seguir, evoca comicamente os banquetes dos heróis gregos, em sua dimensão corpórea e sangrenta: "Um mastodonte, quer-me parecer, um mastodonte assado com intestinos e tudo, servindo de recheio algum javali, que, vivo e a pular, lhe encaixariam no tórax, resume e constitui o fausto da régia mesa" (CARVALHAL, 2004, p.135). Mas conclui: "Mas, quanto havia de lerdamente grosseiro no trato externo, avultava no íntimo em magnificências de singulares virtudes" (CARVALHAL, 2004, p.125). E, finalmente: "Havia muita crença e havia muita esperança, e, além disso, *muita constância*, severidade no amor das Penélopes" (CARVALHAL, 2004, p.125, grifo nosso).

Esse último trecho demonstra um aparente desconforto em relação à "inconstância". Ao mesmo tempo, todo o movimento "argumentativo" da narrativa é deslocado constantemente, gerando essa mesma incômoda sensação. São exemplares os termos utilizados para a conclusão de sua argumentação, pois embora, em conteúdo, ataquem o "progresso", a linguagem utilizada é bastante próxima do ideário que o sustenta:

Disse-o primeiro Homero. E digo-o eu, em segundo lugar. É de crer que, qualquer de nós, tenha meditado o assunto. Assim, pois, em teoria, fica pouco mais ou menos esfaqueado o "progresso", e conscienciosamente se demonstra, por consequência, o quanto são dignos de saudade os tempos de barbárie, ou aqueles mesmos, em que ela se reflecte mais fagueira. Ainda há vinte anos se dismantelavam peitos, em que effloresciam rosas carrasqueiras, ou coisa assim dura. Hoje essa tribo dos fortes torricou-se nas luzes do século. E tanto é certo, que daqui prometo cem anos de indulgências plenárias do nosso Beatíssimo Padre a quem quer que me descubra um homem da estofa de meu avô. (CARVALHAL, 2004, p.126)

Se somos inclinados a evocar tantos trechos de um número reduzido de páginas é para indicar as diversas modulações no estilo, no tipo de recurso retórico, nas figuras evocadas, no efeito de cada trecho como texto e como conteúdo vinculado. Ao criticar o "progresso", o procedimento de Cristóvão é próximo de seus defensores e funciona por "teoria" como disputa violenta ("esfaquear o progresso"), pela "demonstração conscienciosa", e pela "consequência". Evoca até mesmo uma figura de autoridade literária

(Homero) para tê-lo dito "antes dele". Mas todo esse esforço propõe uma nostalgia do suposto passado "natural" que só assume contornos idealizados pela própria visão retrospectiva do "progresso". O narrador carvalhiano, conforme mencionamos, parece sempre inclinado a reencenar essas contradições, não apenas na mais ampla disputa instaurada nas narrativas, mas também no interior de um suposto "polo" unívoco que a assume.

E Cristóvão nos reserva ainda uma última "guinada", bastante jocosa e romanesca. Após concluir a argumentação "séria" dos trechos anteriores, as "relativiza", assumindo uma curiosa posição em relação ao "sexo amável":

Oxalá que tal, tão soberana fosse sempre a indignação dos pais, ofendidos. Estou todavia seguro, peço licença para o confessar, estou seguro de que o alvitre viria a dar cabo do sexo amável... se exceptuarmos, bem entendido, a granítea prudência das avisadas damas da minha parentela e amizade de quantos ressonam, ou abrem perenal bocejo, beatificados pela cruenta narrativa. (CARVALHAL, 2004, p.126)

Esse é o fim da narrativa. Toda a argumentação anterior é, de alguma forma, relativizada por essas palavras. A condenação do "sexo amável", contudo, ou seja, os valores que o levaram a defender o alferes, ainda ditam sua posição. Há, porém, uma espécie de "maleabilidade" irônica que o leva a estender o juízo a termos quase universais, exceptuando, de maneira evidentemente jocosa, as parentes e amigas do narrador e dos leitores. E a própria narrativa "cruenta", pode provocar "bocejos" ao leitor a quem se dirige, ainda que os "beatifique".

A essa altura encontra-se, em teoria, esfaqueada a possibilidade de estabilizarmos um posicionamento fixo por parte desse narrador. Encontram-se, como conscienciosamente demonstramos, diversos pontos de contradição, oscilações, tanto nos eventos narrados, nas ideias vinculadas, quanto nos registros, nos recursos textuais empregados pelo narrador para construir o conto "Honra Antiga".

Esses movimentos do narrador provocam, como consequência, uma instabilidade de outra ordem: a instabilidade da própria realidade no universo ficcional da narrativa. Quando a percorremos, a questão mais

evidente é quanto à posição do alferes. Apontamos que a leitura de Oliveira caracterizaria o alferes como absolutamente "demoníaco", tornando-a uma narrativa de moldes "românticos" aparentemente confortáveis. Podemos dizer com segurança que essa perspectiva está presente de maneira bastante explícita em "Honra Antiga". Mas ela ignora os pequenos matizes que apontamos como "tragicidade" na figura do alferes e, principalmente, a argumentação final de Cristóvão. Ainda que não a tomemos definitivamente "a sério", ela adiciona pelo menos uma nova dimensão (talvez a própria dimensão argumentativa do progresso) à "crítica do alferes", que constitui um possível eixo do conto.

Por fim, a própria "matéria", os eventos narrados em "Honra Antiga", é significativamente submetida pelo autor ao personagem primário Cristóvão, construído especificamente para constituir o narrador e grande organizador da narrativa que nos é apresentada. Essa opção do autor instaura ao menos um "grau" de distanciamento. Os eventos narrados, porém, ocorreram com seus familiares, o que de alguma forma "matiza" esse distanciamento com uma dose de proximidade que nos leva a pressupor alguma afetividade. Além disso, qualquer que seja o "orgulho de leoa" com que o faz, é a avó quem transmite a história a Cristóvão. Essa informação adiciona, simultaneamente, um novo "grau" de distanciamento e um novo "grau" de afetividade ao percurso da narrativa entre seu suposto "acontecimento real" (dentro do universo narrativo, é claro, há vinte anos do momento em que Cristóvão se põe a narrar) e ao tempo virtual em que o leitor implícito a receberá.

Sem nos colocarmos a destrinchar as últimas consequências, ou os possíveis meandros quanto à análise da manobra literária que sugerimos acima, esse tipo de complexidade na formação dos narradores carvalhianos parece cada vez mais distanciar-nos da ideia de que o "trajo" possa "revelar uma índole". Mas, paradoxalmente, justamente à medida em que nos distanciamos da crença em uma "índole" essencial, o "trajo" torna-se mais importante. Pois sendo tudo a que temos acesso, passa a ser efetivamente tudo o que poderíamos considerar, ou tudo àquilo com que podemos nos relacionar como se tratássemos de uma "índole". Nesse ponto a literatura é particularmente interessante. Uma vez que se constitui, de partida, como "ficção", essas relações são intrínsecas ao seu funcionamento. Assim, a

obra de Carvalhal opera simultaneamente uma exacerbação paródica e uma defesa do recurso à inconstância e à artificialidade do texto literário.

Os eventos narrados em "Honra Antiga", cremos, nunca ocorreram no que conhecemos como realidade. Mas essa outra realidade é suposta como existente, é projetada pela narrativa de Cristóvão (que é, por sua vez, um personagem criado já na constituição do universo ficcional). Há, contudo, uma espécie de intersecção entre a realidade projetada por Cristóvão e aquela em que vivemos. Desse modo, os eventos narrados *poderiam ter se passado* em nossa realidade e, portanto, a relação de Cristóvão e, por consequência, de nós leitores, com eles, relaciona-se com o nosso modo de pensar a realidade.

Os graus de distanciamento a que nos referimos não apenas "interferem", mas criam, no ato narrativo de Cristóvão, os eventos narrados. É por isso que, por exemplo, o segundo capítulo ocorre todo como uma espécie de "ato", os clichês melodramáticos são evocados e, portanto, somos dados a "conhecer" essa realidade pelo próprio recurso a determinado imaginário. Do mesmo modo, nos outros segmentos, nas outras narrativas e, em última instância, em todo "acesso" que temos ao que pensamos como "realidade" (ficcional ou não), a relação é como se fosse "mediada" por esses recursos literários e imaginários. A ideia de "acesso" e de "mediação", porém, parecem pressupor uma suposta "realidade pura" com a qual nos relacionaríamos por "intermédio" da linguagem. Mas é já essa aparente "mediação" que gera a realidade com que lidamos. Os "graus de distanciamento" de que falávamos são já elementos a partir dos quais se constitui o que entendemos por "realidade".

Assim, Níger é o enorme e ameaçador cão negro, um pouco humanizado e, como "humano" que devém, um "conquistador" rival - além de paradoxalmente representante da "natureza bruta" - que precisará ser eliminado diante do impasse erótico de Gundar. É o "prisma" de Gundar que está em jogo, e isso não é necessariamente uma "alucinação". Do mesmo modo, é necessária uma crença quase sobrenatural nos princípios enunciados por Fausto (e que se pretendem bastante "realistas") para que encaremos o final fantasmagórico de "A Vestal!" como o triunfo de uma concepção "naturalista-diabólica" (acrescentaríamos "misógina"

e "involuntariamente idealista") da realidade. Assim também a viagem de Moreno, ainda que se dê efetivamente no universo da narrativa, é já constituída por suas leituras sobre o tema, pela infinidade de termos estrangeiros que envolvem a experiência com Petra e com as *manolas* ("J. Moreno").

O discurso "lapidar", aquele que destrincha o novelo e expõe uma "essência", supostamente realizado no discurso político por Moreno, só pode ser mencionado em segunda mão e, em última instância, como ficção, tal qual a idealística "fórmula matemática" que governaria a Natureza (negada pelo narrador de "Os Canibais" tão veementemente quanto a Dulcineia dos Quixotes), tal qual a "realidade" dos eventos narrados. Para dizê-la é necessário sempre instituir "cortes", "graus de distanciamento", "trajos". É necessário sempre "pescar" um nome, mergulhar na multiplicidade e fazer escolhas, dividir, criar.

Em outro trecho do texto que evocamos no início do capítulo, Eliade busca delinear uma espécie de funcionamento do que chama de *coincidentia oppositorum*. É curioso como ao referir-se à impossibilidade inerente ao homem de conhecer uma totalidade (tão inerente quanto o desejo de concebê-la), essa impossibilidade revela-se próxima da perspectiva bastante contemporânea que temos apontado como uma possível leitura de Carvalhal:

Para o historiador das religiões, a *coincidentia oppositorum* ou o mistério da totalidade é discernível tanto nos símbolos, nas teorias e nas crenças referentes à realidade última, ao Grund da divindade, quanto nas cosmogonias que explicam a Criação pela fragmentação de uma Unidade primordial, nos rituais orgiásticos que perseguem a inversão dos comportamentos humanos e a confusão de valores, nas técnicas místicas de união de contrários, nos mitos do andrógino e nos ritos de androgenização, etc. De maneira geral, pode-se dizer que todos esses mitos, ritos e crenças têm como objetivo lembrar aos seres humanos que a realidade última, o sagrado, a divindade ultrapassam suas possibilidades de compreensão racional; que o Grund é discernível unicamente enquanto mistério e paradoxo; que a perfeição divina não deve ser concebida como soma de qualidades e virtudes, mas como liberdade absoluta que está além do Bem e do Mal; que o divino, o absoluto, o transcendente distinguem-se qualitativamente do humano, do relativo, do imediato porque não constituem modalidades particulares do ser, nem situações

contingentes. Resumindo, esses mitos, ritos e teorias que implicam a coincidência oppositorum ensinam aos homens que a melhor via para se apreender a Deus ou a realidade última é renunciar, mesmo que por alguns instantes, a pensar e imaginar a divindade em termos de experiência imediata; tal experiência só poderia perceber fragmentos e tensões. (ELIADE, 1999, p.81-82)

Poderíamos pensar, talvez, em um "relativismo insatisfeito". Os embates por vezes ostensivamente duais encenados nos contos de Carvalho constituem uma visão "macro" que, como artificialidade explícita (e os exageros retóricos, a acumulação de clichês nos permitem dizê-lo), chamam a atenção à primeira vista, e estão longe de configurar um mero embuste ou algo pouco significativo no universo de sua obra. Esses embates, contudo, multiplicam-se a cada vez que nos aproximamos das minúcias, que analisamos mais detidamente o que constituiria cada "polo" da disputa. Essa acumulação, ao ampliar os recursos de que dispomos para uma análise cuidadosa, nos distancia da possibilidade de estabelecer noções mais "sólidas" a serem afirmadas, inclinando-nos à leitura de Carvalho como uma obra dedicada à "artificialidade" e à "inconstância". Sob essa perspectiva, parece-nos importante que, nesse movimento, o "objeto principal muitas vezes ceda lugar aos acessórios", como disse Simões Dias, e que o estilo permaneça "desigual".

Pois há um estilo específico para dizer um "objeto principal" específico, e esse estilo o pressupõe tanto quanto o institui. Mas se o "objeto principal" não é determinado *a priori* (princípio divino, necessidade biológica ou *id* obscuro), se tudo figura como "acessório" e o estilo frequentemente oscila, o "objeto principal" é, de alguma forma, "esvaziado", revelado em sua impossibilidade demonstrativa. Trata-se, portanto, de um trabalho com "fragmentos" e "tensões", mais do que com uma "realidade essencial" a ser descrita, demonstrada, ou mesmo sugerida.

É por isso que, embora em Carvalho se trate quase sempre, como disse Oliveira, de um "conflito mal-resolvido" entre matéria e espírito (poderíamos dizer entre Bem e Mal, amor ideal e natureza bruta, civilização e barbárie, valores arcaicos e modernos, natural e sobrenatural, ou várias outras dualidades possíveis), não apenas é difícil discernir um "vencedor", como também estabelecer seguramente os "polos" em disputa, ainda que

a "disputa" pareça tomar forma o tempo todo diante de nossos olhos. A inconstância, no universo carvalhiano, desenha-se oscilando como aparente eixo não de dois, mas de vários polos que se deslocam e invertem o tempo todo. O incômodo, no exercício crítico diante de seus textos, é que esses polos são sugeridos, até mesmo explicitados e exagerados o tempo todo, ainda que contem (como a literatura em geral) com uma boa dose de projeção por parte do leitor e do uso que faz de seu repertório.

Para concluir este capítulo, evocamos novamente um trecho que já citamos com propósitos diferentes. Trata-se da abertura do segundo segmento, aquele em "estilo sécio". Na caracterização do cenário externo ao quarto de Petronilha, vários elementos da natureza são postos em movimento pelo "borrascoso vento do sul", que desestabiliza uma noite antes "branda como o manto duma rainha". Tudo se agita, freme, as nuvens surgem "prelhadas de electricidade" e o trovão ruga com "voz de exterminio" até que paira, novamente, uma aparente estabilidade. Essa notável caracterização, pouco decisiva para os eventos narrados mas significativamente inserida numa descrição da natureza, parece sintetizar poeticamente alguns dos movimentos que temos delineado: "Não é uma vitória. É como um combate singular, cheio de alternativas, em que não há determinado vencedor" (CARVALHAL, 2004, p.112).



06

"A FEBRE
DO JOBO":
ESTUDO DE UM
ENSANDECIMENTO
OU UM
ENSANDECIMENTO
ESTUDADO

Não há uma vitória. E sim um combate singular, *cheio de alternativas*, em que não há determinado vencedor. Essa perspectiva, tomada de empréstimo à descrição da tempestade que precede o momento mais dramático de "Honra Antiga" poderia servir, tão bem quanto "se derem forma à inconstância, esse é o homem", ou "é o traje que revela a índole", como princípios, se não da obra de Carvalhal, ao menos de possibilidades de percorrê-la. E elas parecem, de fato, fornecer princípios a partir dos quais frequentemente se desenvolvem os recursos narrativos do autor: dualidades aparentes que ocultam, na prodigalidade em propor e desenvolver acentuadamente "combates singulares" e duais, o fato de que essa mesma abundância já problematiza a dualidade, a desestabiliza, tornando múltiplas as alternativas de conflitos a serem traçados. Esses conflitos "a dois" apontam para muitos lados, nunca estabilizáveis, de modo que sim, trata-se, frequentemente, do conflito entre "matéria" e "espírito", "Bem e Mal", "natural" e "sobrenatural", mas não sem que esses possíveis "polos" sejam constantemente entrelaçados, invertidos, fraturados dentro de sua própria aparente estabilidade simbólica.

Veremos, por exemplo, em "A Febre do Jogo", um narrador que se refere constantemente a conflitos internos (subjetivos) e externos (pois os projeta para o mundo, frequentemente "colhendo" os resultados como provas) em termos como "uma puerilidade insignificante" contra "execrandas torpezas" (CARVALHAL, 2004, p.22). Em fórmula proferida mais adiante, até mesmo à guisa de conclusão, essa dualidade é superposta por dois possíveis destinos fatais: a "ignomínia da força" ou a "cobardia do suicídio" (CARVALHAL, 2004, p.54). Em um momento em que se torna bastante explícito o tema da "cisão do sujeito" no protagonista-narrador Mariano, Deus é evocado como Pai e Misericordioso, mas o "estava vendo das alturas sem misericórdia, ou sem onipotência" (CARVALHAL, 2004, p.30).

Esse é, talvez, o conto de Carvalhal em que mais explicitamente brotam, aqui e ali, pequenas imagens que possibilitariam o estabelecimento de uma dualidade religiosa, possivelmente cristã, entre forças do Bem e do Mal. Mas veremos, ponto a ponto, como também elas parecem, se não submetidas, ao menos conectadas a uma série de outros embates que não permitem a estabilização da narrativa em torno de um conflito apenas no âmbito religioso.

Olhando, a essa altura, o trabalho que desenvolvemos nos capítulos anteriores, parece fazer algum sentido pensar em nossas análises de "A Vestal!" e "Os Canibais" como ligadas a um horror mais "íntimo", com as triangulações de casais, um erotismo mais evidente e elementos que o desestabilizam. Têm-se a impressão, portanto, de que estão mais próximos da esfera do fantástico oitocentista, ainda que muitos dos elementos abordados em "J. Moreno" e "Honra Antiga" também apontem para esse universo. Há, da mesma forma, nessas últimas, uma visível atmosfera íntima, diríamos mesmo erótica, que se conecta diretamente às "cenas de alcova" de "A Vestal!" e "Os Canibais".

Buscando ampliar o que cremos poder ser dito acerca de toda a obra de Carvalhal, nos dois últimos capítulos demos maior ênfase ao uso e explicitação do uso da linguagem e de tradições literárias (arcabouços imaginários) na construção do universo narrado, abarcando assim possíveis conexões acerca dos movimentos eróticos, do registro adotado para cada acontecimento e, conseqüentemente, de uma dimensão mais "social", simultaneamente projetada "para fora" e "para dentro" das cenas "de alcova". É certamente impossível explicitar cada uma dessas conexões. Porém, acreditamos que ao abri-las, ao não nos mantermos atrelados apenas ao erotismo mais evidente dos casais (a análise sucessiva dos triângulos amorosos, por exemplo, seria uma possibilidade), podemos trazer à reflexão também os mundos mais aparentemente "externos" ou "sociais", igualmente importantes no universo ficcional de Carvalhal.

Em "Os Canibais", os bailes e a animalização da família burguesa ao fim, que contém indubitável acento de crítica social. Em "Honra Antiga", além da explícita questão moral acerca da postura do alferes, o próprio relativismo é tão problematizado quanto o progresso e a honra estável, com suas diversas contradições possíveis, ainda que subterrâneas. Um interdito, portanto, ainda está aparentemente no centro da narrativa, mas esta funciona menos como uma estrutura que o explicita ou exalte, do que como um torvelinho de imagens, registros, clichês e recursos literários conflitantes que tornam seu centro artificial ou vazio. Resultado consciente, supomos, de uma obra na qual o "objeto principal muitas vezes cede lugar ao acessório", como disse e retomamos, há tempos, João Simões Dias.

Diríamos que, nesse movimento (para o qual o "torvelinho" é mesmo uma boa imagem), o aparente "objeto principal", um possível tema central, é desestabilizado, inconstante, e as tergiversações em torno dele assumem, enquanto "margens", um aspecto mais "central" na narrativa carvalhiana. Portanto, se dizemos que Carvalhal recorre tantas vezes a certa artificialidade exagerada, isso é também recurso de sua obra, e não a submetemos com isso a uma posição de inferioridade em relação àquelas que, buscando ocultar o próprio artifício, pretendem "descrever" o mundo "tal como ele é", mesmo quando tentam descrevê-lo em sua "falta de sentido". Isso seria estar ainda atrelado à "Sagrada Verossimilhança", cuja profanação exacerbada parece um dos aspectos mais interessantes da obra de Carvalhal, segundo Manuel João Gomes. No já mencionado *O Grotesco* de Kayser, trabalho indiretamente muito próximo de nossa leitura de Carvalhal, o crítico afirma sobre certo pré-romântico alemão:

Ora, tais comentários contínuos [acerca da falta de sentido] encerram um perigo. Pois, quando se explica o teor grotesco das cenas, se lhes confere em decorrência um sentido. A enunciação, reiterada sempre de novo, da carência de sentido confere ao abismal um chão firme. Os comentários do narrador ou seus discursos pertencentes à respectiva cena são, antes de tudo, de índole muito peculiar. **Não dizem diretamente que a falta de sentido seja o sentido do que é terreno. O sentido se acha, ao contrário, encoberto por exuberante linguagem metafórica, que vai se desdobrando de acordo com suas próprias associações.** (KAYSER, 1986, p.61, grifos nossos)

No modo como pensamos nossa argumentação, por vezes temos a sensação de evocar textos e reflexões muito distantes. Porém, interessa-nos menos, nesse ponto, discutir a leitura de Kayser em relação aos textos literários específicos de que trata no trecho, do que o tipo de imagem proposta por ele. Trata-se de uma boa imagem de uma possível perspectiva teórico-literária. Pois se há, não a reiterada "falta de sentido", e sim um sentido apenas suposto, "encoberto por exuberante linguagem metafórica", não apenas a metáfora deixa de remeter exclusivamente a um outro plano que entendemos como "realidade" estável, como as próprias camadas que se "desdobram de acordo com suas próprias associações" ganham uma nova importância. Isso ocorre porque deixamos de pretender "despi-las" em busca de uma "verdade nua e crua", como propunha Fausto ("A Vestal!").

Em vez de tentar nos desvencilhar dessa camadas, é preciso percorrê-las atentamente, buscando as conexões possíveis que sugerem fabricações de sentidos variáveis.

Poderíamos, portanto, ter optado por seguir, no torvelinho constituído pelo universo da obra carvalhiana, as linhas específicas das triangulações amorosas, ou das aparições sobrenaturais, entre outras. De acordo com a visão que agora temos desse conjunto, a inconstância e a artificialidade continuariam a nos parecer elementos centrais de nossa análise, os motores da leitura que empreenderíamos. Contudo, conforme mencionamos, nos dois últimos capítulos nos pareceu interessante, sem renegar a recorrência de aspectos evocados em "A Vestal!" e "Os Canibais", dar maior ênfase a outros aspectos, antes apenas sugeridos - como o papel crucial que as escolhas vocabulares e narrativas desempenham no efeito geral de inconstância - que tivemos sempre em mente. E lembremos que o próprio embate entre amor ideal e natureza bruta, bem como a construção do mistério e do horror estiveram sempre atrelados a diferentes registros literários que não apenas os constituíam, mas também problematizavam.

Florentina veste o "xale da índia" (pequeno luxo civilizado), e só então leva Gundar à caverna onde ocorre o beijo húmido, viscoso, "naturalista". O cão Níger precisa do discurso aparentemente empirista de Fausto para assumir contornos aterradores ("A Vestal!"). Visconde de Aveleda é o "monstro", mas em certa medida também a "vítima" devorada pela família burguesa. Um ideal de amante que, incapaz de amar corporeamente, é desmontado e acaba como massa amorfa de carne em uma cena de crítica social tão terrível quanto risível ("Os Canibais"). J. Moreno é o viajante e amante ideal, quando lhe convém, mas nunca o conquistador a aproveitar-se de uma camponesa. Petra encanta-se, ao contrário, por sua simplicidade, não hesita em agir com severidade e garante assim um casamento que, embora talvez a tenha feito sofrer na expectativa, nunca foi impedido pelos pais de quem quer que seja, e a própria ideia de ir para um convento é evocada por ela. A aparição satânica, embora chame bastante a atenção, é ainda mais aparatosamente explicada e acaba por ter pouca relevância no desenrolar dos fatos ("J. Moreno"). Em "Honra Antiga", o conflito que se impõe à primeira vista, torna-se cada vez mais enevoado à medida que

buscamos mais detidamente pequenas contradições, ou novos conflitos possíveis no interior de cada "polo" que supostamente disputa a verdade.

Como a malha sobre as pernas das manolas (que dá apenas a "entrevir", "dobrando os apetites"), o quarto desarrumado de Petra (que sugere uma "incógnita misteriosa"), o mundo contraditório evocado por Eliade (cuja totalidade é inabarcável e estamos fadados às tensões e fragmentos), o torvelinho carvalhiano nos induz a assumir a atitude do narrador de "Os Canibais", renegando tanto a Dulcineia dos Quixotes quanto a incógnita obscura dos matemáticos.

Se fazemos essa nem tão breve digressão antes de adentrar "A Febre do Jogo", é porque aqui, novamente, teremos de lidar com dualidades. Pode parecer que as evocamos sempre de modo semelhante, mas elas nunca reaparecem sem algum deslocamento, alguma modulação.

A partir disso, dizemos que se o erotismo a dois (ou a três), bem como a atmosfera de mistério, se destacam nos dois primeiros capítulos de nosso trabalho, ao tratarmos de "J. Moreno" e "Honra Antiga", demos mais ênfase ao uso da linguagem e a aspectos mais explicitamente "sociais". Neste capítulo e no último conto a ser analisado, poderíamos pensar em um "retorno" à esfera mais íntima. Isso, porém, é uma afirmação bastante geral. Na verdade, as supostas esferas "íntima" e "social", como os "polos" de que temos falado, estão interligadas ao ponto de serem na verdade indissociáveis, ainda que possamos falar, mais panoramicamente, dessa separação. "A Febre do Jogo" é, provavelmente, o conto mais representativo nesse sentido, ainda que pouco apresente de inquestionavelmente amoroso e sexual.

Ou talvez seja justamente a aparente "ausência" de uma paixão amorosa explícita, que o torne tão representativo do imbricamento de que falávamos, entre as supostas esferas "íntima" e "social". Em "A Febre do Jogo", os princípios expostos por Cristóvão ("Honra Antiga") acerca da ambição e do luxo parecem postos em movimento a velocidades e intensidades vertiginosas. O dinheiro, ou antes a "cobiça", sua "Necessidade" enquanto impulso motor de um indivíduo transtornado, cuja mente é exacerbada e chega às raias da bestificação, é também o mote da narrativa construída pelo protagonista, Mariano. O elemento "acelerador"

e "intensificador" dessa movimentação (monetária mas, veremos, também afetiva) é a sala de apostas. Podemos dizer que o conto trata especificamente da relação entre o narrador-protagonista e seu vício, as apostas. Mas esse vício, bem como a circulação do capital na sociedade em que vivemos, não funciona por uma economia própria, apartada da esfera íntima e afetiva de cada um. Seus princípios frequentemente influenciam e são influenciados, numa via de mão dupla, pela enorme gama de afetos que constituem a rede de relações entre aqueles que, nessa própria rede, constituem-se como sujeitos⁴⁰.

Portanto, poderíamos dizer, do mesmo modo, que o conto trata do processo de enlouquecimento do protagonista. Ou de sua relação com o amigo Lúcio, que é literalmente confundido com o Pai, levando Mariano a cometer o parricídio. Além disso, ao longo de todo o texto, encontramos múltiplas referências ao imaginário religioso cristão, no qual se insinua constantemente o embate entre Bem e Mal. Em todos esses movimentos, contudo, nos deparamos novamente com uma voz narrativa bastante consciente de uma série de tradições. E trata-se novamente de uma voz que não se limita a recorrer a elas, mas as acumula, exagera, parodia e talvez até mesmo – veremos – as utilize a favor dos propósitos escusos do narrador! Vê-se, assim, como ao pensarmos em um tema mais explícito (o dinheiro ou a aposta), não podemos analisá-lo sem levar em conta uma "orgia da palavra" (termo usado por Maria do Nascimento Oliveira) e de afetos, o verdadeiro torvelinho que é posto em movimento no pequeno universo de Mariano em "A Febre do Jogo".

Tentemos traçar algumas dessas possíveis linhas. Começando por um movimento básico de "localização" espaço-temporal, pensemos na divisão da narrativa, em sete partes. Diferentemente do que ocorre em "Honra Antiga" ou "J. Moreno", não podemos fazer distinções tão claras entre os eventos ocorridos ou os registros empregados para descrevê-los. Ainda assim, é possível atribuir algum sentido, algum movimento principal em cada uma delas:

1. O narrador nos apresenta Lúcio e a si mesmo na mesa de jogo. Predomina o foco no sucesso do amigo e na inveja de Mariano. O protagonista apresenta ainda o vício, a própria cobiça e as justificativas "racionais" às quais os atribui.

2. Após uma grande aposta mal sucedida, Mariano pede ajuda a Lúcio, que lhe promete um empréstimo de segunda mão. Ele emprestará a soma de um amigo (P Vassal) "de paradeiro incerto", que vive "além das montanhas" (CARVALHAL, 2004, p.19).
3. Ao pensar primeiramente na desagradável necessidade do trabalho, e em seguida no amigo atravessando regiões desertas, à noite, com uma enorme quantia de dinheiro, Mariano é acometido por uma "ideia fixa": assassinar o amigo e ficar com o dinheiro, sem dívidas. Há um longo trecho em que cria, bastante literariamente, uma imagem horrificante de si mesmo à espreita de Lúcio. Há, simultaneamente, uma glorificação satânica da própria postura desafiadora e a insinuação de lampejos de consciência que tentariam refreá-lo. A natureza é descrita como aterradora.
4. O assassinato é efetuado. Mariano saqueia o cadáver. Apenas de volta à intimidade do quarto depara-se com a bolsa vazia. Seu delírio angustiado é interrompido por Lúcio, que bate à porta, com uma bolsa cheia.
5. Lúcio o informa de um encontro com o pai de Mariano, "além das montanhas". Mariano deduz o engano que o levava ao parricídio. Decidido a apostar a soma fornecida por Lúcio, dirige-se novamente à sala de jogo.
6. Um misterioso banqueiro, que tomava a soma de todos, revela-se como o pai assassinado de Mariano. O jovem é guiado pelo fantasma até um templo, onde tem uma visão.
7. No último segmento, Mariano tem uma visão aterrorizante, talvez o momento mais significativamente "fantástico" na obra de Carvalho. A seguir, passa da situação alucinatória para a "realidade" em Nápoles, onde se recupera com a ajuda de Lúcio. Ao retornar à cidade natal, porém, o protagonista se certifica da morte misteriosa do pai. Boa parte dos acontecimentos fica em aberto.

8. O narrador Mariano passa a falar com um "público", e sabemos então que se trata de uma narrativa proferida em uma taverna, aos companheiros da vida devassa à qual agora se dedica. Por fim, "em guisa de abade das dúzias", "termina a lengalenga" de maneira semelhante à fórmula do carrasco proferida por Fausto em "A Vestal!". O lema de Mariano, agora salteador "profissional", é baseado nas pistolas, e entrevê dois possíveis desfechos: "a ignomínia da força" ou "a cobardia do suicídio" (CARVALHAL, 2004, p.54).

Tentamos mencionar os principais acontecimentos apenas para esboçar o movimento geral do enredo. Veremos agora como cada uma dessas partes está envolta em uma série de novos elementos e recursos literários que contribuem para a leitura que desenvolvemos da obra de Carvalho. Na verdade, uma boa parte dos aspectos que nos parecem importantes já se encontra insinuada no primeiro capítulo: o papel referencial de Lúcio, a inveja de Mariano, sua sede por dinheiro, a compulsão à aposta, a ideia de uma "força que o arrasta" (tornando a perda algo inevitável), o "fluxo e refluxo" do dinheiro, a "bestificação" provocada pela cobiça, entre outros.

Logo no primeiro parágrafo, na abertura da narrativa, percebemos que o narrador, Mariano, mede-se principalmente em relação ao amigo Lúcio. É significativo que ele seja o primeiro personagem a ser apresentado, com generosa descrição de sua natureza afortunada:

Lúcio parecia protegido do mágico influxo duma constelação propícia. Aporfiava a fortuna em fazê-lo mimoso de seus munificentes donativos. As cartas, tão dóceis em obedecer-lhe como pertinazes em resistir a meus ansiados reclamos, andavam como que à mercê da sua vontade imperiosa. E ele, revestido das honrarias insígnias de banqueiro e enfronhado em presunçoso desdém, acusava em cada movimento a satisfação característica, que extravasa dos jeitos particulares dos bem sorteados.

À direita de Lúcio estava eu. Era a primeira das vítimas, o ludíbrio da sua ventura. Por isso o encarava de maus olhos, recalcando a indomável inveja, que transbordavam. E, magnetizado, para me servir de frases grandes e vazias com aspirações a graciosas, seguia voraz os rios de dinheiro, que rolavam copiosos para as bandas do banqueiro ao passo que lamentava, de mim para comigo, que tão

depressa se me fosse desvanecendo a acalentada esperança de acabar meus dias em lúcido e sonoro pélagos de belas peças de ouro. (CARVALHAL, 2004, p.11)

Há uma noção bastante presente de "fluxos". Evocamos, acerca de algumas proposições de Kayser, o interesse de alguns autores diante do horror misterioso de possíveis "forças obscuras", de leis inapreensíveis, que regeriam as mais violentas paixões humanas. Essas forças, na literatura e na imaginação, podem ser mais ou menos personificadas, submetendo o "teatro de títeres" humano aos dedos de um Deus harmonioso, de desígnios obscuros, ou a uma energia vital que respeitaria leis biológicas e nos aproximaria dos (outros) animais. Sob outras perspectivas, esse princípio poderia ser chamado de *id(s) obscuro(s)* e "aquilo que flui" poderia ser chamado "libido", "desejo", "Lei", "energia", de acordo com o aparato científico, religioso ou filosófico que estivermos levando em conta. Não buscamos, com essa aproximação, ignorar as infinitas modulações necessárias quando adotamos cada uma dessas perspectivas, ou tratá-las como se fossem a mesma coisa. Pensamos, principalmente, nessa intuição de um "fluxo" presente na movimentação da vida, e em sua relação com as paixões humanas. Isso parece essencial em "A Febre do Jogo", ainda que, como veremos, Mariano pareça recorrer a essas imagens de modo quase incomodamente consciente.

Por isso Lúcio, o amigo invejado, aparece "protegido do mágico influxo duma constelação propícia", não sem que antes seja fornecida a semente da dúvida, pois há um quase imperceptível "parece" antecedendo a vistosa caracterização do "sortudo". Esse "mágico influxo", por sua vez, rege, através das cartas "dóceis", os "rios de dinheiro" que "magnetizam" o narrador. Novamente, a ideia do "magnetismo", ligada a um fluxo invisível que pode, contudo, ser manipulado pelo praticante talentoso ou dedicado. Mariano é, portanto, como que hipnotizado pela habilidade de Lúcio em canalizar esses fluxos na mesa de jogo. A mesa de jogo é, efetivamente, o cenário em que o dinheiro corre de maneira mais intensa, fazendo com que grandes somas troquem vertiginosamente de mãos.

Talvez possamos pensar numa miniatura acelerada do mundo burguês no qual provavelmente ocorre a maior parte das narrativas de Carvalho. Lembremos dos burgueses "nobilitados" aos quais poderíamos

opor veementemente a figura do alferes de "Honra Antiga", e atentemos para o modo como Lúcio aparece "revestido das honrarias insígnias" (ornamentos de origem aristocrática)... "de banqueiro" (pois em Carvalhal tudo aponta para dois lados, e mais lados, se assim quisermos).

Por fim, Mariano, o "eu" que narra mas cujo nome só saberemos mais tarde (numa fala de Lúcio, aliás), coloca-se "à direita de Lúcio". Essa inocente informação acerca da posição dos jogadores à mesa, poderia insinuar uma leve associação de Mariano a Cristo, à direita de Deus. Mariano declara-se até mesmo sua "vítima", e não faltam referências religiosas quanto ao martírio do narrador frente à inveja do amigo. A "inveja indomável" que, segundo ele mesmo, tentava "recalcar", mas transbordava pelos "maus olhos".

A referência ao imaginário cristão pode parecer ainda forçada, nesse ponto. Mas não acaba aí. É preciso novamente mobilizar oposições bastante delicadas e contraditórias. Evocaremos uma vez mais a formulação de Maria do Nascimento Oliveira acerca de "A Vesta!": "um conflito mal resolvido entre matéria e espírito". Aparentemente, pode parecer que estamos lidando com uma oposição relativamente clara entre Espírito, Consciência, Deus e Matéria, Natureza, uma certa "bestialidade" (chegamos até mesmo a recorrer a oposição semelhante em outros momentos). Mas esses jogos de oposição fornecem apenas novos labirintos, essenciais para nossa compreensão da obra de Carvalhal. Imediatamente após a abertura citada, Mariano acrescenta:

Morreu num tonel de malvasia o duque de Clarence. **Foi pouco aparatoso o duque. Morreu como pode morrer um sapo, ou mesmo um qualquer burguês.** Não admira todavia, que no vinho recai a excentricidade ordinária de um digno britânico.

Eu, menos modesto, suspirava por **uma sepultura como nem no paganismo a obtiveram deuses: oceanos de dinheiro.** Era o meu fraco. (CARVALHAL, 2004, p.11, grifos nossos)

Nesses comentários aparentemente banais, encontramos algumas pistas significativas do jogo proposto pela voz narrativa de "A Febre do Jogo". É evocada a imagem de um aristocrata que morreu de modo "pouco aparatoso", como "um sapo, ou mesmo um qualquer burguês". Há, portanto, alguma semelhança insinuada entre "um sapo" e um "qualquer burguês".

Novamente, ainda que sutil, há alguma animalização da figura do "burguês" (como no final de "Os Canibais", para ficar no exemplo mais claro dentre os textos analisados). Mariano, por outro lado, dedicará praticamente toda a narrativa a um esforço de distinção, de elevar-se acima do "qualquer burguês" e ou do "vulgo". Afirma claramente, em outro momento: "Mas eu não pertenço ao vulgo" (CARVALHAL, 2004, p.39). Nessa convicção, é mais obstinado que boa parte dos profetas, ainda que possua pouca fé na própria capacidade de realização, uma vez que andava em "rancoroso divórcio" com a "lembrança assustadora do trabalho" (CARVALHAL, 2004, p.22).

Portanto, os "oceanos de dinheiro" funcionam como um ideal de proporções religiosas, e suspira por "uma sepultura como nem no paganismo a obtiveram deuses". O desmedido dessa afirmação expressa o caráter curioso de seu anseio, uma vez que ilustra a riqueza não com aquilo que poderia realizar em vida, mas com uma "sepultura" luxuosa. Ao ilustrar a riqueza almejada com uma sepultura, Mariano explicita, já na imagem que evoca, o destino fúnebre de sua cobiça desenfreada. Sabemos mais tarde que sua família é rica, muito mais rica que a de Lúcio.

Se não considerarmos outros motivos por trás de seu fascínio pelo jogo e pelo amigo, seu anseio por dinheiro projeta-se mesmo ao infinito, tornando-se quase religioso e, poderíamos dizer, também erótico. Quando encontra-se sozinho no quarto com o saco roubado, Mariano "mergulha a mão na bolsa, como um galã venturoso no perfumado seio da amante" (CARVALHAL, 2004, p.29). Segundos antes, descreve o antegosto desse prazer: "Pintava-me o desejo em seus exagerados coloridos as profundas grandezas de um conto das *mil e uma noites*" (CARVALHAL, 2004, p.28).

Torna-se evidente a relação do dinheiro como "moeda" em um sentido mais amplo. Ele funciona aqui como "moeda" de uma economia muito mais abrangente, cuja acumulação é impossível e cuja riqueza jamais poderia ser calculada em números: o desejo. Mas esse desejo também em um sentido mais amplo, uma vez que não é canalizado em um ou outro objeto. É diferente desejar um objeto luxuoso, mas "adquirível". Pode-se conseguir, pelas vias que sejam, a soma necessária para comprá-lo e supostamente satisfazer esse impulso. O desejo de que fala

Mariano, no entanto, essa cobiça desenfreada, é inquantificável, absoluto, não se encontra codificado em pequenos investimentos parciais. Assume, portanto, a forma de "rios de dinheiro", "profusas grandezas", apresenta-se tão maravilhoso quanto um conto das *mil e uma noites*. Poderia-se falar de um desejo projetado quase no Ideal, ainda que frequentemente não se dê conta disso.

É nesse sentido que a cobiça e a imersão de Mariano no mundo das apostas podem ser considerados eróticos. Lembremos que, segundo Bataille, os movimentos eróticos são aqueles que, diluindo momentaneamente seres descontínuos, fornecem um vislumbre de uma continuidade inatingível. Há um aspecto quase espiritual nessa *continuidade*, na qual as diferenças são apagadas e o peso da finitude é por um instante suspenso. A finitude, nossa percepção e, principalmente, nossa preservação enquanto indivíduos é o que funda, ainda segundo Bataille, o mundo da razão e do trabalho (BATAILLE, 2013). Esse mundo, projetando ou não os seus princípios num plano infinito, é calcado nas divisões, nas individualidades e em seu desejo de preservação. É uma estabilidade sustentada pelos interditos. Bataille distingue ainda duas possibilidades de transgressão, de acordo com seus fins. A transgressão de um interdito pode visar a obtenção de um "bem", um objeto, uma soma de dinheiro, um benefício individual discernível. Mas pode também estar direcionada a algo indiscernível, considerar-se inexplicável nos termos do indivíduo, tornando-se, para Bataille, verdadeiramente erótica.

A cobiça de Mariano parece funcionar nesses termos. Não há um benefício discernível. Ainda que muitas vezes afirme o contrário, não há, no impulso de Mariano, uma intenção que não seja a perpetuação de seu próprio impulso destrutivo. É, nesse sentido, erótica e religiosa. Poderia lembrar, numa primeira impressão, a primeira impressão que temos dos eventos tribais analisados por Marcel Mauss (1872-1950) em *Ensaio Sobre a Dádiva* (1925), os *potlachs*. Nessas ocasiões festivas parece entrar em funcionamento uma verdadeira orgia do dispêndio, aparentemente injustificável nos termos em que mais frequentemente entendemos os princípios da razão e do trabalho que estabilizam uma sociedade. Segundo o antropólogo, "chega-se até à destruição puramente suntuária das riquezas

acumuladas para eclipsar o chefe rival, que é ao mesmo tempo associado (geralmente avô, sogro ou genro)" (MAUSS, 2013, p.15).

Mais uma vez, interessa-nos menos a acuidade da análise de Mauss acerca de culturas distantes (e o caráter social que atribui a esses eventos), do que o que sua formulação pode acrescentar à nossa análise de Mariano. Trata-se, segundo o antropólogo, de pródigos dispêndios de recursos que extrapolam o que poderíamos pensar como necessidades mais imediatas. Na concepção de pensadores como Bataille e Freud (ambos influenciados pela antropologia do final do século XIX e início do XX), a sociedade é fundada pelos interditos que a estabilizam em torno da razão e do trabalho. Mas essa estabilização não pode sobreviver se não permitir pequenas (ou grandes) transgressões, individuais ou públicas, mantidas relativamente sob controle. Aliás, desempenhando até mesmo um papel importante na manutenção do controle. Esses momentos festivos se caracterizam geralmente por um alegre dispêndio que ignora o "bom senso" do trabalho medido e da retenção dos bens para o futuro. Essas festas, portanto, geralmente possuem um significado religioso, assumem um papel dentro de determinada visão do mundo.

O mundo de Mariano, conforme mencionamos, está todo configurado a partir de imagens religiosas que se combinam com resquícios aristocráticos, envolvendo o mundo burguês pelo qual transita e instaurando certo desconforto. Pois o Bem está relacionado ao comedimento, ao trabalho, à razão, ao passo que a atividade a que se dedica, a aposta, figura como um culto pagão algo condenável:

Anos e anos de trabalho ímprobo, noites fadigas, vigílias acerbadas; o descanso, a paz e a honra de muitas famílias; o amor, a ternura e a castidade de muitas crianças; via tudo como uma galeria imensa e negra sacrificado ali ao delírio dum leviano deslumbramento; via tudo impiamente atirado à voragem lóbrega daquele funesto Titicaca. Titicaca sim, já que tão arrevesado nome vale bem um anátema. E buscava interpretar nas alegrias dissimuladas de Lúcio (infantil ingenuidade!) longes de generosa condolência que reabilita o vencedor aos olhos do vencido. (CARVALHAL, 2004, p.12)

É bastante clara a oposição entre o trabalho contínuo que garante a honra das famílias e o "leviano deslumbramento" pelo qual se sacrifica, como se a um "funesto Titicaca". Titicaca, até onde nossa pesquisa pôde

alcançar, denomina um lago nos Andes, entre o Peru e a Bolívia. Não encontramos informações acerca de sua personificação em algum deus antigo ao qual se fizessem sacrifícios. Mas o uso do nome por Mariano (e por Carvalho) é significativo. Por um lado, pode fazer referência a uma prática ritual que desconhecemos. Pode também representar um erro do narrador. De toda forma, recorre ao termo de uma civilização tida como primitiva para associá-la aos "sacrifícios" operados na mesa de jogo.

Além disso, trata-se de um lago, e de um lago muito grande. Acumulação de águas, de fluxos, que são ali retidos, deixando de fluir. Essa parece, afinal, a função do "banqueiro" (a casa de jogo no mundo das apostas), estimular o fluxo vertiginoso do qual obterá sempre uma pequena ou grande soma⁴¹. As "pequenas somas" investidas por Mariano, as "moedas" (monetárias e afetivas) que sacrifica nesses "fluxos e refluxos irregulares", são os objetos da família:⁴¹

Os valores, que meu pai me confiara, essas relíquias santas duma opulência desbaratada (santas, porque delas pendia a boa fama e a segurança da minha família) iam caindo no abismo peça sobre peça, baloiçadas no fluxo e refluxo irregulares daquela aurífera onda. (CARVALHAL, 2004, P.12)

O próprio Mariano explica o sentido com que emprega o termo "relíquias santas". Santas, porque ligadas à "boa fama" e "segurança" da família, em sentido próximo às proposições que nos levaram a caracterizar seu impulso como erótico. Mas é preciso mais uma vez atentar para as contradições sutis, sempre insinuadas por Carvalho. Pois Mariano adiciona ainda outras características às "relíquias santas": diz "relíquias santas *duma opulência desbaratada*". A opulência da própria família é, portanto, tida como "desbaratada". Poderíamos pensar em uma origem aristocrática de períodos mais estáveis? Diálogos posteriores nos levam a crer que não, mas está claro como na mentalidade de Mariano as coisas se confundem. Lembremos seu desprezo pelo "qualquer burguês" que morre de forma semelhante a "um sapo". Sua necessidade de destacar-se dos demais. Ele não pertence ao vulgo.

Acreditamos, portanto, que há em Mariano, como nos narradores carvalhianos em geral, uma enorme tensão contraditória. O desejo de elevar-se sobre os outros, de se mostrar glorioso, a aparente santificação

do trabalho "sério" mas a aversão a realizá-lo, a condenação daquilo que almeja e, principalmente, a fascinação pelo meios escusos de enriquecimento rápido. Essa contradição aparece frequentemente a partir de imagens religiosas difusas que em geral associam o cristianismo a um Bem estável, e o Diabo ou outras imagens pagãs às forças do Mal. Em seu discurso, porém, são essas forças que o impelem. Assim, assemelha-se a Fausto, cujo discurso cético, quase sádico, não ganha forma se não como perfeito negativo do ideal amoroso que via em Gundar ("A Vestal!"), e pretendia desfazer.

É preciso, a essa altura, retomar algumas das citações anteriores e salientar um elemento que até aqui demos pouca importância. Lembremos de Mauss e dos dispêndios rituais que, segundo ele, eram frequentemente direcionados a um "rival ao mesmo tempo associado (geralmente avô, sogro, genro)". É possível notar uma relação semelhante nas falas de Mariano, suas descrições dos fluxos, dos "sacrifícios", de sua desgraça, vêm frequentemente associadas a observações sobre a atitude de Lúcio, ou de sua relação com ele. Em ambos os casos, todo o dispêndio aparentemente sem sentido (ao menos na lógica da razão e do trabalho) parece investir-se, na própria grandiosidade do dispêndio, de um sentido social e afetivo, direcionado a um "rival ao mesmo tempo associado". Lúcio, na narrativa de Mariano, é constantemente investido de uma aura paternal. O amigo exerce visivelmente uma função importante no complexo de pensamentos que impelem o narrador. Para usar um termo psicanalítico relacionado à neurose obsessiva, em sua "religião particular". O termo, evidentemente, tem origem nos estudos psicanalíticos que buscam um paralelo entre práticas religiosas e atos obsessivos (pequenos ritos privados).

Essas "religiões particulares" são constituídas por complexos de ideias associadas, ainda que no mais das vezes os caminhos para essas associações permaneçam obscuros, dando aos pensamentos obsessivos um caráter particularmente assustador. Se nos parece pouco produtivo (ao menos quando nos dedicamos a obras literárias) o possível passo seguinte, aquele que reduziria a enorme galeria de imagens fantásticas a um número reduzido de princípios causais, esses "complexos" parecem possivelmente delineáveis quando tratamos de tradições literárias. É claro que, de acordo com nossa intenção, com as conexões que pretendemos

realizar, essas associações e "constelações" (um termo menos carregado que "complexo") podem ser alteradas, reconfiguradas, com maior ou menor sucesso teórico.

Lúcio, nesse caso, parece uma figura significativa, tanto na "religião particular" de Mariano, quanto na tradição oitocentista ligada ao fantástico, com a qual Carvalho constantemente dialoga. O "amigo lúcido" funciona muitas vezes como uma espécie de contraponto misterioso ao protagonista atormentado⁴². Paternal e provocativo, fonte de conforto e alvo de desconfiança, há algo de "científico" em sua atitude, sempre aparentemente mais calmo e bem instalado na realidade. Também frequentes são os movimentos de "idas e vindas" nas investigações (poderia-se dizer "espreita desconfiada") entre amigos. Se por vezes Lúcio examina Mariano "embebecido em minuciosa análise" (CARVALHAL, 2004, p.46), ele também "buscava interpretar nas alegrias dissimuladas de Lúcio (infantil ingenuidade!) longes de generosa condolência que reabilita o vencedor aos olhos do vencido" (CARVALHAL, 2004, p.12).

É preciso lembrar que estamos sempre sob o "prisma" de Mariano. Em sua narrativa, Lúcio é frequentemente descrito com uma postura elevada, contida. Não são poucas as vezes em que repreende o narrador, ainda que nunca o faça sem alguma benevolência ou sem que seja "para o seu próprio bem". Portanto, é significativo, e mesmo ostensivamente significativo (como sempre é uma "primeira camada" das leituras em Carvalho), que Mariano confunda Lúcio com o próprio pai, no capítulo 4, sendo levado ao parricídio. O pai, no fim das contas, aparece apenas como fantasma, na visão fantástica experienciada pelo protagonista no capítulo 7. Assim como a "mãe" de Mariano, o "pai" não é nomeado, e ambos são mencionados antes como espécies de "funções" pai e mãe, do que como personagens.

Em parte por esse "esvaziamento", em parte pela ênfase reiterada em sua personagem, Lúcio pode ser facilmente deslocado para essas funções. É o amigo quem o repreende quando se exalta no jogo, quem tenta lhe trazer à razão, quem se dispõe a ceder um empréstimo de segunda mão no próprio nome, quem assume o papel de enfermeiro ao final da narrativa. Sua voz, portanto, é capaz de tirar Mariano de uma

prostação momentânea com sua "acentuação sentimental" (CARVALHAL, 2004, p.14). É ele quem frequentemente profere variações do tipo "escuta, criança... sou teu amigo" (CARVALHAL, 2004, p.18). E é "Lúcio!" a primeira exclamação de Mariano quando "volta à existência", após a visão fantástica com o pai (CARVALHAL, 2004, p.46). A visão, de que trataremos especificamente adiante, abala consideravelmente o protagonista, que acorda em Nápoles, sob os cuidados do amigo. No diálogo que segue a essa descoberta, fica bastante clara a função coercitiva que um exerce sobre a imaginação mirabolante do outro (movimento muito frequente nas relações entre adultos e crianças):

- Como te sentes?
- Débil...
- Mais nada?
- Achas pouco? Em Nápoles! É pouco estar em Nápoles entrevado sem ver o céu azul, a terra esmaltada, soberbas mulheres, o feliz lazzaroni!...
- Basta por enquanto.
- O lazzaroni! Eu adoro o lazzaroni. Estou daqui a vê-lo estendido no cais, dormindo sob os raios perpendiculares deste sol da Itália. E eu, aboborado nesta enxerga, sem poder imitá-lo, sem poder privar com ele sobre a luzente areia da praia numa volta de qualquer dança graciosa. É pouco, isto!
- Basta, basta. **Mais parcimónia na loquela. Basta de excesso.** É mister que se não arrisque em leviandades o esmero solícito com que a ciência tem esgotado os seus recursos. (CARVALHAL, 2004, p.47, grifos nossos)

"Excesso" parece mesmo uma das melhores caracterizações para a atitude do protagonista de "A Febre do Jogo", bem como para uma boa parte dos elementos mais diversos que compõem o universo de Carvalho. Em sua obra, conforme mencionamos, tudo facilmente se multiplica, a imaginação é prodigiosa e essa abundância nunca é tolhida em favor de um discurso mais sintético e "ajuizado". Erich Auerbach (1892-1957), em um belo ensaio que oscila entre notável incômodo e enorme admiração por *Em busca do tempo perdido*, afirma: "A forma extravagante do romance de Proust, quase botânica, brota com inteira autonomia, sem que se faça sentir a mão do criador" (AUERBACH, 2007, p.339).

O símile com a botânica é excelente na medida em que fornece a imagem de algo que "brota", ou "floresce", como os "arabescos" que,

segundo Kayser, dão origem ao universo do grotesco. Esse tipo de imagem acumulatória, ramificada, como os "quadros grotescos" que Kayser identifica em Hoffmann, são frequentes em Proust, e em alguma medida são até a sua forma básica. Mas, se entendemos a que Auerbach se referia ao falar de um romance em que não sentimos "a mão do criador", em Álvaro do Carvalho a acumulação, a ramificação, as multiplicações de imagens, referências e símiles não constroem um "bom" romance, mas explicitam o tempo todo a própria artificialidade.

Repetimos: isso só é um "defeito" se nos voltamos à obra literária com uma expectativa bastante específica. A impressão que temos é mais próxima de Manuel João Gomes do que de João Simões Dias, ainda que no histórico pessoal de nossa relação com a obra estudada, o estranhamento inicial tenha sido ainda semelhante ao provocado no leitor oitocentista. O conto carvalhiano jamais seria um bom romance, primeiramente porque não se propõe a sê-lo. Nesse ponto, está muito mais próximo do conto fantástico, e o uso que faz de suas tradições, bem como de vários clichês do melodrama, parece fazê-los funcionar em outra direção. Justamente, como temos argumentado, uma obra voltada para a sensação de inconstância e artificialidade. É nesse ponto que interessa menos, a Carvalho, ocultar a "mão do criador", do que deixá-la explícita por todos os cantos. A exposição dos mecanismos literários com os quais opera é apenas um desses recursos, relativamente bem apontado pela crítica (há ainda poucos textos críticos dedicados à sua obra, mas aqueles que melhor o fizeram apontaram lucidamente o funcionamento dessa "metanarrativa" em Carvalho, conforme mencionado em capítulos anteriores).

Mas há outros modos de trabalhar com a "artificialidade", e Carvalho se dedica a eles de forma tão eficaz quanto o faz em relação à metanarrativa. Conforme mencionamos, uma delas é o acúmulo. O acúmulo de símiles, de imagens evocadas, de clichês empregados. Outro, o exagero, nos gestos das personagens, nos diálogos excessivamente retóricos, na tragicidade exacerbada presente não apenas nas cenas fantasmagóricas, mas também no "mundo real" pelo qual transitam seus protagonistas. É também bastante comum, na obra de Carvalho, que um personagem assuma a voz narrativa, contando sua própria história ("Honra Antiga", "A

Febre do Jogo", "O Punhal de Rosaura"), ou que a própria voz narrativa soe tão caprichosa que se torne, ela mesma, um personagem tão notável quanto aqueles de que fala ("J. Moreno", "Os Canibais" e "A Vestal!").

É também nesse sentido que devemos nos voltar atentamente à narrativa de Mariano. Ele é o narrador da história de sua própria loucura. É ele, portanto, quem nos fornece a imagem do amigo Lúcio, quem opta pelo esvaziamento das personagens dos pais e quem investe o mundo todo narrado da aparente dualidade à qual está sujeito. Conforme mencionamos, entre Bem e Mal, medido por parâmetros mais ou menos religiosos. Nesses termos, Lúcio, calmo, um pouco severo mas carinhoso, portador de uma espécie de "voz do bom senso", seria o contraponto, uma tentativa de estabilizar o que em Mariano surge como um torvelinho gerado pela cobiça. Ao final do capítulo, colocaremos uma dúvida quanto a essa leitura mais evidente, como pensamos que deve ser feito, sempre, ao ler Carvalho.

Por ora, analisemos algo próximo daquela "mão do autor". Dizemos "autor" porque o recurso de que falaremos refere-se à artificialidade explícita que temos enxergado na obra de Carvalho. Mas é preciso pensá-la simultaneamente a uma artificialidade no discurso de Mariano. Ora, é claro que trata-se de apenas um texto, produzido por Carvalho como autor e por Mariano como seu personagem, narrador e protagonista. Suspendendo o possível propósito de enveredar por discussões teóricas acerca da relação entre autor, narrador e outras possíveis denominações para essas instâncias do texto literário, gostaríamos apenas de apontar que o que diremos acerca da artificialidade no discurso de Mariano refere-se, ao mesmo tempo, a mais um exemplo de características que temos apontado como essenciais à obra de Álvaro do Carvalho.

Assim como em "Honra Antiga" e, adiante, em "O Punhal de Rosaura", é preciso lembrar que absolutamente tudo a que temos acesso em "A Febre do Jogo" está sendo dito por um personagem inserido no mundo que nos descreve. Por isso, como mencionamos, esse mundo aparece envolvido em dualidades que só podem ser entendidas como constituintes do seu próprio "prisma" (diferente do que ocorre, por exemplo, a propósito de Fausto e Gundar em "A Vestal!"). Se, a partir disso, Lúcio constitui um "contraponto", é possível atribuí-lo também um aspecto de

certa forma reflexivo, ou "espelhar". Assim como a boneca Olímpia em "O Homem da Areia", ganha enorme importância apenas na medida em que se relaciona com o tremendo investimento imaginativo (bastante narcísico, é preciso dizer) do protagonista. Se Lúcio, portanto, é um contraponto aparentemente estabilizador, é preciso perguntar a que ele se contrapõe. A resposta, é claro, está no modo como Mariano cria a sua própria imagem no universo narrado.

Falamos, até agora, dos fluxos monetários e afetivos, de certo teor religioso e de um dos aspectos a tratar na função narrativa de Lúcio. Tudo isso está relacionado à cobiça desenfreada que arrasta Mariano para um torvelinho de destruição. O desenvolvimento da loucura de Mariano é provavelmente o grande tema do conto. Mas se mencionamos que tudo isso é "realizado" narrativamente pelo próprio protagonista, veremos como há uma construção mais ou menos (por vezes explicitamente) consciente da fabricação dessa auto-imagem.

Em primeiro lugar, vejamos como o próprio Mariano expõe, ponto a ponto, quase cientificamente, a linha percorrida pelo "curioso" que acabará recaído na irracionalidade do vício:

Atraído primeiro por simples curiosidade, e em seguida, como de ordinário sucede, pela esperança sedutora de farta colheita, deixei-me depois vencer do teimoso despeito, que se origina das repetidas perdas, e pus mais audácia no jogo até que, sem o presentir, atingi o perigoso termo da fascinação. E daí não há voz de raciocínio que levante o homem. (CARVALHAL, 2004, p.12)

Sua descrição é quase moralizante, na medida em que poderia funcionar de alerta, como vemos frequentemente nos discursos de pais e autoridades direcionados aos jovens com a intenção de combater possíveis vícios. Na aparente dualidade de Mariano, portanto, sua consciência mais explícita parece estar ao lado "dos pais" (lembramos das "reliquias santas"), de Lúcio. Esse imbricamento, essa aparente dualidade é tão tensa e conflituosa porque raramente aparece dissociada no plano do indivíduo. Por isso, Mariano insinua uma motivação para o vício, uma justificativa que resista ao julgamento da consciência que lhe condena a cobiça desenfreada:

Todavia eu ainda não estava pervertido a ponto de esquecer que não era uma moeda fria e supérflua que submetia às veleidades da sorte. O produto das jóias de minha mãe mirava a mais nobre emprego, qual era salvar-lhe a honra, salvando os ameaçados créditos de meu pai. **Era pois a honra e o crédito da minha família que eu estava comprometendo com repugnante cinismo. Fazia-me cínico a demência.** Estava ali fatalmente amarrado como Prometeu ao píncaro do Cáucaso com o abutre da avareza a mergulhar as garras em meu peito confrangido. Afeiçoara-me aos repelões duma miserável esperança. Necessitava reaver o perdido, arriscar ainda algum ouro, lutar, estrebuchar... (CARVALHAL, 2004, p.13, grifos nossos)

Remetendo rapidamente a tópicos já discutidos, notemos o uso do termo "pervertido", que remete a certo imaginário erótico. Bem como a convicção de que o dispêndio não envolve "moeda fria e supérflua", mas sim produtos totalmente envolvidos pelo afeto familiar (os pais são sempre citados). Mas Mariano busca ainda formar uma justificativa menos condenável para a própria indulgência. No trecho destacado, vemos a conclusão de que as apostas pretendiam recuperar "a honra e o crédito" da família, que se viam ameaçados. Após o delírio, essa situação entrará em conflito com o discurso de Lúcio, que nega a "bancarrota" da família de Mariano (CARVALHAL, 2004, p.51). Ainda que ela seja verdade (somos também sutilmente levados a desconfiar de Lúcio), poderíamos atribuí-la ao próprio dispêndio desenfreado de toda a riqueza da família, operado pelo próprio Mariano. É apenas uma suposição, que faz sentido.

Mas leiamos atentamente, mais uma vez, o trecho grifado: "era pois a honra e o crédito da família que eu estava comprometendo com repugnante cinismo. Fazia-me cínico a demência". Há dois pontos a serem desenvolvidos. Em primeiro lugar, a caracterização de si mesmo como "cínico" se dá simultaneamente à própria justificativa que tenta empregar para seus atos. O "repugnante cinismo", portanto, pode caracterizar também, veladamente, a atitude fingida com que ele mesmo dá uma desculpa pouco condenável para o que faz. As possíveis saídas para tensões como as que apontamos na consciência de Mariano são justamente o cinismo ou a loucura. A loucura, nesse caso, seria a extrapolação, a vitória das forças do Mal sobre os princípios da razão e do trabalho (é necessário destacar que estamos trabalhando com as oposições que identificamos no

próprio discurso do protagonista). Mas e se a descrição da própria loucura for em si um ato de ostensivo cinismo?

É apenas uma suposição, que faz todo o sentido. Vejamos o tratamento dado por Mariano ao desenvolvimento da própria loucura. O modo como o faz é ostensivamente literário. No trecho citado, a própria "demência" já figura como justificativa para o cinismo ("fazia-me cínico a demência"). No trecho em que faz a aposta mais ousada, empregando todos os recursos que lhe restam, encontramos mais alguns dos elementos que gostaríamos de apontar:

Joguei tudo na maldita carta. Lúcio olhou-me com sobrelenho repreensivo. Eu baixei os olhos humilhado, pasmando da temeridade, e, na iminência do perigo, arrependi-me sinceramente de tão precipitado lance. **Mas, caso inexplicável! Não ousei retirar a parada.**

Em pé, hirtó, com o pescoço grotescamente estendido, boquiaberto, abafando em suor e com a serpente da cobiça, na sua mais sórdida expressão, enroscada na garganta, considerava tremebundo cada carta que despontava no baralho. O receio agitava-me barbaramente o coração; e a inteligência, escurecida, lampejava a espaços em acerbas exprobrações. Hora aziaga!

Não há fugir à sorte. A minha estava lançada. Perdi. Vibrou-me aos ouvidos uma voz de tormentas, inflamou-se em meu cérebro um clarão de desespero, caiu pesado meu punho sobre a mesa, e meus lábios encrespam-se numa palavra obscena.

Ninguém se ofendeu, nem apiedou tão-pouco. O jogo prosseguiu no estilo em que começara. Eu é que estava irremediavelmente perdido. (CARVALHAL, 2004, p.14, grifos nossos)

É notável como Mariano introduz um teor de inevitabilidade à própria falência. Mesmo com a repreensão de Lúcio, que o faz baixar os olhos humilhado, pressentir a iminência do perigo e arrepender-se sinceramente do lance, não retira a parada. Mais tarde justifica-se perante o amigo: "Arrastava-me uma força superior. Tinha de ser" (CARVALHAL, 2004, p.16). Esse gesto, no qual uma força superior indiscernível (a "febre do jogo") confunde-se com a "cobiça" (ainda demasiado racional para satisfazer como explicação), deforma fisicamente o protagonista, que pinta uma imagem grotesca de si mesmo à espera da sorte. Por fim, começa a inflar-se no cérebro um clarão de desespero e profere uma palavra obscena. O

jogo, no entanto, prossegue frio, ninguém se ofende, tampouco se apieda (curiosa semelhança com o conhecido jogo econômico em que vivemos).

Há, portanto, um imbricado jogo em que o torvelinho no qual se perde a consciência de Mariano refere-se somente a ela ("eu é que estava irremediavelmente perdido"). O jogo a que se dedica (a mesa de apostas) tem um funcionamento aparentemente tão sereno quanto o próprio Lúcio, movendo impassivelmente os fluxos investidos - dos quais provavelmente retém uma boa parte - como um enorme lago que, sem interrompê-los, estabiliza boa parte deles, sob os quais erege a própria magnitude. Voltaremos a esse símile adiante. Por ora, pensemos que, se a aposta irracional de Mariano ocorre apesar da repreensão de Lúcio, buscando justificar-se pela loucura, não poderíamos perguntar se não ocorre justamente por causa da relação com o amigo?

Essa tensão, tão contraditória quanto constitutiva, é exatamente o que identificamos o tempo todo em Carvalhal. Há uma enorme importância atribuída aos gestos do amigo, de modo que ela deve ser relacionada ao desenvolvimento da loucura de Mariano, ainda que como catalisador fantasmático (adiante esse catalisador surgirá efetivamente como fantasma do pai, numa visão provavelmente alucinatória). Sua loucura, em certa medida consciente e cuidadosamente construída no texto literário, figuraria então como uma espécie de desafio ao suposto "bom senso" representado pelo amigo, cujo nome, aliás, remete à "luz", ao "esclarecimento", assim como a Clara de "O Homem da Areia".

Há ainda uma acusação quanto à honestidade de Lúcio, o banqueiro, na mão em que Mariano aposta seus últimos recursos (CARVALHAL, 2004, p.16). Mas à discussão, segue-se imediatamente o pedido de um empréstimo. Não é sem "cômica gravidade" (CARVALHAL, 2004, p.18) que Lúcio concorda em pedir a soma a um terceiro, que vive "além das montanhas", para repassá-la a Mariano. As possíveis segundas intenções do amigo são apenas insinuadas, como uma segunda camada de leitura delineada apenas a partir de pistas sutis deixadas ao leitor atento. A camada "principal" de sua narrativa dedica-se ostensivamente à fabricação literária do próprio ensandecimento. Após combinarem o empréstimo, Mariano dirige-se para casa e nos deparamos com um trecho notável:

Entrei no meu quarto cambaleante como um ébrio. E, **convulso e nervoso até ao refinamento**, dirigi-me para um espelho curioso de julgar do modo por que as nocivas impressões duma noite tormentosa transparecem nos traços da fisionomia.

Toldou-se com a minha imagem a límpida superfície do cristal. Inclinei-me sobre ela, observando a alteração de cada lineamento ou parte característica com a minudência inspirada do áugure da antiguidade, quando revolia as entranhas quentes das vítimas para lhes arrancar segredos do futuro.

Alguma coisa me dizia que estava ali ferretado um terrível destino. E estava.

Na vista torva, na vincada fronte, na térrea amarelidão da tez, no franzir dos lábios, nisso enfim, que para um estranho poderia significar, quando muito, aturada efervescência de conhaque nos intestinos irritados, indigestão de aguardente com seu suplemento de fumo de mau tabaco, luxúria exausta e insónia, ou coisa assim; **nisso, que, a falar verdade, era pouco de espantar, percebia eu, não sei por que misteriosa intuição, um como retábulo de morte, arraigado pressentimento de crimes.** (CARVALHAL, 2004, p.21, grifos nossos)

É particularmente curioso o emprego do termo "refinamento" para designar o auge de seu nervosismo. Mais curiosa ainda é a atitude de dirigir-se a um espelho a fim de investigar as próprias alterações na fisionomia. Tudo isso parece condizente com a ideia que esboçamos de uma loucura fabricada não apenas por Carvalho tratando de seu personagem, mas também do protagonista que cria sua própria imagem. Também a inevitabilidade da "força que o arrasta", de um "pressentimento de crimes", é questionada de forma um pouco cínica. Mariano experiencia uma "misteriosa intuição" gerada por elementos que, segundo ele mesmo, seriam "pouco de espantar" e poderiam compreensivelmente ser atribuídos a suas atitudes mais recentes.

O motivo proposto por Kayser, portanto, acerca de um princípio obscuro que desencadearia a violência das paixões humanas, fazendo com que os homens agissem quase como terríveis títeres, é aqui exaustivamente evocado. Em consonância com algumas ligações que temos sugerido entre esse princípios obscuros e uma posterior associação com certa visão animalizante do homem, são igualmente evocadas imagens animais⁴³. É nesse estado que Mariano cristaliza uma "ideia fixa", o assassinato do amigo e o roubo do dinheiro:

Mas, que regressasse carregado como o camelo de um nababo? Aqui despontam novas ponderosas dificuldades. Por que formas pagar tão avultados cabedais, fosse qual fosse o prazo, que me concedessem para os granjear? Não era certo que, se me não faltavam vantagens e distinções, que bem aproveitadas empreenderiam a provável conquista de jardins de Hespérides, se lhes contrapunha todavia a lembrança assustadora do trabalho, com o qual eu andava em rancoroso divórcio?

Esgotara as potências da imaginação exacerbada; e ela, em suas malignas sugestões, só me deixava livre escolha entre puerilidades insignificantes, e execrandas torpezas.

Neste estado de coisas, quem hesitou jamais? (...)

Ergui-me de golpe com um plano formado. Fora demorada a incubação, mas lograva vingar glorioso, entrajado nas vestes amaldiçoadas do homicídio. Era um plano, cuja simples concepção valia um opróbrio, e cuja cobarde execução não obteria nome em língua de homens.

Que me importava? **Eu tinha uma ideia só a arder-me no crânio, uma ideia fixa, um princípio de demência.** (CARVALHAL, 2004, p.23, grifos nossos)

É o próprio Mariano quem, utilizando os mesmos termos empregados por João Simões Dias em relação à obra de Carvalho, atribui-se uma "imaginação exacerbada" que, esgotada, resulta na ideia fixa do crime, um princípio de demência. Agora, contudo, trata-se de uma violência aparentemente diferente daquela que Bataille propõe a partir do erotismo. É o crime que visa obter um lucro. Essa intenção, porém, encaixa-se ainda na hipótese da loucura de Mariano como resposta àquilo que, para ele mesmo, figura como o "bom senso" personificado em Lúcio.

Efetivamente, todo o quarto segmento figura como a construção literária de um desafio, de um desafio que vê a si mesmo como monstruoso, tão maligno quanto magnífico. Numa profusão de símiles, de imagens literárias, numa verdadeira "orgia da palavra", Mariano erigirá a imagem diabólica que precede o crime:

Era uma tempestade, dessas tempestades impossíveis, sopradas a capricho para darem realce às trágicas narrações.

O rei Lear, esse louco extraordinário e sublime, perderia a melhor parte da sua imponente majestade sem a fúria desesperada dos elementos, que o fulmina na floresta, arrancando-lhe espantosas invectivas contra o mundo, contra os infernos e contra os céus.

Eu, que ardo por me colocar fora da órbita ordinária, não dispensaria na mais terrível excursão da minha vida o fogo dos raios para me

alumiar o caminho, o estourar dos trovões para sufocar o estrépito dos meus passos. (CARVALHAL, 2004, p.23)

As referências literárias relacionam-se diretamente a certa construção da natureza que o cerca, ambos contribuindo para a inexorabilidade gloriosa da loucura e do crime:

Lancei em volta de mim rápida vista, e quase me senti enfraquecer. Achava-me completamente só, em face duma natureza agreste, debaixo dum céu iroso, e com a alma cheia de projectos de sangue. Horrorado de me ver ali, tão perto do crime, tive medo de mim próprio, **chegando a imaginar que o meu corpo, este corpo que eu palpava, e que eu sentia, era propriedade de outro dono.**

Foi um momento lúcido.

Novamente endurecido, tomei por uma vereda pouco frequentada, vadeei uma escura torrente, e perdi-me nas eriçadas penedias, transpondo torrentes e valados, rasgando as carnes nos densos sarçais e nas protuberâncias dos granitos sem topar com embaraços no dificultoso trânsito. (...) **E cada nova barreira a transpor, novos alentos me insuflava.** (CARVALHAL, 2004, p.24, grifos nossos)

É notável como encontramos, sucessivamente, espasmos de "lucidez" (a palavra nos remete quase imediatamente a Lúcio!) e uma verdadeira atitude desafiadora no pré-criminoso insuflado por "cada nova barreira a transpor", cuja convicção lhe empresta tanto um "toque fantástico" como uma "segurança milagrosa":

A velocidade de meus movimentos, meu vulto incitado como pela febre duma doença vertiginosa, a cadência monótona de meus passos, e **a segurança milagrosa**, com que me firmava no chão pedregoso e resvaladio, **davam-me por certo o toque fantástico de visão extravagante de um delírio**, ou de infeliz estranhamente arrebatado da ânsia tenaz de mortal hidrofobia. Dir-me-iam levado de um **turbilhão maligno**, como se o génio do mal, segundo a decência pede que se chame ao cão tihoso, mem coadjuvasse mediante um **pacto execrável**.

Um amador de lendas, que me visse passar aureolado pela luz sinistra dos relâmpagos, jurara, invocando o inferno, que vira com os espantadiços olhos da cara o judeu errante. Um bardo desgrehnado e imaginoso, livre no idear, como são livres os pintarroxos, e os melros, e os rouxinóis da devesa, e as vozes do infinito, e os mares, sem temer conspirar a minha senatória gravidade e meus melindres bem entendidos, comparar-me-ia, em virtude dessa liberdade, a um cavalo abissínio, que passa no deserto, desdenhando

oceanos de areia e ameaças de *simoun*. Um sábio ou um jornalista, um homem de alma ou um agiota não se egueriam a menor altura. (CARVALHAL, 2004, p.25)

Repetimos exaustivamente o texto que abordamos para expor, mais enfaticamente, o modo ostensivo como evoca uma multiplicidade de imagens e referências com o mesmo fim: exacerbar a própria imagem enquanto vítima gloriosa da ideia fixa que o acomete. Não faltam também pequenos indícios de uma cisão, rápidas referências a "momentos lúcidos" nos quais a "consciência" pretende impedi-lo. Mas é como se contra essa mesma consciência, sustentada pelo "bom senso", o turbilhão de imagens desaguasse numa fórmula claramente desafiante, cuja suspensão encerra o capítulo que precede o grande ato de Mariano (um parricídio "por engano"):

Levava na alma a blasfêmia, e na horrenda catadura **o desafio**.

Que se convertesse cada folha silvestre em reservatório de chuvas para se rasgar na minha passagem; que se esfacelasse o globo em terremotos; **que do alto caíssem raios**, como transborda champagne numa garrafa feita estilhaços pelo expansivo impulso do licor!

As peças da minha armadura saíram temperadas de forja nigromântica. Resistiram às iras das potências superiores como aos turbilhões de fluidificada lava de mil crateras.

Meu bordão de peregrino era o lustroso cano numa clavina americana. E tinha a asa invulnerável de Satanás como seguro paládio. (CARVALHAL, 2004, p.26, grifos nossos)

As fórmulas "que se convertesse...", "que do alto caíssem raios..." seguidas de "as peças da minha armadura..." e "Meu bordão de peregrino" parecem finalmente cristalizar esse desafio. No início do quinto segmento, nos deparamos com o assassinato. Momentos antes do tiro, a narrativa de Mariano faz questão de ressaltar a hesitação, a existência de uma instância consciente que tenta impedir o crime. Mas, baseado no desenvolvimento de seus próprios atos, extrai a fórmula de que o Mal sempre sobrepõe o Bem:

Armei a clavina.

E esperei acurvado, atento e vigilante **como o leopardo**, quando de entre a espessura dos bambus espreita, aguçando as preias, o despercebido viajante.

Em transe como este não há coração diamantino, que deixe de macerar-se nas prisões que o reprimem.

A mão tremia-me no cano da clavina. **E eu não desejava senão vê-la paralisada, como meio de desmanchar o diabólico encanto que, a meu pesar, me perdia.**

Esperei ainda.

Começava a descobrir-se por entre as raquíticas árvores a sombra dum cavaleiro, que veloz se aproximava do meu covil. Já vinha perto, a tiro de espingarda.

Quanto dera eu para que a terra me tragasse, fendendo-se em abismos, ou para que me arrancasse pelos cabelos mão caridosa a este sangrento destino!

Estava feita a pontaria. A vida de um homem pendia duma inspiração momentânea. Quis ainda arrostar com a sorte. **Mas é forçoso que nos conflitos entre o mal e o bem prepondero o mal, porque fui vencido.** Desfechei.

(CARVALHAL, 2004, p.27-28, grifos nossos)

De um modo geral, o "bom senso", a consciência ligada ao mundo "da razão e do trabalho" é que soam como instâncias repressoras, ainda que necessárias para o funcionamento da sociedade. Mas em Carvalho o conflito dual é sempre repleto de espasmos de sucessivas inversões. Debatendo-se nessas inversões, é o impulso rebelde que Mariano compara a "prisões que reprimem" o "coração". E o "transe" o induz a atacar, "como um leopardo", o vulto que acreditava pertencer ao corpo do amigo. No início do capítulo, menciona que, à hora do crime, "o diabo esfrega a cauda de contente" (CARVALHAL, 2004, p.26). Há uma animalização tradicional a certo imaginário literário nos atos criminosos do protagonista. O diabo, contente, "esfrega a cauda". Mariano ataca "como um leopardo" (ainda que com uma arma artesanal) e igualmente animalizado é o modo como saqueia o cadáver:

Lancei-me então *como um chacal* sobre o cadáver. Arranquei-lhe uma bolsa, que pelo volume e peso devia encerrar grossas quantias, e **fugi com ligeireza de gamo perseguido**, num estado de **espanto** e de **alegria**, que com mais acerto chamara **desvairamento**.

Apenas no meu quarto, fechei com precaução a porta, aticei a lâmpada, e, apertando nos dedos regelados a bolsa roubada, contemplei-a enlevado e amoroso no antegosto duma plena saciedade de dinheiro. (...)

Despedacei afinal os cordões, certo de que da bolsa saltariam ondas do brilhante metal, ídolo em cujo holocausto tanto sangue humano se derrama. Pintava-me o desejo em seus exagerados coloridos as profusas grandezas de um conto das mil e uma noites.

Sôfrego, mergulho a mão na bolsa, como um galã venturoso no perfumado seio da amante. Mas, como me picara um escorpião, retiro-a apressado e convulso.

(CARVALHAL, 2004, p.28-29, grifos nossos)

Novamente, Mariano lança-se "como um chacal" para apanhar a bolsa. Mas assim que a alcança, foge como um "gamo perseguido". O impulso que o impele o torna sucessivamente, ou mesmo simultaneamente, "predador" e "presa", de forma que a animalização ainda parece ilustrar o conflito de sua consciência. Em outro momento, evocando a música de Orfeu (cujo efeito, segundo a mitologia, encantava até animais) como símile do som provocado pelo tilintar do ouro nas mãos de Lúcio, suas próprias mãos serão recurvadas "em garras de águia", e uma linha isolada no parágrafo arremata: "Era uma metamorfose" (CARVALHAL, 2004, p.36). A contradição é reforçada pelo estado misto de "espanto" e "alegria" desencadeado pelo crime, que chama "com mais acerto" de "desvairamento". Mais uma vez, a loucura é o ponto de encontro, uma espécie de "pacto" que aparentemente resolve a tensão.

Diríamos ainda que, no trecho destacado, pode parecer demasiado repentina a passagem do cenário do crime para o quarto de Mariano. São esses momentos que provavelmente emprestam à obra de Carvalho um tom um pouco apressado, brusco, podendo dar a impressão de algo mal lapidado. Apenas uma troca de parágrafo separa a cena com o cadáver daquela em que se encontra no quarto, lembrando, por exemplo, o casamento de J. Moreno e Petra, resolvido em uma frase ("J. Moreno"). Mas isso provoca um efeito que corresponde ao sentido mais amplo que atribuímos a sua obra. Lembremos de todo o capítulo anterior, no qual Mariano se dedica prodigamente a descrever a própria imagem em meio à natureza, a acentuar sua movimentação psicológica de louco, uma verdadeira orquestração literária que culmina na fórmula do desafio.

Perpetuado o crime, no entanto, não resta espaço para todas essas formulações de "imaginação exacerbada". Da natureza ameaçadora que atíça impulsos animalizantes (ainda que, sob nova contradição, tenham a "cobiça" como mote e a "clavina" como meio), passamos diretamente ao quarto de Mariano, onde todo aquele investimento imaginário já começa a fantasiar os benefícios da riqueza.

E apenas após a constatação de que a bolsa na verdade se encontra vazia, ou seja, de que todo aquele esforço (literário e criminoso) não atinge os resultados esperados, nos deparamos finalmente com uma fórmula imagética da "cisão do eu":

Lembrei-me então de Lúcio, desse amigo generoso e dedicado, que nada poupava para me curar duma tristeza, e experimentei o pungir do remorso no seu corrosivo travor.

Ai, se eu pudesse restituir-lhe a vida, estreitá-lo ao peito, e chorar com ele!... Matara-o. Eu, assassino?! Como acreditá-lo? Seria sonho?... Esta cabeça, este peito, esta razão, este sentir seriam os meus? Quem era eu? Mariano? Eu era Mariano?! Quando me conheceu alguém uma índole perversa, uma educação irreligiosa, uma instrução descurada? Como se explica a perpetração desse monstruoso atentado? Não, não fui, não podia ser eu o assassino. Homem novo, de cabelos loiros e virgíneos lábios, estimado dos velhos, festejado entre os moços, e perigo às mulheres, nobre com todos os nobres sentimentos dos vinte anos, que havia de comum entre mim e um ímpio celerado?

(...)

Via-me como em visão de lanterna mágica dividido em dois seres distintos: aqui cercado da auréola rosicler do justo, além afundado na sórdida escuridão do répobro; crente e feliz aqui, blasfemo e maldito acolá; contra este movia-me severo rancor, aquele arranca-me lágrimas de piedade.

Estes dois seres, confundiam-se, combinavam-se e separavam-se para tornar a confundir-se como numa dança louca de feiticeiras. Era uma visão aflitiva, que se repetia numa espécie de tresloucamento mórbido. (CARVALHAL, 2004, p.30)

Ressaltamos que não é possível seguir a análise sem uma dose de desconfiança. É preciso manter-se alerta, não para apontar enfaticamente cada vez que encontramos uma contradição, mas para não deixarmos que uma camada sedutora assumo o centro de nossa leitura. Por outro lado, é necessário por vezes suspender momentaneamente a própria desconfiança e trabalhar com o que cada camada de leitura nos apresenta. Assim, não podemos esquecer que é apenas com a falência de seu projeto, com a constatação de que não conquistara nenhuma riqueza, que Mariano se põe a lembrar do amigo assassinado. Dito isso, podemos pensar na utilização do tema da "cisão do eu".

O tema remete, por si mesmo, a uma longa tradição literária, certamente cara ao discurso psicanalítico ao qual por vezes nos referimos.

Mencionamos que a loucura de Mariano é literariamente construída, como aliás não poderia deixar de ser. Essa construção pode ser pensada em duas direções que partem do mesmo movimento. Por um lado, Carvalho a emprega em um de seus contos, dialogando claramente com essa tradição. Por outro, a atribui ao discurso do protagonista Mariano, que constrói a narrativa de seu próprio ensandecimento. Se não duvidamos dele, o consideramos ao menos fabricado, mais ou menos conscientemente.

Por isso, é significativo que os delírios de Mariano retornem apenas quando vê frustrada a tentativa do assalto, desenvolvendo-se pelas vias da "cisão do eu". Nesse momento, põe-se a pensar "compungido na existência de um Deus, que era Pai e Misericordioso" e que o "estava vendo das alturas sem misericórdia, ou sem onipotência" (CARVALHAL, 2004, p.30).

O delírio é interrompido pela aparição de Lúcio sob as "formas fatídicas de um homem pálido e silencioso como o herói duma balada" (CARVALHAL, 2004, p.31). Sua chegada, a princípio aterrorizante, é rapidamente explicada: a viagem fora bem sucedida e Mariano havia matado, na realidade, o próprio pai. A princípio, o conflito parece voltar com toda a força na consciência: "Travara-se dentro em mim um acérrimo conflito de receios e opressões acima de toda a narração. Um cadáver ficara na montanha. E esse podia ser o cadáver de meu pai!". Mas o remorso se resolve por estar "acima de toda a narração" e evocando rapidamente Shakespeare ("Oh Shakespeare, empresta-me a irresistível torrente de tuas estupendas imprecações!"), Mariano entrega-se, sob o encanto do ouro, à "metamorfose" de que falávamos (CARVALHAL, 2004, p.35-36):

Despertou-me da síncope mortal, que todo me tomara, o som metálico do dinheiro, que Lúcio encastelava sobre o bufete.

Tão grata melodia, à semelhança das encantadas músicas de Orfeu, animando as penhas e os arvoredos, fez estremecer vivificante humor em meu corpo exânime.

Minhas pupilas irradiaram flamas, e minhas mãos recurvaram-se em **garras de águia**.

Dei dois passos em frente, e encarei em Lúcio ameaçador, e com ademanes de alvar provocação.

Era uma metamorfose.

Já me não lembrava de meu pai.

Vivo ou morto, que importava?

Ouro! Ouro! Estava o bufete refulgindo com montões de libras.

Apossei-me rudemente delas **como cão invejoso**, que receia lhe venham disputar algum quinhão do objecto apreendido; e, recheando as algibeiras, olhei de soslaio em clara desconfiança para Lúcio, que, estupidificado, nem sabia dar crédito ao que estava vendo. (CARVALHAL, 2004, p.35-36, grifos nossos)

Ao contrário do que ocorre com a tormenta que precedia o crime, a "síncope mortal" que o tomara após a notícia da morte do pai (por suas próprias mãos!) não dura mais do que três linhas. É como uma elipse psicológica, parte do "estilo desigual" de uma obra que muitas vezes põe o "acessório" à frente do (que deveria ser o) "objeto principal". Mas também isso provoca um efeito. É como se esses elementos fossem como que apressadamente deixados de lado (poderíamos dizer até "recalcados") para que ocorram logo os grandes atos. O que há de grande a ser feito com o montante emprestado é previsível: voltar à mesa de jogo. À saída decidida de Mariano, encontramos um diálogo significativo em relação ao que temos proposto:

Concluída a operação respirei com desafogo, tomei o chapéu, e fiz menção de sair.

Era sórdido aquilo.

- Mariano! Clama Lúcio, que comédia me vais dar em espectáculo? Ensandeceste?

- Talvez.

- **Como justificarás semelhante desatino?**

- **Direi que ensandeci.**

- Não mentirás.

- Pois sim, mas não malbaratemos palavras em assuntos de ronqueira esfera. Compreendes? Vou sair. (CARVALHAL, 2004, p.36, grifos nossos)

O próprio Mariano julga sua atitude, ainda que talvez com certo cinismo: "era sórdido aquilo". Adiante encontramos, em suas próprias palavras, a possibilidade de "dizer que ensandeci" como "justificativa". E o faz justamente quando Lúcio chama sua atenção de modo um pouco cômico ("que comédia me vais dar em espectáculo?"). O amigo afirma aquilo que talvez realmente opere uma reviravolta na atitude de Mariano. Se fala o tempo todo da própria loucura, é possível que em algum momento isso deixe de ser apenas um recurso. Pelo menos é isso que o desenvolvimento final da narrativa nos dá a pensar.

Mariano deixa apressadamente de lado a possibilidade de não estar mentindo, como deixara de lado o parricídio. Munido de grandes somas, é arrastado novamente para a mesa de jogo. Esse movimento desencadeia a grande visão do protagonista. Nesse ponto, o texto assume um caráter diferente, aproximando-se mais significativamente de um evento fantástico. Se até agora a loucura de Mariano parecia construída de forma mais ou menos forjada (e explicitamente forjada), as visões que constituem o auge dramático do conto soam bem mais convincentes como cena sobrenatural ou alucinatória, ainda que, talvez justamente por isso, mais enganosas.

É o momento de retomarmos alguns pontos da reflexão desenvolvida até aqui. Boa parte dos conflitos de "A Febre do Jogo" se dão a partir dos fluxos ocorridos na mesa de jogo, ou em favor dela. Quando não está jogando, Mariano está pedindo empréstimos, planejando e cometendo crimes que remetem indiretamente ao jogo. Nesse contexto, o que flui é especificamente dinheiro (ou peças valiosas), mas não é apenas dinheiro, uma vez que encontra-se envolvido por notável afeto familiar. O amigo Lúcio funciona como uma espécie de catalisador (e canalizador) daquilo tudo (dinheiro e afeto) que Mariano investe tresloucadamente. Como contraponto dessa atitude, é simultaneamente repressor e instigador da "força que arrasta" o protagonista, exatamente como os "interditos" de Bataille geram simultaneamente a proibição que reprime e a possibilidade de transgressão que liberta, ainda que momentaneamente.

Mas para que esses dois movimentos se desenvolvam, é preciso que exista já uma cisão na consciência de Mariano. Seu mundo está, desde o princípio, configurado numa dualidade. Situando Lúcio aparentemente ao lado do "bom senso", exacerba seu próprio tresloucamento, formulando um desafio e pronto a cometer o grande ato criminoso. É de se perguntar se Mariano não queria, em primeiro lugar, matar o amigo. Na primeira cena, quando o acusa de desonestidade, o duelo fica ao menos insinuado:

Quem tivesse o sangue em ebulição e o coração ao pé da boca deparara nessa injúria com favorável ensejo para uma festejada briga de faca em punho. **Por mim estava em termos de a desejar.** Lúcio porém era de fria têmpera e ânimo recto, e nunca à primeira farpa investiu contra o adversário, quando mesmo não fosse um amigo. (CARVALHAL, 2004, p.15, grifos nossos)

Na cena em que avista o vulto, à noite, entre as montanhas, pensa: "A tais desoras, numa tal noite, e em tal sítio, quem passaria senão ele? Todos dizem que facilmente nos convencemos do que desejamos. É certo. Assim me pareceu infalível o raciocínio" (CARVALHAL, 2004, p.27). A ideia de que Mariano "convenceu-se do que desejava" pode adquirir muitos sentidos. Pode exprimir o desejo de encontrar logo o amigo e livrar-se do ato. Pode significar que, no fundo, queria enganar-se e matar o pai. Como dissemos, "o pai" mal chega a ser um personagem e sua importância está toda no fato de ter sido assassinado acidentalmente por Mariano.

De toda forma, seu fantasma será essencial para as grandes cenas de "A Febre do Jogo", que constituem efetivamente um mistério. Ao adentrar a neblina da sala de jogo, entre semblantes familiares que custa a reconhecer, Mariano repara na misteriosa figura do banqueiro:

No topo da mesa notei um personagem mais que muito misterioso. Era o banqueiro.

A gola erguida de um grosso capote escondia-lhe meio rosto, desaparecendo totalmente a outra metade nas abas negras de um derrubado feltro. As sombras da afumada quadra concorriam para lhe favorecer o incógnito. E, com efeito baldavam-se todas as curiosidades, que não havia ali quem pudesse nomeá-lo.

Sentara-se à banca ao bater da meia-noite e nem uma sílaba proferira. Quadruplicaram, num fulgir de relâmpago, os capitais, que arriscara, sem que se destribasse da primitiva impassibilidade.

À minha aproximação parece que lhe fuzilaram dos olhos dois efêmeros raios luminosos, e que lhe estalou o peito com um gemido surdo. Se foi certo não assevero. Alguém todavia mo asseverou com espanto. (CARVALHAL, 2004, p.38)

Novamente, o tema do "capote" a esconder a imagem do próprio pai (como em "Honra Antiga"). É notável que a figura se encontre em "primitiva impassibilidade" (orquestrando o fluxo da mesa de jogo), lembrando talvez o enorme lago Titicaca. Em uma rápida brincadeira com os recursos do fantástico, Mariano comenta que à sua aproximação os olhos "parecem" luzir. Ao tocar, por acaso, na mão do banqueiro, ela também lhe "parece inteiriçada, sem articulações, gelada, como a mão insensível de um finado" (CARVALHAL, 2004, p.38). Esse "fatídico contato", segundo Mariano, lhe rouba a sorte e passa novamente a perder vertiginosamente. Nessa triste situação, é levado a provocar o desconhecido com um discurso que expressa tipicamente seu cinismo, ou sua tensão interna:

- O possuidor, continuei acerando o motejo, o possuidor desses graúdos cabedais injuria a sociedade se furta a que o reconheçam e adulem. Neles leva um brasão de nobreza, sangue de reis, títulos de honradez em virtude, a chave de todos os santuários, tudo. Por um impulso tácito, mas unânime, voltamos à idolatria. O dinheiro é o ídolo. E aquele, que o possui, acatado como um templo, como um altar. E é nos templos, sobre os altares que rescendem os incensos dos turibulários. Obtenha-se ouro, pela infâmia, pelo crime, mas obtenha-se, e está feita a conquista do Panteão. (CARVALHAL, 2004, p.41-41)

Colocando-se subitamente retórico e crítico, Mariano formula de maneira provavelmente cínica ou irônica, aquilo que parece realmente configurar um conflito de sua consciência. Mencionamos, desde o princípio, que a cobiça para ele soa como um imperativo quase religioso. Projeta-o, aqui, no banqueiro, para provocá-lo. Mas a misteriosa figura responde com insinuações que lhe ameaçam a consciência:

- Pela infâmia! Pelo crime? Inquiriu o desconhecido com voz sumida, branda e quase imperceptível, que fazia lembrar o lúgubre gemer do vento na ramagem de pinheiral longínquo.
- Sem dúvida, acudi perturbado por um arrepio desanimador.
- Obtenha-se, embora seja com garra ensanguentada de abutre? Pela rapina?
- Sem dúvida.
- Mesmo à custa do assassinio?
- Ainda assim.
- À custa do assassinio perpetrado à traição, no retiro das montanhas?
Balbuciei. Ele continuou, inflexível como um carrasco, no mesmo plangitivo tom:
- Ainda que se atire o golpe ao peito de um amigo leal, de um?...
Era bem clara a alusão. Vinha ervada a seta. Corri para ele, gritando:
- Quem és tu? Quem és tu?!
Afastou-se alguns passos, tirou o feltro, e derrubou a gola do grosseiro capote.
Maldição!
Era meu pai.
Não lhe vi mover os lábios, mas percebi que me chamava parricida. (CARVALHAL, 2004, p.40-41)

Também o fantasma do pai evoca a imagem do "abutre" com a "garra ensanguentada" para referir-se ao crime. O ato criminoso parece guardar sempre alguma relação com uma agressividade animal que, de

acordo com certa tradição, deve ser reprimida para a vida em sociedade. A consciência de Mariano parece operar com esse imaginário. Mas o pai passa de repente a rir e a evocar outra dimensão geralmente atribuída ao "diabólico", a do indivíduo:

Impôs-me silêncio com afabilidade sinistra. E, afastando as brancas melenas, retintas em sangue coagulado e negro, deixou patente uma ferida, que se perdia no interior do crânio.

(...)

Meu pai pôs-se a rir com um rir diabólico, repassado de agonia.

- Pobre filho! Profere ele na toada gemedora duma dor abafada, que espontânea ressumbra, pobre filho! Não concebas lavar com pranto o estigma do pecado. Nódos dessas vão além da epiderme. Empestam o sangue, e putrificam o coração. As águas purificadoras do Jordão, se nelas as fores lavar, verás que, toldadas, hão-de perder as tradicionais virtudes. Ergue-te daí com todo o orgulho do inferno, e ri comigo o rir doloroso do precito. Mataste-me! Mataste-me, como a víbora, que corrói as entranhas em que prelibou a existência, para se esconder na terra, ou andar sobre ela de rastos; e morri impenitente, meu pobre Mariano!... O abismo! Sabes tu o que é o abismo? Oh desgraçado! Desgraçado!

E tornou a rir.

- Meu Deus!

- Deixa em paz esse nome. Deixa a tirania nas pompas da sua imensidade, e não a invoques em balde. Que há de comum entre o Supremo Monarca e o cão, que falece no esterquilínio das ruas? Sê tu o teu deus, implora às forças da tua vontade, e sê imenso ao menos no orgulho. (CARVALHAL, 2004, p.42)

Os gestos afetivos aparecem sempre contraditórios. Lúcio consolava e reprimia, mas nunca deixava de fornecer os meios para que Mariano perpetuasse o vício. O fantasma do pai o interpela com "afabilidade sinistra". Rindo com agonia, diabolicamente, traz à tona um discurso difícil de interpretar de acordo com o desenvolvimento anterior da narrativa. O que pode querer dizer com "deixa a tirania nas pompas da sua imensidade", "sê tu o teu deus, implora às forças da tua vontade, e sê imenso ao menos no orgulho"? Essas exortações, que em outro contexto poderiam estar associadas a uma atitude libertadora que se insurge contra repressões possivelmente sociais, aqui talvez signifiquem justamente o contrário. Implorar às forças da vontade, ao próprio orgulho, fariam mais sentido, no caso de Mariano, como um esforço para deixar de se submeter a um impulso que apenas à primeira vista parece libertador, o jogo desenfreado, a "febre do

jogo" como transgressão ao "bom senso" personificado por aquele que diz "basta de excessos", mas não deixa de lhe fornecer empréstimos.

Mas a loucura como pacto entre as duas consciências, ou como sobreposição de um lado a outro, não opera uma verdadeira libertação enquanto a dualidade ainda estiver configurada em termos de Bem e Mal (exatamente como ocorria a Fausto, cético, triste, à beira da morte, em "A Vestal!"). Assim, embora dedique-se ostensivamente à glorificação do ato criminoso, as imagens evocadas são todas relacionadas ao obscuro, ao maléfico, ao diabólico. E diabólico, na tradição com que estamos lidando, muitas vezes quer também dizer animalizante. Por isso abundam as comparações com animais e o "tresloucamento mórbido" do protagonista se aproxima frequentemente do grotesco (lembramos que Kayser identifica, como origem do grotesco, a "mistura dos reinos").

É significativo, portanto, que o auge de sua loucura, a verdadeira alucinação (ou evento sobrenatural), envolva justamente uma cena de "místico terror" na qual se misturam elementos religiosos e animais. Provocado pelo fantasma do pai a segui-lo, sob o argumento de que há ladrões por toda parte (ironia com o fato de ter sido roubado pelo próprio filho), Mariano o acompanha até um misterioso templo:

Breve nos embargou o passo a fachada secular dum templo. Árabe de origem, tivera o seu esplendor aquele templo. Cosido em oiro, farto de telas cintilantes fora forçoso, para que satisfizesse à rígida nudez do ascetismo cristão, que todos seus luxuosos adornos se relegassem para os refeitórios humildes de algum humilde convento. Os conventos, eternamente zelosos em fazer purificações, tomaram sobre si a piedosa tarefa. E, graças a seus pastorais cuidados, a esplêndida mesquita arvorou-se em magreza de tísico. Exultaram as harpias. Mas firme, nobre em sua nobreza primeva, lá ficou a nua arquitetura a apregoar passadas glórias.

Tal o templo em cuja fachada defrontamos. (CARVALHAL, 2004, p.43)

A descrição do templo é interessante pois propõe uma espécie de luxuosidade anterior (no caso, árabe), que deve ser podada pela "rígida nudez do ascetismo cristão". Esse aparente ascetismo, contudo, não hesitou em "fazer purificações", ou seja, destituir a mesquita de seus luxuosos adornos e transferi-los para "os refeitórios humildes de algum humilde

convento". Nesse sentido, assim como a exigência de um discurso unívoco, sintético (como o ideal insinuado em "J. Moreno"), deve podar a "imaginação exacerbada" e sua tendência à acumulação, às múltiplas contradições. O templo foi despido de seus aparatos, restando uma "arquitetura nua". São sugeridos, portanto, dois tipos diferentes de "nudez". Aquela operada rigidamente pelo ascetismo cristão e aquela que permanece, a despeito dele, "nobre em sua nobreza primeva".

Pode-se pensar também na redução de uma multiplicidade de possibilidades eróticas à rigidez estrita do matrimônio voltado para a prole. Parece tratar-se sempre de polir, reduzir, manter sob controle, no discurso assim como na vida. A ideia deve ser transmitida fielmente, às claras, sem que a linguagem se permita uma ramificação. Ao observar a natureza, devemos extrair leis estáveis que, uma vez estabelecidas, renegam todos os mistérios às margens desprezadas do conhecimento. Não são todos o mesmo movimento, mas forças que parecem insidir constantemente sobre o chamado sedutor da multiplicidade, da instabilidade, da aparente dissolução⁴⁴.

Em Carvalhal, quando um personagem se encontra atormentado, frequentemente lhe vêm à mente imagens que flertam com essas possibilidades. É nesses moldes que se instaura gradativamente a visão final de Mariano:

Meu pai avançou para o portão frontal, que a um ligeiro toque de mão se abriu mansamente. Tínhamos patente o santuário. Entrámos. No meio estava um ataúde. Alguns brandões acesos o cercavam. À luz frouxa e baça, que despediam, desmaiada pelos alvares da manhã, amarelecia a imagem macerada de um Cristo de tamanho natural, suspenso, no altar vizinho, de um madeiro informe. Dubiamente esclarecidos, quase na penumbra, divisavam-se vários santos, majestosos em seus nichos de pedra. **Quanto flutuava de indeciso e de vago, debaixo de reverberos pálidos das luzes mortiças, tendia a dobrar o místico terror, o respeito religioso, que de mim, mesquinho, se apossava.** (CARVALHAL, 2004, p.44, grifos nossos)

Pensemos nas "malhas" das manolas, em seu caráter vaporoso, fugidio, que "dobrava os carnisal apetites" de J. Moreno. Do mesmo modo, o vulto da noiva Petra figurava como "nevoeiro fantasticamente conden-

sado" (J. Moreno)". Ou em Florentina que, interdita, exacerbava a fantasia erótica do marido em "A Vestal!". O caráter fugidio, indiscernível, nesses casos, dobrava o apelo erótico da cena. Aqui, o "indeciso" e "vago" que emana do cenário repleto de santos indiscerníveis tem o efeito de "dobrar o místico terror". Nessa atmosfera, o pai deita-se no ataúde e uma enorme ave negra dá uma nova direção à cena:

Entorpecido foi estender-se no ataúde, conchegou a si friorento as humildes roupagens, cruzou as mãos na altura do peito, cerrou as pálpebras e... adormeceu.

Ao mesmo tempo uma ave negra, negra como um carvão das cozinhas do inferno, ou como a trança do meu bem, que tanto vale, baixando do capitel de uma coluna, veio estender as ebâneas asas sobre ele, e, sacudindo-as com violência e estrépito, apagou os círios, despedindo um grasnar agoureiro. (CARVALHAL, 2004, p.45)

O fantasma do pai, sonolento, finalmente adormece, como que apaziguado, aconchegando-se às "humildes roupagens". Mas o "grasnar agoureiro" da ave que, apagando os círios, encerra em clima de suspense o penúltimo capítulo, instaura finalmente a última fase do delírio, na qual confundem-se elementos religiosos, eróticos e animais:

O terror passara subitâneo ao refinamento.

Fervem nas auras zumbidos ominosos. Ergue-se de envolta ao ataúde crassa poeira ardente, que flutua fúlgida, e ténue se dilata. E em seus nichos entumescem as imagens dos santos, solfejando com as bocas de pedra, ou de madeiro, cantos eróticos de loucura e ebriedade.

Uma onda tenebrosa me circunda, me enrodilha, torce e arrasta num rodopio sufocador. Quero firmar-me aprumado, rolo, estrebucho como o naufrago na agonia, até que alcanço um ponto de apoio, e fujo, expondo à fúria dos ventos os arrepiados cabelos, e enchendo o espaço de gritos guturais e entrecortados.

Como favorecido pelas asas do fugaz Mercúrio não percebia a dureza do solo. Diria que uma coluna de fogo me arrebatava para os domínios do éter.

E o cântico erótico das imagens do templo, mugindo sempre a meus ouvidos em mística consonância, era como o formidável estrugir da trombeta final.

Insano, dobrava então o vigor do curso. Mas quanto mais fugia, mais me perseguia o nefando coro.

De repente paro esmagado num círculo de ferro. Ergue-se um brado soluçante e comprimido. Vozes confusas troavam de cada lado. (CARVALHAL, 2004, p.45-46)

É notável que pouco antes de produzir o trecho certamente mais assustador de sua narrativa, Mariano recorra mais uma vez a uma fórmula empregada no início do processo. O terror passa "ao refinamento". E, de fato, a cena que se segue, simultaneamente religiosa, erótica e animalizante, é o auge de seu "tresloucamento mórbido", atingindo grande impacto literário. Os santos, ainda que de matéria rígida como pedra ou madeira, "entumecem" (verbo curioso) e entoam "cantos eróticos", ou "mugem em mística consonância". "Uma onda tenebrosa" arrasta o protagonista, que profere "gritos guturais e entrecortados".

Há, no mínimo, uma insinuação da "mistura de reinos" que configura o grotesco nos termos de Kayser. A animalização dos santos e do protagonista remetem aos símiles utilizados anteriormente, quando agia sob a influência dos impulsos que considerava malignos. Seríamos, portanto, levados a pensar que a visão encarnaria uma mistura associada àquilo que em sua consciência encontra-se em conflito. Acontece que a cena é tão impactante que tendemos a vê-la como central. Tendemos a buscar nesses elementos um ápice significativo, e uma tradição prévia (de demonização da natureza) frequentemente empregada e embaralhada por Carvalho nos induz a pensá-la como centro que se conectaria aos outros elementos, talvez explicando-os. Ou que nos coloquemos imediatamente a nos perguntar se estamos diante de um verdadeiro conto fantástico ou não. Até o fantasma do pai assassinado sugere uma infinidade de conexões possíveis, sempre tentadoras ao leitor erudito.

Mas, conforme mencionamos acerca de "J. Moreno" e "Honra Antiga", acreditamos que há, em "A Febre do Jogo", possibilidades de outra ordem, igualmente fantasmagóricas e talvez até diabólicas. Elas apenas passam despercebidas, uma vez que são insinuadas, murmuradas simultaneamente aos brados retumbantes das visões de Mariano. Elas não contradizem todo o resto, mas intensificam o efeito de instabilidade. Nesse sentido, a personagem de Lúcio é particularmente instigante.

Dissemos que o amigo funciona como uma espécie de contraponto à "força superior" que arrasta Mariano. Acrescentamos a possibilidade de que o próprio furor com que o protagonista se entrega a esses impulsos é, em parte, resultado da repressão, personificada pelo amigo.

Mencionamos ainda, de passagem, que Lúcio consola e reprime, mas não nega o empréstimo que alimenta a atitude de Mariano. Há um constante jogo de vampirismo e traição entre ambos. Quando convence o amigo do empréstimo, Mariano se lança "alvorçado nos braços de Lúcio" e o abraça "semelhando o áspide, que se insinua brando no seio compassivo, que o aviventa, para nele depositar a venenosa semente. Era um abraço de Judas" (CARVALHAL, 2004, p.19).

Mas se a atitude de Mariano, nesse caso, é mais explícita, é preciso perguntar afinal o que Lúcio ganha com isso. Acontece que, na primeira cena do conto, Lúcio aparece como banqueiro. É ele quem, antes de consolar o amigo na desgraça, recolhe a soma investida na infeliz aposta. Mariano chega a acusá-lo de roubo, apelando para "um argumento inabalável": a visão. O banqueiro responde questionando "o testemunho de um sentido, frequentes vezes mentiroso" (CARVALHAL, 2004, p.16). Poderíamos pensar se também durante a cena da alucinação não é o amigo quem ocupa o lugar do banqueiro, reavendo pelo jogo a soma que havia emprestado (nesse caso duplicando-a, uma vez que a mãe de Mariano trata de saldar a dívida). Sua figura, afinal, apresenta grande tendência a ser deslocada para a função de "pai". Mas esse parece também um deslocamento fácil, encorajado pelo narrador.

O pai nunca aparece efetivamente. Lúcio está sempre descrito com atitudes paternas, às quais Mariano corresponde com as atitudes típicas do filho rebelde. Há dois "locais" específicos em que ambos se confundem. São "locais" físicos, mas também "locais" que apresentam funções especiais na narrativa. Em primeiro lugar, na montanha, durante a emboscada. Mariano esperava Lúcio, mas acaba por matar e saquear o pai. Depois, na mesa do banqueiro. A primeira imagem de Lúcio é ocupando esse lugar, orquestrando fluxos de dinheiro, moldando o correr das cartas a sua "vontade imperiosa" (CARVALHAL, 2004, p.11). Na cena que antecede a alucinação, o fantasma do pai o substitui na posição de banqueiro. A princípio preende, exatamente como Lúcio. Mas adormece, e Mariano se vê envolto na visão horripilante de que falávamos. No auge da cena, contudo, a realidade é restabelecida justo quando Mariano se encontra no centro de um "círculo de ferro" (talvez como uma delimitação simbólica de sua imaginação exacerbada):

Olhei.

Caíam sobre mim os raios tismadores de um sol brilhante. Estava no zénite o sol. De todas as partes acelerada se ajuntava a população. Alguns homens, não poucos, cheios de suor e de cansaço reprimiam-me nos braços atléticos.

Entre esses homens descobri minha mãe, que desalinhada e lacrimosa clamava, estorcendo os braços em veemente dor:

- Louco! Louco!

Cravei nela os olhos estupefacto.

Aquele brado de uma aflição de mãe arrefeceu-me até à ponta dos cabelos.

Tentei reflectir, mas faltaram-me ideias. Tentei recordar, mas não tive memória. O que eu tinha era o vácuo na cabeça. Porém, não sei como, compenetrei-me da medonha verdade.

Envergonhado, quis furtar-me às vistas dos curiosos. E só nesse instante reparei que estava nu.

Eu! Nu, de dia, numa praça pública? Como acreditá-lo? Estava nu. Mas trazia pendente dos ombros a coberta esfarrapada do meu leito, como um manto real.

- Louco! Louco! Repeti então num choro colérico de desespero atroz.

E, espumando de raiva, rolei de chofre exânime nos braços, que me prendiam.

- Lúcio! Foi a minha primeira exclamação ao volver à existência. (CARVALHAL, 2004, p.45-46)

Há um velado acento erótico nessa cena que, parecendo ainda pertencer ao absurdo de uma alucinação, já está inserida na realidade. Mariano encontra-se em meio aos "braços atléticos" de homens "cheios de suor e de cansaço". No meio deles, identifica o rosto da mãe, percebe que está nu, rola exânime nos braços que o reprimem, espuma de raiva até chamar, enfim, o nome do amigo. Ele se tornará uma espécie de médico rigoroso que tratará da recuperação do protagonista, tentando tolher a imaginação exacerbada. Mas Mariano, pouco a pouco, recupera suas memórias e acaba se deparando com o próprio crime. Nos diálogos da última parte da narrativa, entendemos que a mãe de Mariano restituiu a soma a Lúcio. Além disso, o protagonista propõe ao amigo um interrogatório, no qual ele mesmo figura como "réu, autor e juiz", deixando para Lúcio "as honras de testemunha" (CARVALHAL, 2004, p.50).

Como de costume em Álvaro do Carvalho, se tentarmos estabilizar uma leitura, seremos levados rapidamente a contradizê-la, ou ao menos

adicionar uma ressalva quanto a uma hipótese contraditória apenas insinuada. Assim, em todos os movimentos de idas e vidas, financeiros e afetivos, a principal relação se dá entre Mariano e Lúcio. A visão alucinatória parece no fundo, como em "J. Moreno", uma tentativa de distrair-nos, de monopolizar a atenção para que as verdadeiras questões permaneçam subterrâneas.

Lúcio não apenas consola, mas provoca constantemente Mariano, com exortações do tipo: "Mariano, diz em tom enfático, aproximando-se, não serás tu um homem?" (CARVALHAL, 2004, p.15). Ou ainda: "Ora vamos, nada de desfalecimentos de menina mimosa. Um homem luta peito a peito com a dureza de todas as adversidades conspiradas, e passa por cima delas triunfante. Emudeceste?! Decididamente perdeste a voz" (CARVALHAL, 2004, p.32). Mas esses diálogos, de esfera tão aparentemente íntima, são habilmente combinados com questões econômicas, e a provocação de Lúcio exalta, inclusive, a desvalorização do dinheiro:

Esmaga essa consternação que é um insulto para o teu carácter, e mostra que sabes reconhecer que nem as pedrarias de Bornéu, nem todas as minas do Peru compensaria uma aflição de momento. Pois quê! Tão mudado estarás? Nos belos tempos do nosso condiscipulado... lembraste-te? Memoráveis tempos! Tornou-se notável o teu nome por um sem-número de liberalidades galantes, que desfalcariam os recheados cofres dum nédio capitalista: desdenhavas o estúpido metal. Hoje... (CARVALHAL, 2004, p.15)

São múltiplos, portanto, os caminhos que poderíamos percorrer na ligação entre um e outro. Todavia, algo nos parece destacar-se em todos os movimentos. Lúcio, enquanto personagem narrado por Mariano, é uma espécie de catalisador de seus investimentos, financeiros e afetivos. Exerce tanto a função do banqueiro para quem perde, quanto a do amigo que concede empréstimos. Mas é ainda aquele que reprime com o olhar enquanto encoraja com as ações. Na verdade, o próprio Lúcio parece um desdobramento da consciência de Mariano. A entidade fria e inabalável que observa sua perda⁴⁵, constantemente reprimindo tanto quanto encorajando (como os interditos que simultaneamente estimulam a transgressão). Em vez do duplo mais frequente, que faz aquilo que o "eu" não tem coragem ou não gostaria de querer fazer, Lúcio funcionaria como um duplo que faz aquilo que o "eu" deveria estar fazendo.

Mas é justamente aí que se esconde um novo aspecto. Jamais poderemos saber se Lúcio é um desdobramento de Mariano, se esteve lá no dia da alucinação, se o que Mariano nos diz é verdade ou devemos desconfiar (assim como no clichê acerca da traição de Capitu, devemos ter certeza de que não há como ter certeza). O que interessa é a descrição que o narrador nos dá de Lúcio, e nesta não faltam elementos de espelhamento entre ambos, mesmo quando Mariano faz questão de definir-se por oposição. Mas se é verdade que Mariano, segundo sua própria narrativa, deveria estar agindo como Lúcio, isso atinge proporções mais interessantes do que o simples respeito a um código moral.

Lúcio é, ao fim e ao cabo, muito mais adaptável. Sua postura calma, inabalável, até mesmo científica (mas lembremos que igualmente científica era a pesquisa de Mariano quanto aos efeitos da loucura no próprio corpo!), é muito mais condizente com o mundo das apostas. Conforme mencionamos, as enormes movimentações de capital desse cenário podem configurar uma espécie de miniatura acelerada do mundo burguês no qual ocorrem boa parte das narrativas carvalhianas. Mas Mariano não queria morrer como um "qualquer burguês", "como um sapo". Ele "não pertence ao vulgo". Há nele, portanto, uma espécie de nostalgia aristocrática, ainda que seu pai seja comerciante. O modo como fala das "joias" da família, o desprezo pela burguesia, tudo indica seu desejo de estar acima. Acima da "população", em cujos "braços atléticos" acaba por se debater em uma alucinação veladamente erótica, vestindo o falso manto proporcionado por uma coberta.

Remetendo à tradição (melo)dramática que tantos críticos apontaram como influência explícita de Carvalhal, os gestos são exagerados, almejam certa grandiosidade, movimentam dezenas de símiles, mas no fundo se justificam por uma demanda comezinha (a cobiça) que apenas disfarça um desejo que se projeta ao infinito tornando-se irrealizável (a riqueza lhe parece um conto das *mil e uma noites* e sonha com "uma sepultura como nem no paganismo a obtiveram os deuses: oceanos de dinheiro"). Mariano utiliza a imagem com certa artificialidade mas, ao fim e ao cabo, realmente funciona como se levado por um torvelinho.

Lúcio, ao contrário, é a função estável com a qual Mariano se relaciona. Mas as idas e vindas do protagonista são bruscas, pontiagudas,

ostensivas, ao passo que a estabilidade de Lúcio parece incrivelmente maleável. Há, portanto, uma nova contradição quando tentamos interpretar as duas atitudes em termos de estabilidade ou instabilidade. A postura de Lúcio, longe de ser passiva, recebe e reenvia os fluxos que lhe são direcionados, nisso lembrando a imagem do majestoso lago Titicaca. É possível supor que, tratando-se de dinheiro, retenha boa parte deles. Além disso, conecta-se com um misterioso personagem que vive "além das montanhas", um "homem laborioso e sem paradeiro certo", que já lhe emprestara "sommas extraordinárias" e aparentemente só pode ser visto à noite (CARVALHAL, 2004, p.20). Essas indicações, embora dificilmente nos encorajem a afirmá-lo, possuem uma certa insinuação diabólica, e supõem um fluxo subterrâneo ao qual nem todos tem acesso (mais uma característica compartilhada por Lúcio e "o pai").

Enfim, apontamos uma série de caminhos que não formam uma leitura estável. Acreditamos, contudo, que é justamente esse o efeito provocado pelas múltiplas insinuações na obra carvalhiana. Somos levados a acrescentar tantas adversativas, alertas e ressalvas, quanto são variados os possíveis caminhos de leitura. Se almejarmos traçar apenas um, deveremos fazê-lo com força e correndo o risco de ignorar tantos outros que mais ou menos explicitamente exigem penetrá-lo. O próprio Mariano fornece a imagem de um conhecimento que almeja arrancar do mundo apenas "constantes":

Esta nossa natureza, indefinida como é, apresenta dúvida muitas vezes fenómenos de tal quilate, fenómenos tais, que nem admira escapem pela malha estreita, que porventura lhes lancem a sábia psicologia e a acurada fisiologia. Quando elas porém, cada qual sobre si, ou mutuamente favorecidas, renunciam a reduzir o facto inverosímil e insensato à transparência do cristal, à lucidez com que a óptica explica os seus espectros, pede a prudência que logo o rejeitemos para não aceitar alguma coisa, que importe aberração de leis, chamadas invariáveis e eternas. (CARVALHAL, 2004, p.48, grifos nossos)

Não pretendemos lançar uma "malha estreita", psicológica ou fisiológica, sobre o conto "A Febre do Jogo". Buscamos, antes, identificar algumas linhas que podem ser apreendidas no contato com o texto, uma malha por si só. Encaminhando-nos ao término desta análise, apontaríamos,

por exemplo, uma ligação entre a primeira acusação feita por Mariano a Lúcio e a situação do próprio protagonista ao término da narrativa. Ao colocar em jogo a honestidade do amigo, vitupera:

- É falso. Fala em ti a felicidade, que tudo vê retinto em seus peculiares arrebiques. A tua generosa e boa natureza, Lúcio, a tua boa natureza é a primeira a desmentir-te, porque se altera, como se passasse de cadinho selecto a grosseiros moldes, desde que tomas lugar a uma mesa de jogo. De civil e cortês eis-te petulante; de liberal avaro; de probo e justo...
- De probo e justo?
- Burlão de taverna.
- Mariano! (CARVALHAL, 2004, p.15)

Em consonância com a leitura que apresentamos, Lúcio é o receptáculo de todos os investimentos de Mariano, desde a figuração do "bom senso", até a acusação de desonestidade, uma vez que supostamente se relaciona em segredo, por cartas dóceis e empréstimos misteriosos, com os "fluxos" de que falamos. A atitude exagerada de Mariano não pode operar nos mesmos termos de Lúcio. Torna-se, portanto, um "salteador". A escolha, que não se distancia do espírito romanesco encarnado pelo narrador, torna-o, por sua vez, o "burlão de taverna". É essa a figura que temos, ao fim, falando em termos quase doutrinários:

- Calou-se.
- Os jogadores entreolharam-se em silêncio. Muito dizia aquele silêncio.
- E agora? Pergunta o mais estouvado e lesto de entre eles.
- Foi o navio a pique. Mas ficou uma tábua em que me equilibrio à flor das águas.
- Onde está?
- Minhas pistolas.
- Pois quê!
- Não faltam encruzilhadas, e, graças a Deus! Também não faltam viajantes.
- Certamente. Mas cada um dos caminhos da encruzilhada, qualquer que seja sua direção, há-de encontrá-lo obstruído por um cadafalso.
- Resta o suicídio.
- É sensabor.
- Mas lógico. Quem uma vez se deixou cegar de paixões violentas, e não teve ânimo para lhes esterilizar os efeitos, cedo ou tarde tropeçará nos acerados gumes do dilema implacável, que oferece de um lado a ignomínia da forca, e do outro a cobardia do suicídio.

Assim, em guisa de sermão de abade das dúzias, termina a lengalenga.

Porque Fedro, Esopo e La Fontaine terminavam pela moralidade. (CARVALHAL, 2004, p.53-54)

Mariano sofre, portanto, uma nova "metamorfose". Tornando-se "salteador", parece viver sob o signo da rebeldia. Tendo como base as pistolas, parece encontrar na trágica situação uma solução contraditoriamente mais digna e mais miserável para o mundo burguês que deveria habitar. Mas, considerando que nunca para de jogar, podemos supor que todo o dinheiro adquirido nas "encruzilhadas" acaba tornando a circular nas mesas de jogo, repetindo sucessivas vezes o destino da soma emprestada por Lúcio.

Viver sob o "dilema implacável" que insinua o tempo todo a "ignomínia da força" ou a "covardia do suicídio" é, portanto, sua solução. A aparência rebelde, no entanto, acaba por encaixar-se perfeitamente em um sistema que funciona pela movimentação, que não se ofende nem apieda. Mariano acaba por enfim estabilizar-se como um novo agente desses fluxos e influxos. Essa estabilidade é ressaltada no tom doutrinário com que encerra, "em guisa de sermão de abade das dúzias", a própria "lengalenga". Ao tornar-se, através da violência, um receptor e encaminhador tão pródigo quanto Lúcio, Mariano finalmente deixa de mencionar o amigo. Por fim, a exemplo de personagens como Fausto ("A Vestal!") e, como veremos a seguir, do protagonista de "O Punhal de Rosaura", Everardo, relata quase orgulhosamente a própria decadência.



07

"O PUNHAL
DE ROSAURA":
DOS VELUDOS DO
DESEJO EMERGE
CONCRETA
LÂMINA

Há varias conexões possíveis entre "A Febre do Jogo" e o último conto que analisaremos neste trabalho, "O Punhal de Rosaura". Ainda que não tenha sido uma opção deliberada, percebemos que nossos seis capítulos podem ser divididos em dois grupos, de acordo com os contos analisados. Nos três primeiros, os narradores são bastante peculiares e tornam-se personagens tão chamativas quanto aquelas de que tratam. No segundo, essa característica se repete, mas somada ao fato de que nelas os narradores são também personagens mais próximas dos eventos narrados. Nesse ponto, "A Febre do Jogo" e "O Punhal de Rosaura" são os mais parecidos entre si. Em ambos temos protagonistas que nos apresentam os eventos que os levaram à situação em que se encontram. Em ambos os casos, são "burlões de taverna", um pouco decadentes, contando o desenvolvimento dessa decadência.

Tanto em uma quanto na outra, o narrador-protagonista se dirige diretamente a um grupo de ouvintes, como se estivesse contando a história numa taverna. Mais uma vez, Carvalho utilizando um recurso bastante tradicional a essa altura, ainda que não abra mão, com isso, de seu estilo altamente elaborado, de descrições prodigiosas e diálogos acentuadamente (melo)dramáticos. As referências a essa situação específica, em que a história é narrada na taverna, são espalhadas muito sutilmente ao longo do texto. Em dado momento de "O Punhal de Rosaura", por exemplo, o protagonista-narrador Everardo menciona seu próprio desgaste físico, dizendo que os "cabelos crespos, castanhos, opulentos, converteram-se nas cãs que vedes" (CARVALHAL, 2004, p.197). No mais das vezes, porém, esse tipo de referência não é explicitada, e tanto em "A Febre do Jogo" quanto em "O Punhal de Rosaura", há uma ruptura entre o fim do enredo principal e o momento em que um narrador em terceira pessoa se refere à taverna onde ele é narrado pelo protagonista.

É possível dizer, entretanto, que em alguns sentidos "O Punhal de Rosaura" é também um desenvolvimento (não necessariamente no sentido de "evolução"), tanto de "A Febre do Jogo", quanto de outros contos de Carvalho. Sob os pontos de vista escolhidos em nossa abordagem à obra do autor, é possível dizer que alguns textos são mais claros, ou seja, apresentam de forma um pouco mais explícita as oposições que orientam nossas análises. Por isso, foi conveniente começarmos por "A Vestal!", e parece

conveniente que encerremos com "O Punhal de Rosaura". "Os Canibais", "A Febre do Jogo" e "J. Moreno" nos parecem mais intrincados, os polos aparentemente opostos se encontram mais imbricados, apontam para mais lados, mais saídas, mais possibilidades, ou projetam mais intensamente a contradição no interior de cada uma. Assim, tornam ainda mais confusos os traçados, ainda que, em todos os casos, esses traçados tendam antes aos emaranhados do que às estruturas solidamente delineáveis.

Mas é possível traçar uma linha mais ou menos direta entre o discurso aparentemente cético de Fausto, por exemplo, e a atitude de Everardo em relação à esposa Rosaura. Na maior parte dos contos, o amor é interrompido (pela morte) antes das núpcias. Tanto em "A Vestal!", quanto em "O Punhal de Rosaura", a vida conjugal leva ao suicídio. É curioso também, nesse ponto, que em "A Febre do Jogo" a única figura feminina seja a vaga presença da mãe. Isso ressalta o aspecto "catalisador", mesmo "monopolizador" de Lúcio em relação aos investimentos libidinais de Mariano. Não se trata, explicitamente, do que poderíamos chamar de homoerotismo. Mas esse aspecto é sugerido, ou antes insinuado, por alusões bastante sutis.

O mesmo poderia ser dito de "O Punhal de Rosaura", ainda que neste último as coisas se tornem literalmente mais brutais. Rosaura, a esposa morta, é substituída por um verdadeiro duplo masculinizado. Na verdade, trata-se de um homem afeminado, seu irmão, de semelhança espantosa com Rosaura, que efetua a vingança contra o protagonista. Também nessa cena, a última, encontramos uma espécie de "desenvolvimento" de "A Febre do Jogo". A narrativa de Mariano termina quando profere uma espécie de substituto da "moral da história", ainda que no caso esteja mais próximo de uma negação dela. Em "O Punhal de Rosaura", o passado que deseja expurgar (Rosaura) se corporifica exatamente quando a narrativa parecia acabar, adicionando um segundo clímax à história, que até então se desenvolvia em moldes mais próximos da hesitação característica do fantástico.

Todavia, conforme veremos, o desenlace que explica os eventos sobrenaturais é quase tão mirabolante quanto eles. Dizemos "quase" porque as cenas fantasmagóricas, em "O Punhal de Rosaura", são particularmente mirabolantes. Portanto, salientamos novamente o recurso a uma artificialidade explícita, exagerada, ostensivamente dramática e literária,

que consideramos característica da obra de Carvalho. Esse é um aspecto bastante evidente no discurso do protagonista Everardo, desde a abertura da narrativa:

Já a aurora derramava o lívido crepúsculo sobre os picos piramidais das montanhas, quando, trôpego e conturbado das infectas vaporizações da orgia, **entrei no meu camarim.**

Ao ruído do reposteiro, acusando a minha presença, Rosaura apaga, apressada, as lágrimas teimosas, e atira ao longo das espáduas os soltos cabelos de azeviche, fitando-me de rosto afogueado por um **misto de contrários sentimentos.**

Descansava o corpo mórbido nos coxins elásticos dum rico divã, e o estofa macio e flácido do seu amplo roupão não furtava a meus olhos nenhuma das airosas curvas, nenhum dos peregrinos contornos dum tralhe, que logo recordava a voluptuária negligência da ideal formosura grega.

Mas na **serena imobilidade**, nos despargidos cabelos, nas roxeadas pálpebras, em algumas lágrimas que, de longe em longe, lhe tremiam nas faces como bagas cristalinas, transluziam profundamente impressas as amarguras duma arrependida Madalena. (CARVALHAL, 2004, p.187, grifos nossos)

Everardo refere-se à própria casa como o seu "camarim". Isso estabelece um jogo curioso, na medida em que "entra em cena", como personagem a que temos acesso, justamente quando sugere que "deixa de atuar". Sua narrativa é particularmente interessante nesse sentido. Ela parece insinuar que, for a de casa, estaria sempre atuando. Poderíamos pensar na "sociedade", mas isso incluiria também as "vaporizações da orgia", de onde acaba de chegar. Adiante, no auge de sua perdição, mencionará "um turbilhão de gozo fictício" (CARVALHAL, 2004, p.201), lembrando em alguma medida as fabulações de J. Moreno acerca da própria viagem à Espanha.

Ao adentrar a própria casa, contudo, deixa supostamente de atuar, mas apenas para se ver enredado em uma espécie de paranoia quanto à suspeita da artificialidade constante por parte da esposa. Aqui começam os jogos contraditórios, nos induzindo a mais uma vez acumular adversativas. Começemos por Rosaura. A chegada em casa é seguida imediatamente pela descrição da amada (que contraditoriamente parece ser desprezada), de partida bastante complexa. Suas descrições (física e psicológica), no trecho anterior e no seguinte, ilustram o que dizíamos sobre uma considerável clareza na explicitação dos próprios princípios contraditórios:

Rosaura tinha na fisionomia simpática a perfeita manifestação da sua alma ardente. Era uma **natureza extraordinária pelo complexo de elementos variados e opostos, que a constituíam. Nobre orgulho; imaginação febril, fácil em exacerbar-se na criação de impossíveis, de fantasmas e de terrores**; desvairada impaciência no aspirar para o desconhecido, próprio das organizações veementemente nervosas e sensitivas; quanto há de mais doce e pudico na virgem, temperado indescritivelmente com um tanto da libidinosa soltura da pecadora: tais as qualidades, que davam relevo a esta **criança original**. (CARVALHAL, 2004, p.187-188)

Como na narrativa de Mariano ("A Febre do Jogo"), Carvalho é perspicaz ao colocar as oposições explícitas e contraditórias no discurso da própria personagem, que apresenta o universo e os eventos narrados sob o seu próprio "prisma". Como víamos uma grande continuidade entre os aparentemente opostos Mariano e Lúcio, é possível intuir uma boa dose de projeção na descrição de Rosaura por Everardo. O texto como um todo nos permite notar que sua visão de mundo e seu comportamento se baseiam em termos próximos aos que emprega ao esboçar a natureza da esposa.

Assim, se a "atuação" é um tema que percorre veladamente todo o conto, a descrição de Rosaura expressa uma série de oposições que poderiam traçar linhas significativas capazes de percorrer também uma análise do protagonista (e, acreditamos, de boa parte dos textos analisados). Everardo atribui a ela, por exemplo, uma "imaginação febril, fácil em exacerbar-se na criação de impossíveis, de fantasmas e de terrores". Essa caracterização, frequentemente atribuída à escrita de Carvalho, poderia também referir-se ao próprio Everardo. Sob seu olhar "nervoso e sensitivo" - e, conforme veremos, acima de tudo desconfiado -, o ideal feminino surge como "natureza extraordinária pelo complexo de elementos variados e opostos, que a constituíam"⁴⁶.

Esses elementos, como ocorre frequentemente em Carvalho, remetem a tradições de opostos, a imaginários que se baseiam neles e os multiplicam. Por exemplo, o recato da "virgem" pudica e a "libidinosa soltura da pecadora". Também nos parece essencial uma oposição mais difícil de discernir, presente em todos os outros contos e aparentemente decisiva sobre alguns aspectos do erotismo carvalhiano: mobilidade e imobilidade. Enfatizamos a cena em que, envolta pela imaginação inten-

sificada pelo interdito, Florentina assumia, aos olhos de Gundar, contornos altamente idealizados ("A Vestal!"). Evocamos, nessa altura, uma imagem cara à leitura que Deleuze empreende de Sacher-Masoch: a imobilidade da mulher amada, na suspensão de um gesto, lembrando uma estátua⁴⁷.

É em termos semelhantes que Everardo "surpreende" a esposa ao entrar em casa. Aproximando-se das imagens de vênus pintadas por Ticiano (caras ao protagonista de Sacher-Masoch, aliás), Rosaura "descansava o corpo mórbido nos coxins elásticos dum rico divã", recordando "a voluptuária negligência da ideal formosura grega" (CARVALHAL, 2004, p.187). Mas esse ideal de "serena imobilidade" é associado a outro, quase o seu oposto:

Crescera em Óbidos, em face da majestade imponente do Amazonas, se trocaram nossos suaves juramentos. E, fascinada, nunca mais se separou de mim.

Amava-me deveras! **Com um amor doido, insaciável e ferino.**

Às vezes entrava eu, alta noite, atordoado dos báquicos prazeres, que me tresvariavam, e via-a correr para mim, **ágil e elástica, como uma pantera.** Mas de súbito, coberta de lágrimas quentes do desafoço, e **semelhando a rola mansa**, que, voluntária, acarícia a ingrata prisão, que a furta à liberdade, caía-me quebrada aos pés, como uma escrava.

Era eu então como todos os homens que chegaram ao extremo desejado do caminho, e que, entorpecidos, se deixam enfim pender no regaço morno da indiferença e da saciedade. (CARVALHAL, 2004, p.188, grifos nossos)

Rosaura era, na realidade, uma brasileira que Everardo "trouxera" de uma de suas viagens. Isso remete a outro vetor de idealização, voltado a uma sensualidade mais "selvagem". Nesse sentido, figura como "ágil e elástica", "como uma pantera". Nesse jogo de mobilidade e imobilidade, contudo, a postura rígida de Everardo a mantém "aos pés, como uma escrava". Poderíamos pensar mais uma vez na dualidade entre um ideal civilizado e uma natureza bruta, ainda que, mais uma vez, esses polos sejam ostensivamente evocados mas nunca estabilizados.

É significativo que ao entrar em casa, ao dar início à narrativa, Rosaura não seja apresentada antes como uma imagem tradicional, talvez até "clássica", de beleza feminina. A seguir, à medida que julga fornecer uma visão mais ampla de sua personalidade, esse outro "lado" é visivelmente

explicitado. A existência simultânea de ambos os aspectos é, segundo o protagonista, parte de seus atrativos.

Mas essa percepção contraditória poderia ser estendida para a vida conjugal do casal. Everardo opõe o amor "insaciável" de Rosaura a sua própria atitude de "indiferença e saciedade". Menciona o poder que se vê em posição de exercer sobre os sentimentos instáveis de Rosaura. E afirma: "E tanto basta para a satisfação de qualquer vaidade exigente" (CARVALHAL, 2004, p.188). Portanto, em toda a descrição que faz do relacionamento, coloca-se como aquele "que possui" a esposa, a quem despreza rigidamente por sentir-se saciado. Nisso se aproxima do discurso de Fausto, que almeja submeter antes de ser submetido.

Mas a ideia de "submeter antes de ser submetido" não é imperativa se não for ainda mais imperativo o pavor de ser submetido. Essa lógica bastante contraditória parece ser a base, tanto da postura aparentemente indiferente de Everardo, quanto da dinâmica da relação como a descreve. A própria descrição da atitude sarcástica (quase sádica) que adota é reveladora nesse sentido:

A dureza de meu caráter, embrutecido no gozo mesquinho e sórdido, e cansado da renovação diurna de tocantes expansões, fazia-me mais desdenhoso e sarcástico; **mesmo, porque mal concebia, então, que tão aguadas aflições, tão alambicados queixumes, manifestados por mil extravagantes maneiras, deixassem de ser comédia estudada, ardilosa estratégia armada à minha boa-fé.**

Conhecia, é certo, conhecia a candura da pobre vítima, mesmo no marulho indistinto das suas imperiosas paixões; considerava-a incapaz dum fingimento degradante; e contudo, quando a contemplava em aflitivos lamentos, não sabia comprimir a desconfiança; sentia não sei que bárbara satisfação em lhe espremer rudemente as dolorosas chagas. (CARVALHAL, 2004, p.189, grifos nossos)

A princípio, sua indiferença em relação à esposa parece fruto do "gozo mesquinho e sórdido" que experimentava nas "orgias vaporosas" para além da vida conjugal. Mas lembremos que esse torvelinho de prazer, posteriormente denominado "turbilhão de gozo fictício", é justamente seu cenário de atuação⁴⁸. A casa é, segundo ele, o camarim. Porém, assim que "deixa de atuar", Everardo se põe a temer a atuação da parceira. Sua

própria atitude "desdenhosa e sarcástica", na estranha construção sintática que destacamos, é em parte atribuída a esse temor.

É, portanto, o medo de uma "ardilosa estratégia armada à sua boa-fé" o que o leva a uma nova atitude, uma reação à "comédia estudada" que desconfia ser encenada para ele. Um enorme investimento narcísico o leva a defender-se, com afetado desprezo, de um amor "insaciável e ferino", que supõe intenso ao ponto de se dedicar aos mais mirabolantes planos para enredá-lo.

No fundo, como em geral ocorre às personagens de Carvalho, temos pouco acesso ao interior de Rosaura, para falar em termos um pouco simplificados. Uma vez que toda a narrativa é projetada sob o prisma de Everardo, e uma vez que a narrativa é provavelmente tudo o que temos acerca da esposa, podemos pensá-la apenas a partir do que nos conta o marido. Porém, no caso de uma obra como a de Carvalho, os próprios prismas e as personagens delineadas por eles sugerem conflitos e contradições. Assim, é possível perceber, numa mesma cena, tanto alguma "ardilosidade" por parte de Rosaura, como a avultante sensibilidade de Everardo em relação à estima que lhe dedica a esposa:

Doeu-lhe o escárnio, em que moldei a frase. **Olhou-me com desprezo, e curvou a cabeça, disposta a pôr termo ao pungitivo diálogo. Porém a palavra "miserável" desceu-lhe surda dos lábios.**

Por meu lado intentei sorrir e não pude. Estava em maré de agastamentos.

- Rosaura! Gritei, impando de dignidade.

Ela **saboreou pausadamente a minha indignação**; e, endireitando-se, como que se resolveu a provocar sangrenta luta.

- Sou mulher, Everardo; uma rapariga indefesa, só, sem ninguém... Mas sobra-me desprezo na alma para humilhar um vilão.

Os olhos dela chamejavam.

- Que te fiz eu, Rosaura? Perguntei, mais humanizado pela agressiva resolução da minha amante. (CARVALHAL, 2004, p.191, grifos nossos)

É preciso apenas que a palavra "miserável" "desça surda"⁴⁹ aos lábios de Rosaura para que Everardo, que até então destilava livremente seu sarcasmo, passe a "impar de dignidade". Com sutileza bastante romanesca, o narrador Everardo toma o cuidado de apenas insinuar o primeiro

insulto de Rosaura, tanto quanto de se responsabilizar pela observação de que a esposa "saboreava pausadamente" sua indignação. Porém, não deixa de colocar "em sua própria boca" a ameaça àquilo que talvez seja mais caro ao protagonista, a própria imagem. O trecho demonstra como se trata realmente de um "ponto fraco".

Mas a atitude rígida de Everardo, sustentada mais ou menos conscientemente no autoengano da saciedade que leva à indiferença, instaura a armadilha inescapável da desconfiança. Pois essa armadilha, aparentemente dedicada a evitar a submissão à suposta ardisosidade feminina, o captura irremediavelmente na postura rígida que é, em si mesma, uma armadilha ainda mais severa. Ela mantém capturada não apenas Rosaura, mantida em casa quase literalmente como um objeto artístico de apelo exótico, como também o próprio Everardo.

Uma vez que age sob a ameaça constante de ser enganado, Everardo se vê constantemente diante da necessidade de enganar primeiro. E como o "engano", na cena conjugal, refere-se especificamente ao amor, afirmado veementemente pelo narrador e negado nas atitudes do protagonista (duas instâncias discursivas de um mesmo personagem), Everardo se encontra imobilizado, levado a afetar a própria rigidez justamente no cenário que deveria ser o seu camarim. A armadilha desse jogo paranóico é paralisante na medida em que, se o gesto de desprezo ofende diretamente, um gesto afetivo acentua a desconfiança. Isso é expressado exatamente no momento em que Everardo explicita o pavor de ser enganado:

E queimou-me a face com um beijo fervente, dando expansão aos represados soluços.

Começava a desconfiança a soprar-me aos ouvidos segredos pérfidos. **E deve de saber-se que, por minha parte, de nada me arreceio tanto como das irrisões a que as ardilezas da mulher submetem o homem.** Eu começava a palpar na dorida melopeia fino juguete de actriz esperta. Regelei-me pois na habitual dureza, que degenerou na grosseria duma frase torpe.

Rosaura pareceu acometida de repentina paralisia. Depois, com os olhos em brasa, e a palidez da morte no semblante, exclama em voz aguda e ligeiramente trémula:

- Tem cautela, Everardo. Tem cautela. Não apares no rosto, transformadas em metal candente, as humildes lágrimas que te caem aos pés.

- Louvo a forma, mas censuro a ideia, disse eu com gravidade irônica. (CARVALHAL, 2004, p.193, grifos nossos)

É um "beijo fervente", um gesto de afetividade, que "enregela" Everardo na "habitual dureza" que degenera na grosseria. Essa, por sua vez, ocasiona também uma "repentina paralisia" em Rosaura. São notáveis as referências insistentes a gestos de mobilidade e imobilidade na cena. Mas é também notável a formulação excessivamente literária com que Rosaura, embora com voz "aguda e ligeiramente trêmula" (ou talvez justamente simulando-a, como "atriz esperta"), interpela Everardo sugerindo cautela. Assim, o protagonista dá também a entender, nas próprias falas de Rosaura, uma dramaticidade que parece tão forjada quanto o universo de Carvalho em um sentido mais amplo. Em um diálogo que constitui o aparente centro do conflito do casal, essa artificialidade literária vem à tona de maneira bastante explícita:

- Criança! É pois necessário que todos os dias te repita a mesma ladainha! Incomoda-me essa dúvida em que andas sempre, Rosaura. Quanto exiges mal o saberá fazer, quem estime em alguma coisa o seu bom nome de sensato; quem, como eu, recebeu do Criador um gênio, quando não sisudo no rigor da palavra, ao menos rebelde a ridículos enlevos e a lamuriosas pieguices. Querias que passasse dias e noites, com as minhas mãos nas tuas, a escutar em seráfico enleio o ruído das florestas, o gemido dos mares, o suspirar das correntes, todos os clamores desprendidos do seio da natureza e outras belas coisas, que tu sabes, para te convencer de que continuo, de que continuarei a ser para ti o que fui no começo do nosso romance? Sou muito novo ainda para tão cedo renunciar aos atrativos com que me seduz a boa sociedade. Quero viver.

- Viver! Vida me prometias tu, quando, com astúcia de serpente, te introduzias na feliz morada de minha mãe, para com o teu bafo maculares os doces frutos da minha primavera. Perdeu-me a inocência. Caí, porque desconhecia o fogo penetrante e consumidor, que anda nas palavras duma malévola sedução. Ah! Então não te julgavas ridículo, quando me desenrolavas maravilhas, que na minha descuidada existência nunca sonhara; quando de joelhos me fazias protestos loucos, impossíveis, e me apertavas ao peito, trêmulo e ardente; quando, com doces e vibrantes inflexões na voz, me pedias o que eu não sabia negar; porque a mulher, se chega a amar, cobre o rosto e dá tudo: alma, pudor, tudo. E depois chora por ter dado pouco, por não ter mais que dar... (CARVALHAL, 2004, p.190-191)

É curioso que Everardo se incomode com uma "dúvida" constante em Rosaura. Poderíamos pensar que ele "projeta" em Rosaura sua própria desconfiança. Mas talvez ambos experienciem dúvidas de ordens diferentes, uma dúvida que não poderia ser dissolvida, qualquer que fosse a atitude do outro. Aqui precisaremos recorrer a um arriscado salto interpretativo. Embora ele não venha a ser decisivo ao teor mais amplo de nossa análise, pode indicar algumas hipóteses interessantes. Além da artificialidade notável do diálogo (ou talvez justamente devido a ela), é possível perceber como há uma espécie de desajuste, de indiscernimento naquilo que é pedido e aquilo que é negado. Se acompanharmos o desenvolvimento da cena, veremos que a argumentação de Rosaura prosseguirá, acusando sempre o marido de tê-la tirado da família e nunca lhe dedicar um gesto de afeto.

Mas notemos que ela não argumenta principalmente sobre o fato de ter sido tirada da família, como se tratasse, de fato, de uma escrava (ela inclusive, como saberemos adiante, trás consigo um escravo próprio, o negro António, que desempenhará um papel importante no desenrolar dos fatos⁵⁰). Esses elementos funcionam antes como um mote efetivo de acusação. Eles causam notavelmente algum efeito, saltam aos olhos e tornam a acusação mais grave, mas é preciso ter em vista que aparecem de alguma forma misturados a uma espécie de demanda indiscernível que gravita em torno do amor conjugal:

- Não vês que é injusta? Não vês que me magoas, Rosaura?
- Injusta! Repete com riso amargo. Injusta, porque acarinho o basílico, que me atormenta? Porque cultivo a planta que há-de ervar as setas do meu martírio?! Oh Everardo! Se tu quisesses!... Um resto de caridade abriria à mulher que se despenhou dos braços de sua mãe nos teus braços, abrir-lhe-ia o divino sacrário das venturas do céu! Porque me desprezas? Eu não peço muito. Apenas imploro o preço do meu opróbrio. Porque mo não dás? Vendi-me cara? Oferecesses menos, que eu não pedia nada, e nada tinha a esperar. Não contente de me conduzires a um país muito distante do meu, onde se fala um idioma, que eu ignoro, e onde não conheço ninguém; não contente de me expores nos lugares públicos, nas festas, nos teatros, nos passeios, à semelhança dum objecto raro de mera ostentação, escondes-me finalmente neste retiro, como saciado das inglorias ovações, obtidas à custa duma amante aborrecida! Esqueces que por ti, a desgraçada teve orgulho da sua vergonha, delindo-a em júbilos e sorrindo a cada novo escarro, que lhe atiravas pela boca

duma sociedade, que não entende estes obscuros martírios, os martírios do amor. E deixas-me pensar, nesta esterilidade de afectos, quase sempre só, só entregue à saudade acerba da minha tranquila infância, enquanto te debates nas convulsões da crápula, nas festas dos libertinos: enquanto sacodes os cabelos, esses lustrosos cabelos, húmidos ainda do hálito mais puro do meu peito, no travesseiro das perdas... como eu. E, porque me deixei arrastar ao lamaçal do impudor, julgas que não sustento íntimas, pungentíssimas lutas entre a dignidade e o amor? Serei injusta, Everardo? (CARVALHAL, 2004, p.192-193)

É notável como Rosaura desenvolve incrivelmente bem o discurso em um idioma "que ignora", o que acentua um pouco aquela artificialidade que nos leva a desconfiar de vê-la como indiscutivelmente vitimada por Everardo. Além disso, o trecho parece insinuar, ainda que isso permaneça indiscernível, a demanda velada por um amor mais corpóreo.

Justamente por isso, a resposta de Everardo não é de todo compreensível. Ela aparentemente se esquia da demanda por um amor literário e idealizante, como aquele cristalizado nos primeiros discursos de Gundar acerca de Florentina, em "A Vestal!". Ao esquivar-se dessa posição que julga tola, assume a atitude sarcástica do amigo de Gundar, de quem tanto falamos, Fausto. Lembremos que também Gundar exigia um distanciamento entre os noivos, que dormiam separados para preservar a "poesia do casal".

Mas, assim como em "A Vestal!", essa parece uma preocupação específica de Everardo, baseada na oposição entre um amor idealizante e um amor violento guiado pelo jogo de submissão. O discurso de Rosaura, assim como o de outras personagens femininas de Carvalhal, não opera diretamente por esses termos e figura antes como uma demanda indiscernível que sugere não apenas o amor dos "protestos loucos", mas também tudo o que pode estar implicado em uma construção tão abrangente como "o que eu não sabia negar". A intensificação das frases seguintes, nas quais declara ter dado tudo e ainda chorar por "ter dado pouco, por não ter mais que dar", é seguida de significativas reticências.

Há claramente uma espécie de desajuste entre ambos, ainda que sob a sombra de elementos bastante eróticos, quaisquer que sejam os termos com que se pretenda entender "erotismo" nesse caso. Embora

no contexto em que foi proferida dedique-se mais localizadamente à relação entre analisando e analista, uma afirmação tão famigerada quanto enigmática de Jacques Lacan (1901-1981) pode sintetizar um pouco do que queremos dizer com esse "desajuste": "o amor é dar o que não se tem (a alguém que não o quer)". Não é justamente essa a sensação que temos do diálogo entre Rosaura e Everardo? Ou melhor, daquilo que entre eles se configura como irrealizável? Trata-se, conforme acreditamos (e aqui está o salto interpretativo de que falávamos), de um abismo entre o desejo de ambos, de um abismo que não se dá especificamente entre um erotismo dos corpos e um erotismo dos corações, mas que justamente os guia a uma zona de indiscernibilidade típica daquilo que é irrealizável.

E é justamente nessa zona, conforme mencionamos acerca de outros contos, em contextos argumentativos diferentes, que acena um novo tipo de ideal erótico, diferente da beleza clássica das estátuas e da mobilidade elástica das feras. Esse tipo de imagem, conforme notamos principalmente em "J. Moreno", é fugidio, indiscernível, evanescente. Pode tomar forma tanto na multiplicidade efervescente e vaporosa das manolas, quanto num encontro (mais ou menos) às escondidas, quando a "forma branca" da amada "desenha-se como sutil nevoeiro fantásticamente condensado". Esse novo tipo de imagem tende, portanto, a encorajar um movimento, mas o movimento de apreendê-lo, sabe-se de antemão, é o mesmo que o faz desaparecer. Pois apreendê-lo seria como explicar de forma demasiadamente rigorosa um poema, anulando sua força enquanto poesia. O símile não é absurdo. Lembremos que Gundar pretendia justamente "preservar a poesia" do casal.

Mas há um princípio, nem tão psicanalítico assim, de que tudo aquilo que pretendemos recalcar, "varrer para debaixo do tapete", tende a voltar por vias escusas e com força renovada. Tende a adotar formas diferentes, sob as quais vêm novamente bater à porta. E não é disso que de alguma forma tratam as boas histórias de horror? É exemplar, nesse sentido, o caso de Sdenka, no mencionado conto "A família do *vurdulak*". A jovem é antes seduzida como camponesa tímida e recatada, mas retorna como a vampira que, perseguindo-o, repete ponto a ponto o discurso sedutor do protagonista (e muitos outros movimentos típicos de histórias de horror poderiam sem dúvidas ser evocados).

Esse é, mais ou menos, o movimento principal de "O Punhal de Rosaura", ainda que, como temos recorrentemente apontado, ele se dê de maneira tão explícita que devemos, correndo o risco de proceder como Everardo, ao menos desconfiar dele. Essa desconfiança nos é sugerida pelo fato de que é o próprio Everardo o personagem que, como narrador, nos dá a conhecer o universo narrado. Mas exatamente como nos outros casos analisados, é também ele quem deixa pistas de abertura. Portanto, o trabalho do crítico que pretende lidar com a obra de Carvalho, não deve ser paralisado pela desconfiança. Tampouco deve afetar um desprezo mais ou menos consciente por aquilo de que desconfia, como parece tantas vezes fazer o pensamento ocidental diante de algo "contraditório". Deve operar com aquilo que se dá a ver.

Nesse sentido, a despeito do maior ou menor grau de artificialidade que possamos (e devamos) apontar no discurso do narrador, "O Punhal de Rosaura" é um conto sobre a culpa. Mais do que isso, é um conto sobre o protagonista que, sentindo-se culpado pelo suicídio da esposa, dedica-se fervorosamente à vida de "gozo fictício" que o leva à mesma condição final de Mariano, a de "burlão de taverna". Acrescenta-se, neste conto, o fato de que em meio a esse próprio turbilhão tristemente festejante, o passado de que fugia emerge cristalizado na figura ambígua que o apunhala.

Porém, recorrendo novamente a argumentos precedidos por advertências, vejamos como o próprio suicídio de Rosaura se dá em termos confusos, ostensivamente dramáticos. Este é o fim do diálogo, citado acima, que antecede a cena do suicídio:

- É que a imprudência e o desatino são grande falta na mulher.
- Eu é que sou imprudente?! Sou decerto; porque me rebaixo ao teu leito; porque desde o momento, em que me enxovalhei no teu prostíbulo de imundícies, fiquei sendo a ínfima das meretrizes. Era extraordinário aquilo. A meu pesar cerrei os dentes de raiva. Contive porém os impulsos da inflamada vaidade, e redargui através dum riso deslavado:
- Sobra-me gosto e tacto para que, a despeito da tua malquerença, deixe de dar-te um conselho.
- Adivinho.
- Qual é?
- Que me exponha nas praças, e nos recantos das ruas, e na sombra dos pardieiros aos caprichos da soldadesca? Que me ofereça aos

teus lacaios? Que...

- Não, não é isso... por enquanto.

- Por enquanto! Então que é?

- Já leste Shakespeare?

- Não.

- Lê-o. É o conselho.

- Que queres dizer?

- Tu nasceste trágica. E pode ser que aquele grande homem te reservasse um tipo. Essa postura, esse ar, esse frenesi, esse rir nervoso...

Bravo! És artista. Falta na mão, que tens levantada, o punhal de Medeia. (CARVALHAL, 2004, p.194)

Talvez por obra de uma narrativa minuciosa e ardidamente construída por Everardo-narrador (a exemplo daquela sobre a infância de Capitu sob os olhos do narrador Bentinho), talvez como expressão do desajuste de que falávamos, é no discurso de Rosaura que encontramos o caráter sexual da suposta libertinagem do marido. É ela quem fala de um "prostíbulo de imundícies", no qual se encontra, ainda que a vida conjugal seja caracterizada por ela mesma como uma "esterilidade de afectos". Everardo chega a pensar: "Era extraordinário aquilo". Quando menciona, "rindo deslavado", um conselho, é Rosaura quem "adivinha" imediatamente a própria exposição "aos pardieiros caprichos da soldadesca". O pensamento de Everardo é muito mais literário, e não deixa de estar embevecido na contemplação do frenesi da esposa, comparando-a às personagens de Shakespeare. E é esse desajuste que, como se tratasse mesmo de um extremo mal-entendido, resulta no ato trágico de Rosaura:

Ela tocava a última potência do desespero.

- Um punhal! Tu queres um punhal, Everardo?

Dizendo, tira das pregas do roupão aguda lâmina. A madeixa encrespava-se-lhe sobre o pescoço nu, **como a juba duma fera irritada**. E o corpo recurvara-se num conjunto de **resoluta agilidade** e de **elegância escultural**.

Eu estava mal preparado para a **transformação**.

Recuei **intimidado**. Ela seguiu-me com **sinistra inflexibilidade**.

Tentei reprimi-la. Mas opôs prodigiosa força.

Faiscou o ferro, e embebeu-se-lhe no acetinado peito.

Num grito estridente caí de joelhos para a amparar na queda.

- Mãe! Minha mãe! Meu irmão! - murmura, voltendo para mim os **olhos vidrados de lágrimas**.

- Rosaura! Oh Rosaura!

Apertou-me violentamente a mão, levou-a aos lábios e espadrou-me o rosto com borbotões de sangue.

E caiu, **como Vénus de alabastro, quebrada no pedestal.**
(CARVALHAL, 2004, p.196, grifos nossos)

É uma cena estranha. Apesar de seu teor acentuadamente dramático, é difícil imaginá-la, especialmente se pensarmos fisicamente em termos de submissão. Após aparentemente confundir tragicamente as palavras de Everardo (para quem o punhal completaria o aspecto teatral da figura da amada), Rosaura tira de fato, "das pregas do roupão", uma "aguda lâmina". A "transformação" faz convergirem, mais uma vez, na personagem, os atributos de "resoluta agilidade" e "elegância escultural". Até aqui, é possível notar apenas o curioso grau de admiração que a "transformação" (a mulher em posse do punhal) suscita no protagonista. Everardo encontra-se "intimidado", e Rosaura o persegue com "sinistra inflexibilidade". É como se ela fosse apunhalá-lo e é possível entrever uma verdadeira luta corpórea ("tentei reprimi-la, mas opôs prodigiosa força"). Contudo, uma frase é particularmente estranha: "Apertou-me violentamente a mão, levou-a aos lábios e espadanou-me o rosto com borbotões de sangue".

É um gesto semelhante àquele com que o alferes de "Honra Antiga" enfiava a "mão nervuda" na boca da filha com o propósito de silenciá-la. Lá, tratava-se de um assassinato. Aqui, é a "vítima" quem "aperta violentamente" e "leva aos lábios" a mão do protagonista. A curiosa inversão fica ainda mais clara na frase seguinte. É claro que é impossível saber o que de fato aconteceu, até porque provavelmente nada disso aconteceu "de verdade". Mas é curioso como todo o desenrolar dos fatos, embora trate de um suicídio, realmente empresta a Everardo certa aura de culpado, de assassino. Isso, no plano da narrativa, se dá pela presença de um terceiro:

Só a figura do sombrio Antônio, fiel escravo de Rosaura, alcançou evocar-me do perdido acordo. Um pensamento egoísta e fatal, o pensamento eterno da salvação, que nunca nos desampara, ainda nos mais difíceis transe, veio ocupar o primeiro lugar entre os cuidados que me atormentavam. Se o lamentoso caso se propalava, recaía naturalmente sobre mim a suspeita do atentado. Revoltei-me contra o negro.

- Escravo! Quem te chamou aqui?

Mostrou o cadáver.

Encarei-o compungido e ardendo por lhe perscrutar a intenção. Em seguida, como a mover a simpatia duma dor compartilhada, murmurei:

- Grande desgraça, amigo!

Ele sorriu com malignidade triste. Entendi-o, e saí-lhe ao encontro do pensamento.

- Sabes que podias perder-me?

- Sei.

- Mas não ousarás.

- Se ela o amava tanto?

- É por amor dela?

- Somente.

- Perdoo-te a franqueza. E até a estimo. Continuarás a merecer a confianças que a tua provada fidelidade soube captar.

O negro arrancou o punhal da ferida e parecia meditar uma acção extrema. Eu lancei os olhos para um móvel que, em caso de agressão, me podia aproveitar. António porém, adivinhando o meu temor, conseguiu demonstrar que nem todas as potências humanas o fariam levantar o braço inimigo contra mim. Apertei-lhe a mão com certo vil reconhecimento. E, tomando aos ombros o cadáver, fui escondê-lo a um lugar subterrâneo.

Quando voltei para lavar o sangue do tapete, já ali não estava o escravo nem o punhal. (CARVALHAL, 2004, p.195-196)

O trecho está repleto de pequenas referências a atitudes artificiais, gestos arditamente teatrais, dignos da "comédia estudada" tão temida por Everardo. Todo o modo como se relaciona com António poderia ser classificado assim. Mas há ao menos uma leitura possível, que revelaria justamente a artificialidade no nível mais profundo que temos apontado. Quando Everardo pergunta quem chamou António, este aponta para o cadáver. Aquele último gesto de silenciamento, em cuja descrição o narrador esmera-se tanto em colocar-se como passivo, tornando a cena difícil de imaginar, poderia ser completado por esse gesto de António, em resposta a pergunta. Rosaura pode ter chamado por ele, no último minuto, e Everardo teria invertido as coisas e realmente assassinado a esposa. Mais uma vez, é apenas uma hipótese, que encontra elementos instigantes no texto, mas dificilmente seremos capazes de estabilizar. Mas devemos ao menos manter aberta a questão: se era uma cena apenas de suicídio, por que aquela construção tão estranha da frase? Para todos os efeitos, contudo, a cena é tomada como um suicídio, mas todo o comportamento posterior de Everardo é a de um culpado.

Aqui chegamos às duas últimas importantes "linhas de artificialidade" que partem do trecho destacado. Em primeiro lugar, a atitude de

António. Sua recusa em desgraçar o amo poderia ser comparada à defesa da "honra antiga" pelo alferes. Seu argumento, no entanto, é de que não faria mal àquele que Rosaura amava. Everardo, de atitude frequentemente narcísica, parece aceitá-la. Mas António será justamente o elemento de ligação entre Rosaura e o irmão Lorenzo, que aparecerá mais tarde para "vingá-la" (é curiosa, mais uma vez, a ideia de "vingar-se" de um suicídio, mas isso assume contornos mais ou menos aceitáveis devido ao fato de Everardo tê-la "roubado" da família). Ele provavelmente transmite a notícia do assassinato (pois Everardo não faz questão de desfazer essa impressão), bem como o punhal de Rosaura, a Lorenzo.

Embora o conto se divida em apenas dois capítulos, "Everardo" e "Lorenzo del Giocondo", cada um deles está subdividido em blocos separados por uma pequena marca gráfica. O fim do trecho citado acima é também o fim de um desses blocos, como uma espécie de "cena". O final provoca algum suspense ao terminar abruptamente com o retorno de Everardo que, tendo saído para ocultar o cadáver, percebe o desaparecimento tanto do escravo quanto do punhal.

Para provocar esse efeito, era preciso que o ocultamento do cadáver fosse rápido, ao menos em termos narrativos, para que ficasse clara a relação entre a conversa com o António e seu súbito desaparecimento, provavelmente levando consigo o punhal da antiga ama. Assim, ele se resolve em uma linha: "E, tomando aos ombros o cadáver, fui escondê-lo a um lugar subterrâneo". Ou seja, é muito claro o propósito de criar esse suspense, de explicitar a expectativa pelo retorno de António, do punhal, talvez mesmo de Rosaura. Mas a passagem entre esse e o próximo subcapítulo explicitam essa artificialidade narrativa de maneira ainda mais significativa:

Dias depois fiz-me de vela para Veneza.

Antes porém da partida, cumpria legar aos vermes o corpo da minha amante. Era noite. A casa estava deserta. Tomando uma luz, dirigi-me ao subterrâneo. A lembrança da soledade, que fúnebre se estendia em volta de mim, avivou em meu ânimo pavores de legenda ou de superstição. Era como se respirasse no fundo dum túmulo mortíferas exalações. Atravessei as salas como vagabundo espectro. A luz vacilava ao sopro inquieto de bafejo desconhecido, e refulgia em cores avermelhadas nas exóticas figuras das amplas

tapeçarias chinesas. Os cabelos eriçavam-se na cabeça, e nas artérias ondeava o sangue em calafrios. Desci os quebrados degraus, que comunicavam com o subterrâneo; descí, sentindo na cabeça o formidável martelar dos ciclopes, e no coração os característicos sinais de medrado aneurisma. Os meus passos soaram incertos no chão humedecido. A luz flamejava dúbia nos vapores duma atmosfera asfixiante. E embalde meus olhos buscarem no rosto putrefacto da defunta as belas feições da minha deliciosa amante. Caiu sobre ela ténue clarão. Fascinaram-me aqueles olhos baços, vidrados, transvasando viscosos líquidos e carregados de magnética fixidez. Inteiro, como pálida múmia, apoiei-me contra o muro, e não sei que tempo, inconsciente, alheado, esquecido de mim, estive nessa prostração. Afinal resolvi-me. Tomei um alvião, e abri a cova. E num instante o corpo aveludado de Rosaura repousava debaixo de ásperas camadas de terra. (CARVALHAL, 2004, p.196-197)

No fim do subcapítulo anterior, Everardo apenas escondera o corpo de Rosaura, temporariamente, em "algum lugar subterrâneo". O subcapítulo seguinte começa, quase apressadamente, a contar a viagem a Veneza. Mas, como se lembrasse algo de que já ia se esquecendo, afirma que "antes porém da partida, cumpria legar aos vermes o corpo da minha amante". E, afinal de contas, esse tipo de cena poderia proporcionar um belo trecho num conto de terror. Aqui nos deparamos, portanto, com a sutil expressão do propósito de criar uma narrativa literária, sem que esse movimento venha à tona tão ostensivamente como nas maquinações do narrador de "Os Canibais".

Essa pequena observação, como outras que temos apontado, sugere novos caminhos para a leitura. Por que Everardo se esquecia de uma cena que ele mesmo se empenha em descrever como tão aterrorizante? Ou, ao contrário, por que, se já a esquecia, se empenha tanto em descrevê-la como aterrorizante? Sem adotar especificamente um ou outro ponto de vista, esboçaremos algumas possibilidades.

O próprio protagonista nos apresenta a viagem para Veneza como um esforço para apaziguar a consciência, uma espécie de fuga da realidade. Movimento, supomos, desencadeado pelo suicídio da esposa, pelo qual se sente responsável. As "vertigens da embriaguez" nas quais se perde, dessa vez, se justificam por essa tentativa de fuga de si mesmo:

Em Veneza, nas vertigens da embriaguez, nos sensuais deliramentos, em que cego me rojava para fatigar o corpo e estupidificar

o espírito, buscando no cansaço o sono rebelde e o ambicionado esquecimento, lá mesmo, no fundo perturbado da consciência, lavrava o meu martírio. Lavrava de contínuo, como um cancro, sempre mais vivo e pungente, até minar e abater pelos fundamentos os desbotados castelos, com que, porventura, cuidava divertir-me a minha atemorizada fantasia. (CARVALHAL, 2004, p.197)

Para todos os efeitos, "O Punhal de Rosaura" trata, como falamos, de uma história de culpa. De como, ao tentar se livrar dessa perturbação do passado, Everardo irá se deparar justamente com ele, cristalizado, em meio às orgias do carnaval veneziano. Não pretendemos provar que não é isso o que acontece. Mas pensemos como tudo o que leva a isso se dá de forma um pouco duvidosa. A discussão do casal, as motivações do suicídio, os gestos que o efetivam, o modo como Everardo se dedica tanto à construção de uma cena da qual já parecia ter esquecido. Esse é o tipo de incerteza que brota do aspecto de artificialidade, ostensivamente literária, que temos apontado. Exatamente como na loucura de Mariano em "A Febre do Jogo", é preciso levar em conta o que o narrador está de fato construindo. Mas se Carvalho estivesse tratando apenas disso, por que deixaria tantas pequenas pistas que desestabilizam, ou ao menos fazem hesitar, o eixo principal das narrativas?

Não se trata, nesse caso, da hesitação todoroviana diante do fantástico. Vários elementos da tradição ligada ao fantástico são evocados, dão cor às narrativas, as movem e intensificam. Mas há uma instabilidade de outra ordem, que se dá na própria "realidade" construída em torno das grandes aparições, justamente aquela que, aparentemente estável, deveria ser desestabilizada pelo irrompimento do elemento sobrenatural. É com esse tipo de movimento que Carvalho parece lidar constantemente, mas não o faz por moldes específicos. Ao evocar, acumular e misturar uma miríade de clichês dessa tradição (e de outras), simultaneamente encoraja e impossibilita o que poderíamos chamar de uma "leitura fácil".

Uma leitura relativamente fácil, no ponto em que nos encontramos, seria enxergar na "descida ao subterrâneo", onde se encontrava o corpo escondido em outro momento, uma imagem análoga à "descida à consciência" de Everardo, para enterrar um evento anteriormente recalcado às pressas. Evento que, na verdade, aparentemente o assombrará até o fim

da narrativa. Contudo, esse parece ser justamente o modo como Everardo quer que entendamos sua narrativa, esse é o seu conto de mistério e culpa. Por isso, a cena com o cadáver deve ter importância. Reiteramos que não é nossa intenção – e nem seria possível – empreender uma leitura que não se deixe levar, ao menos em um primeiro plano, pelo discurso do narrador. Gostaríamos apenas de encorajar, quanto ao que é narrado, alguma desconfiança.

Entretanto, para prosseguir a análise, devemos em alguma medida “aceitar” a ideia de que Everardo, culpado, viaja para, em meio ao turbilhão do carnaval de Veneza, perder-se na “impotente pesquisa do esquecimento” (CARVALHAL, 2004, p.197). Veremos, porém, como também essa aparente “perdição” guarda alguma dose de artificialidade. Dois parágrafos, particularmente significativos, repetem recursos semelhantes àqueles empregados para descrever a viagem aparentemente hedonista de J. Moreno à Espanha. Ao falar de Veneza, Everardo remete primeiramente à tradição literária:

Faz um ano. Era, como hoje, a última noite do carnaval. Se quereis saber do carnaval em Veneza, perguntai-o às crônicas ou aprendei-o nos romances. A Veneza decrépita, a Veneza escrava ainda não esqueceu as gloriosas tradições. Ainda o mistério revolteia nas gôndolas, ainda o punhal se esconde no veludo, ainda a intriga regurgita nos salões. (CARVALHAL, 2004, p.198)

É verdade que remete a ela apenas para aparentemente desvalorizá-la. Mas essa mesma desvalorização, além da formulação bastante literária com que é proferida, serve ao propósito de já insinuar dramaticamente o mistério que “revolteia nas gôndolas”, bem como o punhal que “se esconde no veludo”. Também o narrador de “J. Moreno”, quando falava das manolas, insinuava a presença de uma possível serpente, ou punhal, sensual e fatal, escondido em meio às roupas festivas⁵¹. Também ao evocar os salões de Veneza, Everardo emprega uma dupla exclamação semelhante à que o narrador de “J. Moreno” dedicara às manolas, antes de esboçar o grande quadro de prazer e movimento em que se perdia:

Os salões, os salões! Eram o meu proscênio. Meus passos ecoavam com ufania nos marmóreos vestibulos dos palácios. Abriam-se-me as portas com franqueza. Escutai: soam onze horas. A esta mesma hora aparecia eu no baile do conde Sebastiano Falieri. Ferviam-me

no cérebro poderosos vinhos de Espanha; mas nem tanto, que me fizessem cambalear. Entranhei-me no ruidoso centro da festa. Perdi-me no brilhante torvelinho das máscaras. Por toda a parte seda coberta de luminosos recamos, veludos refulgindo em lumes diamantinos, damasco abrasado em carbúnculos. Era de olímpica riqueza a pedraria. E olímpicas eram as façanhas, que cada nome recordava. Progénie de príncipes, de doges, de cardeais, de papas, enfraquecidos rebentões de troncos vigorosos, disfarçavam ali o marasmo e o desalento íntimos. À estrela radiante das conquistas de Bonaparte não resistira o lustre de tantas famílias soberanas. E maior humilhação trouxe depois o austríaco. Mas, nos tripúdios do carnaval, o escravo esquece as algemas, e afoga as dores na taça. (CARVALHAL, 2004, p.198-199)

Há sem dúvidas vários aspectos a serem abordados a partir desse trecho. Acreditamos que boa parte deles poderia conectar-se de maneira bastante interessante com outros elementos desta e de outras narrativas. Mencionamos, rapidamente, uma afirmação como: "Ferviam-me no cérebro poderosos vinhos de Espanha; mas nem tanto, que me fizessem cambalear". Ela simultaneamente evoca e problematiza, a bem dizer instaura uma hesitação por via de um recurso bastante recorrente na tradição da literatura fantástica. Adiante, Everardo terá uma experiência fantasmagórica. Desde já, afirma que sim, ferviam-lhe no cérebro vinhos poderosos, mas os eventos posteriores não foram uma visão de ébrio!

Outro aspecto curioso é o fato de que, nesse longo trecho, o narrador tenta de alguma forma recriar, textualmente, a impressão movimentada do "torvelinho das máscaras" em que se perdia. A ideia do carnaval como "torvelinho das máscaras", que desestabiliza os princípios mais rígidos da vida social, como as hierarquias e interditos, nos remete a uma das mais elaboradas caracterizações do espírito carnavalesco. Em *A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais* (1965), Mikhail Bakhtin (1895-1975) faz as seguintes considerações:

Ao contrário da festa oficial, o carnaval era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus. Era a autêntica festa do tempo, a do futuro, das alternâncias e renovações. Opunha-se a toda perpetuação, a todo aperfeiçoamento e regulamentação, apontava para um futuro ainda incompleto.

A abolição das relações hierárquicas possuía uma significação muito especial. Nas festas oficiais, com efeito, as distinções hierárquicas destacavam-se intencionalmente, cada personagem apresentava-se com as insígnias dos seus títulos, graus e funções e ocupava o lugar reservado para o seu nível. Essa festa tinha por finalidade a consagração da desigualdade, ao contrário do carnaval, em que todos eram iguais e onde reinava uma forma especial de contato livre e familiar entre indivíduos normalmente separados na vida cotidiana pelas barreiras intransponíveis da sua condição, sua fortuna, seu emprego, idade e situação familiar. (BAKHTIN, 2013, p.8-9)

Esse tipo de ideia é apenas aparentemente incorporado por Everardo, que afirmara que "a Veneza decrépita, a Veneza escrava" ainda não esquecera "as gloriosas tradições". Notemos como, ao contrário do espírito carnavalesco delineado por Bakhtin, no trecho que destacamos de "O Punhal de Rosaura" encontramos reiteradamente não apenas significativas referências a mármore e pedrarias (imagens da imobilidade), mas até mesmo uma lista de títulos que indicam a "progênie" daqueles que frequentam a festa. Ou, como diz Everardo, frequentam o "ruidoso *centro* da festa", no qual consegue "entranhar-se".

É possível supor, portanto, que esse "torvelinho das máscaras" possui um centro, onde se encontra a decadente aristocracia veneziana. Há até mesmo uma "inversão da inversão" carnavalesca típica, operada pelo narrador. No trecho citado, ele dá a entender que são as famílias aristocráticas enfraquecidas os "escravos" que, "nos tripúdios do carnaval", afogam as dores nas taças (a inversão constante entre "senhor(a)" e "escravo(a)", lembremos, é também bastante significativa em sua relação com Rosaura).

Mas é possível supor mais. É notável como Everardo parece quase comover-se com o enfraquecimento dessa aristocracia sob as contingências históricas. Esse tipo de lamento, aparentemente insignificante – e quase incompreensível – para o desenrolar da narrativa, aparece sutilmente em diversos outros momentos no discurso de Everardo. De Everardo, o "burlão de taverna" que proferia críticas ferinas – também um pouco deslocadas do curso geral da narrativa, aliás – ao comportamento hipócrita da sociedade em que vivia⁵²! Trata-se de mais uma semelhança entre Mariano ("A Febre do Jogo") e Everardo. A velada tendência a certa nostalgia aristocrática transforma ambos em "burlões de taverna" de discurso ferozmente anti-hipocrisia.

E como a hipocrisia depende de alguma dose de atuação, parece natural que ela seja o grande alvo do discurso político de ambos, constantemente atormentados pelas segundas intenções daqueles que lhes dedicam afeto. Mas essa posição de perpétua desconfiança, conforme sugerimos, tende a uma espécie de paralisia afetiva, um entrelugar entre a atuação deliberada e uma suposta essência mais profunda à qual não se tem acesso (pois não se tem acesso ao "interior" dos outros por outras vias que não os gestos e palavras empregados por eles). É um impasse semelhante ao que temos esboçado acerca de uma literatura que pretenda "representar" o mundo. Ela partirá sempre de um paradigma específico de realidade, bem como de um paradigma específico de representação literária da realidade. Ou, como diria o narrador de "J. Moreno", é pelo "trajo" que se entrevê a "índole".

Mais uma vez, Everardo parece guiado pela necessidade de uma "verdade" mais essencial, e frustrado pela eterna desconfiança de que ela esteja em desajuste com os "trajos" (gestos e palavras) utilizados pela amada para se relacionar com ele (qual seria o interesse dela em realizar tamanha "comédia estudada" é algo por que Everardo praticamente não se pergunta). A partir disso, mencionamos a dose de atuação empregada pelo próprio Everardo, quando afetava desprezo e saciedade em relação à esposa. Contudo, é possível supor que haja uma boa dose de artificialidade até mesmo na atitude aparentemente hedonista que se opunha à vida conjugal. Se a casa era o camarim, as "vaporações da orgia" de onde vinham, deveriam ser o seu palco.

Curiosamente, porém, a descrição de Everardo não caracteriza "os salões" como seu "palco", nem como seu "camarim". Eles são o seu "proscênio". Conforme mencionamos em nota anterior, justamente um espaço intermediário entre o palco e o público. Também nesse ponto as reflexões de Bakhtin oferecem um excelente contraponto à experiência carnavalesca de Everardo em Veneza. Ao discorrer especificamente sobre a relação entre o carnaval e o teatro, o crítico afirma:

Por seu caráter concreto e sensível e graças a um poderoso elemento de *jogo*, elas [as formas carnavalescas] estão mais relacionadas às formas artísticas e animadas por imagens, ou seja, às formas do espetáculo teatral [do que à vida cotidiana]. E é verdade que as

formas do espetáculo teatral na Idade Média se aproximavam na essência dos carnavais populares, dos quais constituíam até certo ponto uma parte. No entanto, o núcleo dessa cultura, isto é, o carnaval, não é de maneira alguma a forma puramente *artística* do espetáculo teatral e, de forma geral, não entra no domínio da arte.

Ele se situa nas fronteiras entre a arte e a vida. Na realidade, é a própria vida apresentada com os elementos característicos da representação.

Na verdade, o carnaval ignora toda a distinção entre atores e espectadores. Também ignora o palco, mesmo na sua forma embrionária. Pois o palco teria destruído o carnaval (e inversamente, a destruição do palco teria destruído o espetáculo teatral). **O espectador não assiste ao carnaval, eles o vivem, uma vez que o carnaval pela sua própria natureza existe para todo o povo.** (BAKHTIN, 2013, p.6, grifos nossos)

Segundo essas interessantes formulações de Bakhtin, o carnaval, com todo seu aparato teatral, se diferencia do teatro especificamente por tornar indiscerníveis as fronteiras, por não dividir atores e espectadores, uma vez que participam todos de um mesmo movimento ligado à vida. O espectador não se vê limitado, portanto, a simplesmente "assistir" ao carnaval, mas é convidado (talvez até mesmo "impelido") a "vivenciá-lo".

Mas Everardo, evocando o "proscênio", parece se relacionar com a festa de outra forma. Assim como aqueles que, recostados nas colunas de mármore, se contentavam em observar as efervescências do baile ("Os Canibais"), o protagonista de "O Punhal de Rosaura" parece adotar diante do carnaval uma atitude mais contemplativa. Logo após o trecho das festas que evocamos, encerra o subcapítulo com essa triste constatação: "Eu deixei-me vagamundear no meio do burburinho elegante das intrigas, de amores, e de ciúmes. Assistia à cena como triste comparsa, esperando, indiferente, que se esgotasse a ampulheta do meu destino" (CARVALHAL, 2004, p.199).

Lembremos de J. Moreno, de quem o narrador afirmava, um pouco abruptamente: "Não tinha gozado. E enleava-o a falsa ideia dos prazeres, de delírios e de aventuras" (CARVALHAL, 2004, p.60). Também Everardo, levado por um impulso apaixonado que trataremos em breve, refere-se à vida libertina em termos que parecem "desmenti-la": "Morto sou eu, que

rodo em turbilhão de gozo fictício, só, sem afeições, sem ninguém, ambulante como cadáver galvanizado, mas sem a verdadeira vida, a vida do coração" (CARVALHAL, 2004, p.201).

Mais uma vez, nos deparamos com imagens de mobilidade e imobilidade que parecem paradoxalmente fazer parte de um mesmo movimento. Como nas imagens mais recorrentes do carnaval, da orgia, dos momentos dedicados à suspensão (ou transgressão) da vida regrada cotidiana, Everardo se refere a um "turbilhão". Mas se esse pretensão libertino "roda" nesse turbilhão, não deixa de caracterizá-lo como "gozo fictício", no qual se encontra "morto". Ou, como bem expressa uma das fórmulas lapidares do espírito contraditório da obra de Carvalhal: "ambulante como cadáver galvanizado".

Há, pelo menos, dois possíveis caminhos para entendermos esse tipo de afirmação. Acreditamos que devemos lidar com os dois. É possível, por exemplo, pensarmos na atitude contemplativa de Everardo em termos próximos àquela adotada por Gundar diante de Florentina. Lidaríamos então com uma espécie de incapacidade, negação (ou "denegação", se formos nos reaproximar do imaginário masoquista proposto por Deleuze) em participar da festa mundana. Lembremos que no próprio discurso aparentemente subversivo de Everardo aos companheiros de taverna, ele mencionava a exclusão do "festim universal", operada pela "sociedade madrastra", ao "pária" e ao "proletário" (mais uma vez, insinua-se uma estrutura afetiva que envolve aspectos afetivos e políticos). O mesmo impasse em torno da "consumação corpórea" de um amor aparentemente ideal ronda os desfechos trágicos de todos os casais de Carvalhal. O "ideal" irrealizável, em uma das hipóteses que desenvolvemos, seria a própria festa mundana.

Nesses termos, seria possível inverter a fórmula de Bakhtin. Se na sua concepção do mundo carnavalesco "os espectadores não *assistem* ao carnaval, eles o *vivem*", poderíamos supor que Everardo não *vive* o turbilhão orgiástico - que glorifica no mínimo tanto quanto repugna -, ele *assiste* a ele. Mas não se contenta em assistir, coloca-se num entrelugar (proscênio, nem palco, nem plateia) onde age simultaneamente como público e ator teatral, sem que ambos possam unificar-se numa "experiência da vida", como prevê o carnaval nos termos bakhtinianos. Poderíamos pensar, mais uma vez, na

formulação de Oliveira acerca de "A Vestal!": um conflito mal-resolvido entre matéria e espírito. Mas no mundo recoberto de camadas de artificialidade esboçado por Carvalhal, mesmo esse conflito não é tão simples, e as próprias noções bataillianas de interdito e transgressão, se funcionam como boas referências, não deixariam de estar sendo problematizadas.

Pois na hipótese que delineamos não se trata de um impulso natural à experiência libertina que deveria ser reprimido em função da vida conjugal, da sociedade estável e do trabalho planejado. Estaríamos, antes, diante de uma demanda imaginativa, literária, poderíamos dizer até "racional", por uma experiência do "irracional", uma experiência sensual exaustiva, da "renovação diurna de tocantes expansões" (CARVALHAL, 2004, p.189).

Pois o amor idealizado, nos moldes explicitamente ridicularizados por Everardo, não deve ser para "quem estime em alguma coisa o seu bom nome de sensato", para quem, como ele, "recebeu do Criador um gênio, quando não sisudo no rigor da palavra, ao menos rebelde a ridículos enlevos e a lamuriosas pieguices" (CARVALHAL, 2004, p.190-191). E se o "outro lado", tão extremo quanto, parece aproximar-se de um "embrutecimento" aparentemente mais "natural", a atitude paradoxalmente mais "sensata" seria a dedicação fervorosa aos prazeres terrenos.

É notável como a coisa se complica. Quando passamos a nos dedicar "fervorosamente" ao que quer que seja, parecemos novamente recair em espírito dogmático, ainda que o impulso tenha sido justamente evitá-lo. Tanto o discurso de Fausto, quanto o de Mariano convertido em burlão de taverna, são comparados a "ladainhas" e "sermões". Assim, sob o próprio imperativo de um "gozo" no fundo entendido como "mesquinho e sórdido" (CARVALHAL, 2004, p.189), um imperativo, pensando bataillianamente, "transgressor", chegaríamos a um impasse tipicamente (pós) moderno. Slavoj Zizek (1949-) faz uma interessante observação acerca da relação com os interditos numa sociedade pretensamente atea e hedonista⁵³:

O ateu moderno pensa que sabe que Deus está morto: o que ele não sabe é que, inconscientemente, ele continua acreditando em Deus. O que caracteriza a modernidade não é mais a figura-padrão do crente que nutre em segredo dúvidas íntimas sobre sua crença

e se envolve em fantasias transgressoras. O que temos hoje é um sujeito que se apresenta como hedonista tolerante dedicado à busca da felicidade, mas cujo inconsciente é o lugar das proibições – o que está reprimido não são os desejos ou prazeres ilícitos, mas as próprias proibições. 'Se Deus não existir, então tudo é permitido' significa que quanto mais você se percebe como ateu, mais seu inconsciente é dominado por proibições que sabotam seu gozo. (ZIZEK, GUNJEVIC, 2015, p.24)

Esse parece justamente o tipo de impasse em que recai aquele que, em termos eróticos e religiosos, almeja "resolver" o conflito entre matéria e espírito, sem se dar conta de que os conceitos empregados o reafirmam. Nesse sentido, a obra de Carvalho parece dedicada a acentuar reiteradamente os jogos de oposições. Nessa mesma acumulação, porém, as próprias imagens que deveriam exacerbar, inflar essas estruturas, acabam deslocando-as, gerando uma variabilidade vertiginosa sob imagens e conceitos geralmente tidos como estanques. Assim, estaremos sempre, como nas descrições de Rosaura esboçadas pelo protagonista, diante de forças de mobilidade e imobilidade, princípios da sensação de inconstância de que temos falado, geradas pelo recurso a diferentes camadas de acentuada artificialidade.

Mas digamos que, ao menos em relação a esse possível impasse erótico insinuado em Everardo, tenhamos ido longe demais. Ele, afinal, está longe de afirmar a morte de Deus. Chega até mesmo a atribuir-lhe o gênio sensato, rebelde a ridículos enlevos, que recebera. Retomemos, por um momento, o caminho anterior a esses desdobramentos especulativos. Conforme sugerido, aceitemos a palavra de Everardo no "primeiro plano", em que ele viaja a Veneza e se deixa levar pela vida libertina como uma "pesquisa do esquecimento". Ignoremos também, por ora, o uso do termo "pesquisa", envolto em considerável carga ligada ao pensamento abstrato e que, além disso, vem precedido do adjetivo "impotente".

Se nos desvencilharmos da hipótese mais especulativa que desenvolvemos acima, retomamos a mesma frase de Everardo, invertendo a interpretação dos opostos que caracteriza como "gozo fictício" e "a verdadeira vida, a vida do coração". Lembremos que, "morto", encontrava-se "sem afeições, "sem ninguém" (CARVALHAL, 2004, p.201). Um sentido talvez mais fácil de atribuir à afirmação, seria o de que a festa mundana da qual

participava, a efetiva participação corpórea nela, em última instância gerava o vazio de "afeições", o excluía da "verdadeira vida". Aqui, ao contrário da hipótese anterior, a "verdadeira vida" estaria ligada a um ideal afetivo muito próximo daquele mesmo que ridicularizava diante da esposa. Talvez daquele que se esquivava de experimentar, enredado nos obstáculos da própria desconfiança. Apontamos as duas hipóteses como exemplo dos deslocamentos aos quais somos convidados ao tentar lidar com um texto que opera o tempo todo com termos como "gozo fictício" e "verdadeira vida, a vida do coração".

Na verdade, poderíamos até enveredar por uma terceira possível inversão e nos perguntar o quanto Everardo não estava de fato "vivendo a vida", sob o pretexto constante de uma culpa artificial⁵⁴. A essa altura, porém, consideramos mais produtivo abandonar as trilhas labirínticas da desconfiança e apontar como, para todos os efeitos, o desfecho será o mesmo. A festa da mobilidade, alegre ou culpada, ou ainda simultaneamente ambos, acabará retornando a uma espécie de eixo da trajetória de Everardo, mais ou menos estabilizado em torno de Rosaura. Ou antes da presença fantasmática de Rosaura.

Já evocamos a ideia de uma dialética masoquista na qual a mulher, aproximando-se de uma estátua, simultaneamente encarna a rigidez severa do ideal e tende a tornar-se "objeto" de contemplação⁵⁵. Esse movimento que, segundo Deleuze, funciona por (de)negação da realidade sexual, teria como horizonte secreto um "novo homem", sem sexualidade⁵⁶ (DELEUZE, 2009). Mas um outro tipo de objetificação pode desfazer a "suspensão" (denegação), resvalando em uma nova aparente "resolução": a reconfiguração dos investimentos, agora sob uma perspectiva sádica (como o Severin da *Vênus das Peles*, que ao fim do romance assume uma postura semelhante à do cético Fausto). Ambos os imaginários, sádico e masoquista, encontram-se como possíveis linhas que se insinuam em "O Punhal de Rosaura".

Cada um deles se aproximaria mais de uma ou outra de nossas hipóteses acerca da experiência possivelmente hedonista de Everardo, e forneceria um caminho diferente para a leitura do conto⁵⁷. Mas há um aspecto em que ambas quase encontram um ponto de convergência.

Quase porque esse "ponto" deveria antes ser chamado de "elemento", cuja aparição na narrativa ocorre duas vezes, com funções diferentes. Essa aparição é uma espécie de duplo de Rosaura, que assume formas diferentes em dois momentos distintos, cujas "localizações narrativas" são bastante significativas.

Se o ideal masoquista tende à imobilidade não apenas daquela que contempla (na suspensão do gesto), mas também de si (à espera), a "cena de passagem" à guinada sádica por parte do herói de *A Vênus das Peles* inclui um terceiro elemento, o grego, que mais ou menos contra sua vontade o amarra e chicoteia diante da Vênus, Wanda. A partir desse momento decisivo (talvez o clímax do romance), a vida de Severin se reconfigura no cotidiano rígido ao qual submete a nova moça com quem vive. Há, portanto, uma tendência à estabilidade por via da rigidez, de certa contenção imposta a si mesmo e ao outro (lembramos das veladas menções a uma ausência do aspecto corpóreo nas relações conjugais dos contos analisados, bem como da reação frequentemente violenta diante da possibilidade do adultério). Essa tendência opera constantemente com a "fantasia" como instância intermediária do real (DELEUZE, 2009).

Por outro lado, a experiência vertiginosa do corpo desencadeada pelo imaginário sádico, a acumulação de movimentos, o domínio de certo teor "descritivo", a "sensualidade" (no sentido mais amplo) levada às últimas consequências, tudo permeado por uma espécie de ânsia negativa do Ideal, parece tender também para algum tipo de imobilidade, seja pela inércia dos corpos mortos (como a massa sem forma devorada pelos "canibais"), seja pela apatia que o exercício intenso de experiências transgressoras, pretensamente livres de "fantasia", acabam por ocasionar⁵⁸. Trata-se, portanto, de um processo que, na medida em que "objetifica" os corpos submetidos, "objetifica" também a si mesmo, enquanto instância que submete de forma demasiadamente objetiva. A negação desesperada do Ideal, a tentativa de operar excessivamente na realidade, acaba por obliterar a própria capacidade de ser "afetado" pela realidade. Essa linha, portanto, tende também à imobilidade, não pela contenção, mas pela morte, seja dos "corpos" submetidos, seja da capacidade de ser "afetado", consequência tediosa da busca exacerbada pela saciedade.

As duas tendências, portanto, parecem estar constantemente lidando com os desajustes entre uma certa idealização e uma certa noção de realidade que se opõe a ela. Segundo as considerações de Deleuze, a "fantasia" estaria de alguma forma entre ambos, como uma instância intermediária. Essas formulações, aliás, vão ao encontro da tendência oitocentista em agregar temas proibidos, eróticos nos mais diversos sentidos, em torno do universo hesitante da literatura fantástica. Mas, se há hesitação, é em relação às ansiadas "leis da realidade", que o século herdeiro das luzes tanto se empenhou em apreender. Lá onde elas se desestabilizam, porém, era possível pressentir alguma proximidade com o desejo, com a experiência erótica. E é justamente nesses termos que a aparição do duplo de Rosaura encontra seu lugar na narrativa.

Em meio ao prodigioso movimento do carnaval veneziano, Everardo é subitamente atraído por um "dominó escarlata". A aparição da figura mascarada parece em consonância com o que apontamos anteriormente como um ideal fugidio, evanescente. Não obstante, o impulso que os atrai é envolto em contornos tão obscuros quanto inelutáveis:

Ouço dizer que há **emanações simpáticas**, que, expandindo-se, comunicam, por encanto irresistível, as almas, que estão debaixo da subtil influência. Não duvido. Porque só assim saberei explicar o toque misterioso, que me impeliu para um tentador dominó escarlata, que, no mesmo passo, se confessou avassalado de semelhante ignorado impulso.

Era fatídico o seu porte como o meu.

Algumas expressões do estilo, monossílabos, reticências, pouco ou nada aumentaram o encantamento. A sua mão pequenina e aristocrática tremeu nas minhas mãos dentro da pele finíssima das luvas. De que procederia a comoção? Oh! Que de segredos, que eflúvios santos, que celestes ambíguas confissões! Fui irrisório, poeta, desgraciado, amante. (CARVALHAL, 2004, p.199)

No fim da narrativa, encontraremos explicações bem mais racionalizantes (ainda que tão mirabolantes que soam quase inverossímeis!) para todos esses eventos. Aqui, porém, tudo é envolto em uma aura de mistério, e é sob a influência de "emanações simpáticas", de um "ignorado impulso", que Everardo e o dominó escarlata se encontram em meio ao carnaval, como se obra de um destino. É notável também como o uso da fantasia (literalmente) e as expressões reticentes do mascarado favorecem

a instauração de uma aura de indiscernibilidade que favorece aquele ideal fugidio de que falávamos. Pois, nessa situação, há uma presença física, é possível até mesmo tocá-la. Mas, velada pelas luvas, pela máscara, pela fantasia (em ambos os sentidos), essa presença se torna simultaneamente aberta, convida à projeção dos desejos do protagonista. Assim, a mão da figura pode "soar" até mesmo "aristocrática" (sutil referência ao imaginário sócio-político sobre o qual se inscrevem as fantasias de Everardo). Nessa indiscernibilidade convergem até mesmo as diferenças entre homem e mulher, numa "nuvem de mistério" que não deixa de exalar uma aura espiritual, quase religiosa:

Mas quem era o dominó escarlata?

Homem ou mulher?

Velhice ou mocidade?

Tinha que se lhe perdia a figura como que na sombra duma nuvem de mistério.

Encarava-lhe na altiveza de ademanes, nos desaforados meneios, nos vigorosos e seguros contornos, e supunha-me em face de perigoso sedutor.

Estudava o pudico arfar do seio, o respirar doce e balsâmico, efeitiçava-me naquelas mãos divinas, naqueles pés de criança, e supunha-me em face de peregrina divindade.

O traje não tinha divisa, que estremasse sexo.

E, demais, que significa o traje no caprichoso carnaval? (CARVALHAL, 2004, p.200)

As referências parecem apontar para tantas formas quantas poderiam ser assumidas pelo desejo em um sentido mais amplo. O trecho começa tentando responder quem é essa figura, tentando dar contornos que possam identificá-la, apreendê-la. Lembremos das primeiras palavras, de espírito bastante ligado à carga erótica do fantástico, que consideramos uma projeção de Everardo em Rosaura, bem como uma caracterização da obra de Carvalho: "Nobre orgulho; imaginação febril, fácil em exacerbar-se na criação de impossíveis, de fantasmas e de terrores; desvairada impaciência no aspirar para o desconhecido (...)" (CARVALHAL, 2004, p.187-188). Assim, é notável como esse esforço de descrever a figura desejada parece passar por instâncias aparentemente opostas, como "um lado" que passa pela "altiveza dos ademanes" e pelos "vigorosos e seguros contornos", e outro pelo "respirar doce e balsâmico", por "mãos divinas e pés de criança".

Uma espécie de união de vigor e sensibilidade que resulta, por intermédio de termos bastante espirituais, em duas caracterizações quase diabólicas: "perigoso sedutor" e "peregrina divindade".

Porém, se por um lado temos a "sedução" e do outro a "divindade", aqueles opostos de que falávamos parecem ainda estar em funcionamento, ainda que veladamente, uma vez que convergiram numa figura misteriosa o bastante para confundi-los, misturá-los, em vez de explicitar ora um, ora outro, como parecia ocorrer com a imagem de Rosaura. A figura mascarada é, portanto, um canalizador propício aos desejos de Everardo, não decididamente idealizada, nem decididamente corpórea. Assim, nos deparamos com o uso de uma nova expressão, tão significativa para o desenvolvimento de nossa hipótese quanto o curioso uso de "proscênio" que mencionamos anteriormente:

Ao deixar os salões aceitou o meu braço: aceitou-o com voluptuosidade sombria. Eu tinha pois atingido o grau supremo de cavaliere sirvente.

Em torno a S. Marcos ditava leis a demência. E das arcadas do sumptuoso edifício subia às nuvens o alarido dos eróticos sacrificadores. (CARVALHAL, 2004, p.200)

O *cavaliere sirvente*, ou *cicisbeo*, é uma intrigante personagem da configuração social veneziana do século XVIII. Era uma espécie de acompanhante social dedicado a uma mulher casada. Essa relação, que em nada afetava o matrimônio oficial, não envolvia necessariamente (aliás, em geral não envolvia) trocas sexuais. Além disso, a julgar pelas reflexões do viajante escocês Tobias Smollett (1721-1771) em *Travels through France and Italy*⁶⁹ (1766), não raramente constituía um meio para o exercício da "implacável crueldade" que atribui a certo impulso ressentido e vingativo da mulher italiana. Smollett supõe ainda que o *cicisbeo* seja uma instituição social que visa, "recorrendo ao outro extremo", preservar a instituição matrimonial do ciúme acentuado do homem italiano.

Ainda que todas essas considerações recaiam notavelmente em possíveis exageros caricaturais, o emprego do termo parece em consonância com as hipóteses que desenvolvíamos acerca dos possíveis desdobramentos de uma leitura atenta especificamente ao imaginário erótico desenvolvido em "O Punhal de Rosaura". Ao redor, "ditavam leis a

demência", enquanto Everardo atinge, diante do dominó, "o grau supremo de cavaliere sirvente". Assim, em meio à mobilidade vertiginosa do carnaval veneziano, encontramos novamente Everardo fixado em cenas românticas a dois. Afastando-se do tumulto numa gôndola, o protagonista introduz o diálogo amoroso com a seguinte frase: "Afinal, em pé e com a máscara na mão, aventurei uma frases de drama arrepiado" (CARVALHAL, 2004, p.201).

De fato, numa cena em que predominam tanto a tensão da "vingança de sangue" (expressão, aliás, atribuída aos "árabes") insinuada de passagem pelo dominó, quanto declarações verborrágicas de amor idealizado por parte de Everardo, também uma aura "arrepiante" é ostensivamente construída: "Os remos açoitavam, cadenciados, a cristalina superfície. E o gondoleiro entoava um canto grotesco, que enchia de demência o espaço" (CARVALHAL, 2004, p.204).

Ora, o canto grotesco (lembramos da "mistura de reinos" de Kayser) do gondoleiro, o distanciamento do tumulto carnavalesco, acabam "enchendo de demência" também o espaço dos novos amantes (como o uivo de Níger em "A Vestal!"). E as caracterizações, a princípio do espaço, tornam a remeter a uma dimensão "natural" mais assustadora, até aqui ausente nas descrições do dominó escarlata:

A gôndola foi amarrada junto de um edifício de tão equívoca como sombria arquitectura.

Convidou-me a dama a entrar. Era esta a sua morada. Acedi.

Acedi porque me dominava fatalíssima vertigem.

Escancarou-se com estrondo a porta. Uma luz azulada apareceu, mortuária, no alto da escada. Conduzia-a um anão negro e disforme, que, depois de me fitar com **ferocidade selvagem**, partiu trôpego e em lorpas cabriolas, adiante de nós.

A escada era uma ruína, dum a outro extremo salpicada de lama.

Das fendas escuras e de entre as pedras deslocadas brotavam algumas ervas pálidas, ou transparecia, a meio, a escama de algum imundo réptil. (CARVALHAL, 2004, p.204, grifos nossos)

Na chegada ao local misterioso, que lembra a antecipação da cena com o pai em "A Febre do Jogo", o protagonista é impelido por uma "fatalíssima vertigem". São notáveis os elementos que remetem a um imaginário de horror que insinua uma natureza ameaçadora. Esses elementos

brotam de fendas escuras e remetem à "imundície dos répteis". Segundo o próprio Everardo, a imaginação que se debatia na "criação de impossíveis" acabava por produzir também "fantasmas" e "terrores", em seu "aspirar para o desconhecido". Em todo o trecho em que adentramos a mansão do dominó, aquele ideal erótico que, na indiscernibilidade da fantasia, tornava-se quase sem corpo (ou ao menos com um corpo apenas entrevisto), vai sendo cada vez mais envolvido numa atmosfera de horror justamente a partir de elementos de natureza física:

Silenciosos atravessámos duas extensas salas. Nem um móvel as decorava. A humidade escorria em gotas dos muros esverdeados, sobre os quais se amontoavam camadas de limos. Caminhávamos cautelosos para não resvalar nas enormes fendas do pavimento. Assim fomos até penetrar num gabinete, que, na sordidez actual, ainda recordava o passado fausto. A minha imaginação já me inscrevia entre os lívidos personagens, que figuram nas lendas.

A casa parecia tão velha como o mundo. Dir-se-ia que um selo de maldição a tornara abominável aos homens. A aranha urdia tranquila a sua teia acima das nossas cabeças; corriam desassombrosos os ratos pelos frisos salientes dos muros; e a carcoma tomava a seu cuidado as tapeçarias, que, esfarrapadas, pendiam das paredes. Todavia, no tecto abatido e roto ainda uma análise entendida descobrira essa magia de colorido, essa potência ornamental, que denuncia o pincel veneziano, a brilhante escola que Paulo Veroneso personifica. Alguns retratos de doges, certamente cópias de retratos atribuídos ao célebre Tintoretto, apodreciam nas velhas molduras. Para contraste e extravagância ardiam a um lado, num pequeno fogão portátil, alguns resinosos troncos, que derramavam no aposento confortativo calor. E junto dele, elegantemente postas numa mesa, estavam iguarias de aspecto e odor não menos esquisitos, que apetitosos. O cristal de Boémia casava-se às mil maravilhas com a porcelana de Sèvres. E os tríplices reflexos das velas cor-de-rosa, que ardiam no meio, cintilavam em púrpura, em oiro, em corais e rubins nos vasos perfumados de Málaga, de malvasia, de porto, de vários preciosos vinhos. Sobre a mesa havia duas cobertas. A minha misteriosa indigitou-me o lugar de honra.

Aqui se manifesta o amor do belo, a consideração pela arte, a febre das coisas indizíveis. Um povo destes adora por força as aventuras. Que muito, pois, que em Veneza, mansão dos delírios, viesse amorosa dama, atraída pelo meu extravagante renome viesse, ao abrigo da máscara, colher lascivas aventuras nos meus braços? Era isto por certo menos para notar-se. (CARVALHAL, 2004, p.205-206)

Mas é perceptível também um sutil redirecionamento. De início, a mansão é descrita em termos muito próximos das casas típicas de histórias de horror. Pedacos de répteis entrevistados, aranhas e suas teias, muros esverdeados. Aos poucos, porém, a "análise entendida" de Everardo podia notar os resquícios de uma arte de "potência ornamental", a cuja escola associa o nome de Paulo Veronese (1528-1588). É possível, portanto, entendermos que a casa, "tão velha quanto o mundo", remete a pelo menos duas instâncias mais ou menos relacionadas ao "passado". Em primeiro lugar, o passado "natural", ora idealizado, ora visto como aterrorizante por um sistema de pensamento fundado na cisão entre matéria (natureza) e espírito (alma/consciência). Mas há também referências a esse passado de uma arte ornamental, acumulativa, que procede, afinal, de maneira semelhante àquela empregada pelo próprio Everardo/Carvalho na descrição da cena. Nesse segundo aspecto, podemos intuir novamente aquela nostalgia aristocrática de Everardo. Pensemos nos "retratos de doges", apodrecendo nas velhas molduras.

Além disso, é o próprio Everardo quem enuncia a possibilidade de que a casa pertencesse a uma dama italiana que ansiava por calorosas aventuras. O quadro termina em um banquete, amplamente ornamentado (e essa ornamentação é cuidadosamente descrita), ao qual a dama o convida, oferecendo-lhe o "lugar de honra". O banquete parece o coroa-mento ideal para o entrelaçamento dos dois "passados" aos quais nos referíamos. Como uma espécie de equivalente gastronômico da orgia sexual, ele envolve a satisfação de impulsos corpóreos, envoltos no mais prodigioso aparato ornamental oferecido pelo luxo. Assim, as iguarias, "tão esquisitas quanto apetitosas", se encontram ao lado do "cristal da Boémia" e da "porcelana de Sèvres".

A cena, mas, especificamente, o vocabulário empregado por Everardo para descrevê-la, parece novamente entrelaçar as duas instâncias contrárias que compunham a imagem que esboçara de Rosaura, no início da narrativa. Há até mesmo um misterioso "anão negro" que surge do nada para fitá-lo "com ferocidade selvagem" e partir em "lorpas cabriolas". É possível pensar, então, que a dama misteriosa possui uma espécie de criado negro, exatamente como Rosaura possuía o escravo Antônio. Portanto, uma série de elementos que constituíam o imaginário do protagonista em

torno de Rosaura, vai sendo sorrateiramente adicionada à atmosfera, vai "dando forma" àquela personagem misteriosa e (ainda) indiscernível que o atraía. Mas, justamente quando tenta "abraçá-la", quando as "torrenciais sensualidades" começam a "carcomê-lo", Everardo é capturado, desta vez, por uma verdadeira artilosidade. A dama o envenenava:

Abracei-a, ardendo por lhe arrancar a máscara. Ela resistia com senhoris ademanos. Mas parecia dar-me a esperar mais lucrativa empresa.

No entanto vai enchendo de novo os copos. Minhas faces estavam afoqueadas, exprimindo as torrenciais sensualidades, que me carcomiam. Peçonha, que me oferecesse, não a repelira. Bebi. Mas o dominó escarlata, longe de imitar-me, quebra no pavimento o seu copo, e mede-me de alto a baixo com alegria de hiena.

Eu fiquei hirto de indecisão e terror. Adormecia-me a cabeça em rápido atordoamento, regelavam-se as extremidades e refluiu-me o sangue, em cachoeiras, para o coração.

Compreendi. A taça dos festins dos Bórgias vazara-se na minha boca. (CARVALHAL, 2004, p.206)

Assim como fizera Petra diante dos avanços apaixonados de J. Moreno, a misteriosa dama resiste aos abraços de Everardo com "senhoris ademanos". Este, por sua vez, adianta que, ainda que soubesse do estratagemas traiçoeiro do dominó, não teria recusado a bebida. É notável aqui, como no diálogo na gôndola no qual não nos detivemos, o modo como o tema da vingança está insinuado, mas Everardo prossegue como se atraído por um destino fatal. Assim, quando se encontra novamente paralisado, agora pelo veneno da taça, ocorre ao protagonista uma expressão que havia sido empregada por Rosaura ao acusá-lo:

A minha primeira ideia foi estrangular o basilisco. Porém o entorpecimento paralisava-me os movimentos. E a impotência em que me via, infundiu-me concentrado furor, que se descarregou numa risada, superior, na expressão a todas as ameaças e a todas as vinganças. Há anomalias assim.

A dama fez coro com outra risada, **mais selvagem e mais feroz**. Era como o estridor de **grandes lâminas metálicas postas em vibração**, que se perdia ao longe no melancólico marulho das águas e nos sussurros do carnaval agonizante. (CARVALHAL, 2004, p.206-207, grifos nossos)

Everardo agora emprega o termo "basilisco"⁶⁰ para referir-se à dama. É justamente do que Rosaura o havia chamado. De um modo geral, há um

grande número de elementos, sintagmas e adjetivos, que se repetem. Tanto entre as acusações de Rosaura e a descrição que Everardo faz de si mesmo em alguns momentos, quanto entre a descrição da esposa e os contornos que agora assume a figura do dominó. A dama, que já o havia encarado de alto a baixo com "alegria de hiena", agora emite uma risada "selvagem" e "feroz". São adjetivos que lembram aquele lado ferino de Rosaura, justamente o que se opunha ao de uma beleza clássica e idealizante, de "serena imobilidade". O som, porém, remete a um elemento ligado especificamente à última cena com a esposa, o punhal. As "lâminas metálicas postas em vibração" lembram também outra risada, a de Fausto, que pairava sobre a cena trágica de "A Vestal!", justamente num caso de suicídio relacionado ao impasse amoroso que se debatia entre duas visões aparentemente conflitantes da mulher amada. Mas é quando o dominó retira a máscara que as descrições de Rosaura praticamente se repetem:

Do fundo do peito arranca o dominó escarlata surdo gemido. Numa contracção sinistra cai sobre as espáduas o capuz, e rola no chão a máscara.

Encrespavam-se-lhe os cabelos como **juba de fera irritada**. O corpo recurvava-se num conjunto de **resoluta agilidade** e de **elegância escultural**. E pregava em mim **uns olhos baços, vidrados e carregados de magnética fixidez**.

A morte não se apiedou de minha sorte. Pude ver. E não me submergi dos infernos.

Rosaura estava ali.

Não a Rosaura, resplendente de vida e de alegrias; não a minha formosa amante. Mas lívida, petrificada, como um anjo de mausoléu. (CARVALHAL, 2004, p.207)

Se contornos animalescos já haviam sido atribuídos à alegria e ao riso da mascarada, agora é efetivamente o seu corpo que, encrespando os cabelos "como juba de fera irritada", apresenta-se como um conjunto de "resoluta agilidade" e "elegância escultural". Todos atributos antes empregados para descrever o aspecto físico da natureza atraente e contraditória de Rosaura. Agora, porém, com os "olhos baços, vidrados e carregados de magnética fixidez". Essa notável descrição remete a dois outros momentos de Rosaura ligados à morte. Em primeiro lugar, quando morre, Rosaura tem "os olhos vidrados de lágrimas" (CARVALHAL, 2004, p.196). Depois, na cena subterrânea, quando Everardo observa (com inclinações quase necrófilas) o cadáver da amada, e encontra-se

fascinado por seus "olhos baços, vidrados, transvasando viscosos líquidos e carregados de magnética fixidez" (CARVALHAL, 2004, p.194).

Os olhos que agora são "pregados" (verbo que aliás ressalta o caráter um pouco "apunhalante" do olhar) nele representam, portanto, uma repetição dos olhares de Rosaura morta. Nessa repetição, porém, encontram-se subtraídos os "viscosos líquidos", como se estivessem livres do aspecto repugnante da matéria em decomposição. O fantasma é, em geral, visto como a preservação de uma consciência, de aspectos psicológicos e emocionais, condensados numa "imagem" física quase translúcida. O corpo decomposto reanimado estaria mais próximo da imagem do zumbi, ou da criatura de laboratório. Mas se os "viscosos líquidos" distanciavam o corpo morto da imagem de sua "deliciosa amante" (CARVALHAL, 2004, p. 194), tampouco o fantasma de agora se aproximam dela. Ao menos dela enquanto "formosa amante", "resplendente de vida e de alegrias".

Lembramos que os gestos alegres da esposa costumam despertar sua desconfiança, e nos perguntamos se, em consonância com algumas das hipóteses que desenvolvemos, a imagem que agora o aterroriza não é, em certa medida, a "petrificação" de um ideal: Rosaura como anjo de mausoléu. É notável como nessa cena aterrorizante, encontram-se ambos imobilizados, ele pelo veneno, ela pela petrificação. A própria comparação com um "anjo" reitera os sistemas de opostos a que temos nos referido, eróticos e religiosos.

Mas, como na cena do templo em "A Febre do Jogo" (erótica e religiosa), a cena fantasmagórica na mansão é sutilmente realocada numa realidade mais palpável. A própria visão do anjo de mausoléu parece um elemento dessa passagem. Everardo de repente se vê desperto em um cemitério em Verona, diante do túmulo de Rosaura:

Soprava fresco vento matutino, quando acordei de profunda letargia. Lancei em torno vistas de investigação espantadiça. Estava no cemitério.

Persuadi-me de que sonhava. Mas, desenganado, ergui-me de salto do mármore, sobre o qual estivera estendido. Era um belo fragmento das pedreiras de Verona; uma campá sem labores, rasa, original.

Sobre ela havia apenas um nome, um nome de mulher, um nome fatídico:

ROSAURA (CARVALHAL, 2004, p.208)

Esse é o momento bastante típico em que o personagem acorda, olha ao redor e se convence de que afinal "era apenas um sonho". Aqui, porém, como em geral temos apontado nos contos de Carvalho, a realidade que deveria se opor à visão supostamente fantástica é também inusitada. Everardo, "desenganado", se encontra sobre uma lápide com o nome de Rosaura. Além do indiscutivelmente misterioso fato de acordar subitamente em outro lugar, encontra-se diante do suposto túmulo da esposa, em Verona! Ora, ele mesmo havia, em segredo, enterrado o corpo antes de partir. Mas é ainda no mínimo estranho que na lápide se encontre "apenas um nome", Rosaura. Ressaltamos mais uma vez aquilo que temos chamado de uma artificialidade ostensivamente literária. Afinal, o que interessa para o propósito da narrativa é que seja o túmulo de Rosaura. Que Everardo, após a cena fantasmagórica com a mascarada, acorde diante da lápide da esposa morta, como se fosse uma visão relacionada à culpa ou uma aparição relacionada a uma instância superior que o condena.

Essas seriam justamente as duas explicações possíveis que, segundo Todorov, dividiriam as narrativas de acordo com as leis de realidade do mundo em que ocorrem. Se ficasse comprovado que Everardo teve uma visão alucinatória relacionada à culpa, estaríamos diante do mundo como o conhecemos e deduziríamos explicações racionalizantes para toda a cena com o dominó. Se ficasse comprovado que de fato se tratava de um fantasma com o propósito de atormentá-lo, saberíamos estar lidando com um mundo onde de fato existem fantasmas. Segundo as concepções propostas por Todorov, se nos mantivéssemos hesitantes entre uma ou outra hipótese, estaríamos diante de um conto fantástico.

Nesse sentido, porém, a obra de Carvalho parece operar de maneira bastante peculiar. Evocamos novamente as seguintes considerações de Maria do Nascimento Oliveira: "à fragilidade e à desconfiança que adquirem as coisas no ambiente insólito, Carvalho prefere recorrer ao fausto que ultrapassa de longe a realidade, numa espécie de orgia da palavra" (OLIVEIRA, 1992). Mas o modo como "ultrapassa de longe a realidade",

por vezes, se dá dentro das próprias leis que acreditamos poder atribuir à realidade. Se o conto terminasse nesse momento, estaríamos diante de uma boa história de fantasma. Nas concepções de Todorov, um bom conto fantástico. Mas se o tempo todo lidamos com a ideia de atuação, o desfecho de "O Punhal de Rosaura" é particularmente dramático (em todos os sentidos).

Mencionamos o fato de que a narrativa a que temos acesso é proferida por Everardo numa taverna em Córdoba. Esse tipo de recurso foi amplamente utilizado pelas mais variadas vertentes ligadas ao universo do fantástico. Ela adiciona, de partida, um novo grau de distanciamento entre o narrador principal e o leitor. Esse distanciamento pode ser intensificado com informações como a de que a história é declaradamente de segunda mão, foi ouvida em algum lugar distante, entre outras. Em "A Febre do Jogo", após o término da história de Mariano, um narrador em terceira pessoa nos fornece a visão dele na taverna, conversando com os colegas que o ouviam.

A segunda parte de "O Punhal de Rosaura", intitulada "Lorenzo del Giocondo", começa exatamente nesse ponto, quando as narrativas desse tipo costumam terminar. Mas se geralmente esse recurso proporciona um distanciamento capaz de intensificar a hesitação em relação aos eventos narrados, no conto de que tratamos o aspecto fantasmagórico invade até mesmo o plano em que Everardo está enunciando a narrativa, na taverna. Justo quando profere o discurso final, que assumiria, como em "A Febre do Jogo", uma fórmula em louvor à vida de "burlão de taverna", ocorre uma nova aparição:

Bebamos, que, a par da minha história, vai findo o carnaval. O jogo, o vinho e as mulheres consumiram o meu património. Dos moles tapetes rolei de escantilhão para as lamas da taverna. Aparastes-me em fraternal amplexo, quando os opulentos, que se haviam deleitado no fruto temporão das minhas tolas prodigalidades, me voltavam as costas. Ainda bem! Tisnada a carne ao fogo das grosseiras sensações, desafio os sentimentos patéticos. Obrigado, amigos! Sou quase feliz. Quando não bebo ou fumo, durmo com a direita no copo e a esquerda num seio de andaluza; dessas que têm na fisionomia a seráfica candura das virgens cristãs e no corpo a corrupção mais aviltante e asquerosa. E inebrio-me de fazer espadanar sobre as nuas espáduas o vinho das tavernas,

espirrado dos beijos, que a luxúria crestou.

Murmure embora a feroz virtude dos santões hipócritas. Se são melhores do que eu, é que não sofreram tanto.

Eia, amigos! Largas ao cinismo da desgraça! Quebre-se nas lajes enlameadas este invólucro de barro sanfrento, e solte-se isto, que a pseuñosa teologia chama alma, nas exalações do vale-de-penas, e nos estrépitos das seguidilhas e das cantilenas báquicas.

A transbordar os copos. Bem! Bebamos à memória da minha pobre Rosaura!

Tinem os copos uns de encontro aos outros.

Mas eis que das sombras surge mais um sacerdote.

Tem a máscara no rosto, através da qual cintilam uns olhos como duas estrelas fixas. O corpo desaparece totalmente nas amplas dobras dum dominó escarlata.

- Um copo para mim! Exclama em castelhano bárbaro com acentuação toscana, estendendo a mão para a mesa da orgia. (CARVALHAL, 2004, p.208-209)

De acordo com os eventos ocorridos até esse momento, poderíamos dizer que a visão do fantasma proporcionou a Everardo a última justificativa para que se entregasse, atormentado, à vida dos prazeres terrenos. É isso o que seu último discurso dá a entender. Porém, exatamente quando evoca a memória de Rosaura, surge "mais um sacerdote" (os termos parecem sempre relacionar a vida devassa e certo imaginário religioso), o dominó escarlata. Everardo tenta afugentá-lo, explicitamente comparando-o às visões de um "religioso fanático" ou aos fantasmas de literatura:

- Tens medo, Everardo? Brada o fantasma com voz e gestos de masculino desafio. És tão poltrão como...

- Como paciente, creio que ias dizer, acode envergonhado de si o audacioso Everardo, dissipada a primeira impressão de terror. Porque me vês exaltado de funestas preocupações, enganas-te, se me supões crédulo, à semelhança dum religioso fanático, a ponto de te acolher como alma do outro mundo ou coisa assim horrenda. Guarda a presunção para os solitários castelos de Ana de Radcliffe, e deixa em paz a taverna. Bebe e retira-te; ou fica, se quiseres, contanto que nos não enfades com cenas e irrisões. (CARVALHAL, 2004, p.210)

Mas a figura não é de fato um fantasma, e sim o irmão de Rosaura, Lorenzo del Giocondo. Tendo recebido de António as notícias de sua trágica morte, bem como o punhal, persegue Everardo com o objetivo de efetuar a "vingança de sangue". Começando com una fórmula muito semelhante

àquela proferida por Rosaura momentos antes da morte, o dominó expõe o enredo mirabolante que o explica:

O fantasma continua:

- Acautela-te, Everardo. Vou dar-te um conselho. Há quem se ocupe de ti. Há quem te conte as horas, os instantes de vida. Rosaura tinha uma família, e dessa família surgiu um vingador. Stefano era um florentino de raça muito ilustre, que, expatriado por obscuras perseguições de política, criou na América uma família. Lorenzo, o seu primeiro filho, apenas lho permitiu a idade, cedeu a instâncias dos tios paternos, que o chamavam de Florença. E aí seguiu a irresistível tendência do seu espírito. Dedicou-se à pintura. No entretanto Rosaura consolava os pais, da ausência de seu irmão. Estavam ainda quentes as cinzas de Stefano quando tu, Everardo, postergando todas as leis de honra e decoro, atraíste quem tanto te queria; mataste a mãe, porque lhe roubaste a filha. É a acusação. Seguir-se-á a sentença. Lorenzo correrá ao chamamento da mãe moribunda, e vira-a morrer, embalada na doce esperança duma vingança sem limites. Lorenzo jurara. O juramento, que fez, ninguém o ouviu. Mas devemos crer que projectou vingança de negro, selvagem, terrível. Acautela-te, Everardo. (CARVALHAL, 2004, p.211)

E, por fim, retira novamente a máscara. Mais uma vez, Everardo crê estar diante de Rosaura, mas o dominó finalmente revela sua verdadeira identidade:

- Rosaura! Exclama Everardo, aniquilado pela evidência do que para a sua razão era ainda contestável.
Os espectadores iam caindo na beatífica estupefacção do idiotismo.
- Dizem que com efeito me parecia infinitamente com minha irmã. A todos maravilhava a semelhança.
Dizendo, debaixo daquela forma feminina, deixou perceber, em fogoso movimento, toda a **flexível elasticidade de ágil e forte compleição**.
- Lorenzo del Giocondo! Oh, graças, que respiro! Brada Everardo numa **efusão de alegria indescritível**.
- Sou eu, torna o suposto fantasma, inteiramente desembaraçado do dominó, e patenteando toda a galhardia de mancebo.
A multidão agita-se sobressaltada e curiosa.
- Guapo! Digno irmão da minha chorada amante! Senhor Lorenzo del Giocondo, *beso a usted los piés!* (CARVALHAL, 2004, p.212, grifos nossos)

Vários aspectos nesse breve trecho nos levam às últimas considerações acerca da narrativa. Ao se deparar com o semblante de Rosaura, Everardo se encontra diante de uma "evidência" que "para a sua razão

era ainda contestável". Ao saber que na verdade estava diante do irmão de Rosaura, Lorenzo del Giocondo, suspira aliviado, numa "efusão de alegria indescritível". Suas emoções são em alguma medida repetidas pela multidão da taverna, "espectadores". Nesse sentido, podemos pensar o movimento de revelação, de uma revelação que, afinal, encontra-se de acordo com as supostas leis da realidade, como algo diretamente relacionado ao "teor fantástico" do conto de Carvalhal. A explicação, portanto, é em alguma medida aliviante. Como de costume em sua obra, porém, a realidade é digna de um roteiro de melodrama. E, retomando nossas reflexões anteriores, Everardo parece finalmente estar "no palco", agindo dramaticamente diante de "um público". Suas ações, agora, dirigem-se, com "alegria indescritível", ao "guapo" (bonito, atraente) duplo de Rosaura, Lorenzo.

Nesse ponto, o "teor fantástico" e o que há de erótico em "O Punhal de Rosaura" parecem convergir. Dissemos que a desconfiança de Everardo em relação à esposa fazia com que a vida conjugal tendesse à imobilidade. Levantamos algumas hipóteses acerca dessa imobilidade que, no mais, acabamos estendendo especulativamente ao fervor hedonista do protagonista. Nossa hipótese supunha um impasse que ocasionava a atitude rígida e Everardo se encontrava entre o palco e o público. Nos termos de Deleuze, a fantasia funcionaria, nesse movimento, como uma instância intermediária entre o ideal e a realidade que denega. Ainda que não pretendamos sobrepor teorias, é possível encontrar alguma semelhança entre essas hipóteses e a hesitação que constitui a definição do fantástico proposta por Todorov (nesse sentido, parece significativo que o crítico considere o advento da psicanálise o fim da "função social" do fantástico).

Assim, na história enunciada por Everardo na taverna, Rosaura aparece ainda como a figura fantasmagórica que o persegue até mesmo no carnaval, ocultando-se sob a indiscernibilidade da fantasia, elemento misterioso pra onde convergem seus desejos. Poderíamos dizer até, suas "aspirações ao desconhecido". Lembremos, por exemplo, o modo como sua risada lembrava o vibrar de lâminas metálicas. Mas, naquela história de fantasma, o som metálico "se perdia ao longo no melancólico marulho das águas e nos sussurros do carnaval agonizante" (CARVALHAL, 2004, p.206-207). Agora, na taverna, há realmente uma instância corpórea que deseja

vingança, uma ameaça real. Essa ameaça, embora guarde praticamente todas as qualidades de Rosaura ("flexível elasticidade", "forte compleição"), apresenta "voz e gestos de masculino desafio", exibe uma "galhardia de mancebo" (CARVALHAL, 2004, p.211-212). E porta, de fato, um punhal. O punhal recebido do leal escravo António, o punhal de Rosaura, diante do qual Everardo "recua num gesto de profunda repugnância" (CARVALHAL, 2004, p.212).

O aparecimento de Lorenzo, portanto, funciona de alguma forma como um elemento pertencente à narrativa inicialmente fantástica que irrompe na realidade da taverna onde era contada. Por outro lado, recebe uma explicação dentro das leis dessa mesma realidade e passa a figurar como um elemento real que irrompe no universo fantasmático da narrativa de Everardo. É, em certa medida, a imagem idealizada de Rosaura encarnada no plano mais terreno do mundo habitado por ele. E, nesse plano, assume um aspecto andrógino. A repugnância de Everardo diante do punhal talvez possa assemelhar-se a sua atitude diante dos "viscosos líquidos" que vazavam dos olhos da amada morta. Diante das provocações de Lorenzo, Everardo quer rir, mas emite apenas "uma espécie de rugido gutural" (CARVALHAL, 2004, p.210). É como se o mundo da fantasia, que sustentava a imagem idealizada do "anjo de mausoléu", fosse desfeito pela dimensão agressiva da presença de um corpo. E a dimensão corpórea das paixões, no universo da obra de Carvalhal, tende sempre a desfechos violentos.

Assim, como na maior parte dos contos a morte se antecipa à consumação do amor (quase como se a substituísse), parece natural que o encontro entre Everardo e Lorenzo se desdobre num sensualíssimo duelo de facas. Além de todas as cenas com o dominó, é perceptível, nos diálogos que destacamos, o aspecto lisonjeiro com que o protagonista se dirige ao inimigo, tomado por "alegria indescritível". Há ainda um momento de tensão, em que Everardo vocifera provocações repletas de referências a um imaginário sexual:

- Volte a Florença, meu formoso bambino, e nutra-se das lácteas tetas da Madona, se quer um dia tomar parte nas arriscadas empresas de faca e trabuco. Entre nós não acha Heliogábalos, que aceitem favoritos mimosos.

E riu de novo.

(...)

- Pelos fígados de Satanás! Pragueja, arrancando do roçado dorman uma navalha sevilhana. Desconfio que vou tirar a virgindade à minha boa lâmina. Agora vereis como a meto pelas goelas dentro a este imbecil impertinente. (CARVALHAL, 2004, p.213)

É difícil pensar a relação que torna algumas expressões ambíguas, de modo que remetam tanto ao ato sexual quanto a insultos e provocações entre instâncias adversárias (basta pensar nos termos banais por que se expressam as torcidas de futebol). Expressões como "meto goelas dentro" e "tirar a virgindade à minha boa lâmina", acrescentam uma boa dose de sensualidade à violência das provocações. Além disso, Everardo evoca a imagem de Heliogábalo, um imperador romano de vida amorosa bastante peculiar⁶¹. A seguir, ocorre um momento de tensão semelhante àquele que identificamos em "Honra Antiga", na antecipação dos atos violentos:

A avinhada turba escancarou as bocas num riso de medonha aprovação. Alguns porém, menos endurecidos, tentaram obstar ao duelo. Everardo levanta a navalha à altura da cabeça em concentrado frenesi. Todos se arredam confundidos. Só Lorenzo, imóvel, com o riso nos lábios, parece disposto a um jogo de galanteios. Vibra Everardo pronto o golpe, faisca o ferro como relâmpago... Mas Lorenzo, numa evolução imprevista, furta o corpo, e com murro de atleta derruba o enorme lampião, que esclarece a cena. Trevas densíssimas. E nas trevas um duelo de morte! (CARVALHAL, 2004, p.213)

No momento de suspense, forma-se uma "avinhada turba" que "escancara as bocas num riso de medonha aprovação". É uma alegria violenta, ansiosa por promessas de movimento. Apenas Lorenzo permanece "imóvel". Mas, assim como Florentina quebrava o momento de suspensão fantasista evocando Níger ("A Vestal!"), Lorenzo, "numa evolução imprevista", apaga as luzes, instaurando "trevas densíssimas". Do mesmo modo procedera o alferes, antes de executar o conde ("Honra Antiga"). Nas "trevas densíssimas", só poderíamos esperar um "duelo de morte". Porém, o narrador de "O Punhal de Rosaura" não encerra aí a cena. Há ainda uma curiosa descrição do que se passa nas trevas. Ainda que permaneça pouco "clara" (afinal, se passa no escuro!), a descrição simultaneamente confirma as expectativas de eventos sangrentos e dá continuidade ao emprego de termos ambíguos, que acentuam o teor erótico da cena:

No meio da repentina escuridão o terror não poupou ninguém. Havia ali foragidos de *Sierra Morena*, mas, quem lhes divisasse o rosto, veria que estavam descorados. Tornava-se irregular a respiração; os corações batiam opressos; e cada qual se cosia com a parede para que algum ferro mal dirigido lhe não entrasse nas carnes. A luta andava travada. De quando em quando um rugido de dor, um móvel quebrado, o baque dum corpo, uma jura, uma praga. Dos pés à cabeça dos conchegados grupos, subiam contracções, como correntes magnéticas, provocadas pelo receio, pela impaciência, pela incerteza do que ia suceder. O ouvido estava atento, os olhos sequiosos de luz. Duraram segundos as asfixiantes aperturas. Depois sentiu-se surdo rumor e um grito rouco. Ninguém respira. (CARVALHAL, 2004, p.214)

Muito mais do que nas descrições dos "salões" carnavalescos, aqui temos a impressão de uma verdadeira orgia. É claro que não dizemos que isso seria o que de fato ocorre na cena. Assim como não evocamos as possíveis projeções de Everardo em Rosaura, ou a encarnação final desses ideais em Lorenzo, como se isso explicasse o conto a partir de uma estrutura psicologizante. Pois, como mencionamos antes, é preciso tomar a narrativa pelo que ela efetivamente diz. Portanto, ao final, a cena que efetivamente temos é: "Caíra [Everardo] de braços sobre a mesa da taverna com o punhal de Rosaura atravessado na garganta" (CARVALHAL, 2004, p.214).

Acontece que nos vemos diante de uma série de eventos que, mesmo quando explicados, guardam ainda algum teor de mistério, de sugestão erótica, que jamais se resolve plenamente. É difícil prosseguir nessa temática sem incorrer em uma ou outra estabilização da leitura. Poderíamos, por exemplo, afirmar que o momento em que Rosaura é ainda um fantasma, estamos mais próximos da formulação fantasista, do universo do fantástico, de eventos sobrenaturais. Acrescentaríamos nessa chave, que aquela natureza corpórea, animalesca, da realidade terrena, era apenas insinuada através de símiles, do vislumbre de pedaços de "répteis imundos", de certa caracterização do som emitido numa risada. A partir disso, tomaríamos o desfecho na taverna como mais real, como a dissolução da fantasia numa orgia corpórea e violenta. Sob esse aspecto, a imagem de Rosaura, em posse do punhal, assume uma forma masculina disfarçada. Os próprios espaços (mansão aristocrática abandonada – taverna de beberões) desempenhariam papéis importantes nesse jogo de oposições.

Mas, quando pensamos mais detidamente, esse real não deixa de ser bastante misterioso. Lembremos do túmulo de Rosaura, onde líamos apenas "ROSAURA". Se tudo foi arquitetado como uma vingança em nome da família, não seria de esperar que Lorenzo adicionasse um sobrenome à lápide? O seu próprio sobrenome, "del Giocondo", é bastante literário e ostensivamente remete ao caráter ambíguo da pintura de Leonardo da Vinci. No fundo, portanto, assim como em "A Febre do Jogo", tanto Rosaura quanto Lorenzo parecem personagens que, em sua aparente complexidade, remetem apenas ao drama do protagonista. Os possíveis opostos que encarnam são justamente aqueles que constituem "o prisma" de Everardo. Oposições semelhantes, aliás, àquelas primeiras que evocamos em nossa análise de "A Vestal!".

Por fim, no tratamento dado por Carvalho, os eventos ocorridos, embora possíveis no "mundo real", soam, acima de tudo, como "drama arrepiante" ou "comédia estudada". E assim como os elementos "arrepiantes", ora sobrenaturais, ora fruto de uma realidade mirabolante, os elementos eróticos sugerem possíveis linhas. Mas a acumulação de sugestões, imagens e referenciais relacionados a certos imaginários, bem como os repetidos jogos de espelhamento de fórmulas e temas ao longo da narrativa (e, num sentido mais amplo, de sua obra) tornam irrealizável a pretensão de "desfazer" as camadas de artificialidade e expôr uma estrutura essencial que subjaz à narrativa.

Diríamos, portanto, acerca de uma tentativa de leitura da obra de Carvalho: o trabalho com os trajos não poderia revelar a índole. Ou poderia revelar apenas uma índole esperada de antemão. Mas se nos resta o exercício com a "malha" (do traje), ao qual nos dedicamos com "dobrados apetites", corremos constantemente o risco de nos deparar com lâmina vingativa ou olhos de basilisco. É preciso, porém, que o medo de encará-lo não nos leve à desconfiança excessiva que resultaria de antemão no silêncio petrificado. Assim, se não nos esquivamos de apontar, acreditamos ao menos ter apontado em vários sentidos, talvez até mesmo em sentidos contraditórios. Buscamos, com isso, se não um ideal de fidelidade, ao menos a fantasia de uma traição menos condenável ao espírito móvel da obra com que lidamos. Pois a realidade, nesses contos, é sempre tão artificial quanto horripilante.



08

"O CASTELO DA
VINHANÇA!":
O (MELO)DRAMA
DO DEVER
SANTO

Inicialmente, nosso estudo pretendia analisar especificamente alguns aspectos que julgamos característicos das seis narrativas que compõem a coletânea *Contos*, publicada postumamente em 1868. A essa altura, porém, nos parece importante fazer algumas observações acerca da primeira obra publicada pelo autor, a peça *O Castigo da vingança!*, de 1862⁶². Assim, acreditamos poder ampliar a leitura que esboçamos à totalidade da obra de Álvaro do Carvalho. Os primeiros contos de que tratamos datam todos de 1866 ou 1867. O drama, portanto, foi produzido consideravelmente mais cedo. Se já em relação aos contos a crítica apontou diversas vezes a juventude à qual se atribuía a aparente "imaturidade" do autor, seria de esperar que essa característica aparecesse acentuada em *O Castigo da vingança!*. O próprio Carvalho, no breve texto que serve simultaneamente de introdução à obra e dedicatória ao tio, faz menção a essa possibilidade:

O Castigo da Vingança nasceu de um simples pensamento.

Lembrei-me de abrigar o sentir de um Bernardim Ribeiro em um coração feroso, que pela vez primeira tivesse estremecido sobre as areias reluzentes d'África, e debaixo d'aquelle sol abrasadôr.

Pensei, senti, e escrevi em estylo já pouco em moda; e contudo eu bem sabia, que não devia tomar Victor Hugo por mestre, pois que a moderna escóla me não era totalmente desconhecida. Mas as minhas ideias, o meu pensar e porventura um impulso ignoto fizeram-me esquecer até as regras d'arte, e, senão dou ao esquecimento o meu primeiro ensaio neste genero, é, por comprehender, que todo o pae ama por força o seu filho, ainda que este seja desfavorecido da natureza.

O Castigo da Vingança tem por certo muitas imperfeições; não só, porque, quem não conta ainda dezenove annos, mal póde sondar o coração humano, possuir a experiencia, ponderação e madureza indispensáveis; mas tambem, porque a minha consciência me diz, que sou pobre d'esse cabedal, que dá o estudo.

Para encobrir as imperfeições busca ordinariamente o escritor novato um nome pomposo e rico de titulos, a quem dedique o fructo da sua imaginação e das suas vigílias.

Eu não! Só sei poisar tributos aos pés da amizade.

Aceite pois, o meu prezado Tio esta mesquinha offerenda, que se preciosa fôra, mais do coração lh'a fizera...

E qual será o teu destino, pó, que ousas erguer-te em estatua?

Serás gotta de orvalho perdida nas moitas do deserto?

Serás pétala desfolhada entre as ondas do mar?

Serás penna roubada ao ninho da andorinha artista por tufão impetuoso?

Veremos!

(CARVALHAL, 1862, p.5-6, grifos nossos).

É notável como o próprio autor anuncia a falta de “experiência”, “ponderação” e “madureza” que deveria resultar em uma obra repleta de “muitas imperfeições”. Porém, em consonância com a leitura mais geral que temos empreendido, essa consciência parece caracterizar de partida um certo jogo de artificialidade. Pois Carvalho afirma ter escrito, conscientemente, em um “estilo já pouco em moda”, ainda que a moderna escola” não lhe fosse totalmente desconhecida. Ao longo de todo esse breve prefácio, encontramos uma espécie de autocaracterização como escritor que parte de moldes gastos, tomando mestres considerados ultrapassados e, além disso, “pobre” do “cabedal que dá o estudo”. Essas afirmações, portanto, são de saída um pouco contraditórias. Carvalho afirma conhecer tanto o estilo considerado gasto (o romantismo mais caricatural, bem como as peças de melodrama), quanto a escola moderna (que supomos relacionada às ideias que desembocariam mais tarde em movimentos como a geração de 70 e certo naturalismo finissecular), cujos princípios são conscientemente refutados.

Além disso, os próprios motivos dessa curiosa opção, principalmente para um estudante de Coimbra nos anos 60, são delineados pelo autor com cores insinadamente (quase poderíamos dizer intencionalmente) “românticas”. Segundo ele, a obra, nascida de “um simples pensamento”, não teria sido apenas “escrita” em um estilo fora de moda, mas também “pensada” e “sentida”, e essas ideias parecem misteriosamente relacionadas a “um impulso ignoto” que o teria feito “esquecer até as regras d’arte”. Evocamos, ao longo de algumas de nossas análises, impulsos semelhantes em seus personagens (lembremos principalmente de “A Febre do Jogo” e “O Punhal de Rosaura”). É como se tivessem consciência de uma atitude mais lúcida, mas fossem arrastados por impulsos obscuros que os levam a atitudes deploráveis. Mas se nos narradores de que falamos o relato da própria decadência não surgia desprovido de alguma glorificação, a autocaracterização e a dedicatória de Carvalho parecem quase excessivamente humildes.

Se aceitarmos cegamente, tanto essa breve introdução, quanto alguns dos julgamentos que evocamos frequentemente acerca do autor, mais especificamente o de João Simões Dias, nos restaria perguntar por que, então, como nos lembra Maria Cristina Batalha (2011), um crítico como Manuel João Gomes afirmaria, mais de cem anos depois (1978), que Carvalho iria "transformar em literatura o que nos dramaturgos frenéticos é mera francaria". É verdade que, partindo de outros propósitos, não nos detivemos em leituras ou comparações dos ditos "dramaturgos frenéticos". Não podemos, portanto, nos posicionar acerca de uma afirmação como essa, especialmente por não termos conhecimento daquilo que Gomes estaria caracterizando como "mera francaria". Mas estamos de acordo com o julgamento positivo atribuído pelo crítico ao caráter "movediço" da obra de Carvalho. Justamente os aspectos que a distanciam tanto do "romance perfeito", as supostas "imperfeições", são o que estabelece o que julgamos ter apontado de interessante em sua obra, talvez principalmente para o leitor nosso contemporâneo que, como lembra Todorov, encontra-se pouco inclinado à crença em uma verdade única, que a literatura deveria se esforçar em "representar".

Esses aspectos, isso que temos caracterizado como uma espécie de "espírito" da obra carvalhiana, já aparecem na sua peça de estreia, "*O Castigo da vingança!*". Como tantas vezes apontamos, suas narrativas demonstram uma enorme capacidade de gerar possibilidades de leitura, caminhos interpretativos quase subterrâneos sob as linhas mais ostensivas dos eventos grandiosos que compõem as histórias. Esses aspectos mais "ostensivos" são o que nos induz, numa primeira leitura, a classificações mais simples, esquemáticas. Mas a acumulação deles, a longo prazo, acaba por produzir uma desestabilização dessas possibilidades, justamente ao multiplicá-las, apontando para diversas outras, apenas insinuadas.

Portanto, se "*O Castigo da vingança!*" parece a obra em que o autor mais explicitamente se aproxima da tão mencionada tradição (melo)dramática de que se apropria, buscaremos identificar alguns pontos de conexão entre ela e os contos posteriores, que analisamos ao longo do trabalho. Neles, é perceptível uma considerável dose de herança (melo)dramática, especialmente nos gestos exagerados, nos discursos excessivamente retóricos das personagens e no que poderíamos chamar de uma acentuada

"teatralidade" nos eventos decisivos (como a morte do protagonista de "J. Moreno", todo o segundo segmento de "Honra Antiga" ou o duelo final em "O Punhal de Rosaura").

Mas para caracterizar aquilo que pensamos como um efeito de "inconstância" essencial à nossa leitura de sua obra, recorreremos frequentemente às múltiplas operações e sugestões fornecidas pelos narradores, personagens mais ou menos diretos das narrativas, sempre igualmente notáveis. Foi a partir disso que, aproximando-os, em certa medida, mais do conto fantástico oitocentista do que do (melo)drama, tentamos adotar uma postura ambígua que deveria lidar com o que era mais explicitamente narrado, mas também desconfiar constantemente dos movimentos do narrador. Para tanto, atribuímos grande importância ao tipo de "registro" empregado, por exemplo, nas representações da natureza, da sexualidade e do amor. Ao que havia de erótico em um sentido mais amplo. E se o fizemos, foi porque acreditamos que a partir disso, uma série de outros elementos se insinuariam, formando uma imagem do que entendemos como a obra labiríntica de Carvalhal.

Se entendemos que boa parte das características que delineamos se encontra também em *O Castigo da vingança*, como devemos proceder para identificá-las em uma obra de natureza diferente, em uma obra dramática? A resposta não se distancia tanto da atitude que descrevemos acima. Devemos, é claro, nos manter atentos a elementos como o cenário, as breves observações acerca de expressões das personagens (especialmente daquilo que elas dizem "à parte") e, evidentemente, aos gestos mais explicitamente realizados. Mas é nas falas das personagens que parecemos encontrar a maior parte das evidências de que Carvalhal, já em sua obra de estreia, obtém o efeito que nos esforçamos por caracterizar nos *Contos*. Encontramo-lo especialmente nos discursos daqueles que consideramos de alguma forma o "casal" que protagoniza a peça: Adelina e Avalor. Uma donzela prestes a casar (não com Avalor, mas com Alfredo) e um escravo negro, portanto.

Ambos se dedicam a diálogos longos, intensos, que atingem ao mesmo tempo um efeito de grande artificialidade, mas também de considerável força expressiva. Expressiva, principalmente, pelo nível de "confusão"

em que parecem frequentemente recair. É essa "confusão", esse imbricamento de sentidos, tão típico do que temos apontado em Carvalho, que poderia situar *O Castigo da vingança!* como um texto central para uma análise que, como apenas sugerimos em nosso trabalho, pretendesse articular mais especificamente o erotismo e o que se entende como mais explicitamente "social" no universo composto por suas narrativas. Pois aquilo que, em nossa leitura, aparecia apenas insinuado em contos como "A Febre do jogo" e "O Punhal de Rosaura" - a relação entre certo teor "erótico" e algumas noções dos protagonistas em torno de imaginários aristocráticos, burgueses, ou "de taverna" - é levado ao extremo na situação quase romântica do amor impossível entre Adelina e Avalor. Mas, como tudo em Carvalho, essa relação está longe de se assentar em moldes confortavelmente românticos. Como sempre, Carvalho remete ostensivamente a um molde, a um enredo típico (na verdade a vários deles), deslocando-os mais ou menos sutilmente em uma infinidade de pequenos pontos que geram possibilidades contraditórias.

Seriam verdadeiramente múltiplas as possibilidades de conexão entre cenas, discursos proferidos por personagens e as funções que desempenham em *O Castigo da vingança!*, e o restante da obra de Carvalho. Portanto, optamos por dar maior atenção, neste capítulo, a alguns momentos específicos, apenas indicando possíveis caminhos que levariam, por exemplo, de D. Francisco (pai de Adelina) ao alferes de "Honra Antiga" (no que têm de violento mas também de trágico), ou o próprio Avalor simultaneamente a Gundar (na medida em que, tendendo a um amor idealizante, é influenciado por um "amigo" algo diabólico) e a Everardo (na medida em que parece temer acima de tudo o desprezo de Adelina, oscilando entre a resignação de um amor contemplativo e a paixão violenta que levaria ao assassinato).

Vejamos rapidamente quem são os personagens e tentemos esboçar os principais pontos de um enredo novamente tão mirabolante. Conforme apresentados na página que antecede o início da peça, seguem nesta ordem: D. Francisco, Ricardo e Adelina (filhos de D. Francisco), Alfredo, Avalor e Roberto (escravos negros) e Domingos. Além disso, somos informados de que a história se passa em "uma chácara no Brasil". Essa opção já parece ocasionar algum tipo de estranhamento na tradição

de que se vale. Em alguns momentos, ela proporcionará pequenos efeitos cômicos, como a inserção de "coqueiros", "bananeiras" ou "palmeiras" em descrições da natureza em cenas que lidam com certa tradição "horripilante". Porém, longe de apenas "atualizar" um modelo, seja para ridicularizá-lo, seja para operar a partir de críticas mais explicitamente "sociais", a corajosa inserção de um elemento como a escravidão no Brasil (fato absolutamente atual no contexto de publicação da peça) parece irradiar uma série de problematizações que se conectam significativamente com algumas das discussões que temos desenvolvido.

Os eventos se encadeiam de forma um pouco confusa, pois embora não ocorram explicitamente *flashbacks*, vários personagens fazem referências a eventos passados, inserindo pequenas narrativas em meio aos diálogos. Isso adiciona alguns dos mencionados "graus de distanciamento" e favorece perspectivas subjetivas mesmo em uma peça teatral, onde supostamente estamos diante do que efetivamente *ocorre* no universo narrado. O que parece estar em jogo em todo esse encadeamento é, como aponta o título, o tema da vingança. Um pouco de acordo com boa parte das grandes narrativas míticas, há uma espécie de "fardo" da vingança entre famílias que atravessa gerações. Curioso, na peça de Carvalho – e até onde alcança nosso conhecimento, bastante original, especialmente em se tratando de um português oitocentista -, é a inserção desse motivo em um contexto como a escravidão brasileira. O "primeiro crime" de que temos notícia, portanto, foi realizado por D. Francisco, pai de Adelina e de Ricardo.

Os personagens se organizam de forma mais ou menos esquemática. D. Francisco é o pai ao qual se encontram ligados os filhos, Adelina e Ricardo. Do mesmo modo, Avalor e Roberto são os escravos negros, que parecem representar um aparente "outro lado" do conflito. Enfatizamos repetidamente, porém, que em Carvalho os conflitos mais explícitos são pouco estabilizáveis e é possível identificar, principalmente entre Avalor e Adelina, uma relação de submissão violenta que, indiscutivelmente "social", não deixa de estar permeada pelas diversas modalidades de impulsos eróticos de que temos tratado. É curiosa, nesse sentido, a participação de Alfredo. Alfredo e Domingos são os únicos que, no esquema apresentado à primeira página, não surgem classificados como "filhos de D. Francisco" ou como "escravos negros". Curiosamente, ambos cumprirão de alguma

forma o papel de "mensageiros". As "mensagens" que transmitem são justamente a do crime de D. Francisco, transmitida a Adelina por Alfredo, e o misterioso chamado dos homens da família (Alfredo e Ricardo) para uma emboscada planejada pelo escravo Roberto. Este último parece, muito mais que o ambíguo Avalor, o verdadeiro "vingador" da história.

Se tentarmos resumir bastante o enredo, veremos que ele gira em torno de dois crimes. O primeiro, perpetrado por D. Francisco, o segundo, supõe-se, por Avalor (sob a notável influência de Roberto). D. Francisco assassinou a mãe de Avalor que, por sua vez, aparentemente tirou a vida de D. Francisco. É, portanto, claramente uma história acerca da vingança de Avalor. Mas veremos como, em todos os sentidos, as coisas se complicam. D. Francisco aparentemente vivia de viagens à África em busca de escravos. Somos informados, inclusive, que ele mesmo possuía mais de cem escravos negros. É deduzível, portanto, que muitos deles morreram em suas mãos. Mas há uma espécie de "outra face", tanto dos crimes, quanto de D. Francisco. Pois o assassinato da mãe de Avalor cumpre um papel especial, não apenas na narrativa, mas na vida de todos os personagens. D. Francisco a matou, afinal, por ter sido rejeitado em seu amor. É essa a "mensagem" que Alfredo, o par romântico "oficial" de Adelina, transmite justamente a ela.

O assassinato, porém, inicialmente envolvido em tons de "mistério", é esclarecido logo nas primeiras linhas. O espectador/leitor se depara, de saída, com um verdadeiro "monumento" dedicado à morte da escrava. Eis o cenário em que ocorre a primeira cena:

Bosque – à esquerda do espectador pequena casa ; - à direita e ao fundo tanques, e bancos de pedra. - N'um ângulo do teatro ergue-se um tumulo, ornado, de uma cruz negra. - Começa a escurecer de mais em mais até ser de todo noite. (CARVALHAL, 1862, p.9)

Saberemos, adiante, que o enorme túmulo fora construído pelo próprio D. Francisco em memória à escrava assassinada. Por enquanto, ele figura como uma espécie de símbolo mórbido que paira sobre os namorados, Alfredo e Adelina, que a essa altura talvez pudéssemos esperar que constituíssem o principal eixo do drama. Entre eles, porém, não há nenhum obstáculo, D. Francisco até mesmo encoraja alegremente o relacionamento,

assemelhando-se bastante, nesse ponto, com o alferes bonachão que vemos nas cenas do piquenique em "Honra Antiga", quando se esperava que Petronilha aceitasse o casamento com Estevão Ribô. Nos primeiros diálogos entre o casal, nos deparamos novamente com o amor espiritual tantas vezes insinuado pelos protagonistas apaixonados de Carvalhal:

ALFREDO: Porque motivo formosa Adelina, duvidaes ainda do meu amor? Os meus sentimentos são puros, se não copio, como devo, o que há n'esta alma, a culpa é das palavras, e não minha.

ADELINA: As vossas palavras Alfredo, encantam; penetram no coração como os primeiros sons soltados de harpa por mão vacillante ainda de novel trovador; deleitam-me, commovem-me, mas o receio... (CARVALHAL, 1862, p.9)

Adelina, porém, além de sutilmente indicar a pouca habilidade de Alfredo com as palavras (o que não deixa de soar como uma saborosa autoironia de Carvalhal enquanto autor), menciona um "receio" insinuado de forma reticente. Se lembrarmos do misto de curiosidade e receio com que as noivas de outros contos ("A Vestal!", "Os Canibais") entreviam na natureza as possíveis experiências das núpcias, compreenderemos, como Alfredo, que o receio estaria ligado aos "torpes pensamentos" que poderiam agitar o noivo. É nesse sentido que o namorado tenta assegurá-la do respeito que lhe dedica:

ALFREDO: Bani senhora, eu vol-o rogo, bani para sempre da vossa mente esse receio, que tão infundado é aqui. Eu seria um infame, se torpes pensamentos me viessem agitar. Amo-vos com um amor candido como esses olhos, anjo do céu!

ADELINA: E se o não acreditára entregar-me-hia cegamente a vós? A vós, que sois a vida do meu coração?

ALFREDO: Se soubesseis!... essas palavras tornam-me o mais ditoso dos viventes, fazem-me gozar em terra as delicias do paraíso! (*toma-lhe a mão, e leva-a apaixonadamente ao coração*) Por ellas daria a vida de bom grado; mas jurae-me, haveis de me jurar pela cruz, que orna aquelle tumulto, que não sereis senão minha, que no vosso coração só terá imperio o pobre Alfredo. (CARVALHAL, 1862, p.9)

É possível intuímos, em alguma medida, certa exclusão do sentido "torpe", "infame", do amor, no discurso de Alfredo. Isso o aproximaria, por exemplo, de Gundar ("A Vestal!"). O amor deve ser "candido", e afinal

são as "palavras" de Adelina que o fazem "gozar em terra as delicias do paraíso". Retornamos, portanto, ao tema do amor e da experiência da vida não apenas como mediada, mas como encerrada nos discursos, como J. Moreno que morre, declarando-se, antes de ceder a Petra as carícias pelas quais a noiva ansiava. Como o Visconde de "Os Canibais", ideal conquistador desmontado na noite de núpcias. Mas esse amor, supostamente cândido, não deixa de exercer seu tipo particular de violência, como nos lembra Bataille ao falar do erotismo "dos corações". Lembremos do modo objetificante com que Everardo mantinha a "mulher ideal" encerrada em casa, quase como um objeto de luxo ("O Punhal de Rosaura"). Assim, também no discurso de Alfredo insinua-se o desejo de que Adelina, que o coração dela, seja império exclusivo dele. A moça, aliás, parece quase enfiada com o discurso do namorado. "Erguendo-se", tenta dar uma nova direção ao assunto:

ADELINA: Ora... a isso não sei responder. Em paga para vos distrahir de finezas far-vos-ei... queria fazer-vos uma pergunta, caprichosa, que não tem nada de interessante, mas temo, que me façaes, como todos costumam.

ALFREDO: Dizei senhora. Os meus segredos são também vossos, e estae certa, de que contarei, o que souber.

ADELINA: Quem móra debaixo d'este tumulo? Rogo-vos pelo nosso amor, que m'o declareis.

ALFREDO: Como o ignoraes ainda?

ADELINA: Não sei, porque todos procuram ocultar-me tal mysterio; pois ahi há mysterio, oh se há!

ALFREDO: Não para mim; advirto-vos contudo, que mais util seria desterrar para bem longe essa curiosidade, se apreciaes o amor, que dedicaes a vosso pae. (CARVALHAL, 1862, p.11)

Reproduzimos esses diálogos iniciais porque parecem desempenhar a interessante função de introduzir o "crime", justamente no diálogo "cândido" de amantes que se encontram, afinal, "dentro dos conformes". Ora, se desde a primeira cena os vemos sentados, conversando amavelmente, isso de maneira alguma desviaria o olhar do espectador da enorme cruz negra que parece tomar conta do cenário, pairando sobre eles. E é no

próprio diálogo dos amantes que o tema é sutilmente introduzido. Alfredo já mencionara o túmulo ao requisitar um juramento amoroso. É agora Adelina quem, para "vos distrahir de finezas" (podemos pensar que se refere tanto ao namorado, quanto ao espectador/leitor), resolve perguntar sobre o monumento. Repetindo um procedimento reiteradamente apontado por relatos psicanalíticos (especificamente quando o analisando está prestes a mencionar algo relevante), a moça introduz o assunto como "algo que nada tem de interessante", como se tratasse de uma pergunta "caprichosa". Pelo contrário, é de se esperar que todos estejam ansiosos por saber os crimes e mistérios escondidos sob a aparente amenidade da cena!

A própria donzela afirma: "aí há mistério, oh se há!". E os alertas de Alfredo, como geralmente ocorre nesses casos, apenas acentua a curiosidade da moça. Diante da insistência dela, o rapaz (que aliás parecia ansioso por fazer o relato desde o princípio, é disso que a narrativa deve tratar, afinal!) insere o primeiro desses relatos que, um pouco a exemplo do que faz Fausto em "A Vestal!", evocam eventos decisivos na construção das personagens com que nos deparamos:

ALFREDO: Vós o quereis, ouvi, que eu serei breve: Ha vinte e um annos, voltando vosso pae de uma viagem, que emprehendêra, havia muito, trouxe em sua companhia uma jovem escrava com um filhinho, que apenas contava um anno. O snr. D. Francisco, homem luxurioso e amante de novidades, - perdoa-me a lhaneza, - desejou unir às muitas concubinas, que tinha, a recém-vinda, porém ella resistiu nobremente, repellio-o. O homem orgulhoso, irritado por tão inopinada desobediencia, castigou a escrava com a morte.

ADELINA (*assombrada*): Meu pae?!!

ALFREDO: E com uma morte em torturas.

ADELINA: Será possível meu Deus?!... em torturas!

ALFREDO: Sepultando-a ali semi-viva.

ADELINA: Que horror!!! (*indignada*) Meu pae é um barbaro!

ALFREDO: Já não. Veio passados tempos o remorso sacudir-lhe o somno dos olhos e levar-lhe a dôr ao coração; mandou dizer missas por alma da escrava, verdadeira martyr da honra e pousar esse tumulo em cima da sua sepultura.

ADELINA: Quem acreditara, que um pae tão carinhoso?... (*leva um lenço aos olhos*).

(CARVALHAL, 1862, p.12-13)

Alfredo, como apontamos no princípio, embora configure o par amoroso "oficial" de Adelina, encontra-se excluído do esquema de personagens que os divide entre "filhos de D. Francisco" e "escravos negros". Encontra-se, junto com Domingos, entre os isolados que consideramos "mensageiros". Essa aparente neutralidade, que lembra a de Cristóvão em "Honra Antiga", o leva tanto a acentuar a violência dos atos de D. Francisco, quanto a tentar amenizá-la com a descrição do arrependimento posterior, justamente o que o levaria a erguer o túmulo. Sua visão, ainda que possivelmente relacionada ao desejo de manter boas relações com a família, é, em certa medida, corroborada pela narrativa, uma vez que realmente vemos D. Francisco cumprir o ato de dirigir-se ao túmulo à noite, orar pela falecida. É nesse momento, aliás, que Avalor o pega desprevenido e efetua sua vingança (CARVALHAL, 1862, p.34-35). Os termos que pareciam configurar o julgamento de Cristóvão em "Honra Antiga" aparecem de certa forma repetidos na fala de Adelina, que agora vê o "pai tão carinhoso" como um "bárbaro". Mas é preciso lembrar, se formos levar adiante a comparação, que o alferes mata a própria filha "em nome da honra", por isso sendo considerado, por Cristóvão, um bárbaro "à moda antiga", honrado. Além disso, após cometer o crime, entrega-se imediatamente à execução. Embora as descrições de D. Francisco se aproximem em alguns momentos das do alferes, a morta, nesse caso, era apenas uma dentre (supõe-se) as muitas escravas que mantinha sob seu domínio, tornando-se "martyr da honra" (nas palavras de Alfredo) somente por ter rejeitado "nobrememente" o desejo do tirano.

Aqui, novamente, nos deparamos com um recurso que consideramos típico de Carvalho. Toda a movimentação se dá em torno do crime contra a amada. A própria filha parece horrorizada com a atitude do pai. Mas essa atitude é mesmo tão destoante da "realidade" supostamente mais aceitável que deveria "contornar" os grandes eventos da narrativa? Trata-se, afinal, de um contexto de escravidão, de um homem que empreende viagens em busca de africanos e que foi levado ao crime exclusivamente pela

resistência ("nobre", nas palavras de Alfredo) de uma delas a tornar-se uma de suas "muitas concubinas".

Esse tipo de impasse nunca vem ao centro da discussão, mas é frequentemente sugerido, permanecendo como que "às margens" dos grandes acontecimentos das narrativas de Carvalhal. Isso ocorre porque, no fundo, são problematizações decisivas para esses acontecimentos, mas operam sorrateiramente. O que podemos deduzir do primeiro diálogo entre Alfredo e Adelina, é que ambos concordam com a terrível violência dos atos de D. Francisco. Mas interessados em manter a estabilidade que sustenta, em todos os sentidos, as suas vidas, é mais cômodo "perdoar" o crime. E isso nem é tão difícil, uma vez que o próprio pai parece verdadeiramente arrependido. Há, porém, um elemento que extrapola a limitação temporal do crime. Jogando novamente com um recurso semelhante ao de "Honra Antiga", a mulher assassinada era também uma "mãe". Mãe justamente de Avalor, que acreditamos cumprir o papel de um "segundo par" de Adelina, ainda que de maneira bastante peculiar. É nele que pensa a donzela quando, horrorizada, entrega-se a um piedoso monólogo acerca do possível destino da criança (supõe-se a essa altura, que ela ainda não saiba "oficialmente" a identidade do menino, o que logo será esclarecido):

ADELINA (*pensativa*): Quanto é triste a historia da desditosa escrava! Como de só pensar nella se me diffunde no seio o dessocego, e me punge na alma o desprazer! E o filho?... o seu filho?... se ao passar por este tumulto sentirá brotar no peito o desejo de vingança!... (*levantando as mãos para o céu*) Fazei Senhor, que o filnhho, que deixou nas vagas do mundo, tenha uma sorte digna de inveja!...

AVALOR (*que sem ser sentido tem entrado a tempo de ouvir as ultimas palavras de Adelina*): Quanto é bondosa!

ADELINA (*continuando*): Fazei Senhor, com que o innocentinho tornado homem nunca acalente ideias de vingança, com que saiba perdoar... Senhor! Poupae meu pae!

AVALOR (*adiantando-se*): Que o Céu vos não ouça donzella. (CARVALHAL, 1862, p.15)

Percebemos, no discurso de Adelina, que o sentimento piedoso em relação à morta e ao filho deixado por ela, não excluem a preocupação com um possível desejo de vingança. A "felicidade" do filhinho encontra-se

até mesmo em perfeita consonância com o perdão do pai, e é por ambos que ela roga ao Senhor. Esses enunciados, ambíguos apenas até certo ponto, são surpreendidos pelo ouvido atento de Avalor. E as reações do escravo às falas de Adelina resumem a oscilação brutal que caracterizará sua atitude em relação à amada. Ao ouvi-la rogar por ele, vê acentuada a bondade da moça. Ao vê-la tentar apaziguar o impulso de vingança, adianta-se para interrompê-la. Mas o amor de Avalor por Adelina parece ainda mais complexo, uma vez que está inevitavelmente inscrito em uma série de discursos e configurações sociais praticamente inseparáveis. É, em certa medida, o verdadeiro amor interdito. O diálogo que dá prosseguimento à cena, quando Adelina pergunta quem a interrompe, acentua o caráter confuso desses sentimentos:

AVALOR: O escravo; o negro; o que só vos merece desprezo, porque não tem uma côr como a vossa, porque a natureza o não favoreceu, e que tem coração; que pensa, sente, e chora... Sim nobre dama, é o negro, que vem dizer-vos: - pedi ao Céu só o que elle vos poder dar.

ADELINA: E não póde?...

AVALOR: Não. Pedís para mim a felicidade, e o Céu não póde dar-m'a; não póde não, que esta côr é a minha condenação, é o meu martyrio. Cingissem-me embora as pesadas cadeias da escravidão, embora me servisse de leito a terra fria, e fosse meu sustento negro pão, amaria a miseria... tudo, mas déssem-me outra côr, ou então tirassem-me este coração, que distilla lagrimas... Mas esta côr não póde tornar-se branca, e este coração tomar a insensibilidade da rocha mas eu não posso ser feliz donzella!

ADELINA: Que linguagem Avalor! Horrorizam-me as tuas palavras, que não quero comprehender. (CARVALHAL, 1862, p.15-16)

É o próprio Avalor quem expõe sua miséria em linguagem evidentemente retórica, e de uma retórica, poderíamos dizer, bastante romântica. No discurso de Alfredo, dizia-se que as palavras eram incapazes de "copiar" os sentimentos amorosos supostamente levados na alma. A conversa aparentemente entediava Adelina, que Tateava os assuntos mais "misteriosos" que acabaram por revelar o crime cometido pelo pai. Talvez seja um efeito diametralmente oposto o que encontramos em sua reação às palavras de Avalor. Talvez seja a suposição de uma verdade brutal na experiência descrita por ele o que a faz sentir-se "horrorizada" diante de coisas que "não quer compreender".

A curiosidade pelos relatos horripilantes - aqueles que tentamos "compreender", e tornam-se às vezes mais prazerosos quando incompreensíveis - é substituída, portanto, pela afirmação assertiva de quem declaradamente não quer compreender. E aquilo que não se quer compreender é, na maior parte das vezes, algo que já compreendemos, mas que é preciso manter afastado da "realidade", sob o risco de desestabilizá-la. Nesse sentido, apontamos reiteradamente a íntima relação entre a literatura fantástica e uma série de temas eróticos. Na relação entre Adelina e Avalor, o relato horripilante do escravo é a própria realidade em que ambos estão inseridos desde pequenos. A realidade sobre a qual se inscrevem suas identidades, seus desejos, seus anseios e deveres. Nessa realidade, a cor da pele de Avalor é violentamente significativa. Mas talvez mais significativo seja o fato de que Avalor não tenha sido criado como os outros escravos, e sim sob todos os cuidados que receberia um verdadeiro filho de D. Francisco. Essa parte da história, Adelina aparentemente já conhece, e inclusive "acrescenta" a ela o que acha que deve ser acrescentado:

AVALOR (*amargamente*): Não quereis?... Assim devia ser. Escutae: Um pequeno escravo de quatro annos de idade, vio-se entregue aos desvelos verdadeiramente paternaes de um nobre senhor. Foi por elle mandado educar com todo o esmero em companhia de sua filha, linda virgem pouco mais nova, que o escravo...

ADELINA: A quem ella queria como a irmão - acrescenta, que bem pòdes. (CARVALHAL, 1862, p.15-16)

Nesse ponto do relato, provavelmente respeitando a cronologia com que o conhecimento dos eventos lhes foram transmitidos, Avalor omite o crime de D. Francisco. Este figura apenas como o "nobre senhor" que lhe trata com "desvelos verdadeiramente paternaes". Além disso, a quase cômica e, no mais, verdadeiramente afetiva "adição" de Adelina ao relato de Avalor, caracteriza um ponto de desajuste na relação do casal. É ele, talvez, mais do que a vingança, o centro irradiador da violência na história. Ou, mais especificamente, é ele - o amor rejeitado ou correspondido apenas em sua dimensão "fraternal" - articulado em conjunto com a ideia de vingança. Pois o crescimento de Avalor como escravo "tratado como filho" está diretamente ligado a sua relação com Adelina. É ao tornar-se adulto que a diferença, até então provavelmente menos influente na vida

do menino, deveria vir à tona. Adelina, por exemplo, encontra-se em vias de casar-se com Alfredo, o que a tornaria, mais do que nunca, um amor inatingível para Avalor. Mas pela diferença "de pele", que no contexto marcava uma violenta distinção social, ela já não era inatingível desde o princípio?

A tomada de consciência do abismo social arbitrariamente imposto entre ambos (mais uma vez, semelhante, mas extremado em relação àquele de "Honra Antiga") parece significativamente coincidir com o momento em que Avalor é informado também acerca do assassinato da mãe por D. Francisco. O relato do protagonista a Adelina progride em três estágios: a boa educação recebida pelo "senhor", o momento em que percebe mais claramente o próprio desejo por Adelina e a chegada em sua vida de um novo "amigo", também escravo, Roberto. É Roberto quem revelará o crime e incitará a vingança de Avalor.

Observemos, ponto a ponto, esse desenvolvimento. Avalor acaba de relatar um episódio no qual, durante uma caminhada noturna, teria protegido, à faca, a vida de D. Francisco em uma emboscada. Um pouco ironicamente, é em consequência desse ato "heróico" de violência que, segundo o relato de Avalor, teria vindo à tona o desejo corpóreo por Adelina. Em consequência, na verdade, da reação dela à notícia: "num transporte de alegria atirou-se ao pescoço do escravo, e nelle se dependurou abandonando-lhe um riso de agradecida" (CARVALHAL, 1862, p.17). A descrição da cena, na boca do amigo, parece provocar na moça efeitos contraditórios:

ADELINA: Eu tremo de ouvir-te. (*à parte*) Onde quererá chegar?

AVALOR: Riso como aquelle... não é próprio da terra!... Quasi lhe fêz esquecer a única consolação, que lhe restava... a amizade fraternal, que votára a essa fada, que fada parecia.

ADELINA (*afflicta*): Avalor!

AVALOR: Quasi lhe fez esmigalhar a cabeça n'uma rocha... fez-lhe amaldiçoar esta côr, os desertos, em que nascêra livre... a mãe e o pae, que o geraram... o próprio Deus! (soluça)

ADELINA (*aterrada*): Avalor! Não prossigas!

AVALOR: Porque esta côr, e só ella o impéde de lograr o céu naterra... (*toma-lhe a mão*): Donzella! Que farieis, se o negro vos

dissesse: - ama-me uma só hora, que seja, e eu dou a minha alma ao inferno, a minha cabeça ao carrasco, **e a minha vingança ao esquecimento?**

ADELINA: Meu Deus! Meu Deus! (CARVALHAL, 1862, p.17-18, grifo nosso)

Embora Adelina esteja caracterizada como "aflita", e afirme tremer diante das palavras de Avalor, não deixa de perguntar, "à parte": "onde quererá chegar?". A curiosidade, no entanto, dirige-se novamente para um ponto de desestabilização. A paixão de Avalor passa a ver em um "riso como aquele", algo que "não é próprio da terra". Essa quase divinização da amada interdita acabará por promover mais uma vez o que poderíamos chamar de uma atitude "diabólica". É a impossibilidade de realização do amor por Adelina que o leva a amaldiçoar "a cor, os desertos em que nascera livre, o pai, a mãe" e o "próprio Deus". Novamente, portanto, encontramos na obra de Carvalho um impasse entre as diferentes (im)possibilidades da relação amorosa e as questões do Bem e do Mal. Mas se o Bem e o Mal aparecem frequentemente relacionados a Deus e ao Diabo (mencionamos uma velada mas constante presença do imaginário cristão em suas narrativas), na peça de que tratamos é difícil estabilizar alguma relação que identifique claramente os lados do Bem e do Mal, de Deus e do Diabo.

É difícil discernir, por exemplo, a que exatamente se direciona a violência de Avalor. Em seu discurso, a rejeição de Adelina confunde-se com a condição de escravo e com o assassinato da mãe, e até mesmo, um pouco comicamente, com certa disputa literária em relação a Alfredo (lembramos que a própria Adelina menciona a parca habilidade do noivo com as palavras). Essa confusão encontra-se presente em praticamente todas as falas do personagem. É possível deduzir de boa parte de seus discursos que a condição de escravo e a vingança seriam secundários em relação à rejeição da amada. Esse é justamente o movimento de "despistar", "deslocar" os centros de discussão, que temos tentado apontar em Carvalho. Afinal, somos tentados a deslocar a escravidão do centro da questão. Nenhum dos outros escravos (a não ser Roberto, a "voz" encarnada da vingança), por exemplo, figura como personagem, ainda que encontremos referências a eles. Seria possível, portanto, identificar em Avalor uma paixão particularmente violenta, dirigida principalmente à

amada, que toma a condição de escravo e o crime de D. Francisco como uma espécie de justificativa para um ódio que parte, acima de tudo, da rejeição amorosa (mais ou menos como Rosaura, em "O Punhal de Rosaura", acusava o marido de tê-la "roubado" dos pais, entrelaçando essa queixa a outra, mais relacionada à vida conjugal). Um ódio, no fim das contas, incrivelmente semelhante àquele que levava ao assassinato de sua mãe, por D. Francisco, ainda que os aspectos sociais que envolvem cada caso definitivamente não possam ser ignorados.

Para esclarecer esse ponto, que funcionaria como uma espécie de "juízo" de Avalor, deveríamos nos perguntar também sobre os sentimentos de Adelina. É notável como, a essa altura, a moça tenta veementemente interromper o relato, aparentemente abandonado de vez os resquícios daquela curiosidade algo maliciosa que a fazia perguntar "à parte" onde o amigo pretendia chegar. Avalor assume, um pouco como Everardo ("O Punhal de Rosaura"), a postura violenta daquele que se afirma violentamente submetido, atribuindo a Adelina acentos de crueldade. O diálogo que decorre dessa acusação é particularmente interessante. Nele identificaremos simultaneamente o impasse a que leva, inevitavelmente, nossa reflexão sobre a situação de Adelina e Avalor e a introdução de um personagem de grande importância para os eventos posteriores, o "amigo" Roberto:

AVALOR: Tremeis?... Baixaes os olhos?... Não respondeis?... Pois eu vos digo, o que farieis: haviéis de dar-lhe um riso de mofa, e salpicar-lhe a cara de lama com a ponta do pé.

ADELINA: Como me julgas má Avalor, para não crêr, que o havia de consolar com palavras animadoras... ensinar-lhe a resignação... dizer-lhe tudo, o que a commoção inspira!

AVALOR: Deixando que alimentasse um vislumbre de esperança?

ADELINA: Talvez.... mas não! Oh!... isso não! (CARVALHAL, 1862, p.18)

É perceptível como Avalor, assumindo uma postura típica da vítima de paixão avassaladora, só enxerga duas possíveis reações para a amada: corresponder ao seu amor, ou desprezá-lo cruelmente. A oscilação violenta entre esses dois extremos parece justamente aquela no qual se debatem personagens como Fausto ("A Vestal!") e Everardo ("O Punhal de Rosaura").

É esse "prisma" que configura as postulações de que, no amor, trata-se invariavelmente de submeter ou ser submetido. Acontece que, no caso de que tratamos, a realidade dos possíveis amantes se encontra marcada por uma estabilidade social baseada justamente na mais extrema categoria de submissão: a escravidão.

É nesse ponto que a reação de Adelina, justamente esquivando-se dos extremos delineados pelo amante, oferece a resposta mais suave afetivamente, mas socialmente mais violenta possível: "consolar com palavras animadoras", "ensinar-lhe a resignação". E se nos referimos a eles, acima, como "possíveis amantes", é porque devemos levar em conta também aquele significativo "talvez... mas não! Oh!... isso não!". Há, portanto, no discurso de Adelina, uma leve abertura para essa possibilidade, um "talvez", seguido de um "isso não!" horrorizado.

Assim, se poderíamos deslocar a condição de escravo (ou de semi-escravo), o explicitamente "social", do centro da questão, é impossível encerrar o drama de Avalor nos termos do amante rejeitado. Pois a rejeição, em si, a rejeição de Adelina a Avalor, mas antes a rejeição da moça à própria possibilidade de amar Avalor, estão absolutamente relacionadas à configuração social que os divide, a exemplo do autor na lista inicial de personagens, entre os "filhos de D. Francisco" e os "escravos negros". A partir disso, a revolta de Avalor, acima de tudo amorosa, inevitavelmente expõe a indiscernibilidade entre a esfera "íntima" e a "social". Mas é um outro personagem, o par de Avalor, na mencionada lista, entre os "escravos negros", que parece articular esses afetos, direcionando-os ao impulso sangrento de vingança que movimenta a narrativa.

AVALOR: Dizeis bem; para que serviria o engano?... Infame sociedade... porque é ella, que com os seus ridículos caprichos, e vãos prejuizos separa às vezes duas almas, que se entendem!... De nada me servem prantos; continuee a ouvir-me: - Tres annos passados quando o escravo tentava mais que nunca abafar o vulcão, que lhe hia no peito, toma-o pelo braço um negro, que de muito lhe dava o nome de amigo, e conduzindo-o perante este tumulto lhe fez jurar, que vingaria sem dó nem piedade a morte de sua mãe.

ADELINA: De sua mãe!

AVALOR: O senhor do escravo era o assassino.

ADELINA (à parte): Meu pae!

AVALOR: O escravo era Avalor.

ADELINA: Tinhas-m'o já dado a entender.

AVALOR: Era eu. Desde então não meditei senão no castigo do matador, não afagava senão a ideia de vingança. Era a minha única companheira, quer de noite sosinho vagasse em floresta solitaria, quer em veloz barco sulcasse as ondas do mar; e eu amava as agitações do mar... amava as tempestades destruidoras, porque se assimilavam ás que bramiam no peito do negro... do negro!... vinte vezes o meu punhal brilhou nas trevas, e vinte vezes entrou na bainha. A morte, a simples morte era pouco para saciar as iras do escravo!

ADELINA: E ingrato, havias de esquecer o amor de meu triste pae?... os seus beneficios?...

AVALOR: Beneficios... Dava-me a liberdade, dava-m'a porque sabia, que a não aceitaria, porque conhecia a minha gratidão, a dedicação que lhe tributava. Ah donzella, como o amor se trocou em odio! Como eu desejo beber-lhe o sangue! (CARVALHAL, 1862, p.18-19)

Todos os conflitos, as tensões irresolvíveis, as angústias que parecem clamar o tempo todo por um desfecho violento, encontram-se esboçadas nesses diálogos. A resposta de Adelina era, evidentemente, a resposta "certa" para a preservação da estabilidade em que vivia. Manter a amizade do amigo, o abismo que os distanciava, a vida do pai e quem sabe até a possibilidade de sonhar com um amor menos convencional do que o oferecido por Alfredo. Se essa última afirmação pode soar demasiadamente especulativa, analisaremos, adiante, certa ambiguidade também nos discursos de Adelina. Não ignoremos, também, o acento um pouco cômico com que, diante das revelações "bombásticas" de Avalor, a moça afirma, por exemplo: "tinhas-m'o já dado a entender", ainda que a fala possa ser igualmente atribuída a certa comicidade recorrente nos diálogos ultradramáticos de Carvalho.

Por ora, atentemos especialmente ao desenvolvimento do personagem Avalor. Ele demonstra consciência de que "alimentar esperanças" constituiria um "engano", e não deixa até mesmo de proferir o discurso típico dos personagens revoltados de Carvalho, os ataques à "infame sociedade" e seus "ridículos caprichos". É verdade que, na situação de escravo, a

revolta de Avalor é de certa forma mais justificável do que aquela dos jovens aristocráticos que temiam, acima de tudo, "morrer como um sapo" ou "um qualquer burguês" ("A Febre do Jogo", "O Punhal de Rosaura"). Porém, se nos entregarmos novamente à oscilação contraditória a que constantemente nos convida a obra de Carvalho, Avalor não vivia, realmente, como um escravo. Fora criado como um filho, e mesmo Alfredo e Ricardo, um noivo e outro irmão de Adelina, pareciam lhe dedicar algum afeto.

É, portanto, novamente a interdição de Adelina o centro da questão. Entretanto, essa interdição é imposta exclusivamente pela cor da pele de Avalor, não importando se vivia ou não como os outros escravos na chácara de D. Francisco. Quanto a este último, aliás, Avalor demonstra sentimentos igualmente contraditórios. Ao ser questionado por Adelina acerca do amor e dos benefícios que recebera de seu senhor, sua resposta é quase inesperada, muito mais complexa e dialética do que poderíamos esperar de um impulso irrefreável de vingança. Avalor não nega a generosidade com que foi tratado, mas a acusa, também, como ferramenta de dominação, uma vez que a gratidão garantiria a lealdade, mesmo diante da oferta de liberdade.

Em parte, porque na ocasião em que desfrutava dessa generosidade, talvez não tivesse ainda consciência do crime contra a própria mãe. Mas é notável, no trecho que reproduzimos, o quanto se confundem, em seu relato, as tentativas de "abafar o vulcão que lhe ia no peito" (evidentemente a paixão proibida por Adelina) e a chegada de um novo personagem, que "toma-o pelo braço", o chama de "amigo" e praticamente induz (o verbo no trecho é até mesmo "fazer jurar") Avalor ao juramento de vingança, "sem dó nem piedade", da "morte de sua mãe". Embora possamos deduzi-lo, não está claro, no texto, que é "o amigo" quem informa Avalor acerca do crime. Sabemos apenas que é ele quem exige a vingança. É como se Roberto realmente "tomasse pelo braço" o jovem Avalor, como se desse uma direção compreensível (e justificável) para o impulso violento que sentia de alguma forma atrelado à paixão por Adelina. A ideia do ato extremo a ser perpetuado passa, a partir de então, a agitar o imaginário de Avalor, assemelhando-o um pouco ao protagonista de "A Febre do Jogo". Por outro lado, a ideia da vingança, dessa violência a ser executada, torna-se uma espécie de "única companheira", que ele poderia "afagar" em seus passeios, agora

sim, tipicamente românticos por "florestas solitárias" e nas "agitações do mar". Há, portanto, claramente uma dose de "afeto" direcionado à própria formulação imaginária da violência que, afinal, decorre do afeto não correspondido (como o dominó escarlata, em "O Punhal de Rosaura", que declarava amar apenas o punhal dedicado a Everardo).

A morte de D. Francisco, porém, parece permanecer secundária. Isso pode ser entendido, por um lado, a partir da interpretação de que o verdadeiro alvo de seu impulso era Adelina. Por outro lado, podemos considerar que o assassinato perpetuado como vingança não iria necessariamente "quitar" a morte da mãe, como se tratássemos de uma dívida matemática. A perda de um familiar (ou de qualquer outra pessoa) jamais será anulada ou balanceada afetivamente pela morte do inimigo. Se somamos, a essas duas possibilidades, a relação ambígua, até mesmo paternal, entre o escravo e o senhor, torna-se tão complexa quanto compreensível a conclusão de que "a simples morte era pouco para saciar as iras do escravo".

Se nos detivemos, tão pausadamente, nesse primeiro diálogo entre Avalor e Adelina, é porque nele estão insinuadas as principais linhas da narrativa. Todos os eventos posteriores serão desenvolvidos, mais ou menos, a partir das tensões que apontamos até aqui. Os conflitos, portanto, partem principalmente dos sentimentos e atitudes de Avalor, que oscilam entre a resignação e o afeto diante de seus "senhores" (ou, mais propriamente, diante da impossibilidade de "possuir" Adelina) e um impulso violento, confuso, no qual confundem-se a rejeição da amada, a condição de escravo e a vingança pela morte da mãe. De modo semelhante ao que havíamos apontado como uma espécie de "teor erótico" das narrativas fantásticas, aqueles "pressentimentos obscuros" que convidavam sedutoramente à desestabilização, o discurso de Roberto exercerá cada vez mais influência sobre o protagonista. É verdade que, especificamente nesta peça, o "teor erótico" aponta para "desestabilizações" de ordem mais explicitamente sociais.

Dizemos "mais explicitamente sociais" porque acreditamos, como afirmamos desde a introdução, que esse "teor erótico" do fantástico abarca, invariavelmente, aspectos sociais, ainda que os faça mais ou menos diretamente. No caso de Roberto, a influência exercida sobre Avalor é quase

explicitamente bifurcada. Ambos os caminhos levarão, em alguma medida, à "transgressão". Num primeiro momento, seu principal propósito é induzir Avalor a assassinar D. Francisco, perpetuando a vingança da mãe. Mas ao longo dessas verdadeiras "negociatas", Roberto acabará impulsionando também a violação de Adelina, como uma espécie de "prêmio" usado para incentivar o jovem, que no fundo parece pouco interessado na vingança. A partir de movimentos notavelmente argumentativos, é Roberto, por fim, quem introduzirá a dimensão corpórea no amor idealizado por Adelina, ainda que por meios violentos.

É impossível, nesse ponto, não lembrarmos dos discursos de Fausto, que tentava constantemente "abrir os olhos" de Gundar acerca da suposta verdade sobre as mulheres, em "A Vestal!". Até mesmo os recursos são os mesmos: relatos que corroboram uma ideia e jargões que a fazem voltar constantemente à consciência perturbada do protagonista. Roberto não deixa, até mesmo, de figurar na peça envolvido em certa aura diabólica. Mas a "realidade" que tenta transmitir a Avalor é de ordem bastante diferente daquela proclamada por Fausto. É, na verdade, a história de seus pais e, poderíamos dizer, de todos os escravos trazidos por D. Francisco:

ROBERTO: Clara é a história, que mil vezes te hei contado, e que será necessário repetir, para que o teu braço não trema, e o teu punhal não adormeça na bainha... para que não sejas perjuro nem cobarde.

AVALOR: Não gosto de repreensões.

ROBERTO: Embora! Nas florestas africanas livres como o pensar do poeta viviam... passa de vinte e um annos dois jovens de sexos differentes, que se amavam como o ardor do sol d'aquella terra...

AVALOR: Cála essa triste historia... não a queiras repetir; assaz a sei.

ROBERTO (*proseguindo*): Era prova d'esse amor uma criancinha, que nem um anno contava ainda. Um dia foram surprehendidos na sua rustica e pacifica cabana por um bando de malfeitores, que depois de lhes haver suffocado os gritos e amarrado os braços os guiaram a bordo d'um navio...

AVALOR: Basta... Basta.

ROBERTO: Poucos mezes passados foi o escravo separado da inconsolavel companheira e do filhinho, que o chefe d'este cruel

bando guardou para si. A negra teve a desventura de agradar ao devasso senhor, e morreu por não ceder a seus brutos desejos. Mancebo, o sangue de tua mãe orvalhou o pó, que calcas, e, em quanto ella repousa sob uma pedra fria, o roubador... o assassino embriaga-se recostado em fôfos sofás... (CARVALHAL, 1862, p.21-22)

Exatamente como Adelina diante de seus relatos, Avalor esforça-se por interromper o discurso do amigo, mostrando-se até mesmo irritado com ele. Talvez por uma espécie de recusa em lidar com o passado de seus verdadeiros pais e a incontornável violência que o liga à família de Adelina. Ou talvez porque, em seu imaginário, Adelina é (como era Florentina para L. Gundar, em "A Vestal!") uma espécie de figura angelical e deve ser preservada como tal. O enigma que talvez entrelaçasse essas duas possibilidades, tão discerníveis quanto indissociáveis, encontra-se no seguinte trecho:

AVALOR: Mas Adelina?... **sempre ella como o anjo da paz a arrefecer as iras**, que me ardem no seio... Se este amor é imenso como o Oceano, e inextinguível como o poder de Deus!... Maldita seja ella, e eu também!... E eu também que insensato ousei subir ao céu, do inferno onde jazia reprovado.. Eu... pobre escravo... Desprezível negro... (*esconde a cara nas mãos*) (CARVALHAL, 1862, p.24, grifos nossos)

A que iras, afinal, esse anjo da paz está sempre a arrefecer? As do amor rejeitado, ou as do passado violento imposto sobre os pais? É essa possível conexão que, a essa altura, ainda não foi plenamente estabelecida. Enquanto Adelina permanecer o amor idealizado de Avalor, haverá de "arrefecer as iras". Em um primeiro momento, Roberto parece se dar conta de que a moça de alguma forma influencia a hesitação de Avalor em perpetuar a vingança. Tenta, portanto, convencê-lo a executar o crime à noite, "que sabe guardar segredos". Essa solução, talvez, tornasse compatíveis tanto a realização da vingança, quanto a preservação da amizade com Adelina, ao menos nos moldes estáveis em que a relação se mantinha até então. Diante dessa proposta, contudo, Avalor evoca notavelmente o imaginário cristão, contribuindo para a aura diabólica que é paulatinamente atribuída à personagem de Roberto:

ROBERTO: Essa mulher é a tua perdição! Vaes como o cão submisso rojar-te aos pés, da que te escarnece. Bem seria, que a

morte de tua mãe te não saisse da memoria. A ocasião é propicia para a vingança, e ora soa o instante de se consummar. A noite sabe calar segredos. D. Francisco, como te affiancei, põe a mascara da alegria na presença dos filhos para a calcar aos pés na solidão, e passa de dezoito annos, que poucas noites se foram, sem que elle viesse orar ao pé d'aquelle tumulto...

AVALOR: Demonio, que me persegues, foge, deixa-me, não venhas bafejar a virtude com o bago empestado do crime.

ROBERTO: O teu juramento?

AVALOR: Não o cumprirei, porque não devo... Minha mãe está no céu, e aos olhos da bemaventurada não póde agradar o assassinio do homem, que chora arrependido...

ROBERTO: Nas florestas africanas livres como o pensar do poeta viviam...

AVALOR: Nem mais uma palavra dessa historia, ou eu me retiro. Não, não me hei de macular. Queres a eterna condemnação? Alcançal-a-has; mata, mas deixa-me em socêgo.

ROBERTO: É forçoso que a vingança vá longe, longe! Para que não páre no seu caminho devo poupar a minha liberdade; devo ser cabeça, regente de um braço juvenil...

AVALOR (*voltando-lhe as costas*): Procura-o. (CARVALHAL, 1862, p.35-36)

De fato, é nesse trecho que Roberto parece emanar um desejo mais acentuatadamente violento. É ele quem afirma que "é forçoso que a vingança vá longe, longe!", aparentemente remetendo à sucessão de atos vingativos e brutais que costuma atravessar gerações nas mais diversas narrativas míticas. Curiosamente, é também nesse trecho que o próprio Roberto atesta a veracidade do arrependimento de D. Francisco que, segundo ele, "põe a máscara da alegria na presença dos filhos para a calcar aos pés na solidão". É até mesmo baseando-se no dedicado cumprimento de suas orações, que Roberto planeja pegá-lo desprevenido. À medida, portanto, que o discurso de Roberto se torna cada vez mais distante da lógica da "vítima", Avalor decide abrir mão do juramento, da vingança, da cumplicidade do amigo. E é com uma fórmula tão caricatural quanto efetivamente expressiva que, chamando-o de Demonio, sugere que deixe de "bafear a virtude com o bago empestado do crime".

Mas se, como temos mencionado, o universo dos personagens de Carvalho parece sempre configurado em aparentes opostos extremos constantemente em conflito, é também verdade que justamente ao se configurarem como extremos, acabam por guardar alguma conexão subterrânea. E assim como o mais bem intencionado justiceiro pode flagrar-se subitamente regozijado no exercício de carrasco, também o amor idealizante pode de repente converter-se em ato de extremada violência. É ao realizar essa conexão, ao preencher essa diabólica lacuna em sua argumentação, que Roberto finalmente convence Avalor. Pois se no fundo tratava-se sempre de Adelina, sua "posse" deveria ser acrescentada à conta:

ROBERTO (*à parte*): Tentemos o ultimo recurso. (alto) Amas Adelina?

AVALOR: Se a amo!

ROBERTO: Queres possuil-a?

AVALOR: Possuil-a!! Que perguntas insensato?

ROBERTO: Queres possuil-a?

AVALOR: Por ella déra alma e vida, e mais, se mais tivera, que dar.

ROBERTO: Que dás?

AVALOR: Pede.

ROBERTO: Uma mão robusta e armada.

AVALOR (*tirando um punhal do seio*): Eil-a! Dirige-a.

ROBERTO: Esconder-te-has atraz d'aquelle tumulo, e quando D. Francisco vier a fim de rezar segundo o seu uso mata-o. Feito isto vae precipita-lo no fundo do abysmo, que perto fica, a que o povo chama – Caldeira de Belzebuth. Obedeces?

AVALOR: E Adelina?

ROBERTO: Será tua depois. (CARVALHAL, 1862, p.36-37)

É o "último recurso" (anunciado *à parte*) que finalmente convence Avalor. Diante da oferta de "possuir" Adelina, o protagonista finalmente atinge o ponto decisivo em que passa do estado angustiado de resignação à opção deliberada por atos de violência. É significativo que tome essa

decisão sob a influência do amigo, como se fosse apenas "a mão" dirigida por um outro (tema frequentemente evocado, por exemplo, e, "A Febre do Jogo"). A aura diabólica que julgamos envolver progressivamente o amigo que o dirige, é acentuada, por exemplo, pela indicação de livrar-se do cadáver de D. Francisco atirando-o na Caldeira de Belzebuth, bem como por uma série de outras sugestivas observações que o aproximam desse imaginário.

De toda forma, mencionamos que é sob sua influência que Avalor decide efetuar de uma vez por todas a vingança. Dizemos "de uma vez por todas" porque ela parece figurar de fato mais como um "dever" imposto por Roberto, do que como um desejo espontâneo de Avalor. Contudo, ao decidir "passar à ação" violenta, mais especificamente ao ver D. Francisco ajoelhado diante de si, brota em seu discurso uma crueldade digna de "drama horripilante":

AVALOR: Nem teu amigo, nem teu salvador! (*D. Francisco quer levantar-se, e elle o embaraça*) De joelhos, D. Francisco! Estás perante o teu juiz e teu algoz! É assim, que eu te quero, é assim, que o negro, que o escravo saboreia a sua vingança. Onde está esse orgulho que te distinguia?

D. FRANCISCO (*entre soluços*): Até tu me atraíçoas?

AVALOR: Não atraíção ninguém, vingo-me. O sangue de minha mãe tingiu esta terra, e agora chegou a tua vez. Metter-te-hei o punhal na garganta manso e manso, regozijar-me-hei com o ranger dos ossos, com o espadamar do sangue, com o estertor do moribundo, e por cima de tudo soltarei uma gargalhada de escarneio.

D. FRANCISCO: Tu!!! Ai! Perdão! Perdão por alma de tua mãe!

AVALOR: Por ella é, que eu te mato, maldito! Detesto-te, porque és branco, e eu odeio o branco, porque lhe invejo a côr.. E por inveja! Invejo somente a côr. Tenho um coração sensível, e mais, do que elle... O meu talento não lhe é inferior, e inflamma-me poesia ardente... tão ardente como as areias da minha terra! Pedes perdão? Como te havia de eu perdoar, quando o meu braço não é mais, que um instrumento do Eterno?

D. FRANCISCO (*conseguindo erguer-se*): Blasphemias?

AVALOR: Nunca blasphemei. Sodoma foi abrasada pela sua devassidão, e haveria sodomita ou mesmo babilonio, impuro como tu?

D. FRANCISCO: Em Sodoma não despontou o arrependimento.

AVALOR: Queres dizer, que estás arrependido? Melhor, melhor para ti! Perdão não o esperes, que t'o não darei, porque não posso. Ha um poder oculto, que me dirige, e que não sei combater, e é por isso, que te digo, que sou o instrumento do Omnipotente, que vae punir a tua libertinagem, como o foi outr'ora o fogo, que consumio Sodoma. (CARVALHAL, 1862, p.41-42)

Na explosão violenta de Avalor diante do senhor finalmente posto de joelhos perante o escravo, surgem novamente, confusos, uma série de fatores que parecem constituir o ódio do protagonista, como se disputassem a importância do denominado "motivo" do crime. Falando nos termos de Simões Dias, é como se, entre uma gama de acessórios, disputassem o posto de "objeto principal". A determinação desse "motivo", afinal, seria decisiva para qualquer leitura que se queira empreender da obra em questão. Avalor chega até mesmo a afirmar-se instrumento do "Omnipotente", cuja missão é "punir a libertinagem" de D. Francisco. Essa afirmação, aparentemente desconexa, parece condizente com uma certa "pureza", entendida aqui como distanciamento do amor corpóreo, que parece mais ou menos percorrer o imaginário de Avalor. Mas sabemos, de antemão, que nenhum desses motivos fora suficiente para impeli-lo ao assassinato. E é justamente a perspectiva de "transpor" a "pureza" da amada (a transgressão, portanto, de um interdito), que desencadeia as atitudes mais extremas do protagonista.

Nesse ponto, é particularmente interessante a atitude de Avalor no ápice dos dois atos violentos que pretende realizar: o assassinato de D. Francisco e a "possessão" de Adalina. É notável, no trecho destacado, a crueldade empregada pelo vingador ao descrever a punição que estaria prestes a exercer sobre a vítima. Porém, quando D. Francisco finalmente se entrega à morte, profetizando o remorso a ser experienciado pelo executor, Avalor se mostra incapaz de perpetuar o crime (ao menos valendo-se de um punhal governado pelas próprias mãos):

D. FRANCISCO: A tua desgraça infinda. (*apresentando-lhe o peito*)
Agora fere se tanto pôde em ti a maldade.

AVALOR: A vingança. (*alça o punhal*) Oh! Eu não nasci para assassino.

VOZ (ao longe e afastando-se até esmorecer completamente): Nas florestas africanas livres como o pensar do poeta viviam há mais de vinte e um annos dois jovens.... etc

AVALOR (*à parte*): Sempre aquella historia.

D. FRANCISCO: Tu hesitas... Vacillas, commoves-te!

AVALOR: Não. (*aferro-o por um braço, e ergue de novo o punhal*)
Vem comigo. (CARVALHAL, 1862, p.43)

Novamente, em Carvalho, vemos um personagem dedicando-se prodigiosamente ao discurso, em um momento em que se esperaria uma intensificação da ação corpórea (lembramos da experiência carnavalesca de Everardo em "O Punhal de Rosaura", de J. Moreno diante de Petra, de L. Gundar em "A Vestal!", entre outros). E parece até mesmo que não é especificamente a "voz" ao longe, repetindo o jargão do "dever" de vingança encarnado por Roberto (perfeitamente análogo ao de Fausto em "A Vestal!"), o que leva Avalor a concretizar de vez o assassinato. De toda forma, não o faz à base do punhal, não ocorre efetivamente a cena violenta que ele prometia. Assim como a execução do conde pelo alferes, em "Honra Antiga", ou a cena insinuatamente erótica do duelo no desfecho de "O Punhal de Rosaura", a vingança de Avalor é efetuada mais ou menos às escuras. Sabemos que D. Francisco é conduzido até a Caldeira de Belzebuth, e Avalor afirma, "à parte", que prefere "lançá-lo em vida na profundidade do abismo", mas nem mesmo isso é claramente realizado em cena (CARVALHAL, 1862, p.44-45).

A cena em que D. Francisco é atirado ao abismo se confunde, na didascália, com a imagem de Roberto em meio às árvores, portando esquivamente uma lanterna "de furta-fogo". A partir daí, dirige-se à casa onde repousa Adelina, o prêmio a ser entregue a Avalor. Ao recebê-la desacobada, porém, mais uma vez o vemos oscilar entre dilemas entrevistados desde o princípio:

AVALOR: (...) Isso tudo não é sonho; é uma espantosa realidade; um cadáver e o amor; sangue e deleite!... Adelina finalmente em meu poder!... Nem sei se deva chamar-lhe ventura, ou infelicidade. Como a sua sorte seria lastimada, se a sua situação fosse sabida no mundo; n'esse mundo, onde a côr do rosto é bastante para classificar o homem (...). (CARVALHAL, 1862, p.45)

Mais uma vez, no que deveria ser o ápice de sua atitude violenta, com tudo o que implicaria de contraditório em relação à vontade de Adelina e ao contexto social em que se encontram inseridos, Avalor hesita. Hesita ao considerar a "desonra" que isso representaria para a amada diante "do mundo". É como se, além dos princípios obscuros que o impelem à violência, atuassem ainda princípios obscuros de segunda ordem, que asseguram a estabilidade contra a qual ele parece rebelar-se⁶³. No fundo, o corpo de Adelina a seu dispor, disposto até à violação, figura-se-lhe como "espantosa realidade". Na passagem do "sonho" à realidade de vê-la "finalmente em seu poder", hesita entre a "ventura" e a "infelicidade". A distância intransponível entre ambos é reiterada ao longo de toda a cena, quando, diante da atitude incisiva de Avalor, vemos finalmente transparecer no discurso de Adelina os pressupostos que até então o afeto parecia esconder:

ADELINA: Repoisam!... Como estou pois aqui? (*passa a mão pela frente como procurando recordar-se*) Ah!... bem me lembro; sonhava sonhos divinos dormindo no meu leito: repentinamente desperta-me rude mão, volto-me, e que aviso? Um rosto medonho, negro como o teu!

AVALOR (*amargamente*): Como o meu!

ADELINA: Era horrível! Os olhos faiscavam-lhe de feroz alegria, e os dentes, que um riso cruel deixava ver, eram brancos e agudos como navalhas. Tremi de horror, soltei um grito abafado e...

AVALOR: E desmaiastes. É porque era necessário, que eu vos encontrasse... te encontrasse **a esta hora Adelina, à hora, em que o môcho desprende sobre as campas do cemitério sinistros pios; à hora, em que só podemos ser escutados pela copada palmeira, pelo coqueiro gigante, pela formosa bananeira, ou pela fonte, que chora!**

ADELINA: Céos!... Esse falar!...

AVALOR: É a voz do desespero, que vem bradar-te: - vê, o que fizeste; escuta de bom ou mau grado a historia de um cadáver, que é teu! (*segura-a pelos vestidos*) escuta...

ADELINA: Oh! Eu não te ouvirei... **Deixa-me, ou meu pae acudirá aos meus gritos e castigar-te-ha como escravo atrevido; que és.** (CARVALHAL, 1862, p.49, grifos nossos)

A análise, até aqui voltada principalmente para Avalor, deve ser levemente deslocada para Adelina. É indiscutível que a entrada inesperada de Roberto no quarto da jovem, à noite, deveria gerar um efeito traumático. Mas seu discurso, nesse momento, parece finalmente ajustar-se àquele entrevisto por Avalor em seus momentos de revolta. A moça descreve a si mesma como aquela que, em seu leito, sonhava "sonhos divinos", até ser desperta por uma "rude mão". E após a descrição amedrontadora do rosto de Roberto (o que, no mais, poderia ser compreendido de outra forma se o tomamos efetivamente como personagem "diabólico"), acrescenta, acentuando a condição de Avalor: "negro como o teu!".

É como se nesse momento, assustada, Adelina finalmente fizesse vir "à tona" aquilo que jamais enunciaria na amizade cotidiana com o semi-escravo, quase irmão. Este, por sua vez, encena o gesto típico do conquistador romântico, algo violento, que insinua em descrições da natureza a iminência do encontro amoroso (acrescentando, como havíamos mencionado, uma divertida "cor local" na escolha das imagens). Embora a violência pareça novamente limitada ao plano do discurso, uma vez que "de bom ou mau grado" ela iria "ouvir a voz do desespero", Avalor segura Adelina "pelos vestidos", levando-a finalmente a proferir uma fórmula que explícita, em toda a violência inerente ao contexto social em que estão inseridos, a distância irreparável entre os dois, ameaçando recorrer ao pai para castigá-lo como "escravo atrevido". O casal, então, se entrega a um novo diálogo dramático no qual Avalor revela o triste destino de D. Francisco, omitindo, contudo, quem o teria perpetuado. A reação de Adelina, porém, é menos devastadora do que poderíamos esperar, e ela parece imediatamente animar-se com a perspectiva de uma nova vingança:

ADELINA (*perturbada pelo golpe*): Meu pae?!... O meu desditoso pae?! (fica como fulminada).

AVALOR: Nunca mais o verás.

ADELINA (*caindo meio desmaiada em um banco*): Oh meu pae! Meu pae!

AVALOR (*aproximando-se*): Queres que o vinge?

ADELINA: Queria, queria.

AVALOR: E que dás ao vingador?

ADELINA (*levantando-se vermelha de animação*): Tudo; riquezas; quanto tenho!

AVALOR: Dá-me o teu amor.

ADELINA: Que pedes miserável?... Esqueces, que D. Francisco deixou um filho e um genro? (CARVALHAL, 1862, p.55)

Na súbita animação de Adelina diante da possibilidade de vingança, é possível entrever uma espécie de princípio obscuro que atravessa as personagens, tendendo a perpetuar a violência, como nas narrativas míticas, como nas intrigas clássicas entre famílias poderosas, como na afirmação de Roberto: "é forçoso que a vingança vá longe, longe!" (CARVALHAL, 1862, p.36). Além disso, ao fim do diálogo é perceptível que as primeiras formulações de Avalor faziam sentido. Ele não é, explicitamente, um escravo. Foi criado como filho, ao lado de Adelina e todos na casa parecem lhe dedicar algum afeto. Quando a moça, numa atitude bastante romanesca, "levanta-se vermelha de animação" na expectativa do possível ato vingativo a ser realizado pelo amigo (ato de violência semelhante, aliás, àquele que despertara, anos atrás, o gesto de gratidão e o desejo de Avalor), oferece-lhe tudo, todas as riquezas. Ao requisitar o seu amor, porém, Avalor é novamente considerado "miserável", o escravo atrevido que deveria ser castigado.

Na sequência da cena, é possível identificar tanto o ápice do impulso violento de Avalor, quanto uma espécie de síntese do conflito amoroso da narrativa, no qual a voz de Roberto desempenha, em certa perspectiva (a do conflito entre um amor ideal que se distancia do corpóreo), um aspecto efetivamente "diabólico":

ADELINA (caindo de joelhos e em soluços): Avalor! Tu já não és o meu pequeno irmãozinho, com quem eu tanto brincava?... Não és o mesmo, que comigo à porfia corrias em alcance da borboleta esquiva, e atrepavas às árvores para me colheres flores e frutas? Não és o mesmo?... Porque não fallas? Diz-me, que fado inimigo trouxe esta mudança... Oh Avalor! Eis-me a teus pés, tem compaixão de mim pelo amor de Deus!

AVALOR (enxugando lágrimas de commoção, que lhe tombam pelas faces abaixo): Venceste-me senhora! Ide-vos, fugi d'este lugar; e

oxalá, que eu vos podéra riscar da memoria para sempre!...

ROBERTO (ao longe): Nas florestas africanas livres como o pensar do poeta viviam, há mais de vinte e um annos...

AVALOR (que o tem escutado no cumulo do desespero, avança para Adelina fora de si, e levando-a nos braços exclama): Eu bem queria, mas não posso satisfazer-te. Estava escripto... has de pertencer-me.

ADELINA (aterrada por esta nova tentativa chama em altas vozes): Alfredo? Ricardo?... Salvai-me, salvai-me!... (supplicante) Misericórdia!

AVALOR: Nada te póde salvar. (CARVALHAL, 1862, p.31)

O desenvolvimento da cena corrobora a hipótese de que o discurso de Roberto desperta em Avalor uma certa rebeldia transgressora. Mas embora Roberto se refira principalmente à vingança da mãe, é o impulso de violar o ideal proibido representado por Adelina que parece realmente ativado pelo jargão entoado pelo amigo. Entretanto, nunca saberemos se Avalor seria capaz de concretizar o ato (os protagonistas de Carvalho raramente "consumam" os amores idealizados). Pois nesse momento, Alfredo os surpreende, e atira em Avalor. Segundos antes, Adelina afirma ter estado "a ponto de ser violada por aquele monstro" e, ao cair, Avalor proclama: "Deus é justo!" (CARVALHAL, 1862, p.52).

Esse desfecho, que marca o encerramento do segundo ato da peça, explicita, nas últimas falas, uma certa compatibilidade entre as visões de Avalor e Adelina. É nesse ponto que encontramos, em *O Castigo da vingança!*, uma conexão com boa parte dos temas que desenvolvemos ao analisar os contos de Carvalho. Não é difícil perceber, afinal, que em boa parte dos conflitos, ainda que permeados por um inegável aspecto sociológico, esteve sempre em jogo, ao menos nas imagens evocadas, a mulher amada como ideal, quase divina, intocável. Nesse sentido, a influência exercida por Roberto sobre Avalor é indiscutivelmente próxima daquela exercida por Fausto sobre Gundar, em "A Vestal!". Mas, nesse caso, Roberto o faz de maneira secundária, como "último recurso", uma vez que sua primeira intenção era a vingança pela morte da escrava. Se levarmos em conta que, no desfecho da peça, Roberto afirma ser o verdadeiro pai de Avalor, podemos presumir que a mãe de Avalor, Florinda (nomeada apenas duas

vezes na peça, uma por Roberto, outra por D. Francisco), era na verdade sua amada. O jargão que repetia insistentemente, incitando os atos transgressores de Avalor, portanto, fazia referência a uma "primeira família", constituída por Roberto, Florinda e Avalor.

O crime de D. Francisco, nesse caso, poderia ser descrito, no mínimo, de três formas diferentes, mas complementares: 1) Crime de amor rejeitado, que o leva a assassinar a amada. Essa dimensão é acentuada pelo arrependimento quase romântico, a construção do monumento à falecida, a quem ora diariamente. É significativo, também, que seja o único personagem, além de Roberto, a chamá-la pelo nome, Florinda. 2) Inegável também, é o aspecto social mais explícito do crime de D. Francisco, o da própria busca por escravos na África, ainda que, no contexto da peça, ele nem chegue a ser encarado como crime. 3) A verdadeira ousadia de Carvalho talvez justamente em recorrer aos "moldes antigos", (melo) dramáticos, um pouco cômicos, mas também repletos de certa tragicidade. Nesse sentido, o jargão entoado por Roberto evoca a imagem de uma família que vivia feliz, na África, antes da intromissão do "bando de malfeitores⁶⁴". Ora, esse "bando" é constituído justamente pelo "carinhoso pai" da "mocinha" Adelina. Assim, a peça sutilmente remete a um tema clássico, acentuadamente trágico, da sucessão de atos brutais que, atravessando gerações, perpetua a rivalidade entre duas famílias. Isso poderia ser reforçado pelo fato de Roberto insistir que seja Avalor a executar a vingança, pois ela "deve ir longe" (o que não deixa de acrescentar, no anseio da personagem por inserir-se em uma tradição dramática mais "séria", alguma comicidade metaliterária). É, portanto, apenas por situar o "drama horripilante" na perspectiva da família de D. Francisco, que Roberto recebe ares diabólicos.

Mas é preciso levar em conta que Avalor encontra-se em posição muito mais ambígua. Ele não tem recordações da infância africana. Nascido e criado entre os filhos de D. Francisco, a história insistente de Roberto chega a irritá-lo, e é apenas ao ver impedido o seu "acesso" à amada – o que enfim o leva à consciência do abismo social entre ambos – que passa a proclamar o ódio de sua condição. Avalor, portanto, cumpre o "dever" incitado pelo pai (ainda que a paternidade só seja revelada na última cena, acumulando um novo clichê dramático), apenas na medida em que ele se

ajusta ao desejo de possuir Adelina. Há, portanto, um indiscutível e certamente enriquecedor teor "político" entrelaçado aos jogos violentos que envolvem as paixões que movimentam a trama.

Porém, se focarmos temporariamente a atenção exclusivamente na relação amorosa entre Avalor e Adelina, veremos em que termos constituem o verdadeiro casal do (melo)drama. Diríamos, até mesmo, um casal tipicamente carvalhiano. Acreditamos ter esboçado, ao longo de nosso trabalho, os impasses que muitas vezes gravitam em torno daquilo que Oliveira (1992) classificara, acerca de "A Vestal!", como o "conflito mal resolvido entre matéria e espírito". Exhaustivamente apontamos, ainda que não confortavelmente sobrepostos, mas sutilmente deslocados, confundidos, imbricados nas redes de discursos, registros literários e imaginários, os conflitos aparentemente duais nos quais se debatem os personagens de Carvalhal. Esses conflitos parecem decisivos, de um modo geral, para as representações do amor, da natureza e da sexualidade. Ao tentar delineá-los, apresentamos, em "A Vestal!", o amor idealizado em oposição ao de uma suposta natureza "nua e crua", proclamada por Fausto em tons quase "diabólicos".

É nesses termos que, ignorando temporariamente o contexto social em que estão inseridos (ainda que ele funcione até mesmo como "alicerce" dessa relação), tanto Adelina, quanto Avalor, desempenham papéis complementares na relação angustiada em que se envolvem. Pois se Avalor oscila entre a idealização que a diviniza (e a torna portanto "intocável") e o impulso violento de possuí-la à força (no fundo, uma variação da fórmula do carrasco proferida por Fausto em "A Vestal!"), Adelina não deixa de cumprir, mais ou menos conscientemente, justamente o papel necessário para a perpetuação do impasse. Lembremos do modo confuso e instigante com que respondera às declarações do amigo: "talvez", "oh! Isso não!". Lembremos também das acentuadas oscilações entre arroubos afetivos e ameaças severas que permeavam os trechos citados anteriormente (característica oscilante que compartilha com Petra, de "J. Moreno"). Mas duas cenas, em especial, demonstram o que temos considerado uma certa "complementaridade" do casal. Uma complementaridade "desajustada", é verdade, como em geral a encontramos nos casais de Carvalhal.

Lembremos que Avalor, flagrado em vias de violar Adelina, fora supostamente assassinado por Alfredo. Mais tarde saberemos que fora na verdade recolhido e tratado por Roberto, que durante todo o tempo lhe incitara a vingança. O terceiro e último ato, porém, inicia com a vida do casal após a morte de D. Francisco e de Avalor. Todos se encontram tristes e, talvez pudéssemos dizer, entediados. É nesse contexto que surge Domingos (personagem que cumpre apenas essa função na peça) com uma mensagem anônima evocando Alfredo e Ricardo a um lugar próximo, declarando que o assunto envolvia a "honra da família". Quando partem, Adelina encontra-se sozinha no quarto e, debruçando-se à janela, profere um longo monólogo no qual, ainda que de modo um pouco confuso, deixa transparecer algum desejo por Avalor:

ADELINA: Mudos e cabisbaixos caminham unidos. Viram-me, acenam-me. *(começa a acenar com um lenço; e fallando para fóra)* Espero-vos dentro em meia hora, não vos esqueçaeis. *(toma de novo a primeira posição, em que permanece algum tempo)* Perderam-se entre as arvores. *(volta à scena)* E aqui estou eu sósinha coberta de magoas e de penas... Como corre o meu viver Santo Nome do Jesus! Pezares contínuos, lagrimas e desesperação! Negra estrella a minha! Cada uma das pégadas, que deixo, traz em si a desdita! Pobre Avalor; pobre Alfredo; desgraçada de mim! A não ser eu, um viveria, outro seria feliz talvez. *(cae em grande abatimento sobre um escabello, apoia um cotovelo na meza, e a face na mão. Longa meditação)* **Vejo-o em sonhos, ao pé do altar, no baile esplendido, e até quando em doce deliquio me prendo nos braços de Alfredo.** Ouço a todos os momentos as suas palavras, que queimam, trovejам, amedrontam, incautam, tudo ao mesmo tempo. Foi um ser predestinado para o soffrimento, como eu. E como eu o comprehendia! Como os seus olhares abrasados me escaldavam cá dentro! *(mão no peito)* Era um negro de bom coração, de sentimentos nobres, orgulhoso e vingativo como um homem livre. Matou meu pae, *(grande tristura)* deixou-me órfã, e já lhe perdoei, como desejára perdoada a morte, que lhe causei; mas o remorso não me sai d'aqui! *(mão no peito)* E não há, quem me console; e toda esta família necessita consolações! Abandonam-me, deixam-me entregue a assombramentos, promovidos pela superstição... A imagem de Avalor segue-me com os olhos desfigurados e o semblante descomposto. Sinto o ranger de campas ao erguerem-se, e o cheiro dos cemiterios cobre o ár, que eu respiro!... *(distrahida lança mão de um livro de cima da meza)* Vou ver se na leitura encontro distracções. *(designa o livro)* É a Menina e a Moça de Bernardim Ribeiro; é o meu livro predilecto. *(abre ao acaso, e lê)*. (CARVALHAL, 1862, p.61-62, grifo nosso)

Os nomes de Alfredo e Avalor são evocados em sequência, e quando profere a frase que grifamos, a princípio torna-se um pouco confuso a quem, afinal, ela se refere. Diz "Vejo-o em sonhos, ao pé do altar, no baile esplendido, e até quando em doce deliquio me prendo nos braços de Alfredo". Ao nomear, porém, ao final da frase, o verdadeiro marido, resta apenas a alternativa de que, em todos os outros períodos, falava de Avalor. Ao menos no devaneio expresso nesse trecho, portanto, toda a imagem das núpcias é relacionada a Avalor, mesmo quando se prendia em "doce deliquio" nos braços do marido oficial.

Prosseguindo o monólogo, o amigo supostamente morto é descrito com aspectos de amante quase ideal. Há um misto de "compreensão" (Avalor havia se referido a ambos como "almas que se entendem", aparentemente remetendo a um amor mais espiritual), de piedade por seu sofrimento, mas também certa atração pelas palavras que "amedrontam" e pelos olhos que "esqualdavam". E até mesmo a intuição de Avalor, cuja esperança de possuí-la fora atijada primordialmente pela reação da moça diante do ato heróico e violento com que defendera D. Francisco à faca, parece comprovar-se. Pois Adelina o admira também pelo caráter "orgulhoso e vingativo de homem livre". Do homem, afinal, que havia matado seu pai (lembremos também da súbita animação da moça diante da oferta de uma nova vingança).

Novas evidências surgem quando, ao tentar distrair-se com um livro, Adelina se depara com o nome impresso de Avalor⁶⁵. Há algo de intencionalmente romanesco em sua atitude, uma vez que, sendo seu livro predileto, supõe-se que conheceria as personagens, e o nome de Avalor não deveria lhe causar surpresa. Ainda assim, entrega-se a reflexões sobre a insistência do nome em sua vida, como "recordação da meninice", sua única fonte de prazer. Após uma breve interrupção em que o romance em questão é citado, o monólogo prossegue:

(Ao pronunciar este nome estremece, e atira o livro para longe)
Paira-me sempre nos lábios, quer leia, quer fale, quer cante!!!!... É o meu castigo!... *(longa meditação)* Só nas recordações da meninice acho prazer; o presente é horroroso;... e o porvir?... como será, oh meu Deus?... *(toma a guitarra)* És tu, só tu brando instrumento, o que me resta das minhas alegrias infantis... Foste a meiga tradutora dos meus cantos de amor, sê-o também das minhas saudades!

(*tira alguns sons da guitarra*) Se eu pudesse cantar uma das minhas canções de outr'ora!... (*canta com voz tremula ao som da guitarra*) (CARVALHAL, 1862, p.62-63)

Parece-nos essencial que essa imagem de Avalor venha à tona apenas quando Adelina acredita que ele esteja morto. Isso é conveniente, uma vez que, permanecendo como o amante ideal em seus devaneios, a estabilidade de sua vida "real" permanece assegurada. É preciso notar, portanto, que Adelina considera o presente "horroroso". Mas é apenas situando Avalor no passado, como lembrança irrecuperável, que finalmente dá vazão a um suposto sentimento em relação a ele. Ao longo da peça, aliás, há mais de uma ocasião em que a vemos entoar versos que falam do amor impossível entre uma moça rica e um jovem pobre. Mas, informados de que Alfredo também é relativamente "pobre" em relação à noiva, os personagens concluem que as canções são dedicadas a ele.

Podemos concluir, portanto, que Avalor, especialmente depois de "morto", é representado como o amor ideal, irrealizável, ao qual Adelina dedica sua imaginação, sua saudade, sua propensão ao verso. Mesmo quando o amigo estava vivo, o que lhe era negado, acima de tudo, era a condição de amante, na qual, supõe-se, estaria incluída a dimensão corpórea. É verdade que, nesse caso, a dimensão social também representaria um enorme obstáculo. Mas se afirmamos que é nesse ponto que o discurso de ambas as personagens parecem complementares, é porque também Avalor, a exemplo de boa parte dos protagonistas carvalhianos, parece afastar-se da consumação terrena do amor idealizado. Por diferentes motivos, mais ou menos subjetivos - e o de Avalor é socialmente o mais significativo - é o que ocorre com Gundar ("A Vestal!"), Aveleda ("Os Canibais"), J. Moreno ("J. Moreno") e, em certa medida, também com Everardo ("O Punhal de Rosaura"). Se levarmos em conta os dois contos restantes, notamos a ausência de uma paixão explícita em "A Febre do Jogo" (sugerimos que Lúcio, de alguma forma, ocupa essa lacuna) e o amor dos pais de Cristóvão ("Honra Antiga") que, embora aparentemente idealizado e consumado, foi punido com a morte pelo alferes. O próprio Cristóvão não nos fala de suas paixões, preferindo remeter à relação dos pais, ocorridas evidentemente antes de seu nascimento.

Se seguirmos esse raciocínio, é possível notar, em quase todas as falas de Avalor, mesmo nas mais apaixonadas, a presença velada do interdito. Mesmo quando enuncia "ama-me uma só hora, que seja, e eu dou a minha alma ao inferno", o pedido é atenuado pela fórmula que o precede: "que farieis, se o negro vos dissesse (...)" (CARVALHAL, 1862, p.18). Adiciona-se, portanto, à camada discursiva do pedido, uma segunda camada que o coloca ainda mais distante da realidade, como pergunta hipotética. Ao vê-la desacordada, "finalmente em seu poder", afirma: "isso tudo não é sonho; é uma espantosa realidade", e é incapaz de decidir se deve "chamar-lhe ventura, ou infelicidade" (CARVALHAL, 1862, p.45). Mesmo diante de D. Francisco, no que deveria ser o ápice de sua vingança, coloca-se como "instrumento do Eterno", do "Omnipotente", que deve punir a "libertinagem" (não o assassinato), evocando até mesmo uma analogia com a história de Sodoma (CARVALHAL, 1862, p.42).

Imagens como essa poderiam ser exaustivamente colhidas ao longo de toda a peça. Mas há uma cena específica, a cena que antecede o desenlace da trama, na qual o discurso de Avalor torna-se particularmente estranho. Embora não contradiga as hipóteses que temos desenvolvido, parece levá-las a um extremo quase incompreensível, acentuando drasticamente o que temos chamado de uma "desajustada complementaridade" entre o casal protagonista.

Lembramos que Adelina havia se dirigido, nostálgica, à guitarra. Em meio aos versos de saudade, porém, é interrompida por uma "voz" fantasmagórica que, completando a balada, profetiza desenlaces sangrentos. A "voz" subitamente toma corpo, na forma típica do "encapuzado", que revela-se ninguém menos que o próprio Avalor (procedimento semelhante àquele mais amplamente desenvolvido em "O Punhal de Rosaura"). De volta ao mundo "dos vivos", diríamos dos que têm "corpo", é novamente rejeitado pela amada. Nos aproximamos dos últimos eventos da narrativa, bastante conturbados e cheios de reviravoltas. Por ora, atentemos a um trecho específico retirado de mais uma série de idas e vindas do casal:

AVALOR: A ser assim retiro-me, para que sejaes feliz, no meio de tão virtuosa família. (*dirige-se para a porta*) Não vos esqueçaes senhora de dar ao menos uma lágrima à memória do negro malfadado.

ADELINA (*correndo para elle enternecida*): Oh Avalor!...

AVALOR (*estendendo-lhe os braços*): Anjo! (*entusiasmado*) Eu amo-te ainda Adelina!

ADELINA (*acenando*): Vae-te, vae-te.

AVALOR (*irritado*): Mais desprezo? Ai! Que o desprezo faz renascer o amor, que sem elle se extingua; faz avivar a chamma moribunda, e a mulher polluida torna a representar-se-me candida virgem. Polluida chamo à que se deu a um homem, fossem, quaes fossem os laços que a elle a uniram, e o negro ama-vos mais agora assim, porque o negro desprezado amar-vos-hia criminosa: - envenenadora como uma Lucrecia Borgia, e devassa como uma Messalina.

ADELINA (*tremula*): O que eu fui fazer Virgem Maria! (CARVALHAL, 1862, p.66-67)

Nesse jogo dramático que atinge tons consideravelmente cômicos, vemos um resumo drástico do aspecto irrealizável da relação. Mais do que isso, vemos que, por motivos diferentes, até mesmo pelo que chamaríamos improvisadamente de "configuração erótica" de cada personagem, a relação deve permanecer irrealizável. Adelina insinua um gesto dramático ao vê-lo partir, como se quisesse detê-lo. Mas, ao ser bem sucedida, impacienta-se, ordenando que parta. É preciso que ele parta, afinal, para que possa continuar exercendo o ideal do amor sonhado, da saudade, dos versos entoados (talvez o "ideal", no sentido erótico do fantástico, fosse viver sob o receio do fantasma).

Do mesmo modo, Avalor finalmente declara que é o "desprezo" que mantém a "chama moribunda" que o faz amá-la mais. Formula, ainda, que "poluída" é toda mulher "que se deu a um homem, fossem, quais fossem os laços que a ele a uniram". Em ambos os casos, portanto, para Adelina como para Avalor, a paixão não deixa de ser fortalecida justamente pelo que tem de irrealizável. Ou, antes, pelo fundo religioso e social que guardam em comum (Avalor recebeu a mesma educação dos outros filhos de D. Francisco), que divide matéria e espírito, que em certa medida demoniza a dimensão corpórea do amor. Torna-se, assim, por caminhos tortuosos e até mesmo pouco convencionais, o amor que poderíamos esperar de uma peça que se apresenta com todos os ares de (melo)drama horripilante.

Mas se evocamos esse esquema, se identificamos um tipo de tensão erótica que dialoga claramente com as outras análises que empreendemos, é preciso que tenhamos o cuidado de não sobrepô-las tão facilmente. As circunstâncias que contornam essa configuração, em cada narrativa, são consideravelmente diferentes. Portanto, se a fórmula a que demos tanta atenção acima aproxima Avalor dos imaginários (no plural, pois há sempre alguns deslocamentos) de boa parte dos protagonistas de Carvalho - sejam eles "céticos", "masoquistas", "sádicos", "idealistas", "libertinos", etc - é preciso atentar também para a ressalva com que a completa: "o negro ama-vos mais agora assim, porque o negro desprezado amar-vos-hia criminosa: - envenenadora como uma Lucrecia Borgia, e devassa como uma Messalina" (CARVALHAL, 1862, p.66-67).

Há, portanto, para "o negro desprezado", a saída, de amá-la "criminosa". Nesse ponto, não sabemos muito bem se faz referência ao possível perdão que lhe concederia como "mulher poluída", à possibilidade de efetivamente cometer um crime contra a família que os permitisse permanecer juntos ou, até mesmo, um mero acento erótico atribuído a "outra" Adelina, imaginária, comparada Lucrecia Borgia e Messalina. Aqui, Avalor procede como os típicos apaixonados carvalhianos, enumerando referências artísticas no fervor contemplativo das amadas que, de um modo geral, se impacientam, mais ou menos comicamente. Avalor, porém, é o único que, diante do impasse, opta pela "resignação". Ao menos entre os amantes, não há despecho violento. Sua violência, como sabemos, toma outras direções. Curiosamente, o assassinato de dois "pais", D. Francisco e, veremos adiante, também Roberto.

É necessário, a essa altura, ao menos esboçar as mirabolantes reviravoltas que encerram a peça. Nos detivemos, consideravelmente, nos diálogos entre Adelina e Avalor, entre Roberto e Avalor e nos dois possíveis atos transgressores mais ou menos perpetuados pelo protagonista. Em seguida, apontamos também em Adelina a propensão a certo imaginário amoroso em torno do amigo (ainda que apenas depois de "morto", idealizado, flertando também com o receio do fantasma). Por fim, esboçamos a possível configuração de uma relação amorosa que, em alguns aspectos, poderia facilmente ser conectada àquelas dos contos analisados, especialmente se consideramos, em conjunto, o despecho trágico de todos os casais.

Até aqui, talvez pudéssemos dizer que limitamos a "inconstância" às idas e vindas do casal, dando preferência à formulação de um esquema erótico-amoroso que consideramos tipicamente carvalhiano. Mas a "inconstância" pode ser associada ainda a outros aspectos, apenas sugeridos até aqui. Dois elementos, poderíamos chamá-los até de "elementos de base" em boa parte da reflexão teórica que desenvolvemos ao longo do trabalho, parecem essenciais ao encerrar esta leitura da peça. Partem, ambos, daquilo que chamamos um certo "teor erótico" do fantástico. O desenvolvimento desse aspecto, em *O Castigo da Vingança!*, deve voltar-se, acima de tudo, para Roberto. Sua função como personagem constitui um ponto curioso que parece indicar duas direções: a mais "horripilante" e insinudadamente sobrenatural (a atmosfera do drama que Carvalho propõe "entregar" ao público, afinal), mas também aquela que induz, inevitavelmente, a reflexões consideravelmente "realistas".

Trata-se, afinal, da "aura diabólica" que envolve a personagem. Destacamos, ao longo de nossa argumentação, o caráter (nem tão) veladamente religioso que envolve o amor idealizado de Avalor por Adelina. Evocamos, há pouco, o fato de que ambos receberam, provavelmente, a mesma educação, uma vez que Avalor, embora negro, fora acolhido como filho por D. Francisco. Nos referíamos então a uma possível formação religiosa que tornaria no mínimo problemática, se não condenável, a dimensão corpórea do amor. Levantamos essa hipótese para reforçar o esboço de uma relação amorosa que estaria fadada ao "inconsumável". Mais do que isso, sugerimos que esse tipo de relação, capturada num "impasse" que a mantém justamente enquanto "irrealizável", configura uma espécie de modelo recorrente na obra de Carvalho.

No entanto, alertamos sempre que no complexo emaranhado do universo carvalhiano, é preciso atentar para os "deslocamentos", "inversões", "saídas" que problematizam os esquematismos mais rígidos aos quais não deixamos de ser reiteradamente convidados. Nesse ponto, recorreremos uma vez mais ao tratamento dado por Carvalho à temática do "horripilante". Como dizíamos, é principalmente a partir de Roberto que esses aspectos sugerem interessantes possibilidades de leitura.

Pensemos, a princípio, em sua influência na relação entre Avalor e Adelina. Na construção do (melo)drama, Carvalho conscientemente coloca

o relacionamento (quase) amoroso no centro das atenções. Mas quando esboçamos acima o estabelecimento de uma relação fadada ao "irrealizável", demos menor ênfase, temporariamente, à reflexão indispensável acerca da condição de Avalor enquanto negro. O fizemos, principalmente, para aproximá-la do que consideramos uma espécie de relação "modelar" na obra de Carvalhal. Nesse sentido, conforme apontamos, Roberto exerceria uma função semelhante (até mesmo com recursos semelhantes: o relato e o jargão) à de Fausto em relação a Gundar ("A Vestal!"): introduzir a dimensão corpórea no amor idealizado. Esse movimento, por motivos bem diferentes, acaba envolvendo uma considerável dose de violência. Em ambos os casos, o protagonista não aceita diretamente o discurso do amigo, mas o "jargão" frequentemente reiterado acaba acentuando o caráter inevitável de um desfecho violento.

Já propusemos as devidas modulações acerca da violação de Adelina como "último recurso" por parte de Roberto. Ele desejava, a princípio, apenas a vingança sobre D. Francisco. Os interesses dos dois "escravos negros", portanto, são de início um pouco distintos. É verdade que Avalor jurou, diante do túmulo da mãe, vingar-se de D. Francisco. Mas parece sempre não apenas adiar, mas até evitar falar no assunto, chegando até mesmo a negar-se veementemente a executar o crime. É a argumentação astuta de Roberto que, conectando o assassinato de D. Francisco à possibilidade de "possuir" Adelina, convence o protagonista a "passar ao ato". Ato, aliás, que solicita até mesmo a "direção" do amigo. Estendendo a mão armada, Avalor ordena, ou suplica: "Dirige-a!" (CARVALHAL, 1862, p.36). É nesse sentido que Roberto desempenha um papel tradicionalmente "diabólico". Mas não é também astuta (talvez mais "diabólica") a estratégia de Avalor que, valendo-se disso, declara agir impulsionado por uma outra força, que o dirige?

Nesse ponto, as coisas se tornam novamente confusas, em moldes tipicamente carvalhianos. Pois se há uma "aura diabólica" em torno de Roberto, é válido perguntar de onde ela vem. Sem evocar exaustivamente novos trechos da obra, podemos lembrar que Roberto é introduzido por Avalor como um "amigo" que o "toma pelo braço", possivelmente revela o assassinato da mãe e o incita ao juramento de vingança. É Avalor quem o repele, chamando de "Demonio", quando decide esquivar-se de cumprir o

"dever" sangrento. No mesmo trecho, Avalor evoca imagens religiosas para justificar o perdão a D. Francisco, um arrependido. Além disso, é Roberto quem menciona a Caldeira de Belzebut, nome significativo do abismo onde deveria ser atirado o cadáver de D. Francisco. Na cena do assassinato, o vemos vagando pela floresta, portando uma lanterna. Por fim, temos a descrição horripilante de seu rosto, fornecida por Adelina ao relatar o sequestro. Lembremos, também, que Roberto se esquivava repetidamente da pergunta de Avalor acerca de sua identidade. Conforme supomos, essa enigmática atitude pode sugerir mais um truque de Carvalho em relação às tradições. Negando, até o fim, a paternidade de Avalor, Roberto torna-se acentuadamente mais misterioso ao longo da peça e torna ainda mais trágico o desfecho, quando é assassinado pelo filho.

Esses elementos são suficientes para, imersos em uma atmosfera de "drama horripilante", atribuímos-lhe a "aura diabólica" de que falamos. Especialmente se levarmos em conta a já mencionada configuração dual, de fundo acentuadamente cristão, que permeia o imaginário de todas as personagens, especialmente de Avalor. Porém, é o próprio Avalor quem, prestes a executar D. Francisco, supostamente "dirigido" por Roberto, evoca o "Eterno", o "Omnipotente", dos quais seria apenas o "instrumento" encarregado de punir a "libertinagem". É verdade que se declara igualmente "dirigido" por um "poder oculto que não sabe combater" (CARVALHAL, 1862, p.41-42). Essas falas de Avalor, portanto, confundem os polos religiosos ligados à figura de Roberto.

E se os polos se confundem no discurso tão apaixonado quanto confuso do protagonista, as mirabolantes reviravoltas do desfecho os tornam ainda mais instáveis, especialmente se pensamos em termos como "bem" e "mal", "certo" e "errado". Se tentamos, enfim, "julgar" as personagens. A isso, afinal, a obra de Carvalho parece convidar-nos constantemente. Mas empenha-se, na mesma medida, em nos dificultar o "trabalho de censor", como diria Cristóvão ("Honra Antiga"). Pois se Roberto é "diabólico" nos sentidos evocados até aqui (predominantemente "literários"), é "diabólico" também em outro⁶⁶, na medida em que se rebela contra uma configuração social estabelecida em torno de um Senhor (D. Francisco) que naturaliza o violento exercício da escravidão⁶⁷. Na verdade, ao final da peça, além de acentos bastante trágicos, sua figura recebe um caráter, no mínimo

revolucionário. Mantendo o referencial religioso da obra, diríamos até que insinuatamente "messiânico".

Ele, afinal, planeja uma emboscada, enviando (por Domingos⁶⁸, o mensageiro) o chamado a Alfredo e Ricardo evocando a "honra da família". O plano, que contava com a ajuda de outros escravos "descontentes", previa o assassinato dos filhos de D. Francisco e o transporte de seus semelhantes de volta à África, em um barco que os aguardava. Ao buscar Avalor, porém, encontra-o enredado no diálogo dramático com Adelina que evocamos anteriormente. Entre a insistência de Roberto e a hesitação de Avalor em deixar a amada, ouve-se a aproximação de Alfredo e Ricardo, que surpreendentemente retornam. Eis o que acontece:

ADELINA: É elle! É elle!... (vae a precipitar-se para a porta, porem Roberto repele-a com violencia, e ella cae enfraquecida no sofá).

ROBERTO: Ainda não. (toma um escabello como se fora maça, e com elle erguido colloca-se a um lado da porta, por onde deve entrar Alfredo). Veremos!

AVALOR (enfurecido pela violencia feita a Adelina): Basta de impiedades. (arremessa-se sobre Roberto, e fazendo-lhe largar o escabello tenta suffocal-o lançando-lhe as mãos em torno do pescoço).

ROBERTO: Avalor, Avalor! Tu não sabes, quem eu sou!... Queres matar... teu?... teu? (CARVALHAL, 1862, p.72)

O gesto de Roberto, ao repelir Adelina, leva Avalor a estrangular o amigo. Na atribulada luta, saem de cena, passando ao quarto contíguo. A fala reticente de Roberto, no entanto, nos permite prever sua identidade. Como apontamos anteriormente, era possivelmente o verdadeiro pai de Roberto, amante de Florinda, a escrava assassinada por D. Francisco. Avalor retorna à cena atormentado, afirmando-se "parricida". Contudo, seu gesto acentuadamente trágico, parece ocorrer em paralelo (despercebido) à despreocupada pergunta de Alfredo acerca do bem estar da esposa. A breve sucessão de duas falas desconexas, em todos os sentidos, parece marcar suavemente a diferença que sempre houve, há e, ao que podemos deduzir do final da peça, continuará havendo entre os habitantes da chácara do falecido D. Francisco:

AVALOR: Parricida! Parricida! (pende-lhe a cabeça para o hombro).

ALFREDO (a Adelina): Tu, meu amor, não soffreste muito durante a nossa curta ausencia? Disseram-nos, que d'aquella janella dera Roberto o sinal da nossa morte... Mandei cercar as casas, não pôde escapar-nos. (CARVALHAL, 1862, p.74)

Os planos de Roberto, portanto, não deram certo. O escravo rebelde acaba assassinado pelo próprio filho, por "repelir com violência" a moça. É notável que, embora não revelados ainda os laços familiares, o estrangulamento do amigo parece desproporcional ao "empurrão" que atira a amada sobre um sofá (sutileza bem eloquente na construção da cena). O aspecto mais claro, talvez, nesse ponto, seja aquele em que convergem boa parte de nossas hipóteses anteriores: Avalor encontrava-se disposto a matar, mas apenas por Adelina. Para possuí-la, para protegê-la, para tornar-se valoroso aos seus olhos, ao defender o pai, D. Francisco. Até mesmo para vingar a morte de D. Francisco (possivelmente executada pelo próprio Avalor!). Os "discursos diabólicos" de Roberto, portanto, falharam em todos os sentidos. Por fim, teve algo de "elemento horripilante", demonstrou certo impulso desestabilizador, mas acabou neutralizado, morrendo tragicamente nas mãos do próprio filho.

Talvez Roberto tenha errado ao não revelar ao filho seus verdadeiros laços familiares. Talvez Roberto fosse mesmo uma personagem diabólica. Talvez ainda fosse o verdadeiro pai, mas pecou pelo desejo de encenar a personagem trágica, revelada apenas no desfecho. Em sentido semelhante, talvez quisesse, acima de tudo, que a vingança "fosse longe, longe", assemelhando-a aquele impulso violento que atravessa gerações em narrativas míticas. Essas duas últimas, aliás, pareceriam bem ao gosto de Carvalho. Mas talvez quisesse simplesmente certificar-se da fidelidade do filho às suas origens, vê-lo provar seu ódio ao escravizador. Talvez Avalor fosse filho na realidade de D. Francisco, e Roberto pretendesse apenas utilizá-lo em favor da fuga mais ampla, que planejava. As hipóteses se acumulam e poderíamos torná-las progressivamente mais mirabolantes. Nunca saberemos, realmente, por que Roberto não revelou antes a sua paternidade.

A verdade é que, para todos os efeitos, Avalor nunca viveu como filho de Roberto. Sabemos que recebeu de D. Francisco, generosamente, a mesma educação e, podemos supor, a mesma vida que Adelina. Ele

mesmo descreve com "ares paternos" a relação com o "nobre senhor" que o acolheu (CARVALHAL, 1862, p.16). As condições de negro, e mesmo de escravo (pois elas passam a ser evocadas também por Adelina), vêm à tona especificamente quando se vê diante do amor interdito por Adelina. Os discursos de Roberto puderam apenas confundir, adicionar elementos, tornar mais justificável e "enunciável" o desejo de violência que previa "outro" interdito. É significativo, por exemplo, que erga o punhal, descreva violentamente o que estaria prestes a fazer, mas elimine D. Francisco atirando-o ao abismo. Roberto, ao contrário, estrangula com as próprias mãos, por um mero "empurrão" em Adelina que, no mais, visava apenas a fuga de seus semelhantes. Mesmo após ter sido supostamente assassinado por Alfredo e cuidadosamente tratado, recuperado, quase "revivido" (novamente a "aura diabólica") por Roberto, profere:

AVALOR: Esse amaldiçoado velho, que teve a crueldade de me curar as feridas e de me estancar o sangue para continuar a fazer de mim ignominioso executor de seus caprichos. Elle me há dito, que n'esta casa costuma reinar só prazer, e que para vós... eu sou objeto de zombaria. Tem-me dito isto, e tem-me obrigado a soltar rugidos de vingança.

ADELINA: O miseravel enganou-te, tem-te enganado em tudo. Alfredo nunca cessou de lamentar a tua supposta morte, e nós com elle. (CARVALHAL, 1862, p.66)

Avalor raramente hesita em acreditar naqueles que cresceram com ele, e facilmente adquire má vontade em relação ao "amaldiçoado velho". É verdade que, às suas solicitações amorosas, Adelina não hesita em dar respostas ambíguas. Nos devaneios da moça, também a imagem de Avalor é envolta em um desejo algo confuso, ligado a receios mal definidos. Porém, nos "momentos críticos", Adelina invariavelmente o encoraja à resignação. De certa forma, não mente, quando diz que Alfredo nunca cessou de lamentar a suposta morte de Avalor. Acontece que, se observarmos atentamente as primeiras cenas do terceiro ato (pgs.53-57), esses lamentos parecem antes movidos pelo honesto medo da punição divina, do que pela possível perda do amigo. Segundo Alfredo (o suposto assassino):

AVALOR: Avalor era um negro de merecimentos, estimavel em todos os sentidos, Teve uma fraqueza, commetteu, é verdade, um grande crime, e eu matei-o... Deus é Juiz supremo, inexoravel; por isso,

que posso esperar? Um castigo tremendo como o de D. Francisco, como o de Avalor, como o de todos os criminosos. (CARVALHAL, 1862, p.57)

É curioso notar como mesmo no discurso de Alfredo, o marido de Adelina que atirou em Avalor prestes a violá-la e acredita tê-lo matado, parece haver verdadeira estima por aquele "negro de merecimentos" (lembramos que chegou a salvar a vida de D. Francisco). Mas, além disso, é possível entrever o "fio" que vai de D. Francisco a "todos os criminosos". Supõe-se, portanto, que chegará nele. É preciso, a partir disso, ao menos atribuir a essas pessoas, brancas, escravocratas, perversas em alguns momentos, um temor verdadeiro à justiça divina. E no "fio" traçado por esse Deus que é Juiz supremo, todos os crimes são "tremendos", passíveis de punição, a começar, em sua lista, pelo de D. Francisco, que matou a negra Florinda ("mártir da honra", segundo Alfredo) por tê-lo rejeitado. Se lembrássemos alguns discursos de D. Francisco e as próprias palavras de Roberto acerca da frequência religiosa com que o assassino orava pela amada morta, o contexto indubitavelmente escravocrata em que deveria passar a peça é, no mínimo, problematizável, nesse ponto. Seria, novamente, o afeto dedicado por D. Francisco o que dava a Florinda morta a condição de crime passível de punição? Seria o fato de Avalor ter sido criado "como eles", ou antes, de ter sido um "negro de merecimentos" o que o incluiria nessa série? Não haveria mesmo nada a ser pensado acerca dos – no mínimo – cem negros e criadas que circundavam a casa, como saberemos adiante? Tratava-se de uma chácara onde nenhum negro jamais sofria violência (além das grosserias que vemos inseridas, quase gratuitamente, aqui e ali, ao longo da peça)? A escravidão, em si, não era questionável? Talvez fosse somente o medo do sobrenatural, do "drama horripilante", uma vez que o próprio Alfredo avistara o vulto de Avalor, na Caldeia de Belzebuth, fixado em posição que remetia tanto a Cristo quanto a uma ameaça diabólica (CARVALHAL, 1862, p.57). Imagem, aliás, que acentua o caráter "intermediário" de Avalor ao longo de toda a trama.

Essas perguntas, que não pretendemos fornecer ou apontar uma possível resposta no texto, talvez devessem ser comparadas à resposta de Ricardo acerca dos motivos pelos quais a "rebelião" liderada por Roberto teria sido má sucedida:

RICARDO: Realizar-se-hiam se não houvera um **Anjo celeste, que tocasse o coração dos escravos obrigando-os a trocarem os machados de carneiros pelo escudo de defensores.**

ADELINA: Oh! Então a ventura não é impossível! (CARVALHAL, 1862, p.73, grifos nossos)

Ricardo usa termos bastante interessantes, se pensamos nos temas desenvolvidos até aqui. A despeito das possíveis insinuações de uma justiça divina "mais ampla", que incluiria os crimes perpetuados contra escravos, a neutralização da revolta é imediatamente entendida como obra divina. O intermediário divino, contudo, não é o Eterno Juiz, inexorável, e sim "um Anjo celeste, que toca o coração dos escravos". Não é uma imagem quase incomodamente semelhante àquela evocada por Avalor ao descrever Adelina diante das falas de Roberto?

Encontramos aqui um possível ponto de conexão, ainda que simbólico, entre o que delineamos acerca do casal principal e o panorama mais amplo dos escravos levados a trair aquele que pretendia libertá-los, Roberto.

O amor de Avalor, apontamos repetidamente, envolvia Adelina em certa aura "divina", o oposto daquela atribuída a Roberto. A dama era descrita até mesmo como "o anjo da paz a arrefecer as iras" (CARVALHAL, 1862, p.24). Curiosamente, Ricardo evoca um termo semelhante para justificar a súbita recusa dos escravos à fuga rebelde liderada por Roberto. Assim como Adelina caracterizava a si mesma como aquela que, em seu leito, "sonhava sonhos divinos" até ser interrompida pela "rude mão" do escravo, o irmão, ao descrever a emboscada, coloca-se também no plano do que é protegido pelo "divino". O ato dos escravos, ao trair Roberto, lembram até mesmo aquele que parece ter despertado o primeiro indício da paixão entre Adelina e Avalor, quando o jovem defendera da emboscada, à faca, o seu senhor.

É notável ainda o nível de "confiança" que os "senhores" depositavam na estabilidade dessa hierarquia. Quando os rapazes saem de casa, Adelina expressa o receio de ficar sozinha, ao que Alfredo responde prontamente: "Ficam-te criadas para te fazerem companhia, e bem perto cem escravos, prestes a obedecerem-te (CARVALHAL, 1862, p.59)".

Como ocorre muitas vezes nas ficções oitocentistas, temos acesso, ao longo da trama, aos dramas, gestos e falas dos "senhores". Numa frase como a de Alfredo, porém, vislumbramos uma multidão de escravos, "bem perto". A ênfase dada a essa proximidade, somada às sabidas maquinações de Roberto, à quase violação concretizada por Avalor, chega a insinuar, especialmente num "drama horripilante", certo teor de "ameaça" àquela que, ao nos deixarmos levar pelos moldes adotados pela obra, seria "a mocinha". Mas "o monstro" que quase a violara (imagem recorrente em histórias e filmes de horror), assim como em "Os Canibais", mostra-se muito mais "humano" do que talvez pudéssemos esperar dos clichês que permeiam esse imaginário.

Assim, na obra de estreia do autor, julgamos incontornável um aspecto que, embora recorrente, é apenas insinuado, quase subterraneamente, nos contos posteriores: a referência a aspectos "sociais" entrelaçados aos movimentos de instabilidade a que temos dado ênfase especialmente a partir de reflexões acerca do fantástico, do grotesco e do erotismo. A imagem de Adelina como o "anjo que arrefece as iras", por exemplo, centro de uma análise que pretenda traçar uma possível configuração erótica de Avalor, remete, quase diretamente, ao "anjo celeste" que, tocando o coração dos escravos, sabotava os planos "messiânicos" de Roberto. Isso confunde, e seguirá confundindo a argumentação, quaisquer que sejam os termos adotados ao tratar de opostos que, embora pareçam tão explicitamente postos em conflito, não deixam de entrelaçar-se constantemente.

No caso específico da peça de que tratamos, tanto D. Francisco, quanto Roberto (as possíveis "cabeças" dos lados em conflito), são assassinados por Avalor. Isso o torna, de alguma forma, duplamente parricida. Na última revelação de Roberto, nos gestos desesperados de Avalor ao se dar conta do crime que acaba de perpetuar, atribui-se a ambos, pai e filho, "amigo diabólico" e semi-escravo protagonista - apaixonado submisso, amante ideal, fantasma vingador ou "monstro" violador - um caráter indiscutivelmente trágico.

Como últimas observações, apontaríamos mais uma vez as ousadas opções de Carvalhal nessa obra de estreia, obscura até mesmo em relação

aos contos posteriores. Esses, felizmente, vêm sendo progressivamente mais notados, principalmente no âmbito dos estudos portugueses oitocentistas. Se o vasto conhecimento e a notável influência do (melo)drama e dos "dramas horripilantes" do início do século foram reiteradamente apontados pela ainda pequena fortuna crítica dedicada ao autor, *O Castigo da vingança!* é, certamente, a obra em que mais se explicita o recurso a essa tradição.

Mas, em consonância com a leitura proposta até aqui, ao valer-se de uma tradição, Carvalhal não hesita em ostentar o maior número possível de clichês e referências. Porém, o faz na mesma medida em que se empenha em deslocá-los, desestabilizá-los, confundi-los. Pois se Carvalhal se vale, declaradamente, de um "estilo já pouco em moda", não deixa de situar a trama em um contexto bastante particular, abordando diretamente o contexto de escravidão no Brasil. E o faz, do começo ao fim, sem recair em simplificações fáceis e recorrendo constantemente a elementos que acreditamos ter identificado como característicos no universo que emerge do conjunto de sua obra.

Para ambos os impasses, tanto o da tensão amorosa entre Avalor e Adelina, quanto o da estabilidade na configuração social da chácara brasileira, o desfecho é, em alguma medida, tão frustrante quanto crítico, uma vez que tudo permanece, mais ou menos, como começou:

AVALOR: Creio [em Deus], e hoje mais, que nunca; há casos porém, em que o suicídio é permitido. A boa estrella d'aquelle homem (*designa Alfredo*) é contrária à minha. Se Avalor vivesse nada o poderia impedir de lhe pregar um punhal, e à sua morte succederiam novas desditas. Eu... (*limpando as lágrimas*) que sou só na terra, que não tenho pátria nem família, que sou maldito aqui como em toda a parte, que não tenho, quem me chore, quem se lembre de mim com saudade, para que hei de viver?

ALFREDO: Para expiaries no mundo os teus pecados grande desventurado.

AVALOR: E caberá n'elles expiação?

ALFREDO: Deus é summamente bom.

AVALOR (*caíndo fátlo de forças no sofá*): Farei por viver!

"se derem forma à inconstância, esse é o homem"

(Adelina vae silenciosa ajoelhar ao pé de Avalor. Alfredo indica-o a Ricardo).

ALFREDO: É o castigo da vingança! (CARVALHAL, 1862, p.75)

sumário

9. CONCLUSÃO

Mencionamos, desde o princípio, que não pretendíamos esgotar um tema específico na obra de Carvalho. Não era a nossa proposta analisar especificamente um ou outro tipo de imagem ou o modo como o autor se insere em alguma das tradições mencionadas. Falamos, diversas vezes, de "linhas possíveis", que acreditamos ter apontado. Do mesmo modo, nos propusemos menos a desenvolver uma linha específica, do que a esboçar possíveis emaranhados delas. Esse tipo de emaranhado está intimamente relacionado àquele que, justamente pelo caráter vago do termo, nos serviria como mote para percorrer todas as obras abordadas: a inconstância.

Para tanto, evocamos proposições de diferentes reflexões teóricas, não com a intenção de compará-las meticulosamente, mas de aproveitá-las na medida em que nos forneciam imagens capazes de articular mais seguramente alguns dos temas que consideramos férteis à análise que empreendemos. Assim, obtiveram algum destaque o erotismo de Bataille, o grotesco de Kayser e, em momentos específicos, a leitura de Sacher-Masoch proposta por Deleuze. Buscamos também dialogar com os textos críticos dedicados à obra de Álvaro do Carvalho, como a apresentação do compilador João Simões Dias, alguns prefácios de Manuel João Gomes e o trabalho de Maria do Nascimento Oliveira. Ainda que nem sempre de maneira direta, é preciso dizer que, como fundo, tivemos sempre em mente as concepções de Todorov acerca do que o crítico tenta definir como "gênero" fantástico.

É notável, a essa altura, que não elegemos um conceito específico desses trabalhos para percorrer a série de contos abordados. Os evocamos, pontualmente, quando acreditamos que forneciam uma imagem significativa daquilo que julgamos característico na obra de Carvalho. Há, no fundo de nossa leitura, uma espécie de imbricamento entre várias dessas linhas interpretativas que constituem o que entendemos como uma espécie de "espírito carvalhiano". É claro que, justamente como parte desse "espírito", essas linhas são móveis, tornando difícil delinear-las com segurança. Assim, optamos pela ideia de "inconstância" como princípio de nossa análise.

Buscaremos agora articular, com nossas próprias palavras, alguns pontos de conexão entre as linhas que acreditamos compor uma possível leitura da obra de Carvalho. No emaranhado formado por elas, o erotismo, o fantástico e o grotesco formam uma espécie de pano de fundo sobre o qual poderíamos inscrevê-las. É sobre esse plano que podemos falar da articulação de elementos e discursos que geram uma sensação de inconstância. Nesse sentido, os possíveis ataques do compilador João Simões Dias apresentam uma formulação exemplar daquilo que vemos como mais característico na obra de Carvalho. Evocamos ainda uma vez aquelas que nos parecem mais significativas: "Era a febre contínua que lhe entontecia a cabeça e lhe exaltava a imaginativa; por isso o vemos escrever à toa cenas impossíveis na vida e por vezes absurdas, por isso nenhuma das suas composições pode chamar-se romance perfeito"; "muitas vezes o objeto principal cede o lugar aos acessórios"; "o estilo não nos parece sempre igual, e por vezes o encontramos tão arrebicado que toca no ridículo" (SIMÕES DIAS in CARVALHAL, 1876, p.16-17). Inverteríamos apenas o juízo de valor que parecem expressar. Esses supostos "defeitos" estão claramente formulados a partir da ideia de um "romance perfeito" que os textos de Carvalho supostamente não são bem sucedidos em realizar.

Nos parece que isso ocorre, efetivamente, porque o efeito alcançado (e diríamos até que buscado) é absolutamente de outra ordem. Pelas formulações posteriores de Simões Dias, é possível supor que o "romance perfeito" apresentaria um estilo "sempre igual", pouco "arrebicado" e os "acessórios" funcionariam apenas em função do "objeto principal". Além disso, trataria de cenas "possíveis na vida", distantes do "absurdo" e ainda mais do "ridículo". De fato, a obra carvalhiana não poderia estar mais distante de todas essas concepções. Mas não é como se buscasse o "romance perfeito" e falhasse. Essa falha, ou melhor, essa recusa de antemão à busca do "romance perfeito" (nos termos que podemos intuir a partir dos ataques do amigo) é justamente um dos elementos mais característicos de sua obra. E acrescentaríamos que é também um de seus aspectos mais interessantes. As referências de Carvalho estão até mesmo bem distantes do "romance perfeito", mais próximas do (melo)drama horripilante e do conto fantástico oitocentista. Também suas temáticas, raramente discerníveis enquanto "objeto principal", parecem antes um acúmulo

de "objetos principais" concorrentes que acabam soando como "acessórios" de um "objeto principal" ausente.

É nesse ponto, a partir dessa imagem ("acessórios em torno de um objeto principal ausente") que, em nossa leitura, ideias próximas de conceitos como "romantismo", "naturalismo", erotismo, fantástico e grotesco permeiam o universo específico construído pelo autor. Isso se deve, em parte, por outro aspecto que percebemos como crucial para o efeito de inconstância: a artificialidade. Quando falamos em "romantismo", na cristalização mais corrente no imaginário baseado no senso comum, é possível entrever nele uma visão de mundo. Se formos à minúcia dos textos atribuídos a essa "categoria", é claro, a coisa se complica, mas a própria proposta do uso de termos desse tipo pressupõe alguma unidade nem sempre bem formulada. O mesmo ocorre quando pensamos em "naturalismo". São, em certa medida, dois pacotes de visão do mundo que pressupõem, em literatura, alguns recursos específicos de representação. Ressaltamos: tratamos mesmo do caráter classificatório com que os termos costumam ser empregados. São, portanto, dois possíveis "discursos" sobre a verdade do mundo.

Muito poderia ser dito acerca das relações da obra de Carvalho com as caracterizações mais específicas, dos diálogos possíveis entre o universo construído por ele e o de outros autores, considerados mais ou menos cautelosamente como "românticos", "ultra-românticos", "realistas" ou "naturalistas", ao longo dos mais variados esforços de historiografia literária portuguesa⁶⁹. Esse tipo de hipótese é tentadora pelo modo explícito como Carvalho emprega imagens e recursos frequentemente associados aos imaginários nos quais se baseiam essas classificações. Assim, poderíamos pensar em que medida sua obra é "antecipatória", ou representa um momento de transição, entre outras possibilidades de tentar "localizá-lo" no discurso historiográfico⁷⁰. Em nossa leitura, porém, pareceu-nos mais significativo apontar a consciência com que Carvalho as emprega como se tratassem acima de tudo de discursos, de possíveis camadas da realidade, que não escondem, mas constroem a partir de si mesmas uma verdade sobre o mundo. A acumulação e sobreposição dessas camadas frequentemente contraditórias promovem sempre um esvaziamento da suposta

verdadeira face do mundo. Talvez, portanto, sugira também uma problematização de todo pensamento que pretende operar por esses termos, que pretenda fornecer uma "verdadeira face do mundo".

Assim, se Fausto quer ser o "iconoclasta dos ídolos de ouro" de Gundar ("A Vestal!"), quebrar os "prismas" idealizantes para expor uma verdade "nua e crua", é justamente nesse ponto que seu discurso se assemelha ao de um doutrinário. A realidade "nua e crua", aliás, tornará sua figura semelhante tanto à de um "profeta", quanto à de um "fantasma", e é apenas ao nos posicionarmos diante de uma cena pouco clara na narrativa (Níger e Florentina) que poderíamos acreditar no eco fantasmagórico de sua risada. Aliás, justamente ao assumir essa suposta "verdade nua e crua", estaríamos inclinados a crer no "vitupério sangrento" de um fantasma. Vê-se como se complicam, se imbricam, uma série de possíveis discursos não apenas conflitantes, mas contraditórios lá mesmo onde acreditávamos ser possível traçar um polo que poderíamos opor a outro. Daí o recurso abundante às adversativas, tanto na obra de Carvalhal quanto na do texto crítico que busque falar detidamente desses elementos.

É com essa atitude esquiva que devemos pensar nas relações entre sua obra e o conto fantástico, por exemplo, bem como nos opostos binários que evocamos constantemente não como esforço de enquadramento teórico, mas porque – acreditamos tê-lo exposto a essa altura – realmente se encontram ostensivamente sugeridos nos textos! O mais certo nos pareceu, portanto, não nos esquivar nem de delinear-los, nem de problematizá-los em seguida⁷¹. Afinal, é o que fazem os próprios narradores carvalhianos, quando não escancaram a contradição logo na primeira formulação.

Poderíamos evocar muitos exemplos representativos do que consideramos "imagens" de nossa leitura de Carvalhal em cenas mais ou menos significativas ao longo do texto. Mencionamos algumas vezes trechos que se aproximavam dos "quadros grotescos" descritos por Kayser, imagens de multiplicidade e desdobramento de formas em cenas aparentemente deslocadas dos grandes eventos das narrativas (as visões de D. João no lago em "Os Canibais", o quarto desalinhado de Petra em "J. Moreno", as alucinações de Mariano em "A Febre do Jogo", a mansão em "O Punhal de Rosaura", apenas para citar alguns exemplos já mencionados). Esses

quadros poderiam ser representativos de uma multiplicidade ligada, em alguma medida, à mobilidade e à inconstância. Mas para compreendê-los na obra de Carvalho, é preciso associá-los também ao princípio da artificialidade. Afirmações como a de que é o "trajo" que revela a "índole" devem ser iluminadas também por trechos como aquele que precede a aparição do suposto fantasma de Lúcio em "A Febre do Jogo". Reproduzimos, mais uma vez, exemplos do que consideramos uma imagem da multiplicidade e outra do "trajo", encontrados ambos na mesma página, quase em sequência:

Acocorei-me atônito no leito. E começaram os objectos a ganhar todas as formas e proporções, que lhes dava a minha veemente turbação. Ora cresciam, ora diminuiam de volume. Torneavam-se em estátuas, achatavam-se em sarcófagos, erguiam-se em pirâmides, fundiam-se em epitáfios, amontoavam-se em ossadas. O meu estreito quarto dava o fúnebre aspecto de uma vasta cripta, angulosa e negra, cheia dos segredos de muitas gerações.

(...)

Escuridão.

Os lustrosos alizares da porta constituíam como que uma grande moldura. Era uma moldura vazia, sem painel. Mas não o foi muito tempo. Breve se desenharam naquele fundo negro as formas fáticas de um homem pálido e silencioso como o herói duma balada. (CARVALHAL, 2004, p.31)

A moldura é temporariamente vazia, sem painel. Mas é sobre esse "fundo negro" que se desenha o herói de uma balada. O vazio da moldura, portanto, é preenchido por uma imagem indiscutivelmente literária (o herói), através de um trabalho de artifício em relação à malha do texto que forma, por sua vez, um imaginário (o da balada romântica, por exemplo).

Poderíamos do mesmo modo evocar o trecho das "manolas" ou do prodigioso desalinho no quarto de Petra, onde "inúmeras etéreas insignificâncias" mostram "nesse adorável caos como que um segredo de combinações simpáticas, que não se define, que se não diz" (CARVALHAL, 2004, p.66). Em ambos os casos uma cena de descrição acumulativa insinua segredos que ordenariam essa prodigalidade, exatamente como o princípio da harmonia divina atribuído por Kayser ao grotesco nos românticos, ou os *íds* obscuros do "teatro de títeres" que regeriam as paixões humanas a partir de sua leitura de Buchner (KAYSER, 1957). E, acrescentaríamos, a

não formulada "causa primeira" que rege veladamente a vida sob princípios biologizantes. Se propomos esses três "estágios" (e os esboçamos como balizas para a reflexão e não como estágios estanques ou evolutivos) é porque cada um deles parece fornecer um discurso delineável, um tratamento diferente à ordenação da multiplicidade da vida. E, portanto, também dos movimentos ligados ao erotismo. Pois se o erotismo, segundo Bataille, é o vislumbre da continuidade experienciado por um ser descontínuo, essa continuidade se projeta, ainda que virtualmente, em um possível Todo que abrangeria tudo o que existe.

Esse Todo pode ser projetado, ainda que virtualmente, em dois possíveis discursos que pretendem dizer o mundo: a religião e a ciência moderna, especificamente na medida em que esta última entende o homem como um animal. Há uma projeção de totalidade na qual o homem está inserido, uma espécie de princípio que a tudo nivela⁷², submete a leis que o pensamento se esforça por apreender e formular. Ainda que, como evocamos no trecho de Eliade acerca da *coincidentia oppositorum* (no capítulo dedicado a "Honra Antiga"), ou como poderíamos supor pelos mais essenciais princípios da ciência moderna, o Todo permaneça inapreensível, é sua projeção como (im)possibilidade que determina a relação com os "fragmentos".

De toda forma, o que diferencia o nível (quase valorativo) com que a humanidade é situada em cada caso, parece a postura diante da cisão mal resolvida entre "matéria" e "espírito". E é possível entrevê-la também no pensamento de Bataille, quando diferencia, por exemplo, o erotismo "dos corpos" daquele "dos corações". É claro que, ao evocar esses discursos, não se afirma necessariamente, nem em Bataille nem em nosso texto, a cisão como inelutável, mas a consideramos como sentido referencial para o desenvolvimento de uma reflexão. Assim, o erotismo dos corações estaria mais próximo do "espírito", ao passo que o dos corpos, da "matéria". Esses dois possíveis "contínuos" vislumbrados pela experiência erótica de seres "descontínuos", parecem próximos das duas posturas diante do "grotesco" (mistura de reinos, multiplicidade do mundo) formuladas por Kayser. O crítico as apontava no que ele mesmo chama de "românticos" e "(pré) naturalistas". A dimensão do espírito, portanto, tende a projetar em harmonia divina a multiplicidade da existência biológica. Do mesmo modo,

uma visão biologizante pós-cristã (talvez até ferozmente pós-cristã) tende a descrever a "natureza" do homem e o destino de suas paixões como tão repugnante como inevitável. É mais ou menos nesses termos que encontramos boa parte das descrições que cristalizam o que chamamos de um senso comum acerca da caracterização de certo "naturalismo" finissecular.

Evidentemente, não pretendemos com uma breve argumentação delinear satisfatoriamente o movimento a quo pensamento ou da literatura ao longo do século XIX. Mas acreditamos que esses dois possíveis discursos, e a relação que eles mantêm com uma certa imagem de "romantismo" e de "naturalismo" especificamente oitocentista, são bastante esclarecedores do funcionamento do erotismo e da sensação geral de "inconstância" que emerge da obra de Álvaro do Carvalho. Acreditamos, a essa altura, ter demonstrado a importância das figurações do amor, da sexualidade, da violência das paixões (do "erotismo", portanto, em um sentido mais abrangente) no universo construído por suas narrativas. É nesse ponto, também, que a "artificialidade" de que falávamos estabelece um tipo de hesitação apenas parcialmente semelhante àquela proposta por Todorov para uma definição de literatura fantástica.

É porque a proposta de Todorov pressupõe a existência mais ou menos fixa de algo como a realidade "natural". A partir dessa restrição, aquilo que explicitamente a extrapolasse, pertenceria ao reino do "maravilhoso". Assim, o "fantástico" se definiria pela impossibilidade de assumir um ou outro parâmetro. Essa impossibilidade seria demonstrada mediante um elemento sobrenatural que "irrompe" e desestabiliza o universo aparentemente estável da narrativa. Mas o próprio crítico aponta a complementaridade entre esse tipo de narrativa e uma visão que se supõe capaz de fixar as leis que regem o que é "natural" (o próprio conceito de "sobrenatural" é, em última instância, contraditório). É, portanto, entre uma visão do mundo explicitamente "maravilhosa" (na qual ele é frequentemente habitado por entidades em certa medida divinas) ou explicitamente "natural" (o que aqui significa "de acordo com as leis naturais formuladas pela ciência") que se situaria o universo do fantástico. Dessas reflexões, concluímos que o que Todorov propõe como universo do "fantástico" está relacionado a uma espécie de mistério. A ideia de princípios causais que organizem o Todo deve figurar como algo fugidio, desestabilizante, esquivo ao caráter estabilizante de nossa compreensão.

Nas palavras do protagonista de "A Febre do Jogo", o elemento fantástico deve escapar à "malha estreita que porventura lhes lancem a sábia psicologia e a acurada fisiologia" (CARVALHAL, 2004, p.48).

Mas é a própria configuração dessa "malha estreita", desses discursos que pretendem cobrir (codificar) o mundo, que permite a intuição de que algo lhes escape. Essa nos parece a grande intuição que desencadeia e é desencadeada pela sensação de inconstância e artificialidade que emerge da obra de Carvalhal. O autor parece recorrer ostensivamente a registros e imaginários ostensivamente literários. Seus narradores jogam com a própria caricaturização, aproximando-se ora do que poderíamos denominar "romântico", ora do que mais tarde seria entendido como "naturalista". Além disso, apontam insistentemente as próprias opções narrativas, nos lembram o tempo todo de que estamos, afinal, diante de uma obra literária, portanto, do trabalho com a linguagem, do recurso a artifícios de representação da realidade. É isso que o "romance perfeito" talvez devesse nos fazer esquecer, que um estilo "sempre igual" tenderia a dissolver em um universo aparentemente coeso gerado pela narrativa. Se pensamos especificamente no século XIX e no apogeu do que poderíamos chamar de "grande romance realista" (e também de uma visão "realista" do mundo), não é difícil compreender a oscilação entre desprezo e fascínio com que tantas vezes a crítica se posicionou diante dos autores que lidaram com o universo do fantástico.

Esse papel exercido pela literatura fantástica oitocentista é muito lucidamente delineado por Todorov no restante de seu estudo, muitas vezes esquecido à sombra dos princípios classificatórios mais rígidos que o crítico não se esquiva de propor. Nessas reflexões aponta justamente para o caráter "recalcado" não apenas pelos temas eróticos do fantástico, mas também por aquilo que apresentam de inquietante, de desestabilizante, na própria tentativa de formular racionalmente o mundo a partir da linguagem:

O século XIX vivia, é verdade, numa metafísica do real e do imaginário, e a literatura fantástica nada mais é do que a má consciência deste século XIX positivista. Mas hoje, não se pode mais acreditar numa realidade imutável, externa, nem em uma literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade. As palavras ganharam uma autonomia que as coisas perderam. (TODOROV, 2010, p.176)

Ora, é justamente essa autonomia da palavra que parece "desfilar" o tempo todo na obra de Carvalhal. É essa capacidade de promover enredos prodigiosos, gestos exagerados e até mesmo elementos que assumem todos os contornos de fenômeno sobrenatural apenas para serem rapidamente explicados a partir de conexões "naturais". Explicações racionais que, no entanto, soam no mínimo mirabolantes, exageradamente explicativas. Na maior parte dos textos abordados, portanto, há um evento que assume a "função" do sobrenatural nos moldes de Todorov. Na maior parte deles, recebemos uma explicação racionalizante. Mas isso não torna o universo de suas narrativas mais apaziguante. Ele ainda é prodigioso demais, instável, incompreensível. Os narradores estão sempre projetando dualidades que aparentemente entram em conflito, mas cada polo dessas visões duais apenas projeta a própria dualidade em espirais contraditórias no interior de cada discurso.

Assim, a última cena de "A Vestal!" pode não apresentar nada de sobrenatural, mas somos induzidos a compreendê-la (e até mesmo julgá-la) a partir dos questionáveis parâmetros do fervoroso ceticismo de Fausto, da aparente idealização romântica de Gundar e até mesmo da combinação explosiva de ambas. Em "Honra Antiga" é a oscilação do narrador Cristóvão (acusação velada nas descrições do assassinato, defesa explícita ao final do texto) que nos exorta e dificulta o trabalho de julgar a atitude do avô. Em "A Febre do Jogo", é o protagonista-narrador Mariano quem menciona o diálogo com Lúcio como um julgamento no qual exerce simultaneamente o papel de "réu, autor e juiz". Segundo ele, Lúcio teria somente as honras de testemunhar. Mas é ele mesmo quem nos convence desde o princípio do próprio ensandecimento, de uma força superior que o arrastava, para horror de seu próprio "eu" levado até mesmo à cisão diante do espelho! Além disso, insinua-se no texto algo de diabólico em Lúcio, uma leve sugestão da possibilidade de que ele era o culpado, o aproveitador. Igualmente contraditório é o discurso de Everardo, suas idealizações de Rosaura e a afirmação constante de uma culpa (que nunca sabemos ao certo de quê, ainda que não falem sugestões quanto ao papel exercido no suicídio – muito duvidosamente descrito, aliás! – da esposa) que o leva à suprema punição recebida do dominó escarlata. Dominó escarlata, fantasma, dama aristocrática

atrás de aventura carnavalesca ou Lorenzo del Giocondo, o cunhado brasileiro radicado na Itália que dedicou aparentemente a vida inteira ao estudo e orquestração de uma retumbante "vingança de sangue". Não surpreende, nesse ponto, que Everardo, tão afeito às distinções entre palco e público (mas habitante infeliz do "proscênio"), se entregue em "alegria efusiva" a uma morte tão teatral.

Há, portanto, um imbricamento que, gerado pelo acúmulo de jogos de oposição, de visões conflitantes da realidade, gera a sensação de instabilidade no universo das narrativas. Não apenas a partir das grandes encenações do sobrenatural, mas também do universo encenado na aparente realidade que o contorna. Em contos como "J. Moreno", a aparição satânica é quase incomodamente insignificante em relação aos outros eventos da narrativa. É como se servisse apenas para levantar uma estrambólica "falsa pista" que monopoliza uma primeira leitura, especialmente se a realizamos ansiosos pelas relações com o fantástico. O pacto não funciona, e se tratava afinal de uma figura de "amedrontar infantes". Repetimos o trecho todo:

Satã estava ali. Não o tentador Satã dos poetas, o anjo caído e orgulhoso no infortúnio, majestoso, apesar de proscrito. Não o ser misterioso, que, debaixo da cadeia do escravo, conserva o esplendor soberano dos astros. Mas intacto e perfeito, tal como a criação horripilante, de amedrontar infantes, que se deve ao estéril imaginar dos pintores do século XIII. (CARVALHAL, 2004, p.91)

É uma aparição satânica que renega o "mistério", as espirais dialéticas de oposições aparentemente simples como "infortúnio" e "orgulho", "majestoso" e "proscrito", "senhor e escravo", "matéria" e "espírito", "Bem e Mal", que vemos complicadas em praticamente todos os textos abordados. Pois o "mistério" é justamente uma zona de indiscernibilidade, a região obscura para onde se varre o que escapa à malha do discurso, cujas linhas parecem sempre conduzidas por jogos de oposição (bifurcações). Assim, se em "J. Moreno" a aparição satânica é uma imagem, por assim dizer, esgotada na função que apenas parece desempenhar (ou que desempenha, na obra de Carvalhal, na medida em que soa como "acessório" quase insignificante), é preciso notar também o que há de "misterioso" nas contradições irresolvíveis em todos os outros aspectos do conto. Essas

tensões quase sempre se dão em oposições que gravitam em torno de bifurcações como Bem e Mal, matéria e espírito, etc. Talvez pudéssemos dizer "verdade" e "artifício", mas a própria obra de Carvalho parece uma orgia do artifício discursivo, de modo que a apreensão do "verdadeiro" é tão instigada quanto impossibilitada.

E ela é impossibilitada justamente na medida em que Carvalho não se limita a negar explicitamente ou parodiar sarcasticamente um único modelo de discurso. Pelo contrário, recorre afirmativamente a um grande número deles, tão impávidos quanto claudicantes, uma vez que brotam ritmados por adversativas (como a marcha de Mariano em direção ao parricídio, em "A Febre do Jogo", tão culpada quanto gloriosa, ou tão artificialmente culpada quanto artificialmente gloriosa). Mas essa abundância vertiginosa, o quadro grotesco formado pelo conjunto de imagens e eventos de suas narrativas, não deixa também de projetar uma fuga, justamente em direção à zona de indiscernibilidade que compõe uma espécie de novo ideal erótico, bastante afinado com o espírito do fantástico.

Esse ideal é tão evanescente quanto uma "verdade" inapreensível em meio às camadas discursivas ostensivamente artificiais. Assim, ao falar de uma "verdade" lapidar produzida no discurso, o narrador de "J. Moreno" descreve um texto inexistente e afirma ter perdido a edição em que o encontraríamos reproduzido, esquivando-se de formulá-lo até mesmo como ficção construída pelo narrador.

Do mesmo modo, se encontramos o tempo todo um aparente desajuste entre o erotismo dos corações e o dos corpos, a associação que sugerem em relação ao divino e ao diabólico, ao Bem e ao Mal, embora frequente, é oscilante demais para que nos sintamos confortáveis em sobrepô-los, como se tratasse de um único conflito que assumisse variadas formas. Mas é possível, a partir deles, fazer ao menos duas afirmações. Em primeiro lugar, trata-se de uma tensão constante. O "conflito mal-resolvido entre matéria e espírito" é, sem dúvida, evocado o tempo todo e parece decisivo nas questões do Bem e do Mal. Estas, por sua vez, parecem tão decisivas quanto a definição de uma verdade ou o emprego de um artifício. Mas justamente na medida em que a verdade é sugerida pelo imbricamento de múltiplos artificios, torna-se indiscernível, e apenas aparentemente

temos a sensação de estar diante de associações entre matéria e espírito, Bem e Mal, erotismo dos corpos e dos corações. Ou, antes, encontramos associações demais, que se deslocam em múltiplas direções.

A trajetória do Visconde de Avelada, em "Os Canibais", é exemplar. A princípio, o temos como um ideal amoroso, que encanta a todos, homens e mulheres, proporcionando inclusive um momento de quase êxtase ao declamar um poema. Se pensamos retroativamente na narrativa, torna-se compreensível a comoção verdadeira com que o galante personagem versava sobre a petrificação da ninfa Eco. À medida que Margarida se aproxima, o amante se torna cada vez mais misterioso. Já era possível perceber algo de mecânico em seus movimentos, mas agora o mistério soa até mesmo ameaçador, e Margarida pensa em um passado criminoso no qual entrevê o "antegosto de incógnitos prazeres". Por fim, o Visconde revela sua própria natureza irremediavelmente petrificada, marmórea, tão rígida (e no entanto móvel) quanto a estátua que aparentemente invade o quarto do protagonista em "A Vênus de Ille". Porém, ao contrário do que ocorre no conto de Merimée, a estátua de Carvalhal está indiscutivelmente viva, fala, compreende o amor a ponto de atirar-se às chamas diante da impossibilidade de experienciá-lo no corpo. Mas justamente esse ato desesperado, embora não desfaça o mistério de seu funcionamento (permanece nesse aspecto tão misterioso quanto os autômatos de Hoffmann), o devolve bruscamente à condição de "pedaço de carne" a ser devorado pela burguesia faminta da família Lopes.

Assim, há uma instância aparentemente espiritual (êxtase do poema, imagem de ideal amoroso no baile) e outra corpórea. O amor consumado como conjugação de ambos aparece apenas na expectativa de D. João, o terceiro enciumado que espreita trepado numa árvore, através da janela (como Gundar no final de "A Vestal!", diante da suposta relação erótica entre uma senhora angelical e um cão!). Mas há um estágio intermediário que é a região do mistério. É aquela representada pelo Visconde antes das núpcias. Poderíamos apontá-la também na visão de Petra, cujo semblante, na cena noturna do *miradór* (notemos o emprego de aspectos estrangeiros na referência a esses ideais), "se desenhava uma forma branca, vaporosa como subtil nevoeiro fantásticamente condensado" (CARVALHAL, 2004, p.95).

É que esse novo elemento, que parece equilibrar-se entre uma idealização que remete ao espiritual e a suposta realidade "nua e crua" proferida por cétricos fervorosos como Fausto, é o terreno por excelência do teor erótico do fantástico. É preciso, portanto, que exista o discurso maravilhoso e que ele se diferencie do "realista", para que se possa estabelecer a hesitação entre ambos. É preciso que aja o desajuste entre um erotismo dos corações e outro dos corpos, para que a imagem da própria esposa interdita desencadeie um turbilhão fantasioso que evoca figuras artísticas e religiosas. No fim, o irrompimento de uma "natureza bruta" em cena tão elaborada (ainda que de uma "natureza bruta" tão previamente elaborada quanto a própria cena) tende a resultar no ato extremo de violência.

Um impasse semelhante parece sustentar, em *O Castigo da vingança!*, a atitude angustiadamente resignada do apaixonado Avalor. O "diabólico Roberto" representa ali, um impulso de "saída", de "resolução" a uma série de impasses que conduzem à ação violenta. Trata-se, na peça, de um ponto crítico no qual os afetos mais íntimos do protagonista se encontram irremediavelmente imbricados com o contexto social em que estão inseridos. Nesse sentido, não parece casual que Ricardo evoque a imagem de "um anjo celeste, que toca o coração dos escravos", impelindo-os a abandonar a revolta proposta pelo amigo/pai/vingador/rebelde, Roberto (CARVALHAL, 1862, p.73). A imagem é a mesma que Avalor usara para referir-se à angústia diante de Adelina, "sempre ela como o anjo da paz a arrefecer as iras", chegando mesmo a amaldiçoá-la por isso (CARVALHAL, 1862, p.24). No caso específico da trama, é evidente que o "anjo" perpetua uma "paz" bastante específica, estabilizando uma configuração social bastante violenta.

É significativo, portanto, que as tensões que esboçamos levem invariavelmente a desfechos brutais, frequentemente ocorridos no quarto do casal. O único conto em que a paixão não leva ao assassinato ou ao suicídio é "J. Moreno". Nele, aliás, a própria paixão que surge como aparentemente ideal é deixada de lado pelo mundo da politicagem, repleta de pequenas aventuras sexuais de desfechos tão críticos quanto cômicos. Depois, ao retomar a paixão, o noivo morre tragicamente na noite de núpcias. Quando Petra, o quase amor ideal na vida turbulenta do protagonista, beija "com ardor, e ânsia, e desejo", encontra apenas o "rosto gélido" do amado morto.

Seu "brando peito, nadando em amor, unido ao peito nu dum inteiriçado cadáver" (CARVALHAL, 2004, p.97).

Assim, no universo de Carvalhal, as paixões arrebatadoras percorrem um mundo múltiplo, configurado em tensões e desajustes, como nos aparentes opostos que tantas vezes evocamos. Esses impulsos, portanto, tendem a desembocar na imobilidade ou na suprema passagem à continuidade, aquela que deveria ser apenas entrevista no movimento erótico, a morte. Pois se o erotismo deveria ser a desestabilização temporária do "eu", e se se aproxima do fantástico na medida em que ambos desestabilizam a suposta realidade sem que esse movimento se complete em uma nova estabilização (divina ou maravilhosa), ambos os mistérios, intimamente relacionados à totalidade da vida, apontam simultaneamente para a morte. Lembremos da interpelação do narrador de "Os Canibais" acerca dos anseios de Margarida diante da imagem misteriosa do Visconde: "Para que negros pensamentos, pensamentos de morte, quando ela, esquecida, como nunca, da fragilidade da matéria, se arroubava ditosa no antegosto de incógnitos prazeres?" (CARVALHAL, 2004, p.247).

É verdade que, quase sempre, esses conflitos de opostos se dão a partir de personagens masculinas. São os protagonistas e seus amigos que estão sempre discutindo a fidelidade, a perversidade, propondo resoluções para o enigma constituído por personagens femininas. Essas, embora remetam invariavelmente a flores (Margarida, Florentina, Rosaura) ou a pedras (Petra, Petronilha), nunca respondem a estereótipos facilmente relacionados às oposições que atormentam, por exemplo, Everardo. Pelo contrário, o protagonista de "O Punhal de Rosaura" tende justamente a enxergar na esposa uma convergência de linhas ideais distintas e isso também não garante a harmonia do casal. Mas isso não quer dizer que estejamos diante de um trabalho com algo como uma natureza essencialmente "masculina" ou "feminina". Também aqui é preciso voltar à ideia de que Carvalhal está o tempo todo lidando com estratos discursivos bastante artificiais, apenas para desestabilizá-los. Assim, se dá nomes aparentemente tão significativos às heroínas, isso não faz com que elas constituam grupos facilmente discerníveis a partir das encorajadas oposições (flores e pedras, mobilidade e imobilidade, etc).

Nessa relação entre as tensões multiplicáveis que permeiam tanto o desejo erótico quanto o emprego do fantástico na realidade construída no universo narrativo, "O Punhal de Rosaura" parece particularmente significativo. As primeiras cenas conjugais servem principalmente para instaurar os jogos de oposição que atormentam o protagonista Everardo. O suicídio de Rosaura é, em parte, fruto desse tormento e ato ultradramático que instaura a artificialidade e a violência justamente numa história que parece preocupada demais com elas. A partir daí, surge, em meio à mobilidade festiva do carnaval veneziano, o dominó escarlata, a "fantasia" (em ambos os sentidos) para a qual o desejo e o destino de Everardo são magneticamente direcionados. Desse encontro amoroso com uma figura supostamente desconhecida (e cujo apelo erótico é garantido em boa parte pela indiscernibilidade entre velho e novo, masculino e feminino, divino e diabólico, etc), surgem dois desfechos possíveis: a visão do fantasma de Rosaura que colocaria a narrativa no terreno do fantástico ou o irmão, real, que surge para dar fim à vida de Everardo.

Carvalho, como temos frisado, geralmente opta por não sugerir, mas efetuar de fato os dois desfechos. Assim, não podemos dizer que "O Punhal de Rosaura" se resolve pela via do conto fantástico, da hesitação em relação ao fantasma que, temporariamente encarnando o desejo e a culpa do protagonista, acabariam assumindo a forma do "anjo de mausoléu" com que se depara acordando num cemitério de Verona. Por outro lado, o suposto irrompimento do real numa estrutura que dava todas as pistas de seguir o caminho clássico do fantástico (Everardo já encerrava a narrativa na taverna) não soa tão satisfatoriamente verossímil. Lorenzo del Giocondo, o quase irmão gêmeo andrógino de Rosaura, após se deslocar de Óbidos para a Itália e seguir a carreira de pintor ainda encontra energia para maquirar uma cena tão elaboradamente fantasmagórica apenas para destruir a vida psíquica de Everardo um ano antes de finalmente efetuar a "vingança de sangue" numa taverna de Córdoba. Além é claro de construir uma lápide para a irmã em Verona na qual, embora tenha feito tudo em nome da família (a família Giocondo, será? O nome de Rosaura, de Óbidos, deveria ser na verdade Rosaura del Giocondo?), se limita a gravar apenas "ROSAURA". É, afinal, Rosaura, ou os destinos de seu punhal entre os veludos do desejo de Everardo, o que interessa à narrativa.

Por fim, se o suposto universo idealizante flerta com a petrificação, se a instauração do fantástico condensa as espirais de "gozo fictício" na imagem de um fantasma (que imobiliza Everardo e depois desaparece), o irrompimento do suposto "real" traz consigo também a morte. E uma morte mais do que satisfatoriamente dramática. E, nessa morte, ou melhor, nessa oposição entre os "dois desfechos" de "O Punhal de Rosaura", se entrevê a sombra de um complicado imbricamento também entre aspectos mais explicitamente sócio-políticos. No primeiro desfecho Everardo não morre, é envenado, paralisado, vê o fantasma de Rosaura, mas acorda em Verona. A cena toda se passa numa mansão abandonada nos arredores de Veneza. Uma mansão que tudo indica ter pertencido à decadente aristocracia veneziana (com a qual Everardo se comovia), repleta de pinturas ornamentais e retratos. Everardo até mesmo supõe que o dominó seja uma senhora rica em busca de aventuras. É nesse cenário que se instaura o fantástico.

O outro desfecho, aquele que chamamos de mais "real" (ainda que o seja apenas na medida em que recorre a um enredo ainda mais mirabolante), ocorre numa taverna em Córdoba. Nesse desenlace, predominam os desafios entre homens e, sob "trevas densíssimas", a violenta briga de facas, acompanhada por um público arrebatado. Assim, a morte diante da qual Everardo se extasia, aliviado, talvez pela explicação dada acerca do fantasma, talvez pela possibilidade de tirar a virgindade à sua lâmina, é tão teatral quanto sugestivamente erótica. Há, portanto, o reino da mansão abandonada, a aristocracia decadente. E também o reino dos brigões de taverna. Em ambos nos deparamos com fantasmas ou mortes, ambos violentos e sugestivamente eróticos. Mas distintamente eróticos.

Ao longo do conto, insinuam-se diversas tensões e inversões entre polos próximos do que poderíamos pensar como o "alto" e o "baixo", "senhores" e "escravos", entre outros. É afinal o negro Antonio quem sorratamente transfere o punhal de Rosaura a Lorenzo del Giocondo. Nisso encontramos o anseio de boa parte dos protagonistas de Carvalhal: não morrer "como um sapo" ou um "qualquer burguês", nas palavras de Mariano ("A Febre do Jogo"). É, em certa medida, essa nostalgia aristocrática e a impossibilidade de adaptar-se ao mundo burguês que os leva

às reviravoltas desejantes que os transformam em taverneiros simultaneamente decadentes e gloriosos (ao menos aos seus próprios olhos).

Essa, porém, constituiria uma nova linha convidativamente ramificável em uma possível outra leitura de Carvalho que acreditamos fertilmente conectável com a nossa. São múltiplas as possibilidades que emanam do universo inconstante composto por essas seis breves narrativas. Diversas imagens do desejo erótico, camadas possíveis de artificialidade que compõem ou impossibilitam uma perspectiva estável da verdade, articulação de quadros grotescos que sugerem a elaboração de fórmulas ordenadoras, são alguns dos movimentos que nos guiaram ao percorrer um possível caminho no universo de Carvalho. Para percorrê-lo, foi necessário recorrer às diversas tensões entre jogos de oposição que o autor lucidamente (talvez por iluminá-los ostensivamente, tornando-os tão indiscerníveis quanto as regiões de sombra que projetam) delinea na mesma medida em que os confunde.

Esperamos, a essa altura, ter sido fiéis à verdade que julgamos entrever nas múltiplas camadas de artificialidade que evocamos. Se fomos bem sucedidos, ou se falhamos tanto quanto Carvalho em relação ao suposto "romance perfeito", teremos esboçado um emaranhado a partir do qual será possível tanto a relação crítica mais fértil com os fragmentos, quanto a projeção de uma zona indiscernível para a qual nos convida reiteradamente a obra de Álvaro do Carvalho.

REFERÊNCIAS

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2011.

_____. "Marcel Proust: o romance do tempo perdido" in *Ensaios de literatura ocidental*. (p.333-340). São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2007.

ALMEIDA, Fialho de. "A Princesinha das rosas" in *O País das uvas*. São Paulo: Editora Três, 1973.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalho: O que pode nos dizer um autor menor?. *Revista Itinerários*, n.33, 2011. Disponível em <<<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/4866/4093>>>. Acesso em 12 jul. De 2016.

BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

CALVINO, Italo (org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *A Confissão de Lúcio*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1993.

CARVALHAL, Álvaro do. *Contos*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

_____. *Contos – precedido d'um estudo bibliographico*. 1876. Porto: J. E. Da Costa Mesquita – Editor, 1876.

_____. *6 contos frenéticos*. Lisboa: Arcádia, 1978.

_____. *Os canibais*. Coleção Fantástico Volume 5. Lisboa: Edições Rolim, 1984.

_____. *O Castigo da vingança!*. Braga: Typographia Luzitana, 1862.

CASARES, Adolfo Bioy. O Sonho dos heróis in *Obras Completas (1940-1958)* São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

_____. *Historias desaforadas*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

CESERANI, Remo. *O Fantástico*. Curitiba/Londrina. Editora UFPR/Eduel, 2006.

DELEUZE, Gilles. *Sacher-Masoch: o frio e o cruel*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2009.

_____; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

ELIADE, Mircea. *Mefistófeles e o andrógino: comportamentos religiosos e valores espirituais não-europeus*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FREUD, Sigmund. O inquietante. in *Obras Completas Vol.14*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. Casos clínicos. in *Obras Completas* Vol.2. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. Totem e tabu. *Obras Completas* Vol. 11. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ODOIÉVSKI, Vladimir. "A Sífide" in GOMIDE, Bruno Barretto (org.). *Nova antologia do conto russo*. São Paulo: Editora 34, 2012.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. *Contos fantásticos*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1993.

HOMEM, Amadeu Carvalho. "Jacobinos, liberais e democratas na edificação do Portugal Contemporâneo" in TENGARRINHA, José (org). *História de Portugal*. Bauru: Edusc; Editora Unesp, 2000, p.263-381.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco: configuração na pintura e na literatura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

LACAN, Jacques. *O Seminário*. Livro 8: a transferência. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

LUDMER, Josefina. *Aquí América latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a dívida*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MANGHEL, Alberto (org.). *Contos de horror do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MELLO, Fernando Ribeiro de (org.). *Antologia do conto fantástico português*. Lisboa: Edições Afrodite, 1974.

MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1969.

OLIVEIRA, Maria do Nascimento. *O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

RODRIGUES, Ernesto. *Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal*. Lisboa: Editorial Notícias, 1998.

SACHER-MASOCH. Leopold von. *A Vênus das Peles*. São Paulo: Hedra, 2008.

SARAIVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. Porto: Porto 67 Editora, 1996.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

SMOLLETT, Tobias. *Travels through France and Italy*. The Project Gutenberg, 2009. Disponível em <<<http://www.gutenberg.org/files/2311/2311-h/2311-h.htm>>>. Acesso em 12 jul. 2016.

SOUSA, Maria Leonor Machado. *O "horror" na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

VERDE, Cesario. *O Livro de Cesario Verde*. São Paulo: Lumme Editor, 2013.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas canibais*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

ZIZEK, Slavoj. *Como ler Lacan*. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

_____; GUNJEVIC, Boris. *O Sofrimento de Deus: inversões do Apocalipse*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

NOTAS DE FIM

1 Assim se refere Maria Cristina Batalha em Álvaro do Carvalho: O que pode nos informar um autor menor ? (2011)

2 Segundo Moisés, essas obras configurariam o início do que o crítico chama de "Segunda Fase" na obra de Eça de Queirós, sendo a primeira ainda demasiadamente contaminada de Romantismo e a terceira de certo apaziguamento de homem casado e convertido, em que se destacaria o virtuosismo estilístico à contundência crítica, de modo que a melhor parte de sua obra estaria na fase intermediária.

3 Estudo que, evidentemente, foge aos interesses mais imediatos deste trabalho e mencionamos apenas como ilustração do que acreditamos ser um movimento recorrente na análise retrospectiva da tradição literária de língua portuguesa.

4 Em Introdução à literatura fantástica (1958).

5 "O fato incontestável não confirma o realismo estrito da criação buchneriana, mas suscita dúvidas a respeito do realismo estrito dos naturalistas." (KAYSER, 1986, p.84)

6 Em prefácio redigido pelo amigo e organizador da coletânea, João Simões Dias, encontramos, além de efusivos elogios (direcionados mais à pessoa do que à obra de Carvalho), as seguintes considerações: "Era a febre contínua que lhe entontecia a cabeça e lhe exaltava a imaginativa; por isso o vemos escrever à toa cenas impossíveis na vida e por vezes absurdas, por isso nenhuma das suas composições pode chamar-se romance perfeito." Ou ainda: "O estilo não nos parece sempre igual, e por vezes o encontramos tão arrebitado que toca no ridículo". (SIMÕES DIAS in CARVALHAL, 1876, p.16-17)

7 Pelo menos até 1936 poderia-se dizer o mesmo em relação às publicações dedicadas ao "romance da moça inteligente", como diz o slogan da coletânea "Alma Feminina", da editora Cultura Brasileira, cujo segundo volume apresenta um texto de E.T.A. Hoffmann, que apesar de figurar entre os maiores nomes do fantástico alemão, possui uma quantidade significativamente pequena de obras traduzidas para o português.

8 Aqui certamente caberiam discussões a partir das assertivas de Todorov sobre o advento da psicanálise como marco final da literatura fantástica, ou ao menos de sua "função social".

9 Não parece casual, nesse sentido, que um dos principais temas românticos seja a relação entre amor, sensualidade e morte. Essa aproximação, contudo, fugiria de nosso interesse mais imediato.

10 A temática da festa, por exemplo. Sua proximidade com o universo do fantástico pode estar intimamente relacionada ao que estamos considerando como teor erótico dessas narrativas. Lidaremos por exemplo com o carnaval veneziano no conto "O punhal de Rosaura", emblemático nesse sentido, bem como as múltiplas descrições de bailes na obra de Carvalho.

11 Em "Os canibais", Margarida é descrita no jardim como alguém que "bem via o precipício através das flores, que o encobriam, mas adorava-o" (CARVALHAL, 2004, p.230).

12 Embora o próprio Carvalho não utilize o recurso das cartas, encontramos-lo em contos emblemáticos como "O Homem de Areia" (1815) de E.T.A. Hoffmann, ou "A Sílfide" (1836) de Vladimir Odoievski (1803-1869), de menor fama mas que segue tradição semelhante.

13 Frase análoga à fórmula preferida de Severin, herói do romance masoquista por excelência, *A Vênus das Peles* (1870) de Leopold von Sacher-Masoch (1936-1895): "ou tu és o martelo ou a bigorna" (SACHER-MASOCH, 2008, p.35). O suposto idealismo de L. Gundar, aliás, pode facilmente ser associado a uma série de imagens da constelação masoquista traçada pela retomada que Gilles Deleuze faz da obra de Sacher-Masoch, resgatando-a da função complementar que há anos exerceu em relação ao imaginário extraído da obra de Sade.

14 Remo Ceserani aponta, em *O Fantástico* (1996), a falência do projeto romântico, ou seja, a fusão total entre dois seres por meio do amor, como um dos principais temas do que denomina o modo fantástico: "Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa afinidade: 'Aquele é minha alma gêmea, que finalmente encontrei', dizem uns e outros. Eles colocam em cena um projeto de fusão total: duas almas e dois corpos que se encontraram e se uniram eternamente. O programa é o da construção de uma nova e indissolúvel unidade, e é natural que isso entre em conflito com as estruturas sociais (em particular o matrimônio convencional) ou com as dimensões temporais da história (os acontecimentos individuais, a mudança dos sentimentos etc)" (CESERANI, 2006, p.85).

15 Uma hipótese interessante seria pensar o caráter um pouco decadente e animalizado das paixões humanas, conforme representadas por certo naturalismo, como possível apenas enquanto negativo da idealização geralmente atribuída às ideias mais recorrentes de romantismo, de modo que essa idealização soaria, retrospectivamente, ingênua, enquanto o primeiro pareceria mais próximo da dimensão biológica (e hoje entendida como mais real) da natureza humana. Trataria-se, portanto, da velha demonização da matéria, em roupagem pretensamente mais científica.

16 Nesse sentido, poderíamos pensar no já mencionado *A Sílfide*, de Odoévski, ou no conto *O Vaso de Ouro* (1812) de Hoffmann, nos quais, embora em sentidos diferentes, insinua-se uma verdade misteriosa por trás do mundo como o conhecemos. Mas essa verdade, ainda que em alguns momentos assuma um caráter aterrorizante, tende a representar a união harmoniosa entre o horrendo e o sublime, e aproxima-se diversas vezes de uma experiência quase religiosa. Em outros casos, como *Os Autômatos* (1814), também de Hoffmann, há uma verdade profunda no centro do protagonista Ferdinando, que remete ao ideal nostálgico de um amor sublime, nunca experienciado fora de sonhos, mas que figura como o que há de mais verdadeiro em sua existência. Algo semelhante pode ser entrevisto em *A Princesinha das Rosas* (1893), de Fialho d'Almeida (por sinal muitas vezes considerado naturalista), conto que se aproxima consideravelmente do grotesco de Kayser, incluindo a mistura de reinos que remete a uma espécie de natureza divina, simultaneamente sublime e horrenda por seu caráter prodigioso.

17 Já comparamos, ainda que brevemente, uma máxima de Fausto ("não nascendo para carrasco, há-de ser escravo ou desonrado") com a do herói masoquista por excelência, Severin, de *A Vênus das Peles*. Contudo, Deleuze aponta o estágio final de Severin (aquele em que se encontra quando narra a experiência masoquista) como aquele em que "desemboca" no sadismo, como uma espécie de "solução" perversa para o espírito dialético do imaginário de Masoch.

18 Poderíamos evocar, evidentemente sem o intuito de aprofundá-las, algumas passagens em que Slavoj Žižek (1949-) trata do real conforme entendido por Jacques Lacan (1901-1981), que podem ser instigantes nesse ponto: "O que separa a nós humanos do 'real real' visado pela ciência, o que o torna inacessível para nós? Não é nem a teia de aranha do imaginário (ilusões, mal-entendidos), que distorce o que percebemos, nem a 'muralha da linguagem', a rede simbólica através da qual nos relacionamos com a realidade, mas um outro real" (ŽIŽEK, 2005, p.82).

Ou ainda: "O que tudo isto quer dizer é que para Lacan o real, em sua forma mais radical, tem de ser totalmente dessubstancializado. Ele não é uma coisa externa que resista a se deixar apanhar na rede simbólica, mas as fissuras dentro dessa própria rede simbólica" (ZIZEK, 2005, p.82-83).

19 Um pouco a exemplo do que faz Camilo Castelo Branco quando emula os naturalistas em Eusébio Macário (1879), por exemplo. Ou quando mescla doses de melodrama "romântico" com as caricaturas "naturalistas" que desenvolve em *Novelas do Minho* (1875-1877).

20 E neste ponto gostaríamos de ressaltar que não se pode facilmente sobrepor Gundar ao "espírito" como oposto de Florentina em outro extremo, representando a "matéria". Trata-se, antes, de uma oposição que acreditamos enraizada no amor idealista atribuído primeiramente a Gundar a partir do discurso pretensamente cético de Fausto, que influencia o protagonista.

21 A sobreposição de identidades e sua confusão, no alto de uma torre, por parte do protagonista, são imagens clássicas de "O Homem da Areia" (1815) de E.T.A. Hoffmann (1776-1822).

22 Ressaltamos o uso do termo como referência ao imaginário de Sacher-Masoch conforme as reflexões propostas por Deleuze, e não no sentido mais corrente da palavra, atribuído a práticas sexuais específicas e ligado antes à classificação de certas vertentes de estudos psicológicos do que à apreensão de um imaginário estético-literário.

23 Na verdade, em Carvalhal é muito mais recorrente um recurso próximo, o da mulher langorosa, que se atira por macias otomanas, a espreguiçar-se voluptuosamente e alternando atitudes de grande voluntariosidade com a contenção daquela que sabe o que se espera e está disposta a entregá-lo, mas não sem algumas risonhas concessões à zombaria.

24 Conforme lembrariam, por exemplo, alguns dos mais emblemáticos contos fantásticos oitocentistas, como "O Homem da Areia" de Hoffmann e "A Vênus de Ille" (1837) de Prosper Mérimée (1803-1870).

25 Uma análise mais detida poderia aqui ser desenvolvida acerca da sensação do "inquietante" mencionada por Freud em *O Inquietante* (1919), quando trata de Hoffmann, ou das já mencionadas intuições de Buchner que evocamos a partir das leituras de Kayser. Acreditamos, contudo, que em "Os Canibais" essa sensação dura apenas enquanto a natureza do Visconde constitui um mistério projetado no suspense. Pois a partir do momento em que é desmontada e torna-se alvo de outro tipo de registro, esse efeito de mistério tão caro ao grotesco de Kayser e ao fantástico de Todorov se desfaz, tornando-o outra coisa, mais próxima da imagem do homem como uma "massa de carne". Esse movimento, na narrativa de que tratamos, desencadeia sucessivamente o mistério, o horror e o riso.

26 Aqui novamente caberia uma menção ao horizonte masoquista do "homem sem sexualidade", ideal que o Visconde parece encarnar no universo ficcional da narrativa, uma vez que se trata de "uma estátua viva".

27 A exemplo de nossa argumentação no capítulo anterior acerca da caracterização do cão Níger, o caráter misterioso que essa esfera da natureza assume em alguns momentos da obra de Carvalhal (especialmente a partir de figuras como Florentina e Margarida) jamais seria possível na natureza propriamente "bruta", mas apenas como intermediária entre visões da natureza mediadas pela razão e pela imaginação. Uma formulação de Bataille acerca da "violência" do erotismo talvez seja o melhor exemplo dessa tensão de que falamos: "Por sua atividade, o homem edificou o mundo racional, mas sempre subsiste nele um fundo de violência e, por mais

razoáveis que nos tornemos, uma violência pode nos dominar de novo que não é mais a violência natural, que é a violência de um ser de razão, que tentou obedecer, mas sucumbe ao movimento que nele mesmo não pode reduzir à razão." (BATAILLE, 2013, p.43)

28 Que, no mais, é a principal forma do já mencionado A Princesinha das Rosas de Fialho d'Almeida, bem como do trecho final de O Vaso de Ouro de Hoffmann, de A Sílfi de Odoievski, e de alguns trechos específicos da obra de Carvalho, como o que apontaremos adiante.

29 Conforme atesta Ernesto Rodrigues (1956-), em Mágico folhetim: literatura e jornalismo em Portugal (1998).

30 Ainda que, novamente, seria preciso tecer uma série de ressalvas quanto ao verdadeiro efeito construído pelo narrador de "Os Canibais" (e até mesmo quanto à possível recusa em efetivamente buscá-lo nesse sentido). Acreditamos, contudo, que a artificialidade quase neutralizante do fantástico em "Os Canibais" já foi cuidadosamente apontada, por exemplo, no já mencionado O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho, de Maria do Nascimento Oliveira. Ou, como diria Manuel João Gomes em prefácio a uma edição que contém apenas "Os Canibais": "[Carvalho] Teria escrito um clássico do suspense se não estivesse constante e deliberadamente a desfazê-lo" (GOMES in CARVALHAL, 1984).

31 Os verbetes de epicurismo e epicurista no Novo Aurélio são representativos dessa transformação: Epicurismo. [do antr. gr. Epikouros, Epicuro, + -ismo.] S.m. 1. Filos. Doutrina de Epicuro, filósofo materialista grego (341-270 a.C.), e de seus seguidores, entre os quais se distingue Lucrecio, poeta latino (98-55 a.C.), caracterizada, na física, pelo atomismo, e na moral, pela identificação do bem soberano com o prazer, o qual, concretamente, há de ser encontrado na prática da virtude e na cultura do espírito. [É errôneo identificar o epicurismo com o hedonismo.] 2. Sensualidade, luxúria. 3. Saúde do corpo e sossego do espírito. Epicurista. [de epicurismo + -ista.] Adj. 1. Relativo ao, ou que é partidário do epicurismo; epicureu (q.v.). 2. diz-se da pessoa dada aos deleites da mesa e do amor.

32 Cujo significado, segundo o Novo Aurélio no verbete abrigado "coquete", pode ser "leviano, volúvel, inconstante", definição que se aproxima de algumas das reflexões que temos desenvolvido.

33 Nas proposições de Bataille, afinadas com as imagens do amor ideal que temos destacado, a "fusão" moral ansiada pelo erotismo dos corações não se dá sem a entrega, em certo sentido a "morte", de uma individualidade anterior à relação, uma vez que o movimento que busca a continuidade se dá sempre a partir da desestabilização de uma individualidade, sempre descontínua.

34 O termo designa principalmente a passagem do estado de vapor para o de líquido mas, numa analogia que se aproxima do que temos desenvolvido, serve também para representar uma espécie de "redução ao essencial" quando refere-se a um texto.

35 Lembremos que a primeira publicação de Carvalho foi o drama intitulado O Castigo da vingança!" de 1862, do qual trataremos especificamente no capítulo 9.

36 A mera contemplação das ondas a despertar o sentimento do sublime, da saudade da terra natal, do amor perdido; em um sentido mais estritamente português, a nostalgia do passado glorioso das grandes navegações; ou, ainda mais emblematicamente, o suicídio marítimo, permeiam obras como Os Trabalhadores do Mar (1866) de Victor Hugo (1802-1886), Amor de Perdição de Camilo Castelo Branco (1825-1890), ou contos como O Véu (1865) de Teófilo Braga

(1843-1924), O Canto da Sereia (1870) de Júlio Dinis (1839-1871) e A Ladainha da Dor (1866) de Eça de Queirós (1845-1900), entre outros.

37 Massaud Moisés lembra, em A Literatura Portuguesa, uma severa crítica realizada em 1863 por João de Deus (1830-1896) aos excessos do chamado Ultra-romantismo no jornal O Brejense.

38 Encontramos algo bastante semelhante no desfecho do conto "O Punhal de Rosaura", cuja leve insinuação homoerótica da violenta cena final não seríamos levados a enunciar se não encontrássemos, para nossa surpresa, percepção muito semelhante na leitura de Manuel João Gomes.

39 Recurso semelhante àquele que caracterizava o "sistema negligente" seguido rigorosamente por J. Moreno.

40 Deleuze & Guattari, ao delinearem o que consideram uma relação entre burocracia e desejo na obra de Kafka, afirmam: "De uma parte, descobre-se por trás do triângulo familiar (pai-mãe-criança) outros triângulos infinitamente mais ativos, dos quais a família mesma toma emprestada sua própria potência (...). Pois é isso que a libido da criança investe desde o início: através da foto de família, todo um mapa do mundo" (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p.24). Ou ainda: "Assim, o triângulo familiar bem formado demais era apenas um condutor para investimentos de uma natureza completamente outra, que o filho não cessa de descobrir sob seu pai, em sua mãe, em si mesmo. Os juízes, comissários, burocratas, etc., não são substitutos do pai, é antes o pai que é um condensado de todas essas forças às quais ele mesmo se submete e convida seu filho a se submeter" (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p.25). Consideramos essas reflexões bastante férteis para todo o funcionamento do erotismo e da inconstância na obra de Álvaro do Carvalho, bem como na de boa parte da literatura fantástica oitocentista, que por vezes parece tão compatível com o que frequentemente se entende por certo "conteúdo psicanalítico" centrado supostamente apenas no núcleo familiar.

41 O cassino não precisa roubar nas cartas para obter grandes lucros. Não importa quem ganha ou perde individualmente. Enquanto instância que joga incansavelmente e cujas regras em geral a favorecem, a longo prazo ele sempre ganha, ainda que indivíduos sortudos possam obter somas consideravelmente grandes, uma vez ou outra.

42 Pensando nessa tradição, citamos rapidamente alguns exemplos particularmente ilustrativos. Um precursor incontornável de Carvalho é Hoffmann (1776-1822), que trabalhou com "amigo" semelhante ao menos duas vezes: em "Os Autômatos" (1814), Ludwig em relação ao protagonista Ferdinand. No clássico "O Homem da Areia" (1817), Lotar, irmão de Clara que, aparentemente sob sua influência, exerce função semelhante sobre o protagonista Natanael. Um autor que, ao longo do século XX, dedicou-se ao desenvolvimento de uma série de temas ligados à tradição do fantástico oitocentista foi Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Os "amigos lúcidos" povoam sua obra. Por exemplo, Larsen em O Sonho dos Heróis (1954) e Massey em Máscaras Venezianas (1986). No contexto português, lembremos do clássico A Confissão de Lúcio (1914), de Mário de Sá-Carneiro (1890-1916), e das notáveis reverberações que poderiam ser identificadas a partir do tema.

43 São múltiplos os termos adiante empregados por Carvalho/Mariano que pertenceriam a esses imaginários. Para citar uma lista deles, tirados todos do segmento IV (e que não os esgota!): "ideia fixa", "princípio de demência", "sonâmbulo", "propriedade de outro dono", "endurecido", "toque fantástico", "delírio", "pacto exercrável", "levado por turbilhão maligno", "judeu errante", "cavalo abissínio", "cerdo do evangelho", "febre duma doença vertiginosa".

44 Quando se encontra sobre o topo da montanha, no auge da atitude desafiante que antecede o crime, Mariano descreve a paisagem, convertida em "império das trevas": "Cruzam-se em vários sentidos pedregosos carreiros, que aparecem e desaparecem como serpeando por entre penhascos enormes e irregulares, os quais aparentam ameaçar a eternidade como titãs em competência com os deuses" (CARVALHAL, 2004, p.27). Quando encontra-se atônito no quarto, tem as seguinte visão: "E começaram os objectos a ganhar todas as formas e proporções, que lhes dava a minha veemente turbação. Ora cresciam, ora diminuam de volume. Torneavam-se em estátuas achatavam-se em sarcófagos, erguiam-se em pirâmides, fundiam-se em epitáfios, amontoavam-se em ossadas" (CARVALHAL, 2004, p.31). Imagens desse tipo, da instabilidade, do indiscernimento, percorrem toda a obra de Carvalhal.

45 Freud faz uma descrição semelhante no relato clínico do caso de Anna O., presente em seus Estudos sobre a histeria (1895): "Conquanto os dois estados fossem nitidamente separados, não apenas o 'segundo estado' penetrava no primeiro como, conforme dizia a paciente, em algum canto de seu cérebro havia, com frequência, mesmo em estados muito ruins, um observador perspicaz e calmo que via os desatinos. Essa persistência de um pensamento claro durante o predomínio da psicose assumiu uma expressão muito curiosa; quando, após o término dos fenômenos histéricos, a paciente encontrava-se numa depressão passageira, manifestou várias apreensões e autoacusações infantis, entre elas a de que não estivera absolutamente doente e tudo fora apenas simulado" (FREUD, 2016, p.73-74, grifos nossos). Há várias ideias que se aproximam do que propusemos em relação a "A Febre do jogo", como a "cisão do eu", a permanência de um "observador perspicaz e calmo" e a noção posterior de que a doença era na verdade uma simulação.

46 A ideia de opostos simultaneamente contraditórios e constituintes reunidos em um único indivíduo é, de certa forma, um dos grandes temas do fantástico. Podemos pensar no clássico vitoriano O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde (1886), de R. L. Stevenson (1850-1894). Ou em um dos mais mencionados contos fantásticos oitocentistas, "A Morte Amorosa" (1836), de Theophile Gautier (1811-1872). Um caso particularmente explícito é o conto de vampiro "A família do vurdulak", de Alekséi Tolstói (escrito em 1839, publicado em 1884), no qual a amada Sdenka, ao transformar-se, passa do estado de camponesa jovem e tímida ao de corpo ressuscitado, sedutor e destrutivo.

47 Além do estudo mencionado acerca de Sacher-Masoch, encontramos considerações próximas na análise do romance Gradiva (1903), de Wilhelm Jensen (1837-1911), empreendida por Freud em "O delírio e os sonhos na Gradiva de W. Jensen" (1907). A imagem da estátua é central também, com acentuado potencial erótico, em outro clássico da literatura fantástica oitocentista: o já mencionado "A Vênus de Ille" (1837), de Prosper Mérimée (1803-1870).

48 Adiante, Everardo se referirá aos salões de Veneza como o seu "proscênio" (CARVALHAL, 2004, p.198). O termo, que remete a um espaço intermediário entre o palco da ação e o público que assiste, parece bastante significativo quanto aos impasses de Everardo acerca da possível artificialidade de seus atos, de sua função a partir de termos como mobilidade-imobilidade, de uma propensão ostensiva à atuação hedonista e uma velada inclinação à contemplação idealizante cujos termos tomam forma nas descrições de Rosaura.

49 Descrição estranha, aliás, que até no nível do texto suscita alguma dúvida sobre se foi, de fato, proferida.

50 Trata-se de mais um imbricado caso de sobreposições, ou antes interpenetrações, de esferas políticas e afetivas no universo erótico de Álvaro do Carvalhal. É notável, aliás, que tanto em "O Punhal de Rosaura" como na primeira peça do autor, O Castigo da Vingança, esse tipo de imbr-

camento venha a tona a partir de recursos literários bastante ligados à tradição do melodrama. Mesmo que ignoremos o uso peculiar que Carvalho faz desses moldes aparentemente gastos, esse rápido deslocamento já constituiria um aspecto bastante curioso em sua obra.

51 "Mas, bem como muitas vezes em rescendente alfombra se esconde venenosa serpe, também, se revolverdes as pregas daquela meia, que vos perturba, lá encontrareis, sem dúvida, aguçado punhal. E tomai conta, que é ele tão pronto em punir um insolente, como são prontos os lábios, tismados pelo cigarro e pelo vinho, em despedir um beijo de amor espanhol.

Nesse notável conjunto reconhece-se a *manola*.

As *manolas*, as manolas! Aí está a magia, que o arrasta" (CARVALHAL, 2004, p.59).

52 "Bandidos, ébrios, mendigos, ladrões! Chama-vos isso o mundo dos soberbos, que vos repulsa, e que todavia não vale mais, nem tanto. Porque, não sendo menos feroz, é mais hipócrita e mais covarde. Porque faz da impostura um paládio, da lei um manequim, da justiça um sofisma ou uma teoria. Porque se arreeja com os espólios do menos forte. Porque pleiteia baixas competências com lastimosa vilania. Porque tudo, família, crenças, amigos, tudo sacrifica a impudentes vaidades e a ambiciosas conveniências. Indagai, e vereis que tais são as principais qualidades dos felizes da terra, dos virtuosos, dos queridos da multidão, dos honrados. Sejamos então nós os apóstatas da honra. E bebamos! Escárnio à sociedade madrastra, que exclui do festim universal, como se não fora filho do homem, o pária ou o proletário! Bebei. Sou eu que pago" (CARVALHAL, 2004, p.198).

53 Trata-se de um debate teórico entre o filósofo supracitado e o teólogo Boris Gunjevic, cujos fragmentos encontram-se reunidos e publicados sob o título de O sofrimento de Deus: inversões do Apocalipse.

54 Notemos, nesse sentido, a súbita "mudança de tom" no seguinte trecho: "Passados quinze dias, eu era isto, que vedes; era um velho. Mas um velho dissoluto e horrível. O abismo repe- lia-me. O suicídio zombava comigo. A morte tinha medo de mim. Maldito, como o judeu errante, reneguei pátria, família e tudo. Lancei-me aos reveses do acaso, e erreí sem bússola e sem norte.

Dormente na planície, que as vizinhas alturas da *Sierra Morena* e as límpidas águas do Gadalquivir tornam mais aprazível, sorriu-me um dia Córdova, a cidade das belas tradições e das manolas gentis, apetitosas e ligeiras.

Aqui estou. Conheceis-me." (CARVALHAL, 2004, p.208)

55 Lembremos das acusações de Rosaura acerca do comportamento do marido que, cansado de expô-la à sociedade como objeto exótico (brasileiro), agora a mantinha rigorosamente em casa. A própria descrição que Everardo faz da esposa, na abertura da narrativa, parece funcionar um pouco nesse sentido. Também o funcionamento contraditório que a aproxima ora da beleza ideal da estátua clássica, ora da agilidade sedutora das feras, parece sugerir um duplo movimento de contemplação reverente e impulso domador por parte do protagonista.

56 Um pouco como o Visconde de Aveleda, de "Os Canibais".

57 Os termos "sádico" e "masoquista", conforme os emprestamos de Deleuze, não se referem primordialmente a configurações psicológicas de destino da libido. Ele mesmo os identifica, antes de mais nada, como projetos estéticos, frutos do empenho artístico, afinal, de autores literários.

58 Segundo Deleuze, isso configuraria até mesmo uma espécie de "justificativa pública" de Sade, baseada na linguagem fria e demonstrativa com que descreve os atos violentos de seus protagonistas: "O entusiasmo é precisamente o que ele [Sade] critica em Rétif de La Bretonne; e ele não deixava de ter razão ao dizer (como sempre insisti em suas justificativas públicas) que ele, Sade, pelo menos nunca mostrou o vício sob forma agradável nem alegre: mostrou-o apático" (DELEUZE, 2009, p.30).

59 O texto encontra-se disponível completo, em inglês, no endereço: <<<http://www.gutenberg.org/files/2311/2311-h/2311-h.htm>>> Acesso em 28 jun. 2016.

60 O termo, aliás, remete a pelo menos dois outros aspectos da leitura que empreendemos de "O Punhal de Rosaura". É sabido que não se pode "estrangular" um basilisco. Esse monstro, geralmente descrito como uma serpente, é conhecido pelo poder de petrificar com o olhar. O único meio de derrotá-lo é usando um espelho, colocando-o diante de sua própria imagem refletida. Nesse sentido, os jogos de duplicação de Rosaura por meio do dominó e, adiante, do irmão Lorenzo del Giocondo, não são facilmente separáveis de um jogo de duplicação do próprio Everardo. Já mencionamos o nível de projeção, de seus anseios e desconfianças, sobre a imagem que cria de Rosaura. Se levamos essas reflexões às últimas consequências, a projeção de que falamos assume, na imagem do irmão de Rosaura, contornos ainda mais narcísicos e sexualizados. Pois, corporificando um ideal de Everardo antes atribuído a Rosaura, mas agora sob a forma de um homem disfarçado, o movimento narcísico estaria completo. Poderia ser significativo, nesse caso, que o encontro com Lorenzo ocasione também a morte de Everardo, que encara o confronto final com misterioso júbilo.

61 Diz-se que Heliogábalo (203-222), que governou por menos de cinco anos (228-222 d.C.) e morreu antes de chegar aos vinte, casou-se quatro vezes, duas com a mesma mulher, Julia Aquilia Severa, que cumpria antes a função de "vestal", sacerdotisa interdita aos relacionamentos amorosos. Mas ficou conhecido também pela relação com o escravo Hierocles, justamente um "favorito" diante de quem assumia atitudes acentuadamente afeminadas.

62 Utilizamos uma cópia da impressão de 1862, encontrada na Biblioteca Nacional de Portugal, que nos foi gentilmente entregue pelo orientador desta pesquisa. Nessa edição, encontram-se ausentes as páginas 27, 28, 29 e 30. Até onde pudemos nos informar, não sabemos de uma cópia que possua o texto completo. .

63 Algo próximo à formulação de Zizek acerca do pretenso (e, no mais daz vezes, fracassado) hedonismo do ateu contemporâneo, que evocamos para desenvolver uma hipótese no capítulo dedicado a "O Punhal de Rosaura".

64 No trecho, que reproduzimos completo anteriormente, todo o processo é descrito de forma bastante violenta.

65 O livro mencionado, aliás, é de Bernardim Ribeiro (1482-1552), poeta português do período renascentista. A obra em questão é justamente a mais conhecida do autor, *Menina e Moça* (1554), cujas relações com a peça de que tratamos certamente valeriam o esforço de futuras investigações.

66 Diferente, portanto, da aparição satânica em "J. Moreno", semelhante ao artifício "estéril", armado para "amedrontar infantes" que, conforme sugerimos, servia acima de tudo para despistar o leitor atento ao "sobrenatural" das verdadeiras lacunas propostas pelo conto.

67 Não trouxemos isso diretamente à discussão, mas é válido mencionar que, possivelmente atento a essa dimensão incontornável no contexto em que situa o drama, Carvalhal insere, além das evocadas repreensões de Adelina a Avalor, uma porção de pequenos diálogos, pouco significantes em relação aos grandes eventos da narrativa, que demonstram o aberto desprezo com que um personagem como Alfredo se dirige ao mensageiro Domingos, por exemplo. Ou que apenas Roberto e D. Francisco (que não deixa de receber, como o alferes de "Honra Antiga", algum acento verdadeiramente trágico) se refiram à mãe de Avalor pelo verdadeiro nome, Florinda.

68 É notável que apenas por esse gesto, pequeno na peça, mas grande na possível "revolução" planejada por Roberto, Domingos também receba um nome do autor, como Avalor, Roberto e Florinda (há no mínimo cem outros escravos que não são nomeados.)

69 Já a sua peça de estreia, por exemplo, é um (melo)drama horripilante cujos elementos, em geral clichês empregados com maiores ou menores graus de deslocamento, são situados num contexto indiscutivelmente "realista", se não em Portugal, ao menos no Brasil àquela altura (1862).

70 Essa foi, na verdade, a primeira hipótese que orientou nossas reflexões, a partir da leitura do estudo O "horror" na literatura portuguesa, de Maria Leonor Machado de Sousa. Nos chamou a atenção principalmente a naturalidade com que a frequentemente marginalizada obra de Carvalhal acabou por ocupar um lugar de destaque em um estudo historiográfico que parte de um "tema" como o "horror" e não da naturalização de supostas propostas estéticas mais abrangentes, como costumamos encontrar em panoramas históricos baseados nas grandes rupturas.

71 Esforço semelhante é notado por Eduardo Viveiros de Castro quando fala, em *Metafísicas Canibais* (2015), de um procedimento recorrente na série *Capitalismo e esquizofrenia* de Gilles Deleuze e Félix Guattari: "A marcha expositiva dos dois livros de *Capitalismo e esquizofrenia*, onde pululam as dualidades, é a todo momento interrompida por cláusulas adversativas, modalizações, especificações, involuções, subdivisões e outros deslocamentos argumentativos das distinções duais (ou outras) que tinham acabado de ser propostas pelos próprios autores. Tais interrupções metódicas são precisamente isso, uma questão de método, não de arrependimento após o pecado binário; elas são momentos perfeitamente determinados da construção conceitual. Nem princípios nem fins, as diádes deleuzianas são sempre meios para se chegar alhures" (VIVEIROS DE CASTRO, 2015, p.124-125).

72 Nesse sentido, Josefina Ludmer faz em outro contexto uma interessante formulação acerca do caráter nivelador de ambos os discursos. Em *Aquí América latina: una especulación* (2010), afirma: "Porque el altar (como el pantano, la ciénaga o el subsuelo) iguala las clases sociales y a veces clases sexuales. Los dos niveles muestran la impresionante simetría entre biología (las políticas de la vida y la muerte) y religión (o "espiritualidad", que puede incluir la literatura o la arte)" [Porque o altar (como o pântano, o lodaçal ou o subsolo) iguala classes sociais e às vezes classes sexuais. Os dois níveis mostram a impressionante simetria entre biologia (as políticas da vida e da morte) e religião (ou "espiritualidade", que pode incluir a literatura ou a arte)] (LUDMER, 2010, p.134-135, tradução nossa).

ÍNDICE REMISSIVO

- A
A ascensão do romance 10
Álvaro do Carvalho 7, 8, 9, 10, 11, 12, 24, 28,
58, 65, 66, 74, 81, 112, 113, 114,
124, 162, 163, 186, 241, 292, 298,
308, 309, 310, 312, 315, 316, 317
amor 18, 19, 21, 23, 25, 26, 27, 30, 31, 32, 33,
36, 41, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 55, 58,
60, 61, 66, 68, 70, 71, 72, 73, 74, 77,
79, 84, 85, 86, 89, 91, 92, 93, 94, 99,
100, 106, 107, 108, 109, 112, 114,
115, 116, 118, 119, 122, 125, 126,
127, 129, 137, 142, 148, 157, 194,
197, 198, 199, 200, 202, 203, 204,
208, 217, 218, 225, 226, 236, 244,
245, 247, 248, 249, 253, 254, 255,
256, 257, 258, 259, 260, 262, 263,
265, 267, 268, 271, 273, 274, 276,
277, 279, 281, 282, 285, 286, 288,
298, 303, 304, 305, 312, 313, 314,
315, 318
amor ideal 27, 31, 32, 36, 41, 55, 58, 70, 72,
84, 93, 112, 118, 125, 126, 142, 148,
271, 277, 304, 315
Anacársis 86, 87
angelical 38, 263, 303
aristocrática 131, 132, 154, 158, 188, 214,
222, 223, 227, 238, 300, 307
assassinato 19, 42, 113, 115, 116, 120, 133,
134, 135, 151, 168, 171, 207, 209,
245, 247, 255, 256, 257, 261, 267,
268, 278, 280, 282, 283, 284, 300,
304
AUERBACH 161, 309
autocaracterização 242
autor-narrador 12
Avalor 244, 245, 246, 247, 251, 252, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261,
262, 263, 264, 265, 266, 267, 268,
269, 270, 271, 272, 273, 274, 275,
276, 277, 278, 279, 280, 281, 282,
283, 284, 285, 286, 287, 288, 289,
290, 291, 304, 320
A Vênus das Peles 59, 221, 310, 313
A Vestal! 30, 31, 32, 33, 39, 43, 45, 58, 61, 62,
67, 70, 75, 79, 84, 88, 94, 96, 98, 99,
103, 106, 112, 114, 127, 128, 134,
140, 146, 147, 148, 152, 159, 163,
181, 183, 191, 193, 194, 197, 203,
218, 225, 229, 237, 239, 248, 250,
257, 262, 263, 268, 272, 274, 277,
282, 295, 300, 303
- B
Bataille 18, 19, 20, 22, 31, 32, 46, 47, 55, 65,
68, 93, 127, 156, 157, 169, 177, 249,
292, 297, 314, 315
BATAILLE 19, 20, 32, 156, 309, 315
BATALHA 113, 309
binarismo 20
brutalidade 102
- C
candido 248, 249
CARVALHAL 21, 25, 26, 31, 32, 33, 34, 35,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 47,
48, 49, 50, 51, 52, 54, 61, 62, 63, 64,
67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78,
79, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 91, 92, 93,
94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102,
103, 104, 105, 106, 108, 113, 116,
117, 120, 123, 124, 125, 126, 127,
128, 129, 130, 131, 133, 134, 136,
137, 138, 143, 145, 151, 152, 153,
154, 155, 157, 158, 160, 161, 164,
165, 166, 167, 168, 169, 170, 171,
172, 173, 174, 175, 176, 177, 178,
179, 180, 181, 182, 183, 185, 186,
187, 189, 190, 191, 193, 195, 196,
197, 198, 199, 201, 203, 206, 207,
208, 210, 211, 212, 213, 216, 217,
218, 219, 222, 223, 224, 225, 226,
228, 229, 230, 231, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 242, 247, 248, 249,
251, 252, 253, 254, 255, 256, 257,
259, 263, 264, 265, 267, 268, 269,
271, 272, 275, 277, 278, 279, 280,
282, 283, 284, 285, 286, 287, 288,
291, 293, 296, 299, 301, 303, 304,
305, 309, 312, 315, 317, 318
carvalhiana 119, 125, 147, 148, 189, 243, 293
catalisador 167, 177, 187, 194
clichês 94, 107, 114, 115, 122, 125, 132, 140,
142, 146, 162, 211, 289, 290, 320
Contos 7, 12, 31, 114, 241, 244, 309, 310
contraditório 8, 77, 83, 112, 116, 122, 125,

- 128, 133, 149, 205, 217, 269, 298,
300, 318
- corpos 18, 19, 32, 33, 58, 61, 68, 79, 136,
204, 221, 297, 302, 303, 304, 313
- crítica 7, 26, 38, 49, 71, 77, 83, 109, 114, 133,
136, 137, 139, 146, 148, 162, 241,
290, 299, 308, 312, 316
- D
- Deleuze 43, 44, 45, 51, 53, 56, 58, 60, 74, 99,
197, 217, 220, 222, 235, 292, 313,
314, 316, 318, 319, 320
- desalinho 40, 51, 96, 296
- desejos 219, 223, 224, 235, 254, 263
- dialética 220, 260
- divina 23, 25, 46, 47, 52, 53, 60, 91, 141, 272,
286, 287, 288, 296, 297, 305, 313
- E
- Eça de Queirós 8, 9, 11, 92, 312, 316
- ELIADE 118, 142, 309
- Erich Auerbach 161
- erotismo 7, 16, 18, 19, 20, 22, 27, 32, 33,
47, 55, 56, 58, 66, 68, 70, 79, 80,
93, 94, 95, 146, 149, 169, 196, 203,
204, 245, 249, 289, 292, 293, 294,
297, 298, 302, 303, 304, 305, 314,
315, 316
- estéticas 15, 320
- etérea 38, 96
- evolução 38, 193, 237
- F
- fábulas 77
- família 42, 75, 79, 80, 102, 107, 108, 112,
120, 122, 123, 128, 129, 130, 134,
135, 146, 148, 155, 158, 165, 188,
202, 204, 209, 234, 239, 247, 251,
263, 273, 275, 278, 280, 284, 290,
303, 306, 316, 317, 318
- fantasma 44, 45, 64, 95, 151, 160, 167, 178,
179, 180, 181, 183, 184, 185, 230,
231, 232, 233, 234, 235, 238, 279,
280, 289, 295, 296, 300, 306, 307
- fantástico 7, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 16, 17, 18,
22, 26, 27, 30, 45, 52, 62, 66, 70,
71, 79, 83, 90, 95, 97, 109, 133, 146,
151, 160, 162, 170, 177, 178, 184,
194, 211, 223, 231, 232, 235, 238,
244, 261, 279, 281, 289, 292, 293,
294, 295, 298, 299, 301, 302, 304,
305, 306, 307, 310, 312, 313, 314,
315, 316, 317
- Fausto 30, 31, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41,
42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 53, 54,
55, 56, 58, 59, 65, 66, 72, 86, 94, 98,
140, 147, 148, 152, 159, 163, 181,
191, 194, 198, 203, 218, 220, 229,
250, 257, 262, 268, 272, 274, 282,
295, 300, 304, 313, 314
- felicidade 190, 219, 252, 253
- ficção 8, 9, 91, 101, 139, 141, 302
- Florentina 25, 26, 33, 34, 35, 37, 42, 45, 46,
48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 58, 61,
66, 67, 70, 79, 86, 90, 94, 96, 97,
127, 134, 135, 148, 183, 197, 203,
217, 237, 263, 295, 305, 314
- francaria 113, 243
- Freud 65, 66, 68, 71, 109, 157, 314, 317
- G
- Gilles Deleuze 43, 51, 56, 313, 320
- grotesco 16, 17, 21, 22, 23, 25, 28, 30, 38,
64, 65, 70, 91, 96, 97, 147, 162, 181,
184, 225, 289, 292, 293, 294, 296,
297, 302, 313, 314
- H
- Hediondo! 40
- Heródoto 86, 87
- Hoffmann 64, 66, 68, 96, 162, 303, 312, 313,
314, 315, 316
- HOFFMANN 65, 71, 310
- horror 7, 10, 11, 16, 17, 18, 21, 22, 23, 25, 28,
32, 44, 58, 66, 75, 76, 95, 105, 113,
122, 125, 146, 148, 153, 204, 225,
226, 227, 250, 269, 289, 300, 310,
314, 320
- I
- imagem 19, 28, 30, 32, 36, 44, 45, 46, 52,
54, 58, 64, 68, 70, 71, 75, 80, 93,
94, 96, 97, 101, 104, 109, 116, 118,
119, 147, 151, 154, 155, 161, 162,
163, 164, 166, 168, 169, 171, 173,
178, 179, 182, 185, 188, 189, 197,
200, 204, 211, 224, 227, 230, 236,
237, 238, 244, 268, 273, 275, 276,
277, 286, 288, 289, 292, 294, 296,
298, 301, 303, 304, 305, 307, 314,

sumário

- 317, 319
- imaginário 7, 15, 24, 31, 35, 38, 40, 41, 55, 56, 58, 59, 60, 66, 67, 70, 71, 83, 86, 89, 90, 95, 99, 107, 110, 116, 119, 120, 121, 126, 140, 150, 154, 165, 172, 173, 180, 217, 221, 223, 224, 225, 227, 233, 236, 256, 260, 263, 266, 267, 280, 283, 289, 294, 296, 299, 313, 314
- inconstância 7, 9, 12, 13, 18, 21, 26, 27, 28, 31, 50, 55, 58, 59, 73, 77, 81, 83, 84, 91, 101, 102, 106, 112, 117, 118, 133, 137, 140, 142, 143, 145, 148, 162, 219, 244, 281, 292, 293, 294, 296, 298, 299, 316
- inocência 39, 136, 201
- inverossímil 105, 106
- J
- J. Moreno 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 95, 96, 98, 100, 102, 103, 104, 106, 107, 109, 110, 112, 122, 126, 132, 141, 146, 148, 149, 150, 163, 173, 182, 183, 184, 187, 194, 195, 204, 212, 215, 216, 228, 244, 249, 268, 274, 277, 295, 301, 302, 304, 316, 319
- J. Moreno 7
- jogo 19, 20, 27, 35, 42, 43, 49, 52, 55, 66, 72, 73, 76, 77, 91, 97, 98, 107, 122, 125, 132, 140, 150, 151, 153, 154, 155, 158, 160, 164, 166, 167, 176, 177, 178, 180, 181, 185, 190, 191, 195, 197, 200, 203, 215, 232, 237, 238, 242, 245, 246, 272, 279, 317, 319
- K
- Kayser 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 36, 37, 38, 64, 65, 68, 70, 91, 96, 97, 147, 153, 162, 168, 181, 184, 225, 292, 295, 296, 297, 313, 314
- L
- literária 7, 8, 11, 17, 64, 90, 109, 119, 131, 137, 139, 147, 162, 167, 169, 173, 174, 194, 201, 210, 211, 212, 215, 218, 231, 256, 294, 296, 299, 312
- literatura fantástica 7, 8, 9, 14, 15, 22, 26, 27, 50, 56, 66, 104, 109, 213, 222, 254, 298, 299, 311, 312, 316, 317
- luz 39, 40, 47, 51, 62, 77, 89, 98, 101, 120, 167, 170, 182, 209, 210, 225, 238
- M
- Margarida 32, 33, 59, 63, 64, 66, 67, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 79, 80, 83, 94, 95, 97, 135, 303, 305, 312, 314
- Massaud Moisés 9, 17, 316
- melodrama 12, 40, 49, 50, 113, 125, 162, 235, 242, 314, 318
- metamorfose 12, 173, 175, 191
- misterioso 62, 68, 70, 73, 80, 83, 105, 112, 151, 153, 160, 178, 181, 189, 222, 225, 227, 231, 235, 239, 247, 283, 301, 303, 314, 319
- mitos 118, 141, 142
- modernas 26
- mulher 7, 30, 36, 37, 42, 50, 51, 53, 56, 58, 63, 64, 70, 72, 73, 74, 89, 93, 94, 96, 98, 99, 108, 115, 197, 199, 200, 201, 202, 205, 207, 220, 223, 224, 229, 231, 249, 252, 263, 272, 279, 280, 314, 319
- N
- narrador 7, 12, 31, 37, 42, 43, 45, 47, 48, 49, 52, 55, 59, 66, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 93, 96, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 113, 114, 115, 116, 117, 120, 122, 124, 125, 126, 131, 133, 134, 135, 138, 139, 141, 145, 147, 149, 150, 152, 153, 154, 158, 159, 160, 163, 185, 188, 190, 193, 199, 200, 205, 206, 208, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 232, 237, 244, 300, 302, 305, 315
- narrador-protagonista 150, 193
- Naturalismo 8, 9, 11, 30
- Naturalista 14
- natureza 7, 15, 18, 21, 23, 24, 25, 26, 31, 33, 34, 35, 36, 38, 40, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 53, 54, 55, 58, 60, 63, 65, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74, 76, 80, 84, 91, 115, 116, 118, 123, 125, 126, 136, 140, 142, 143, 148, 151, 152, 170, 173, 182, 184, 189, 190, 196, 197, 201, 216, 225, 226, 227, 229, 238, 241, 244, 246, 248, 253, 270, 274, 298, 303, 304, 305, 313, 314, 316

- O
- O Castigo da vingança! 7, 11, 113, 241, 243, 245, 272, 290, 304, 309, 315
- O Erotismo 18, 309
- O "horror" na literatura portuguesa 10, 11, 310, 320
- oitocentista 9, 14, 21, 30, 31, 47, 59, 66, 67, 77, 90, 101, 146, 160, 162, 222, 244, 246, 293, 298, 299, 316, 317
- OLIVEIRA 10, 12, 28, 30, 114, 122, 231, 310
- Os Canibais 10, 32, 33, 56, 59, 60, 62, 70, 71, 74, 75, 79, 80, 83, 84, 90, 95, 96, 101, 103, 106, 112, 122, 128, 135, 141, 146, 148, 149, 155, 163, 194, 210, 216, 248, 249, 277, 289, 295, 303, 305, 314, 315, 318
- P
- personagens 9, 12, 13, 14, 21, 24, 26, 27, 33, 44, 51, 58, 59, 69, 73, 78, 83, 94, 100, 110, 112, 160, 162, 163, 191, 193, 199, 203, 206, 226, 239, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 250, 251, 257, 258, 259, 265, 271, 274, 276, 277, 283, 305
- personalidade 30, 117, 119, 197
- Portugal 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 84, 92, 99, 107, 108, 112, 120, 121, 310, 315, 319, 320
- pós-modernas 26
- protagonista 25, 32, 35, 42, 44, 51, 52, 54, 64, 71, 79, 83, 86, 88, 96, 99, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 124, 126, 145, 149, 150, 151, 160, 161, 163, 164, 166, 168, 172, 175, 177, 181, 184, 186, 188, 190, 191, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 200, 201, 204, 205, 207, 210, 216, 219, 223, 225, 227, 228, 235, 236, 239, 244, 255, 260, 261, 262, 265, 267, 278, 280, 282, 283, 289, 299, 300, 303, 304, 305, 306, 313, 314, 316, 318
- pureza 39, 267
- Q
- Quixotes 77, 84, 141, 149
- R
- realistas 9, 15, 16, 22, 45, 140, 281, 294
- religiosa 23, 43, 58, 117, 145, 156, 184, 223, 230, 281, 287, 313
- riso 16, 17, 34, 37, 44, 50, 102, 202, 205, 229, 237, 255, 256, 257, 269, 314
- romance 9, 10, 30, 37, 84, 85, 117, 135, 161, 162, 201, 220, 221, 243, 276, 293, 299, 308, 309, 312, 313, 317
- Runge 23
- S
- Sacher-Masoch 51, 58, 59, 197, 292, 309, 313, 314, 317
- século XX 7, 115, 316
- sensível 215, 266
- sexo 78, 79, 138, 223
- sexualidade 19, 21, 31, 33, 36, 38, 39, 40, 41, 45, 49, 53, 55, 58, 66, 68, 70, 72, 105, 220, 244, 274, 298, 314
- silenciamento 208
- Slavoj Zizek 218, 313
- social 13, 16, 19, 66, 71, 83, 102, 120, 146, 148, 149, 157, 159, 213, 224, 235, 245, 246, 255, 258, 269, 270, 273, 274, 277, 279, 283, 290, 304, 312
- sócio-político 223
- sufrimento 122, 127, 276, 318
- SOUSA 113, 310
- T
- TODOROV 16, 66, 299, 311
- tragicidade 122, 123, 129, 133, 139, 162, 273
- trágico-histórico 12
- treva 101
- U
- Ultra-romantismo 7, 316
- universo do fantástico 7, 8, 11, 16, 17, 18, 22, 27, 90, 95, 97, 232, 238, 298, 299, 312
- V
- virgindade 39, 63, 237, 307
- W
- Wolfgang Kayser 15, 16, 21
- Z
- Zizek 218, 313, 319

SOBRE O AUTOR

Fernando Vidal Variani

É mestre e atual doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR).

Já atuou como professor universitário nas áreas de teoria literária, literatura brasileira e literatura portuguesa.

Seus interesses envolvem os aspectos do erotismo na literatura fantástica oitocentista (grande tema do estudo aqui publicado) e, mais recentemente, tem buscado estabelecer um diálogo entre essa tradição e as múltiplas representações da sexualidade em romances naturalistas, dando especial ênfase às obras produzidas em língua portuguesa.

E-mail: fernando.variani@gmail.com

“
se derem forma
à inconstância,
esse é o homem
”

www.pimentacultural.com

