

# **ENTRE O IDEAL E A NATUREZA BRUTA: O EROTISMO NOS CONTOS “A VESTAL!” E “OS CANIBAIS”, DE ÁLVARO DO CARVALHAL**

**Antonio Augusto Nery**

**Fernando Vidal Variani**

Universidade Federal do Paraná

**Resumo:** Este artigo pretende analisar dois contos do autor português Álvaro do Carvalho (1844-1868): “A Vestal!” e “Os Canibais”, ambos publicados na coletânea póstuma *Contos* (1868). Nossa análise partirá da noção de erotismo proposta por Georges Bataille (1897-1962) em *O Erotismo* (1957) para desenvolver possíveis relações entre representações do corpo, do amor, da sexualidade e da natureza. Para tanto, teremos também em mente noções mais corriqueiras de “Romantismo” e “Naturalismo”, demonstrando como Carvalho parece oscilar, com certa ironia, entre dois extremos de visões de mundo e da humanidade em relação aos temas abordados.

**Palavras-chave:** Álvaro do Carvalho, Literatura Portuguesa, Erotismo, “A Vestal!”, “Os Canibais”.

**Abstract:** *Between the ideal and the gross nature: The erotism in the tales “a Vestal!” and “Os Canibais”, by Álvaro do Carvalho.* This article intends to analyze two tales: “A Vestal!” and “Os Canibais”, both written by Portuguese author Álvaro do Carvalho (1844-1868) and collected in a posthumous volume entitled *Contos* (1868). Our analysis is based on the notion of erotism proposed by Georges Bataille (1897-1962) in *Erotism: Death and Sensuality* (1957) and tries to develop a few possible relations between body, love, sexuality and nature representations. To do so, we’ll also have in mind the most trivial notions of “Romantism” and “Naturalism”, demonstrating how Carvalho seems to oscillate, with a subtle irony, between two extreme visions of the world and humanity, in what concerns the addressed issues.

**Keywords:** Álvaro do Carvalho, Portuguese Literature, Erotism, “A Vestal!”, “Os Canibais”.

No clássico *Introdução à literatura fantástica* (1970), refletindo sobre a “função social” do fantástico, Tzvetan Todorov afirma que: “o fantástico permite franquear certos limites inacessíveis quando a ele não se recorre”. Isso ocorre, segundo o crítico,

porque “ao lado da censura institucionalizada, existe uma outra, mais sutil e mais geral: a que reina na própria psique dos autores”. E, portanto, conclui que “o fantástico é um meio de combate contra uma e outra censura: os desmandos sexuais serão melhores aceitos por

qualquer espécie de censura se forem inscritos por conta do diabo” (TODOROV, 2010, p.167). A despeito das calorosas discussões que essas assertivas (talvez a segunda em especial) podem desencadear, elas parecem reveladoras acerca da abertura que o fantástico propicia a temas indesejáveis ou incômodos.

Embora a obra de Álvaro do Carvalho (1844-1868) não se aproxime sempre das definições canônicas do fantástico (pois a hesitação quanto ao sobrenatural poucas vezes assume papel central nas narrativas), a classificação de seus contos como “horrendos”, “grotescos”, “frenéticos”, entre outros adjetivos do gênero, pode proporcionar reflexões que a aproximam, pelo menos, daquilo que Todorov aponta como “função social” do fantástico. Nossa intenção neste trabalho é analisar dois contos do autor a partir desse prisma, especificamente no que se refere ao teor *erótico*<sup>1</sup> perceptível nas narrativas, de acordo com as proposições de Georges Bataille em *O Erotismo* (1957).

Para tanto, será importante esboçarmos o modo como uma crítica historiográfica mais tradicional, baseada em períodos literários, provavelmente situaria a raramente mencionada obra de Carvalho. Publicados ao longo da década de 60 do século XIX e reunidos na coletânea póstuma *Contos*, em 1868, seus textos estariam situados, de acordo com essa tradição, entre o fim de um período Romântico (ou, por vezes, Ultrarromântico) e a inauguração do aclamado Realismo português<sup>2</sup>.

Não é a intenção deste trabalho deter-se em discussões teóricas acerca da aplicabilidade ou não dessas classificações aos *Contos*, de Carvalho, nem especificamente às narrativas contidas nesse volume, “A Vestal!” e “Os Canibais”, que optamos por abordar neste

trabalho. Pensaremos justamente no modo mais simplista e caricatural como essas diferentes propostas estéticas (cujas classificações, se de fato possuem alguma validade, suscitariam discussões muito mais complexas) são geralmente encaradas como “pacotes fechados” de visão do mundo e de sua representação através da arte literária. Quando pensamos nas cristalizações caricaturais de Romantismo e Naturalismo, por exemplo, que serão de maior importância para nós, vêm à mente, entre outras, uma grande diferença quanto à percepção e representação do homem e de sua relação com a natureza. Pode-se pensar no sentido banal que o termo “romântico” assume atualmente em nossa sociedade e na sexualidade animalésca tantas vezes usada como característica de uma estética “naturalista”.

Com esses exemplos, propositalmente redutores, queremos apenas evocar dois extremos geralmente presentes onde quer que se tenha almejado fornecer uma visão panorâmica, rápida e totalizante, de uma história da literatura portuguesa no século XIX. É essencial, para esses panoramas, uma historiografia baseada nas sucessivas rupturas que colocam em vigor projetos estéticos diferentes. Contudo, para as intuições que subjazem a este trabalho, é essencial a linha esboçada por Maria Leonor Machado de Souza em *O “Horror na literatura portuguesa* (1979). Abandonando a pretensão de uma história total da literatura portuguesa, esse estudo identifica, nas obras ligadas ao “horror”, elementos que permitem diversas conexões entre os mais distintos períodos históricos na tradição literária portuguesa.

Portanto, consideramos compreensível que Álvaro do Carvalho, no trabalho de M. L. M. de Souza, finalmente assumisse algum destaque em um estudo de viés historiográfico. Seus contos de fato parecem permeados, sob o signo da ironia, de elementos típicos daquilo que se entende de modo simplista como o “Ultra-romantismo” da época. Mas é igualmente possível identificar em sua obra (e aqui não buscamos o esforço sem sentido de valorizá-la por isso), especificamente nas cenas tantas vezes apontadas como “horrendas” ou “grotescas” (pelas quais, se não produz sempre literatura fantástica, ao

<sup>1</sup> O termo *erotismo* e relacionados seguem transcritos em itálico por fazerem referência às noções desenvolvidas por Bataille, de sentido mais amplo do que o abrangido pelo uso mais corrente dos termos.

<sup>2</sup> Interessante mencionar que a publicação dos contos de Carvalho está cronologicamente muito próxima das primeiras publicações de Eça de Queirós (1845-1900), que viria a ser considerado o inaugurador e grande nome do Realismo português com *O Crime do Padre Amaro* (1875).

menos se aproxima do imaginário que circunda o gênero), laivos daquilo que mais tarde constituirá a imagem mais corriqueira de uma estética “naturalista”.

É nesse ponto que, ao nos voltarmos para os contos “A Vestal!” e “Os Canibais”, o erotismo, especialmente em suas possíveis relações com as representações do amor, da sensualidade, da natureza e do corpo, se tornará central para o desenvolvimento de nossa análise.

Repetimos, é de menor interesse para nós discutir minuciosamente a aplicação de classificações como “romantismo” e “naturalismo”. As evocamos, justamente em suas cristalizações mais grosseiras, apenas como extremos entre os quais o pensamento pode oscilar ao analisarmos, nos trechos destacados em cada narrativa, o que entendemos como “imagens” ligadas ao *erotismo*.

A partir disso pudemos optar, entre outras possibilidades, por algumas conexões entre os dois contos. Em torno de “imagens” nem sempre fáceis de definir, destacamos alguns elementos a serem analisados: os corpos e suas relações nos espaços dos bailes, dos bosques e dos quartos de núpcias; a tensão constante que Maria do Nascimento Oliveira, ao tratar do conto “A Vestal!”, identifica como um “conflito mal resolvido entre a matéria e o espírito” (OLIVEIRA, 1992, p.99); a recorrente insinuação de algo obscuro, subterrâneo, que subjaz à natureza idealizada de certo “romantismo”; a evocação frequente de imagens “estáticas”, nas quais o corpo humano confunde-se, ora com a imobilidade, ora com o distanciamento das figuras marmóreas. Em suma, trataremos de imagens que envolvem corpos (e percepções deles), os espaços por onde transitam (e as mudanças de percepção provocadas por eles), e seu papel nos jogos simbólicos que envolvem representações do amor, da sexualidade e da natureza. Acreditamos que uma análise desses elementos, aparentemente distantes, poderá fornecer uma reflexão mais ampla acerca dos contos abordados, bem como de projetar alguns possíveis diálogos entre Carvalhal, o *erotismo* de Bataille e os temas da literatura fantástica.

De início, precisamos esboçar rapidamente as noções de *continuidade* e *descontinuidade* propostas por Bataille e essenciais para sua compreensão do *erotismo*. Para explicá-las, o autor evoca a imagem molecular de dois seres distintos que, fundindo-se, realizam simultaneamente a aniquilação da própria existência enquanto seres descontínuos e a geração de um novo ser único. Bataille assume que, embora gerado em movimento semelhante, cada ser humano nasce, cresce e morre em um único corpo *descontínuo*, e que, nesse sentido, sua experiência existencial jamais poderá ser plenamente compartilhada. Porém, segundo o autor, permanece, em cada um, certa nostalgia da *continuidade*. Essa nostalgia é o denominador comum das três possibilidades de *erotismo* desenvolvidas por Bataille: *erotismo dos corpos*, *dos corações* e da *experiência religiosa*. É nesses três possíveis movimentos que, segundo o teórico, a humanidade busca um vislumbre, um aceno dessa *continuidade*, em última instância, inatingível. (BATAILLE, 2013).

Porém, esse vislumbre tem como pressuposto um movimento de desestabilização, de possível dissolução, até mesmo de potência destruidora, pois não há *continuidade* sem a desestabilização de uma subjetividade fundada na *descontinuidade*. É nesse ponto que, segundo Bataille, o *erotismo* se aproximaria da morte. Não parece casual, nesse sentido, que um dos principais temas românticos seja a relação entre amor, sensualidade e morte. Essa aproximação, contudo, exigiria um aprofundamento dessa reflexão que não é nosso objetivo aqui. Por ora, nos concentraremos no que se poderia chamar de “imagens de fusão”.

Bataille definiu esse momento (pois a continuidade erótica é sempre momentânea) como “a plena confusão de dois seres, a continuidade de dois seres descontínuos” (BATAILLE, 2013, p.43). Acreditamos que essa percepção pode aproximar-se, por seu caráter desestabilizador, especialmente no que tange à subjetividade (fundamento de um constructo como “a realidade”), de diversos elementos da literatura fantástica. Maria do Nascimento Oliveira, em *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalhal* (1992, p.79), afirma: “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 táctil das paisagens". É verdade que a teórica tece a assertiva apenas para afirmar que Carvalhal, em "Os Canibais", tomará um rumo diferente, que "ultrapassa de longe a realidade, numa espécie de orgia da palavra" (OLIVEIRA, 1992, p.79).

Ainda que não configure um contraponto, pois trata-se de desestabilizações distintas, é curioso notar que também a "orgia" indica um movimento de dissolução, de "união confusa de seres". O termo, para além do sentido sexual, é frequentemente empregado para indicar certa profusão, certa prodigalidade. Nesse sentido, será interessante observarmos uma cena luxuosa -ou luxuriosa?- logo no início de "Os Canibais". Ao descrever um baile, o narrador esboça uma espécie de turbilhão opulento permeado por metáforas 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 reverlar-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 eferescência 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 abandonam-se "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 se 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. É possível aproximá-las daquilo que Maria do Nascimento Oliveira aponta como o "conflito mal resolvido entre matéria e espírito", crucial em sua leitura de "A Vestal!". Essa oposição de fato avulta na estrutura do conto mencionado. Entretanto, aparece tematizada também em "Os Canibais". Eis uma das primeiras descrições do Visconde de Aveleda, personagem central da narrativa:

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).

O Visconde é associado a algo "mecânico", "automático", e "à inércia do granito". Será posteriormente chamado de "insensível estátua" e ao fim do conto, no quarto de núpcias, mostrará de fato possuir um corpo de mármore, afirmando de si mesmo: "não sou um homem", "sou uma estátua" (CARVALHAL, 2004, p.251). Há uma clara oposição entre a natureza misteriosa (o fim da narrativa não a esclarece) do Conde de Aveleda e a natureza eferescente do baile, na qual Margarida,

futura mulher do conde, sente-se à vontade. Vejamos a reação de Margarida ao avistar o conde:

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 o modo como Margarida aparece com descrições de 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, "ardente amadora das valsas", 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 a insinuação de "paixões desconhecidas", de uma "morada das formosas quimeras", longe, para onde vai seu pensamento. Essa região obscura, onde insinuem-se mistérios e "paixões desconhecidas", surge durante um passeio noturno no jardim, em que é descrito 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 arvoredos 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 confunde-se (ou dissolve-se) na sombra como um fantasma, em "hora funesta", seu "suspirar comprimido" associa-se 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). Esse mistério sedutor, o indizível precipício pelo qual se sente atraída, surge até mesmo em um dos momentos mais terríveis da narrativa. No quarto de núpcias, pouco antes do noivo revelar-se estátua, quando Margarida o vê gargalhar e pensa na possibilidade do segredo referir-se a um passado criminoso, deparamo-nos com as perguntas: "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 verá 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 lacedemónia (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" antevistos 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. Talvez o anseio de Margarida e Florentina, enquanto noivas, funcione nesse sentido. 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, corpórea. Pensando em termos bataillianos, uma intuição imaginativa do *erotismo dos corpos*. Essa dimensão do erotismo está, portanto, ligada à matéria, ponto crucial da *descontinuidade* proposta por 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 rupturas na história do pensamento ocidental), a aproximaria do que costuma-se pensar como animalidade, como o que poderíamos chamar grosseiramente de "natureza bruta". Essa parece ser a grande virada que caracteriza o que geralmente se entende como a cisão entre "romantismo" e "naturalismo" nos modos de representação atribuídos à literatura.

Como mencionamos, não é nossa intenção discutir a aplicabilidade desses rótulos. Basta

que pensemos em seus termos mais caricaturais, no modo até mesmo simplista com que certa crítica os utiliza como "pacotes fechados" de visão e representação do mundo na literatura. Pois são justamente essas cristalizações caricaturais que parecem estar constantemente em jogo na obra de Álvaro do Carvalho. Em "A Vestal!", por exemplo, L. Gundar é a perfeita caricatura do romântico idealista, ao passo que Fausto funciona do mesmo modo em relação ao decadentista, que vê no vício, especialmente ligado à sexualidade, a única realidade da existência humana. É verdade que a representação da mulher assumirá papel fundamental em seu discurso, pois são suas experiências com elas (a violação quando pequeno, a grotesca cena de envenenamento da mãe seguida de cópula, assim como todas as mulheres seduzidas por ele posteriormente) que determinam essa visão. Em seu discurso predomina a lei da sexualidade, e principalmente da sexualidade violenta, pois "não nascendo para carrasco, há-de ser escravo ou desonrado" (CARVALHAL, 2004, p.158).

A visão da natureza enunciada por Fausto é apenas uma das hipóteses para nomear o "mistério", os "incógnitos prazeres" do "precipício" encoberto pelas flores, e estaria ligada, segundo Maria do Nascimento Oliveira, a um "realismo romântico" identificável no decorrer da narrativa. Essa hipótese pode nos levar a ver uma espécie de antecipação da imagem caricatural do que posteriormente convencionou-se chamar de Naturalismo. A passagem, na própria linguagem da narrativa, de certo "romantismo" a certo "naturalismo" igualmente caricaturais, pode ser vista nas descrições da natureza quando L. Gundar conta dos encontros com Florentina (CARVALHAL, 2004, p.135-137) e na descrição feita pelo próprio narrador a partir das novas percepções de L. Gundar após o discurso didático e decadentista do amigo Fausto (CARVALHAL, 2004, p.162).

Mas é na consumação do casamento entre L. Gundar e Florentina que aparecerá de modo mais claro. A festa fora contida, pouco luxuosa ou opulenta (ao contrário do que ocorre em "Os Canibais" e do que esperavam os familiares), mas "veio também à festa a

natureza com os adornos da sua majestade" (CARVALHAL, 2004, p.168). Essa introdução da natureza dá o tom do início do trecho, impregnado de idealização romântica, que rapidamente se tornará animalidade grotesca:

À maneira de sátiros, espreitemos de 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 de asfixia dum gozo ideal. Ainda um pensamento grosseiro não os manchou. Porém a embriaguez recrudescer. Languescem os sentidos em indefinido torpor. Inclina-se as fronteiras, encontram-se os lábios, e colam-se num segundo beijo, num beijo húmido, viscoso e ardente. A carne triunfa (CARVALHAL, 2004, p.168-169).

É explícita na passagem, tanto no que é narrado quanto nas palavras escolhidas para narrar, a transição do "gozo ideal" para o "triunfo da carne", desencadeado por um "indefinido torpor" que gera um "beijo húmido, viscoso e ardente". Além disso, a cena ocorre numa gruta, sobre os musgos que há no interior dos rochedos. O espaço logo é tomado, no entanto, pelos uivos de Níger, o enorme cão de Florentina, cujo aspecto viril e corpulento é prodigiosamente descrito no início do conto por L. Gundar, que o considera seu "inimigo", seu rival na atenção de Florentina (CARVALHAL, 2004, p.136-137). O lamento do cão, que "atroia o espaço com uivos prolongados", adia a consumação carnal do casamento, obrigando os noivos a adentrar novamente a casa, e apenas lá realizar o que lhes é devido:

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 atroia 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.169).

É desnecessário apontar a caracterização animalizada de Florentina nessa cena, em que impera a sua vontade, tornando L. Gundar temporariamente coadjuvante, se não caricaturalmente vítima da "raiva de amor" com que a noiva "crava-lhe na face os dentes vorazes". Há alguma semelhança com a narrativa de Fausto, que quando criança teria recebido inadvertidamente em seu quarto a visita de uma hóspede aparentemente angelical que o teria violado (a própria mãe de Florentina, segundo Fausto).

Para prosseguirmos nossa reflexão, é preciso ter em mente aquele vago sentimento comum às duas noivas e a caracterização animalizada da sexualidade no trecho destacado, mas também algumas possíveis semelhanças perceptíveis se colocarmos 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. É compreensível que sua aparência fantástica aterrorize Margarida, que foge e acaba morrendo na noite de suas núpcias. Mas desastre semelhante ocorre também no casamento entre L. Gundar, fisicamente normal, e Florentina.

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 de romances de cavalaria feitas a dois, 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 predileção 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 encoraja a fazê-lo), a seguinte cena pode sintetizar simbolicamente uma estrutura que acreditamos essencial para a compreensão 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 acção muito engraçada. Pelo contrário Níger, que por acaso nos acompanhara, desta vez, investiu para mim, mostrando ameaçadora a terrível dentadura. (CARVALHAL, 2004, p.140)

Esse trecho, narrado por Gundar, pode apresentar a seguinte configuração simbólica: ele, o idealizador de Florentina, que mesmo diante de risos que "nadam em alegria", considera-os risos "de angélica catadura". Florentina é mais enigmática. Aparecerá sempre envolta em certo langor sedutor, certa voluntariosidade espontânea, certa propensão 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 rival de Gundar na briga por seu afeto. Níger e sua "terrível dentadura" (há prodigiosas descrições físicas do cão) seriam imagem da natureza bruta que mencionamos. Nas palavras de Maria do Nascimento Oliveira, da "matéria". Gundar, por sua vez, figuraria como caricatura de certo romantismo, que preza exclusivamente pelo "ideal", a que Oliveira refere-se como "espírito".

Nesse sentido torna-se relevante o segundo tipo de erotismo proposto por Bataille, o erotismo *dos corações*. O autor não o distancia do erotismo *dos corpos*, considera-o até mesmo, geralmente, ligado a ele. Mas a "dissolução" que ocasiona a já mencionada fusão erótica nessa variante ocorre em outros termos:

O erotismo dos corpos 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. 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)

Gundar e o idealismo exacerbado que representa parecem configurar justamente uma dessas "exceções", nas quais o que Bataille denomina *erotismo dos corações* surge desvinculado do *erotismo dos corpos*. Trata-se de um anseio que busca fusões de outra ordem. Em certo romantismo, chamam-no "fusão das almas". Sua impossibilidade em sentido pleno é incluída por Remo Ceserani entre as "frustrações do amor romântico", para ele um dos principais eixos temáticos do fantástico:

Dois indivíduos se escolhem tendo como base uma profunda e misteriosa afinidade: 'Aquela 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)

A ideia das "almas gêmeas" aparece de modo um pouco ridicularizado (como quase tudo em Carvalhal) nos primeiros diálogos entre Margarida e o Visconde de Aveleda, em "Os Canibais". Mas a "fusão das almas", no sentido de Ceserani, aparece explicitamente nos dois contos. Em "Os Canibais", quando D. João sobe numa árvore para espiar o quarto onde se daria a consumação do casamento do Visconde com Margarida:

Estava ali 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 trajes e de mágoas, celebrar celestiais mistérios de noivado... (CARVALHAL, 2004, p.246)

É possível notar, como na primeira cena do baile, uma distinção entre aqueles que participam do jogo erótico, da fusão ainda que temporária de dois ou mais seres (as núpcias ou a dança efervescente), e aqueles que observam, associados a colunas de "mármore", ou a um "fragmento de granito". Também a natureza marmórea de Aveleda é significativa nesse sentido. Por ora, lembremos que, no trecho destacado, a fusão que consuma o casamento, assim como aquela delineada por Ceserani, inclui uma fusão corpórea e espiritual, não havendo exclusão de alguma dessas dimensões. Porém, na cena do casamento entre Gundar e Florentina ("A Vestal!"), a imagem de fusão também aparece, mas referindo-se a esposos que se amam com uma "esquisita delicadeza":

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 delicadeza 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. Isto, em idioma de mortais, não significa nada. Mas há coisas, que toda a gente assim diz. (CARVALHAL, 2004, 167)

Um amor exclusivamente espiritual parece ser justamente o ideal de L. Gundar. Após o casamento (explicitamente menos opulento e luxurioso que o que encontramos em "Os Canibais"), 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 Carvalho e aparentemente herança crítica do melodrama, deixam entrever a tragédia que se aproxima. 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 sente-se desprezado e aumenta sua ira. No instante seguinte, porém, o riso de Florentina transforma-se 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 Carvalho. Esse recurso, assim como os diálogos mencionados, parecem ao mesmo tempo herança e sátira da tradição do melodrama português do século XIX. Mas parecem também contrariar uma caracterização unívoca da personagem. A verdadeira natureza de Florentina seria tema para uma análise à parte, mas a decisão entre a possibilidade ou não de pensarmos nela a partir da natureza feminina pintada grotescamente por Fausto, dependerá de uma

decisão sobre a última cena da narrativa, que particularmente nos interessa.

Traçamos brevemente as linhas gerais que levarão ao fim desastroso de ambos os casamentos. Apontamos alguma semelhança entre os devaneios pré-nupciais de Florentina e Margarida (e a relação deles com a natureza) e alguma aproximação entre o Visconde de Aveleda e L. Gundar. Vejamos agora o funcionamento de duas cenas que são provavelmente decisivas no modo como a obra de Carvalho é mais frequentemente caracterizada.

Após a mencionada discussão entre o casal de "A Vestal!" e as frequentes visitas de 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 à tradição da literatura fantástica<sup>3</sup>. E é justamente no plano armado por Gundar, com a intenção de surpreender a esposa em ato de infidelidade, que veremos um recurso típico dessa tradição e o desfecho grotesco 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 espíá-la no quarto de dormir. Ressaltamos novamente uma configuração recorrente não apenas em Carvalho, 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 acompanhe ou que espreite 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 tratar-se de um momento em que o acesso a seu corpo, à

<sup>3</sup> A sobreposição de identidades e sua confusão, no alto de uma torre, por parte do protagonista, são imagens clássicas do *Homem de Areia* (1815) de E.T.A. Hoffmann (1776-1822). Segundo Todorov, entre outros, trata-se de uma das mais emblemáticas narrativas fantásticas do século XIX.

consumação carnal de seu desejo, lhe é vedado. 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)

Mais uma vez aquele que observa, "petrificado", é novamente associado à frieza concreta do mármore, do granito, do rochedo em que se transforma a bela Eco (a quem é negado o amor de Narciso) no poema entoado pelo Visconde de Aveleda no baile de "Os Canibais". No caso de Gundar, talvez seja a imobilidade, a condição de observador, o que torna a esposa, nessa cena, atraente a ponto de deixá-lo 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, 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 "falto de alimentos", o protagonista "degenerou em sono pesado" (CARVALHAL, 2004, p.181), entra em jogo um recurso típico do fantástico. Se Gundar assumirmos que Gundar dorme nesse ponto, e a visão que mencionaremos adquire ares bastante oníricos, o que ocorre a seguir (o que há, na verdade, de "horrível" 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 dúbio e confortativa claridade. 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 repouso, 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, repoisava brandamente angélica aparição. Di-la-iam, à primeira vista, estátua de alabastro, gloriosa fantasia dum grande artista, Prosérpina dum Fídias iluminado. Porém, melhor considerada, 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. Níger permanece imóvel, "como à espera dum momento desejado", nesse ponto talvez assemelhando-se ao próprio Gundar, que espreita, com a diferença de que Gundar 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 assemelha-se a uma estátua. Também nisso o ideal de Gundar e o modo como a cena é descrita aproximam-se do Sacher-Masoch analisado 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, como forma de 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, da sexualidade violenta, na qual "não nascendo para carrasco, hás-de ser escravo ou desonrado"<sup>4</sup>. 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 entanto, 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, trememente, 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, chega a apontar para Florentina, mas quando a esposa pede pela morte, mira o próprio crânio e atira.

Nesse ponto, ambos estão mortos, devolvidos à qualidade de matéria sem vida: o

<sup>4</sup> Frase análoga, aliás, é proferida pelo protagonista de *A Vênus das Peles* (1870), romance mais conhecido de Sacher-Masoch, que narra a passagem do personagem entre dois paradigmas de relação com o mundo e, especificamente, com as mulheres.

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 estrugia 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, representante da natureza bruta, sua 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.

Também no Visconde de Aveleda, de "Os Canibais", encontraremos, além de uma longa relação com o tema da estátua, um fim trágico à intimidade dos noivos. Falamos de um efeito de *suspense*, tanto no sentido de suspensão do movimento de saciar o desejo corpóreo, quanto de tensão romanesca. Na cena de núpcias entre o Visconde e Margarida, os efeitos são claramente simultâneos. Quando Margarida vai ao quarto, a descrição do Visconde e a posição em que permanece, iluminado pelo clarão da Lua, gera a expectativa romanesca de uma cena macabra. Segue-se um diálogo em que o Visconde deixa entrever a existência de um segredo, 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 natureza e a reação de Margarida, resta ao corpo artificial (mecânico, marmóreo) 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 explicitação das próprias engrenagens, adquirindo um forte teor meta-narrativo. O já mencionado estudo de Maria do Nascimento Oliveira em *O Fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho* trabalha lucidamente a questão. No trecho destacado, o desmantelamento do corpo do Visconde (a figura supostamente assustadora se encararmos a obra como conto de horror,) vai ao encontro de um movimento relacionado à própria narração, cujas engrenagens vinham desde o início sendo alegremente expostas pelo narrador. Num último arroubo dramático, talvez até mesmo heróico, "numa contorsão de agonia extrema", o Visconde atira-se e rola 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 contracções", 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 final desse segmento assemelha-se ao desfecho trágico de "A Vestal!", encerrando os elementos relacionados mais diretamente à nossa análise. Contudo, talvez seja interessante destacar que em "Os Canibais" a narrativa prolonga-se por mais dois segmentos. No "segundo desfecho" dado ao texto, após figurar como imagem de horror, o corpo do Visconde sofrerá uma nova mudança de condição, vindo a ser acidentalmente devorado pelos familiares de Margarida, que desavisadamente o encontram na forma de "massa compacta de carne" que exhibe um "provocante pedaço"

(CARVALHAL, 2003, p.257). 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 ou exposta como imagem de horror) central para um efeito cômico obtido pelo incômodo absurdo da situação (tema caro às reflexões acerca do grotesco).

Nossa intenção, ao percorrer os contos, foi menos a de solidificar uma conclusão a ser explicitada no fechamento do trabalho, do que a de apontar, a partir dos trechos selecionados, possíveis aproximações teóricas e simbólicas. Por exemplo, entre os diferentes caminhos assumidos pelo *erotismo* de Bataille (corpos, corações) e algumas representações geralmente associadas à cisão entre visões simplistas de “Naturalismo” (corpo e sexo como natureza bruta) e “Romantismo” (amor e natureza idealizados). Nesse jogo assumem importância as “imagens estáticas”, de acordo com Deleuze, intimamente relacionadas à sexualidade e à relação entre “realidade”, “ideal” e “fantasia”. O fantástico, de acordo com a proposição de Todorov citada no início, pode ter funcionado, desde seu aparecimento, como o “espaço” (literário) desses temas proibidos, desestabilizadores. Pensando na dimensão mais ampla dada ao termo na teoria batailliana, poderíamos dizer: *eróticos*.

Nesse sentido, torna-se de certo modo compreensível a frequente aproximação da obra de Carvalho com o universo do fantástico. Se pensarmos exclusivamente nos conceitos clássicos de Todorov, nenhuma das narrativas abordadas configuraria, indiscutivelmente, um conto fantástico. Ainda assim, a utilização de recursos e referências ao imaginário do fantástico (o típico “adormecer” do protagonista, as referências a Hoffmann, entre outros), parecem cruciais à abordagem de temas *eróticos* na obra de Carvalho.

Todas as relações esboçadas ao longo do texto suscitariam discussões mais aprofundadas entre as estruturas teóricas e simbólicas que evocamos (erotismo, fantástico, Romantismo, etc) e as imagens que destacamos em nossa análise (corpo, natureza, amor, sexualidade, etc). Acreditamos,

contudo, ter apontado alguns caminhos possíveis para conexões que podem mostrar-se frutíferas em novas abordagens à obra de Álvaro do Carvalho.

## Referências

BATAILLE, Georges. **O Erotismo**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

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.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus. O Homem de areia. In: CALVINO, Italo (org.). **Contos fantásticos do século XIX**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

OLIVEIRA, Maria do Nascimento. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SACHER-MASOCH, Leopold von. **A Vênus das peles**. São Paulo: Hedra, 2008.

SOUZA, Maria Leonor Machado de. **O "horror" na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Recebido em: 19 de setembro de 2014.

Aceito em: 23 de novembro de 2014.