



La belle dame sans merci: a beleza e o horror em contos de Álvaro do Carvalho
La belle dame sans merci: beauty and horror in Álvaro do Carvalho's short stories

Carlos Francisco de Morais¹

Resumo: O objetivo deste artigo é investigar como a experiência do horror em contos de Álvaro do Carvalho está vinculada à obsessão pela beleza feminina, que marca vários de seus protagonistas. Dessa forma, aqui se explorará a influência, na literatura do autor português identificado com o Ultrarromantismo, do tema gótico da “Belle dame sans merci”, tratado literariamente, entre outros, por John Keats, grande nome do Romantismo inglês.

Palavras-chave: Literatura de horror; conto português, Álvaro do Carvalho, **Os canibais**; La belle dame sans merci.

Abstract: This paper aims to study how, in Álvaro do Carvalho's short stories, the experience of horror is linked to an obsession with feminine beauty on the part of many of their protagonists. In this regard, here we will look into the influence, in the writings of the Portuguese ultraromantic, of the “Belle dame sans merci” gothic theme, in the vein it was previously treated, among others, by John Keats, one of the great names in English Romanticism.

Keywords: Horror literature; Portuguese short stories; Álvaro do Carvalho; **Os canibais**; La belle dame sans merci.

As temáticas do fantástico, do sobrenatural, do horror e do terror não são estranhas à Literatura Portuguesa, embora não se possa afirmar que lhe pertençam ao veio principal, como registra Maria Cristina Batalha ao examinar o assunto:

Na escrita portuguesa, a experiência do mistério e a presença de almas do outro mundo manifesta-se muito cedo. (...) Entretanto, o certo é que, na série literária portuguesa, a literatura fantástica marca timidamente a sua presença (...)

As razões, segundo Maria do Nascimento Oliveira, são a forte censura e o cerceamento de traduções de obras estrangeiras com seu potencial subversivo, a presença, no país, de um movimento romântico específico, tardio em relação ao resto da Europa, o que acarretou uma certa precariedade na assimilação de alguns valores e conteúdos que foram amplamente utilizados pelos românticos franceses, alemães e ingleses. (BATALHA, 2011, p. 158)

Essa situação marginal da literatura de cunho fantástico em Portugal também é marca daquela especificamente voltada para o horror. Ao comentar a tardia penetração da literatura de temas *góticos* ou *negros*, como identifica essa produção, Maria Leonor Machado de Sousa também explica as razões para a escassa produção

¹ Doutor em Literatura Portuguesa (USP), docente do curso de Letras e do ProLetras - Mestrado Profissional em Letras da UFTM – Universidade Federal do Triângulo Mineiro.

nessa linha ao longo do século XIX, ao contrário do que acontecia em países como Inglaterra, França e Alemanha:

a profunda agitação da vida nacional nas três primeiras décadas do século XIX continuou a impedir um amplo intercâmbio com a cultura de além-Pirineus e foi causa de que recebêssemos simultaneamente Pré-Romantismo e Romantismo. O romântico português conheceu, sem transição, a literatura nocturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação, reforçada por um temperamento saudosista, levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente “romântico”, tendendo mais para um negro melancólico e suavemente triste do que para os lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo. Por estas razões, quase não existem entre nós novelas de aventuras tenebrosas (SOUSA, 1979, p. 12-13).

Nesse panorama, de maneira semelhante ao gênero, Álvaro do Carvalho (1844-1868), também não pertence ao veio principal dos autores canônicos de Portugal. Tendo vivido tão pouco, seus contos, sua principal produção, só apareceriam postumamente, publicados por seu amigo J. Simões Dias. Em que pese tais condições, sua escrita se destaca pela originalidade de linguagem e temas e pela ampla penetração do macabro e do insólito como recursos do terror, como aponta Maria Leonor Sousa:

Mas a verdade é que Carvalho escreve “contos” (...) onde trabalha conscientemente todos os requintes da escola, desde o sobrenatural até ao erótico (...) e que com certeza pertencem ao que de mais representativo existe na literatura portuguesa.

(...)

Creio não errar ao dizer que Carvalho não desdenhou qualquer elemento da literatura de terror: o manuscrito (*Os canibais*), o espectro (*O punhal de Rosaura, A febre do jogo*), o artifício fatal do embuçado (*Honra antiga*), a obsessão lúgubre (*J. Moreno*), o erotismo doentio (*A vestal*). Até o motivo do juramento de fidelidade para além da morte é utilizado. Em *Os canibais*, trata-se de uma afirmação impensada, que a heroína não tem a coragem de assumir (...). (SOUSA, 2011, p. 61)

Acabam de ser nomeados os seis contos que compõem o livro *Contos*, de 1868. Como se vê, uma de suas marcas é a variedade temática, traço que também se confirma em termos de espaço (há contos passados em Lisboa e no interior de Portugal, outros em Itália e Espanha ou em lugar indeterminado), assim como há aqueles narrados em 1ª. Pessoa e outros em 3ª.; há aqueles passados em ambientes aristocráticos, enquanto outros criam uma cena burguesa ou popular. Em que pese essa constância da variedade, o foco do presente estudo é a presença de uma extraordinária marca de unidade entre as narrativas de *Contos*. Referimo-nos ao fato de que é constante nessas narrativas a utilização da beleza como motivação originária das experiências de terror. Excetuado o do primeiro conto do livro, “A febre do jogo”, todos os protagonistas dos demais contos se envolvem com mulheres dotadas de rara beleza.

Em “J. Moreno”, assim é descrita Petra, a jovem espanhola por quem o personagem-título se apaixona à primeira vista:

Esbelta, bem torneada, fresca como uma açucena, leve e travessa como uma fantasia airosa, Petra irradiava luz, animação e júbilos em torno de si.

Ninguém melhor do que ela, nem com mais subtileza de donaire, rojava a seda abundante dum vestido, ou se envolvia na estofa transparente do seu pequeno xale. (CARVALHAL, 1990, p. 59)

Em “Honra antiga”, chama-se Petronilha a jovem plebeia que atrairá os olhos do “conde novo”, filho da família mais aristocrática da região; sua descrição é feita nesses termos de absoluta admiração:

Petronilha (...) viçava como uma flor que fresca desabrocha. Todas as pompas da juvenildade se abrilhantavam nela. Também mais requestada nunca foi beleza campesina. Nem se viu moça linda tão esquiva e avessa ao santo matrimônio. (Idem, p. 95).

Florentina, a prima e paixão de L. Gundar, protagonista de “A vestal” já é chamada de “encanto” e “milagre” na primeira vez em que ele, depois de muito tempo passado da convivência na infância, a encontra como moça feita; eis o relato que ele faz desse reencontro a seu amigo Fausto:

não era menor a curiosidade de ver minha prima, linda e afectuosa criança, que, debulhada em lágrimas, me vira partir, e que devia desabotoar agora em todos os atractivos graciosos com que a mulher aponta na juventude. (...) De repente (...) que ilusão! que encanto!

– Viste?...

– Um milagre. Era ela.

– Tua prima?

– Minha prima. As tranças loiras, o jaspe da cútis, o alvor das vestes lançavam não sei que resplendores vermelhos. Eram como uma auréola... (Idem, p. 125-126)

A primeira visão que o leitor tem de Rosaura já o alerta de que também em “O punhal de Rosaura” a beleza da mulher terá um papel de destaque. Nem a tristeza que a personagem está sentindo no início do conto é capaz de ensombrecer sua formosura, comparável aos exemplos poéticos e escultóricos da era clássica, aos olhos de Everardo, o narrador-protagonista que é também seu amante:

Descansava o corpo mórbido nos coxins elásticos dum rico divã e o estofa macio e flácido de seu amplo roupão não furtava a meus olhos nenhuma das airosas curvas, nenhum dos peregrinos contornos dum talhe que logo recordava a voluptuária negligência da ideal formosura grega. (Idem, p. 177).

Por fim, a força da beleza de Margarida, principal personagem feminina de “Os canibais” e grande paixão do Visconde de Aveleda, pode ser medida por meio da observação de seus efeitos sobre os homens:

Margarida é uma das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente. Solteira, homem que por desgraça a fitou quer ser um Romeu; casada, não lhe faltariam Werthers que rebentassem o crânio para lhe merecer uma saudade.

No cortejo brilhante não faltava desde o primeiro titular, ao brasileiro sem títulos, coisa rara em sublunares regiões. Ela era o ídolo acatado de todos os crentes. (Idem, p. 209).

“La beauté n’est que la promesse du bonheur”, escreveu Stendhal em *L’Amour*, de 1822. Em contos em que, volta e meia, se revela a formação literária de seus narradores, por meio de frequentes alusões a Camões, Shakespeare e Byron, não será de estranhar que estejam presentes personagens que comungam da esperança de que a beleza feminina seja uma promessa de venturas, como acontece em bibliotecas inteiras de obras em prosa e verso influenciadas pelo motivo da idealização da mulher. Entretanto, ainda que não deva ser lido fora do contexto do Romantismo, as marcas mais eloquentes de estilo de Álvaro do Carvalho se identificam com o horror, o insólito e o macabro. Dessa forma, nos contos de que aqui tratamos, do encontro marcado com a beleza pelos personagens não advirá para eles a felicidade prometida por Stendhal, mas, inexoravelmente, a experiência do terrível.

Dados os limites de extensão deste estudo, registraremos de maneira sumária a presença dessa temática em três dos contos mencionados acima, reservando um exame mais aproximado para dois deles, “A vestal!” e “Os canibais”.

Em “J. Moreno”, o personagem-título, depois de uma vida de glórias mundanas e devassidão, lembra-se de Petra, sua amada da juventude, para quem prometera voltar depois de uma ausência forçada; quebrada a promessa, ele gastou a vida antes de se lembrar da bela moça como sua última esperança de felicidade, afinal, “A mulher é o único milagroso bálsamo para as incuráveis amarguras” (CARVALHAL, 1990, p. 79). Ao reencontrá-la, entretanto, e consumir o amor guardado e esquecido por tantos anos, a morte, terror dos amantes, será seu prêmio.

Já em “Honra antiga”, o narrador, que se considera um filho do pecado, assim se refere aos perigos da beleza da mulher: “E qual é o anjo que não tem na esplêndida madeixa o selo duma passageira mácula?” (CARVALHAL, 1990, p. 94). Ele está aludindo a Petronilha, sua mãe, cuja beleza levou um conde a desprezar os preconceitos e as hierarquias sociais, apenas para ser, em pagamento disso, assassinado pelo pai da moça, que em seguida também a matou; por esses crimes, o avô do narrador terminou na forca.

Em “O punhal de Rosaura”, Everardo levará a bela jovem ao suicídio, ao desprezar-lhe os atrativos, uma vez saciado seu apetite inicial. Anos depois, porém, se encantará por sua beleza novamente ao pensar que ela retornou da morte. Na verdade, se trata de um irmão dela, sequioso de vingança, e Everardo morrerá pelo mesmo punhal antes usado pela moça.

O clímax de “A vestal!” é um dos mais aterrorizantes da contística de Carvalho. Diante dos olhos do leitor, as ações se desenvolvem mediante recurso a alguns dos principais elementos de construção da literatura de horror, tais quais as descreve Maria Leonor Machado de Sousa em seu livro **O “horror” na literatura portuguesa**: “traições, vinganças” (p. 45), “a escolha de ambientes noturnos para cenário de factos sinistros” (p. 58), os “enredos misteriosos, tenebrosos, emaranhados (...) as

sedes de sangue” (p. 59), a “obsessão pelo estranho, pela loucura, pela morte” (p. 74), a “tortura moral” (p. 75), “quartos fechados” (p. 80), “infâmias mais adivinhadas que contadas” (p. 80). No referido conto, tais elementos se apresentam para fazer levar ao desenlace as desconfianças de L. Gundar, que julga estar sendo traído pela mulher, Florentina, a prima que reencontrara depois de muito tempo. Sem ter nenhum tipo de prova material, mas pleno da certeza de sua condição de marido enganado, ele tenta resolver o mistério escondendo-se numa noite no quarto dela; enquanto espera, febril, insone, faminto, “numa crispação de nervos” (Carvalho, 1990, p. 172) tortura-se profundamente ao vislumbrar na cama o corpo desnudo da mulher, o que o abala em suas convicções de que ela merece morrer. O que o retira de seu alheamento é a emergência do horror, numa forma absolutamente imprevista tanto para ele quanto para o leitor:

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 galope e, de um 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 apressados. Estava feito a sonhos de energúmeno e equilibrava-se na esperança de que podia ser aquilo um mau sonho.

– Oh não, não!

Quis fugir. Impossível.

Ouviu-se um grito. A porta estala, quebrando-se. E o espectro da loucura aparece de súbito. (CARVALHAL, 1990, p. 173-174)

Sim, o amante de Florentina era Níger, seu cão, o mesmo que sempre se portou de maneira agressiva com L. Gundar, mas que agora, surpreendido em pleno ato libidinoso, vem, matreiramente, arrastar-se “humilde aos pés de seu dono” (idem, p. 174), apenas para ser atingido por um tiro fatal. Revelada em seu bestialismo, Florentina também pede a morte, mas o marido prefere matar a si mesmo, tão insuportável lhe tinha sido descobrir a verdade. Em vez de arrancar-se os olhos, eis seu “crânio esmigalhado por uma bala” (idem, p. 174).

Como L. Gundar chegou a essa situação? Levado pela mão da beleza.

Na introdução de seu estudo sobre as relações da literatura de Carvalho com o gênero fantástico, Maria do Nascimento Oliveira Carneiro discorre sobre como, nesse tipo de obra, as figuras e seres conotados com o mal resguardam sua verdadeira identidade sob uma máscara de beleza:

Figuras de um outro mundo, movendo-se na estereotípia cotidiana, elas podem, contudo, apresentar-se como criaturas sedutoras ao revestir-se de extraordinária beleza que, usada como uma máscara, consegue sabiamente e, por momentos, encobrir, aos olhos das personagens seduzidas, os inquietantes sinais de monstruosidade. (OLIVEIRA, 1992, p. 7)

Acreditar devotamente nas promessas da beleza foi a perdição de L. Gundar. No dia de seu reencontro com ela, princípio de um relacionamento que os levou ao casamento, o primeiro abraço que recebeu dela já lhe sinalizou a penetração numa existência de bonanças: “Que abraço, que longo abraço e que séculos de ventura, vividos num instante!” (Carvalho, 1990, p. 127). Com pouco tempo de convivência, ele já considera a companhia dela “este paraíso terreal” (idem, p. 132); a confissão dos sentimentos dela basta para que a devoção dele assuma contornos de culto religioso, com direito a mencionar (num sincretismo *sui generis* que justificará o título do conto) Vesta, a deusa virgem, protetora dos lares e das famílias na religião antiga romana.

Mas que veneno de Circe faz transformar de tal forma o pensamento de L. Gundar? Não podem ser os dons intelectuais ou os da vida prática, já que ele mesmo assim descreve as limitações dela nesses campos num momento pertencente à época em que a cortejava: “não compreendia a estranha timidez que uma rapariga de medíocre cultura, de nenhuma experiência e de superior ingenuidade me despertava” (idem, p. 129). Resta, portanto, o que o exame dos efeitos causados por Florentina sobre todas as personagens com quem convive no conto testemunha: sua beleza avassaladora. Ninguém está mais sob sua influência do que Gundar, como ele revela neste trecho em que a beleza e a sensualidade da moça manifestam-se, aos olhos dele, integradas, de tal modo que se afastam até mesmo de seu retrato anterior como vestal:

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. Virtuosa era sem dúvida. Mas, à perspectiva de um tálamo de esposa não resiste a enérgica severidade de feminino estoicismo, nem resistira a sacra devoção duma vestal piedosa. (CARVALHAL, 1990, p. 153)

Mesmo próximo ao final do enredo, quando a espreita cheio da intenção de matá-la, é a beleza de Florentina que se ressalta aos olhos dele, levando-o a compará-la aos exemplos de beleza feminina mais bem conseguidos da arte clássica e renascentista:

Dir-la-iam, à primeira vista, estátua de alabastro, gloriosa fantasia dum grande artista, Proserpina 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 adorador Luís de Camões, Florentina ostentava aos olhos do marido preciosa nudez, finamente escultural. (Idem, p. 173)

Para o deleite dos sentidos de L. Gundar, a beleza de Florentina é uma realidade evidente; para seu terror, ela é apenas a máscara que encobre os apetites bestiais da mulher, que, afinal, foi fiel apenas ao seu primeiro amor: quando Gundar, que a conhecera menina, a reencontrou no ardor da juventude, Níger já era o companheiro inseparável dela. Para seu terrível azar, estando cego pelo resplendor da plástica da

moça, Gundar não foi capaz de perceber a tempo que esse vínculo se estendia aos direitos de alcova que eram concedidos ao cão também.

O motivo da mulher bela que leva o homem por ela apaixonado à perdição é típico na literatura de muitas épocas e línguas, apesar de geralmente ser identificado por meio de duas expressões em francês: “La femme fatale” e “La belle dame sans merci”. Uma visada sumária em direção apenas à época antiga da cultura ocidental revela uma profusão de personagens reais e mitológicas que se enquadram nesse arquétipo: Lilith, Eva, Afrodite, Circe, Medeia, Clitemnestra, Helena de Tróia, Cleópatra, Messalina, Dalila, Jezebel e Salomé.

Mais próximo à época de Carvalhal, a representação mais emblemática dessa figura aparece num poema de John Keats (1795-1821, protótipo do poeta do Romantismo e um dos principais cultivadores do gótico na literatura inglesa), justamente intitulado “La Belle Dame sans merci”. Em seu estudo sobre uma pintura do também inglês Arthur Hughes inspirada pelo poema de Keats, do qual tomou emprestado igualmente o título, Robyn Cooper registra não só o tratamento que o tema da mulher fatal recebe no referido poema, mas também como a bela dama sem piedade era uma das representações da mulher mais frequentes na arte do século XIX:

Keats's ballad tells the story of a knight's enthrallment by a 'faery child' which condemns him to wander forever, lost to the world. First published in 1820 the poem is an early example of the 19th century fascination with the femme fatale which was to culminate in a veritable invasion of European culture by fatal women in the last two decades of the 19th century – in literature, the visual arts, painting, fashion, design and advertising. There were evil women from history, the Bible, mythology, folklore and literature – such as Cleopatra, Lucrezia Borgia, Lilith, Salome and Lamia. There were witches and sorceresses, like the Medusa, Circe, Nimue and Morgan-le-Fay. And there were demonic creatures, half-human, half-animal, like the sphinx, sirens, mermaids, harpies and vampires. Cruel, lustful and evil these femmes fatales lured men to their doom and destruction through their beauty, enchantments and erotic power. (COOPER, 1986)

A fascinação a que se refere Cooper é corroborada pelo fato de que, apenas no campo de influência da escola Pré-Rafaelita inglesa, à qual Arthur Hughes estava associado, apresentam-se, além da dele, obras pictóricas sobre “La Belle Dame sans merci” da autoria de Dante Gabriel Rossetti, Franck Dicksee, John Melhuish Strudwick, John William Waterhouse, Frank Cadogan Cowper e Henry Meynell.

Como se observa na relação estabelecida entre Florentina e L. Gundar em “A vestal!”, os contos de Álvaro do Carvalhal comungam dessa fascinação com o motivo da mulher bela, mas perigosa. Em “Os canibais”, o mais conhecido deles, tanto que foi levado às telas em 1988 pelo mais famoso cineasta português, Manoel de Oliveira, o padrão se mantém. Nele, a perdição do Visconde de Aveleda é a beleza de Margarida.

O Visconde de Aveleda tem um segredo, um “mistério” (Carvalhal, 1990, p. 216), como ele mesmo diz. Para protegê-lo, evita ao máximo circular no meio aristocrático a que pertence; quando é obrigado a isso, indo a um baile de gala, tem um comportamento excêntrico, conversando muito pouco, mostrando de si apenas sua melancolia e sua estranha forma de caminhar, com passos mecânicos e que produzem

um ruído muito forte mesmo nos ambientes atapetados da alta sociedade. Envolto nessa aura de mistério, que o torna uma exceção na sociedade, o Visconde será tentado a sair dela pelas formosuras de Margarida.

As amarguras refletidas no rosto do Visconde, se saberá quando do desenlace do conto, estão intimamente ligadas ao aspecto mecânico de seus movimentos e ao barulho fora do comum que ele faz ao andar. Adiante nestas páginas, se esclarecerá a natureza dessas particularidades do personagem.

Em mais um sentido, o Visconde se comprova exceção: de todos os pretendentes de Margarida, é o único a atrair o interesse dela, para imensa frustração dos demais, principalmente D. João, um dos jovens elegantes daquele círculo social. Mais que interesse: Margarida vai ao baile exclusivamente para ver o Visconde e passa significativa parte do conto devotada a conquistá-lo e demovê-lo de seu apego à solidão, o que, afinal, conseguirá, casando-se com ele.

A arma de sedução de Margarida é sua beleza, que se converterá numa promessa de felicidade a qual o Visconde, para seu pesar, não terá forças para resistir. Páginas atrás, quando sumariávamos os tipos de beleza feminina presentes nos contos de Carvalhal, tivemos ocasião de registrar como o narrador de “Os canibais” dizia que os apaixonados de Margarida se arriscavam, diante de seus múltiplos atrativos, a se tornar novos Romeus ou Werthers; agora, registramos o trecho em que ela verbaliza as promessas de felicidade a que o Visconde tenta resistir, na longa conversa íntima que ambos tem durante o baile (no total, são trinta e cinco falas deles, distribuídas em três páginas): “— De que servem, continua ela, de que servem certos enigmas, que inventa quando me fala, como se quisesse martirizar-me? Depende de mim a sua felicidade? Venha recebê-la, que é toda sua” (Carvalhal, 1990, p. 216).

Essas palavras da moça tornam impossível a resistência do Visconde, fazendo-o esquecer do que ele mesmo observara momentos antes: o perigo da beleza de Margarida. Veja-se como, em dado momento do diálogo entre eles, as próprias palavras de Aveleda mostram que sua consciência lhe estava dizendo que a jovem era uma manifestação da “Belle Dame sans merci” da tradição literária: “(...) para que me dá veneno nessa mão formosa e branca como a inocência? — Eu?! — V. Ex.^a. Vejo-lhe o mel nos lábios e o travor do absinto, consinta-me que o diga, na voz angélica, no gesto, na formosura” (idem, p. 214-215). A referência à bebida conhecida como a “fada verde”, considerada, devido a seu poder alucinógeno, como musa do Simbolismo, Surrealismo, Impressionismo, Pós-Impressionismo, Modernismo e Cubismo, tem o condão de presentificar no texto sua má fama, como aponta Jane Ciabattari:

(...) this was an aperitif capable of creating blackouts, pass-outs, hallucinations and bizarre behaviour.

(...) Contemporaries cited absinthe as shortening the lives of Baudelaire, Jarry and poets Verlaine and Alfred de Musset, among others. It may even have precipitated Vincent Van Gogh cutting off his ear. Blamed for causing psychosis, even murder, by 1915 absinthe was banned in France, Switzerland, the US and most of Europe. (CIABATTARI, 2014)

Como se a mistura de mel e absinto de sua metáfora se tivesse tornado uma realidade para ele, o Visconde, contra seu melhor conselho, sucumbe à tentação, ao ouvir de Margarida a promessa suprema: a de que ela se casaria com ele em qualquer circunstância, mesmo se as bodas tivessem de ser celebradas no cemitério: “Seja o leito nupcial no cemitério, que lá mesmo o aceito, lá mesmo o apeteço” (Carvalho, 1990, p. 221)

Proféticas palavras. Sem demora, o casamento é contratado e realizado, assim como a festa de gala correspondente. Quando ela termina, à meia-noite, Margarida se encaminha para seu quarto de núpcias com sua beleza intacta, assim como a antecipação dos prazeres prometidos pelo amor que nasceu dela; prazeres esses refletidos tanto no refinamento artístico do ambiente preparado para a consumação da felicidade do casal quanto na beleza da paisagem natural que o circunda e com ele se harmoniza:

À meia-noite estava o salão deserto. E Margarida, derramando lágrimas de pudica... de inefável doçura, abraçou seu velho pai e seus irmãos, que logo se retiraram aos aposentos que lhes estavam preparados.

Ao transpor o limiar do seu encantado aposento, Margarida estremeceu, dando com os olhos tímidos nos brancos cortinados de fina seda com grandes bordaduras de ouro puríssimo, que velavam o misterioso tálamo. Através das janelas abertas viu a Lua no céu, infalível em tais casos, e viu também a folhagem compacta do laranjal, rescendente ao sopro ligeiro da embalsamada viração. (CARVALHAL, 190, p. 226-227)

O Visconde não aguarda Margarida na cama, mas sentado numa poltrona. Segue-se então uma conversa em que será revelado o mistério do Visconde, abrindo espaço para a manifestação do horror. A beleza da moça levou o Visconde fugir da sua própria verdade e a se abandonar à ilusão de que poderia ser feliz no casamento, mas neste momento a realidade não pode mais ser negada.

O que deveria ser a noite de núpcias do casal se torna, então, um verdadeiro desfile dos elementos que, a partir do estudo de Maria Leonor Sousa, já mencionamos como dos essenciais na literatura gótica ou de horror: os enredos misteriosos, tenebrosos, emaranhados, as sedes de sangue, as traições e vinganças, a obsessão pelo estranho, pela loucura e pela morte, o erotismo doentio, a tortura moral, os quartos fechados, as infâmias, a obsessão lúgubre, o erotismo doentio, o juramento de fidelidade, a escolha de ambientes noturnos para cenário de factos sinistros.

O Visconde sempre soube ser impossível a consumação de seu amor por Margarida; só mesmo o encantamento obsessivo produzido nele pela beleza dela é que pode explicar seu desvio dessa certeza. Na tensa conversa que tem com ela, fechados no quarto à meia-noite, desenrola então o enredo misterioso de sua vida, revelando a causa de sua intensa tortura moral, nascida do desejo que expressa por Margarida mesmo sendo sabedor de que não há como realiza-lo:

— Mas quem és, quem serás tu?

— Vem perguntá-lo ao contacto do meu corpo inanimado e frio, como o de um defunto? Receias?

(...)

— Pois que és, desgraçado?

— Uma estátua. (CARVALHAL, 1990, p. 239)

Ao registrar, páginas atrás, a entrada do Visconde no baile de gala em que se encontrou com Margarida pela primeira vez no conto, nos referimos à amargura que seu semblante expressava, a qual seria, posteriormente, suplantada pela esperança de felicidade que a beleza da moça inspirou nela. Agora, tal amargura alcança o nível do paroxismo, pois, na noite de núpcias, o Visconde não tem mais como disfarçar a origem dela: o fato de que é uma pessoa deformada, dotada apenas de um tronco e cabeça naturais, pois que seus membros superiores e inferiores são feitos de mármore, verdadeiras próteses *avant la lettre*; por isso o seu caminhar mecânico, o estrondo de seus passos e as luvas que jamais retirava, mesmo durante as refeições:

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 despreendeu dos ombros.

O infeliz era um fenômeno, um aborto estupendo, que em nossos dias valeria muito dinheiro a quem quisesse especular. Era ele poeta de mais para isso. (CARVALHAL, 1990, p. 240)

O movimento do Visconde a que se refere a passagem acima tinha sido feito por ele no afã de chamar Margarida para junto de si. Mesmo nessa hora, ele ainda a queria da mesma maneira. Mas a resposta dela pôs o ponto final nas promessas que ele vira nela: “Margarida sentiu-se como petrificada. Mas, de repente, fulgurou-lhe a loucura nos olhos. Comprimiu com violência o coração, e, veloz como o pensamento, desapareceu por uma janela, desprendendo um grito agudo, dolorido, que se perdeu à distância” (idem, p. 240).

Em “Os canibais”, a beleza única é a de Margarida, mas suas promessas são vazias; quando ela se recusa a cumprir o juramento de fidelidade eterna e se mata, preenche-se então o conto pelos sinais do horror pintado com as cores mais téticas: o Visconde “sopesara a queda de suas sonhadas aspirações” (idem, p. 240) e, desmontado de suas partes pétreas, rola suas parcas partes carnis na direção da lareira que há no quarto e lá arde, mas não sem antes que, por outra janela, irrompa no aposento o jovem D. João, tão loucamente apaixonado por Margarida que nutrira em segredo a decisão de impedir a consumação do casamento, mesmo que por meio do assassinato dos noivos. O rapaz vê os restos do Visconde a queimar e conclui que o vulto que vira se lançando janela afora era o da bela; desce então pela mesma árvore pela qual subira até o quarto, apenas para confirmar o que antecipara: lá embaixo está Margarida morta, o que o faz perdão a noção de si e do tempo por largas horas. O emaranhado enredo de horror não termina aí: no dia seguinte, o pai e os irmãos da noiva, dando por falta dela e do Visconde ali pelo horário do almoço, entram em seu quarto e não encontram ninguém, mas têm seu sentido do olfato despertado por aquilo que julgam ser cheiro

de carne assada. Incontinentes, decidem saciar a fome com ela, apenas para descobrir-lhe um sabor insosso, viscoso e adocicado. Momentos depois, são atraídos pelo som de um tiro e pelo alvoroço dos criados, são conduzidos a uma cena dantesca: ao pé da árvore próxima ao quarto do casal, está Margarida morta e D. João agonizante do tiro que deu em seu próprio coração.

Como é de se ver, a beleza de Margarida não originou apenas a perdição do Visconde, pois também a de D. João, que, como o primeiro, sonhou em ser feliz com ela tão somente para receber o sofrimento e a morte como paga. Assim como em “A vestal!”, também em “Os canibais” a beleza e o horror estão inextricavelmente ligados: o encantamento que a formosura feminina promete é apenas a máscara da morte, revelada sempre por meio dos recursos góticos por excelência: a loucura, o crime, a traição, as trevas e a morte.

Bibliografia

- BATALHA, Maria Cristina. Álvaro do Carvalho: o que pode nos informar um “autor menor”? **Itinerários**, Araraquara, n. 33, p.157-170, jul./dez. 2011.
- CARVALHAL, Álvaro do. **Contos**. Lisboa: Relógio d’Água, 1990.
- CARNEIRO, Maria do N. O. **O fantástico nos contos de Álvaro do Carvalho**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1992.
- CIABATTARI, Jane. **Absinthe**: How the Green Fairy became literature’s drink. Disponível em <http://www.bbc.com/culture/story/20140109-absinthe-a-literary-muse>. Acesso em 15.04.2017.
- COOPER, Robyn. Arthur Hughes’s La belle dame sans merci and the femme fatale. **Art Bulletin of Victoria**. Victoria, n. 27, 1986. Disponível em <http://www.ngv.vic.gov.au/essay/arthur-hughess-la-belle-dame-sans-merci-and-the-femme-fatale/>. Acesso em 10.04.2017.
- SOUSA, Maria L. M. de. **O “horror” na literatura portuguesa**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.
- STENDHAL. **De l’amour**. Paris: Garnier, 1906. Disponível em [file:///C:/Users/WinUser.User/Downloads/De_l'amour_\(%C3%89dition_revue_et_\[...\]Stendhal_\(1783-1842\)_bpt6k5550781f.pdf](file:///C:/Users/WinUser.User/Downloads/De_l'amour_(%C3%89dition_revue_et_[...]Stendhal_(1783-1842)_bpt6k5550781f.pdf). Acesso em 10.04.2017.