

AQUILO QUE RETORNA: NOSTALGIA ARISTOCRÁTICA EM "O PUNHAL DE ROSAURA" E "A FEBRE DO JOGO" DE ÁLVARO DO CARVALHAL**SOMETHING THAT RETURNS: ARISTOCRATIC NOSTALGIA IN "O PUNHAL DE ROSAURA" AND "A FEBRE DO JOGO" BY ÁLVARO DO CARVALHAL**

Antonio Augusto Nery
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Fernando Vidal Variani
Universidade Federal do Paraná – UFPR

Resumo: Este artigo pretende oferecer um possível modo de compreender as escolhas literárias e o desenvolvimento dos principais personagens de "O Punhal de Rosaura" e "A Febre do Jogo", presentes no livro *Contos* (1868), de Álvaro do Carvalho (1844-1858). Nossa leitura partirá do que consideramos relações pertinentes entre a obra de Carvalho e alguns aspectos do *erotismo* proposto por Georges Bataille (1897-1962), bem como de certa tradição da literatura fantástica oitocentista, de acordo com os esforços de Tzvetan Todorov em defini-la como gênero. Baseando-nos em uma ideia intimamente relacionada a essa tradição, a de "algo que retorna" para desestabilizar uma certa concepção de "realidade", este trabalho pretende delinear o que poderíamos chamar de uma "nostalgia aristocrática" como um dos múltiplos elementos possíveis no esboço de um imaginário "fantástico-erótico" do universo ficcional de Álvaro do Carvalho.

Palavras-chave: Literatura Portuguesa; Álvaro do Carvalho; "O Punhal de Rosaura"; "A Febre do Jogo".

Abstract: The purpose of this work is to offer a possible way of understading some of the literature procedures and the development of the main characters of "O Punhal de Rosaura" and "A Febre do Jogo", by Álvaro do Carvalho, specifically concerning the relations between Carvalho's works, some aspects of the *erotism* proposed by Georges Bataille (1897-1962) and the tradition of 19th century fantastic literature, specially as Tzvetan Todorov (1939-) tried to

define it as a genre. Based on the idea, closely related to that tradition, of "something that returns" to destabilize a certain concept of "reality", this paper aims to delineate some "aristocratic nostalgia" as one of the multiple possible elements in the sketching of an "fantastic-erotic imagery" of Carvalho's fictional universe.

Keywords: Portuguese Literature; Álvaro do Carvalho; "O Punhal de Rosaura"; "A Febre do Jogo".

Pretendemos, ao longo deste trabalho, estabelecer alguma relação entre o fantástico, o erotismo, e o que denominamos uma velada "nostalgia aristocrática" em dois contos do autor português Álvaro do Carvalho. Ao nos perguntarmos o que há de misterioso na literatura fantástica, nos depararemos, em geral, com constantes menções a princípios obscuros que governam paixões violentas, fantasmas que não puderam ser esquecidos, uma multiplicidade de elementos que ameaçam o frágil equilíbrio do mundo da razão e do trabalho, do paradigma de realidade estabelecido e sustentado por uma perspectiva bastante característica do mundo, bastante típica do século XIX (ainda que evidentemente não apenas dele). Trata-se, tanto no fantástico quanto no erotismo, de um vislumbre de instabilidade do indivíduo e de sua relação com a realidade, instâncias que equilibram alguma "estabilidade" na percepção do mundo.

Em *Introdução à literatura fantástica* (1968), Tzvetan Todorov faz algumas reflexões sobre uma possível "função social" do fantástico. Essa função estaria justamente ligada a temas eróticos muitas vezes considerados tabus:

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 hoje¹⁶.

Mas o caráter "proibido" que permeia o universo do fantástico não se limita à mera descrição de cenas que uma perspectiva moralista chamaria de "obscenidades". É preciso que o teor desestabilizante seja apenas insinuado, envolto em certa atmosfera fantasmagórica, é preciso que haja mistério, dúvida, hesitação. A descrição minuciosa de perversões sexuais nada tem a ver com o fantástico. Há um outro tipo de "transgressão" operada pelo gênero, conforme a definição proposta por Todorov:

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 perderam¹⁷.

O crítico aponta, lucidamente, os dois segmentos da "má consciência" (predominantemente) oitocentista que dá forma, no sentido propriamente estético, ao universo do fantástico. Se Todorov, porém, dá sequência à argumentação falando de uma atual descrença numa "realidade imutável, externa", bem como de uma "literatura que não fosse senão a transcrição desta realidade", gostaríamos de propor que essa impossibilidade é um dos grandes temas, um dos grandes caminhos pelos quais seria possível percorrer a obra do oitocentista Álvaro do Carvalho.

Somos levados a afirmá-lo porque, embora recorra frequentemente aos recursos típicos de certa tradição do fantástico oitocentista, a hesitação, em Carvalho, não se dá a partir da construção de um universo "realista", "estável",

¹⁶ TODOROV, 2010, p. 167.

¹⁷ TODOROV, 2010, p. 176.

no qual irrompe um elemento sobrenatural que o coloca em xeque. O universo de suas narrativas é, desde o princípio, construído prodigiosamente sobre uma multiplicidade de jogos de oposição, de imagens e clichês literários, remetendo sempre a diversas tradições conflitantes que formam um emaranhado desolador a qualquer um que pretenda empreender uma interpretação mais sólida de seus escritos. A sensação de inconstância, portanto, não é provocada pela hesitação sutil diante de uma suposta realidade, e sim pela afirmação prodigiosa de realidades múltiplas, exacerbadas e, por vezes, conflitantes.

Assim, os narradores carvalhianos, em geral, não apenas criticam uma possibilidade de representação fiel da realidade, mas o fazem através de suas próprias idas e vindas, até mesmo afirmando veementemente um duvidoso anseio pelo real. Há, contudo, um segundo aspecto da inconstância carvalhiana, que funciona em conjunto com a inconstância das leis da realidade que a aproximam do universo do fantástico. Trata-se de uma inconstância de estilo.

Desde muito cedo, em prefácio à póstuma edição em livro dos *Contos* (1868) de Carvalhal, o amigo, compilador e responsável pela publicação, João Simões Dias, afirmava sobre os textos ali presentes: “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 arrebitado que toca no ridículo¹⁸”.

É possível, portanto, pensarmos, tanto em termos de estilo, quanto no universo ficcional da narrativa, que há uma ideia de estabilidade (das leis da realidade e do estilo que deveria ser empregado para representá-la) constantemente ameaçada por elementos que não pertencem, que não se encaixam no rigor inerente a uma perspectiva que se pretenda “realista”. Esses são justamente os elementos de desestabilização de uma configuração estética que se pretende racional, objetiva, bem encadeada, estável.

¹⁸ SIMÕES DIAS, in: CARVALHAL, 1875, p. 16-17.

É a um desses aspectos, especificamente no conto “O Punhal de Rosaura”, mas também em parte em “A Febre do Jogo”, que daremos maior ênfase neste trabalho. Até aqui, tratamos de esboçar, mais ou menos rapidamente, o funcionamento do que temos chamado de “inconstância” como mote da obra de Carvalho.

Para o esforço que agora empreendemos, será preciso evocar um novo conceito: o mundo da razão e do trabalho que visa, acima de tudo, a estabilidade da identidade do indivíduo, da realidade que o cerca, do modo de se relacionar com ela. É esse ideal, que toma a razão e o trabalho como sistemas ordenadores da realidade e do pensamento que, segundo Georges Bataille (2013), os impulsos eróticos tendem a ameaçar. Se pensarmos detidamente, quase todas as caracterizações supracitadas de Simões Dias (1876) tendem a valorizar a estabilidade que tem na razão e na uniformidade seus princípios ordenadores. É a partir disso que criticam o estilo desigual de Carvalho por extrapolar constantemente uma série de regras nem sempre enunciadas, mas de certa forma partilhadas por uma boa parte daqueles que pensaram a literatura no século XIX, especialmente em sua metade final.

Carvalho publicou no período determinado, que vai de 1862 a 1868. Já fazia parte, no mínimo no imaginário português da época, o modo de vida que hoje entendemos como burguês que tem, justamente como base, “o mundo da razão e do trabalho” de que fala Bataille. Mas ele se encontrava ainda permeado (e ainda hoje o é) por uma série de resquícios do antigo imaginário aristocrático. Nossa hipótese é de que há, em pelo menos dois protagonistas do autor, uma velada nostalgia guiada por esse imaginário. Trata-se do personagem Mariano, de “A Febre do Jogo”, e Everardo, de “O Punhal de Rosaura”.

Embora suas trajetórias passem por eventos muito diferentes, há dois elementos que aproximam consideravelmente as duas narrativas. Em ambos os casos, a maior parte do enredo é narrada pelo protagonista diante dos companheiros de taverna. Mariano se torna um “salteador”. Everardo, um beerrão decadente. Ambos narram os eventos que os levaram a essas situações.

A história de Mariano está muito mais explicitamente ligada ao dinheiro. Mais especificamente, ao fluxo vertiginoso do dinheiro na mesa de apostas. Segundo o relato de Mariano, o amigo Lúcio encarna o ideal magnético desse mecanismo, retendo todas as quantias investidas nesse ambiente. Essa função da personagem mais enigmática e importante da narrativa (em relação, é claro, ao protagonista-narrador Mariano), é explicitada logo à abertura do conto:

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 enfrornado 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, recalando 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.

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 fraco¹⁹.

No enfoque específico que buscamos neste artigo, devemos ressaltar acima de tudo o desejo ilimitado de Mariano por riquezas: “oceanos de dinheiro”. Esse era o “seu fraco”. E não nos parece casual que essas afirmações hiperbólicas venham seguidas da aparentemente insignificante lembrança do episódio do duque de Clarence. Sua morte, “pouco aparatosa”, é comparada por Mariano à de “um sapo”, ou “um qualquer burguês”. Os jogos de civilização e animalidade que perpassam a obra de Carvalhal

¹⁹ CARVALHAL, 2004, p. 11.

frequentemente remetem a diferentes imaginários literários e político-sociais formando intrincados labirintos de aparentes oposições dificilmente delineáveis.

No trecho específico de que falamos, por exemplo, a ambição desenfreada de Mariano leva o desejo por riquezas, em geral bastante ligado ao mundo da “razão e do trabalho”, poderíamos até dizer, a uma perspectiva “burguesa”, a dimensões que se aproximam de um ideal inatingível, quase inimaginável, explicitamente relacionado ao terreno do “maravilhoso”: “Pintava-me o desejo em seus exagerados coloridos as profusas grandezas de um conto das *mil e uma noites*”²⁰.

Em outro trecho sutilmente contraditório, Mariano aparentemente descreve o dispêndio na mesa de apostas como o sacrifício de relíquias “santas”:

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.

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 onda²¹.

Aparentemente, é o dispêndio dos valores da família, fruto do “descanso, da paz e da honra de muitas famílias”, “do amor, ternura e castidade de muitas crianças” o que “cai no abismo” irregular da “aurífera onda” de apostas. Por outro lado, não podemos deixar de atentar para pequenas observações que tornam o trecho muito mais complexo do que uma leitura mais rápida nos levaria a crer. O trabalho de que fala Mariano é “ímprobo”, os valores da

²⁰ CARVALHAL, 2004, p. 28.

²¹ CARVALHAL, 2004, p. 12.

família, as “reliquias santas” (santas, salienta, porque delas dependia a boa fama e a segurança de sua própria família) eram de uma “opulência desbaratada”, e mais tarde sabemos que a fortuna da família nunca esteve, de fato, ameaçada. Há, portanto, em Mariano, duas instâncias contraditórias que o direcionam ao impulso irrefreável do jogo. Por um lado, o desejo de uma fortuna incalculável, poderíamos até dizer um desejo idealizado, fantasioso, que pende para o maravilhoso. Por outro, a consciência de que a fortuna familiar provém de trabalho “ímprobo” e se trata de uma opulência “desbaratada”.

Tão desbaratada, talvez, quanto os fluxos que transitam vertiginosamente na casa de apostas. Nesse sentido, Mariano pode ser visto como uma figura dividida, contraditória e angustiada diante das transformações de seu tempo. Se, por um lado, o protagonista vê as relíquias da família como de uma “opulência desbaratada”, fruto de um “trabalho ímprobo”, demonstra um anseio por riquezas imensuráveis, teme morrer “como um sapo”, ou como um “qualquer burguês” e chega a afirmar claramente: “Eu não pertenço ao vulgo”²². Um dos possíveis caminhos para empreender uma análise de “A Febre do Jogo” é, portanto, o desse impasse entre imaginários político-sociais que permanecem em conflito no contexto da narrativa. É devido a essa angústia que Mariano enlouquece, comete o parricídio (ainda que aparentemente por engano), enfrenta o fantasma do pai e termina como um violento salteador, sem contudo deixar de se orgulhar da própria trajetória.

No conto “O Punhal de Rosaura”, outro protagonista, Everardo, narra de forma semelhante a história de sua própria decadência. Nesse caso, o impulso que a desencadeia não é o da mesa de apostas, mas a suposta culpa pelo suposto suicídio da esposa, Rosaura. Dizemos sempre “suposto” para preservar o caráter móvel, inevitável a qualquer afirmação que se pretenda fazer acerca dessa contraditória narrativa carvalhiana.

Em Everardo é possível notar, nas entrelinhas de seu desejo (também com certa tendência ao ideal, nesse caso mesmo ao “fantástico”), certa nostalgia aristocrática. Novamente, porém, as contradições devem ser

²² CARVALHAL, 2004, p. 39.

apontadas, ainda que dificilmente esgotadas. A narrativa é novamente proferida numa taverna, e tem início com uma breve descrição da vida do casal formado por Everardo e Rosaura, a esposa brasileira com quem o narrador e protagonista mantém uma relação que perpassa todos os possíveis jogos dialéticos de dominação, submissão, amor dedicado e desprezo.

Everardo descreve a si mesmo como um homem saciado, mas essa saciedade não deixa de transparecer alguma artificialidade, forjada de antemão pelo medo da possível artificialidade da esposa (vê-se como em Carvalho a artificialidade, seja nas relações, seja no exercício literário, acaba sempre vindo à tona, bem como a contradição). Após a cena do suposto suicídio, ocorrida durante uma briga do casal, Everardo se declara culpado por ter roubado Rosaura da família, no Brasil e, com o pretexto de “superar” a morte da esposa, empreende uma viagem a Veneza:

Em Veneza, nas vertigens da embriaguez, nos sensuais deliramentos, em que cego me rojava para fatigar o corpo e estupificar 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 fantasia²³.

É nas supostas “vertigens da embriaguez”, mais tarde até mesmo consideradas um “turbilhão de gozo fictício”²⁴, que uma série de aspectos “hesitantes” em Everardo aproxima seus anseios e fantasmas tanto do fantástico, quanto da angústia que apontamos como presente também no protagonista de “A Febre do Jogo”. Uma série de elementos “do passado”, reprimidos pela razão, mortos pela desconfiança masculina ou vencidos pela História, parecem convergir na misteriosa figura que decidirá o destino final de Everardo. Trata-se do “dominó escarlata”, um quase perfeito duplo da esposa morta. Durante boa parte da narrativa, o dominó assume um aspecto andrógino, misterioso, repleto da indiscernibilidade tão típica do universo do

²³ CARVALHAL, 2004, p. 197.

²⁴ CARVALHAL, 2004, p. 201.

fantástico quanto do que há nele de aceno erótico, na medida em que ameaça a estabilidade das convenções de “realidade”.

Mas o dominó, enquanto objeto e destino erótico de Everardo, ganha um sentido mais amplo se ressaltamos algumas sutilezas que colocam no mínimo em dúvida a atitude proclamadamente libertina do protagonista. Em primeiro lugar, notemos um pouco do que consideramos o caráter “hesitante” de Everardo em relação à própria orgia carnavalesca de que fala tão entusiasmadamente:

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.

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 gemas, e afoga as dores na taça²⁵.

Dois aspectos, aqui, guiarão às reflexões finais que pretendemos propor. Atentemos, a princípio, para um termo que pode passar despercebido: os salões, dos quais fala entusiasmadamente Everardo, eram o seu “proscênio”. No início do conto, o protagonista se referia à própria vida conjugal como o seu “vestíbulo”²⁶. Essas sutis escolhas vocabulares, que remetem ao imaginário

²⁵ CARVALHAL, 2004, p. 198-199.

²⁶ CARVALHAL, 2004, p. 187.

teatral, colocam as orgias (ou as “vaporações” da orgia, pois é válido notar os adjetivos que remetem a imagens fugidias, mais do que concretas) das quais Everardo supostamente participava, como “palco”. Ao referir-se aos salões carnavalescos, no entanto, como seu “proscênio”, isso confere ao suposto libertino um caráter no mínimo duvidoso, ou artificial.

O proscênio é, justamente, um pequeno espaço situado entre o palco e o público. Entre os espectadores e os atores principais, portanto. Em outro trecho, Everardo reitera seu modo hesitante de perambular sem de fato “participar” da orgia carnavalesca: “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”²⁷.

Se evocarmos uma das mais célebres definições do espírito carnavalesco na tradição literária, aquela elaborada por Mikhail Bakhtin (2013), perceberemos em que sentido é possível detectar, na aventura de Everardo, uma espécie de dupla problematização da experiência carnavalesca delineada pelo teórico russo, que via a carnavalização como o oposto da festa oficial, na medida em que as distinções hierárquicas eram temporariamente suspensas, assim como a distância entre atores e espectadores, uma vez que todos podiam (e deviam) participar.

Esse espírito, embora pareça configurar em certa medida o imaginário de “O Punhal de Rosaura”, não é de todo reforçado pela atitude do protagonista, que “assistia à cena como triste comparsa, esperando, indiferente, que se esgotasse a ampulheta de” seu “destino”. Everardo, portanto, não participava efetivamente de uma festa supostamente orgiástica que se caracterizaria justamente pela participação de todos e pela dissolução das distinções hierárquicas.

Na própria descrição dos salões, ao contrário da indistinção de “insígnias” e “títulos” de nobreza destacados por Bakhtin como realçadores da desigualdade, Everardo ressalta a luxuosidade de cenários marmóreos e os

²⁷ CARVALHAL, 2004, p. 199.

retratos de uma “progénie de príncipes, de doges, de cardeais, de papas”, etc. Uma miríade de títulos aristocráticos, de “famílias soberanas” que não resistiram às transformações sociais ocorridas ao longo do século XIX (Mesmo Bonaparte é explicitamente citado, indicando uma contextualização que fugiria aos interesses mais imediatos desta argumentação). E Everardo coroa as contradições com sua afirmação final: “Mas, nos tripúdios do carnaval, o escravo esquece as algemas, e afoga as dores na taça”. Ou seja, há uma indiscernível confusão entre a “Veneza escrava”, idealizada pelo protagonista e a nostalgia das grandes famílias soberanas, “centro da festa” e, no entanto, em suposta decadência aos olhos de Everardo. É essa mesma confusão que incompatibiliza uma acomodação da carnavalização da narrativa àquela teorizada por Bakhtin (2013), ainda que ela nos ajude a iluminar o que temos apontado como principal elemento de nosso texto.

É a partir dessa relação hesitante com o carnaval veneziano que Everardo se depara com a mencionada figura do dominó escarlata. A princípio, ela funciona como perfeito catalizador das linhas de desejo do protagonista. Esse efeito se deve a certo caráter misterioso, cuja indiscernibilidade em relação ao gênero, à idade e até mesmo ao idioma falado abre espaço para projeções idealizantes. O seguinte trecho é exemplar quanto a essa configuração inicial da personagem:

Ouçõ 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 de finíssima das luvas. De que procederia a comoção? Oh! Que de segredos, que eflúvios santos, que celestes ambíguas confissões! Fui irrisório, poeta, desgraçado, amante. Mas quem era o dominó escarlata?

Homem ou mulher?

Velhice ou mocidade?

Tinha que se lhe perdia a figura como que na sombra duma

Dossiê Literatura e Afeto

v. 18, nº 2, 2018. ISSN: 2179-6793

nuvem de mistério.

Encarava-lhe na **altiveza de ademanes**, nos desafogados 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?

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 sacrificadores²⁸.

Se a figura é envolta em mistério, porém algumas características podem ser delineadas. Veremos, adiante, em que medida justamente essa figura se revelará um perfeito duplo masculinizado da esposa, cuja morte aparentemente pretendia superar. Para o propósito que estabelecemos como mote deste trabalho, notemos algumas características específicas que remetem veladamente a um imaginário ligado à nobreza, como a “altiveza de ademanes” e o curioso adjetivo “aristocrático” atribuído à “mãozinha” da personagem. Também o uso da expressão “cavaliere sirvente” para caracterizar a atitude do protagonista diante dessa figura misteriosa merece uma atenção à parte.

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 em *Travels through France and Italy* (1766), ela frequentemente 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* tenha sido uma instituição social que visava preservar a instituição matrimonial do ciúme acentuado do homem italiano.

²⁸ CARVALHAL, 2004, p. 199-200, grifos nossos.

Conforme notamos, tudo remete a um imaginário antigo, a certa aristocracia (no caso, veneziana), já em certa decadência no contexto histórico em que Everardo situa sua narrativa. Essa hipótese é corroborada ainda pela mansão para a qual Everardo é guiado pelo dominó escarlata, em um passeio de gôndola que empresta à narrativa tons verdadeiramente fantasmagóricos. A descrição da mansão que encerra a cena reitera sutil, mas significativamente, a proposta que temos delineado. Afastados da turba carnavalesca, onde “ditavam leis a demência²⁹”, o recém-formado “casal” termina numa mansão típica de histórias de horror:

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 desassombrados 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 tríplexes 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

²⁹ CARVALHAL, 2004, p. 200.

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-se³⁰.

Nesse longo trecho, nota-se a prodigalidade demonstrada por Carvalhal em uma descrição repleta de diversas referências a possíveis “passados” que retornam na cena horrorífica do presente. Por um lado, diversos resquícios “animais” numa mansão que foi possivelmente, em algum momento, um monumento da civilização. O mesmo se pode dizer de uma arte notável, ao estilo *ornamental* (oposta ao gosto “realista” provavelmente partilhado pelos detratores de Carvalhal), bem como de novas referências a retratos de linhagens nobres e produtos que representam um nível altíssimo de sofisticação decorativa.

A própria descrição exaustiva, acumulativa e até mesmo contraditória (resquícios animais e multiplicidade de ornamentos requintados) de todo o trecho promove, no estilo da escrita, essa prodigalidade negada por qualquer espécie de pretensão mais “racional” ou “objetiva”. Tudo isso é coroado pela referência a um povo que, na visão de Everardo (e com qual ele provavelmente se identifica), possui “o amor do belo, a consideração pela arte, a febre das coisas indizíveis.”³¹

Mas a “mansão dos delírios”, como Everardo caracteriza Veneza nesse momento específico, não é a turba levada à demência na praça de S. Marcos. O dominó escarlata, conhecido no “centro” da festa, onde residia a nobreza decadente, devia se tratar de uma “amorosa dama” que, atraída pelo “extravagante renome” autoatribuído por Everardo (o que aliás permanece obscuro no restante da narrativa), almejava “colher lascivas aventuras” em seus braços. Acontece que essa misteriosa dama, após um longo desenvolvimento fantasmagórico, revela-se como ninguém menos que o irmão quase idêntico da falecida esposa, Rosaura. E poderíamos supor que até mesmo o “anão negro e disforme” que, dando “lorpas cabriolas” e fitando-o

³⁰ CARVALHAL, 2004, p. 205-206.

³¹ CARVALHAL, 2004, p. 206

com “ferocidade selvagem”, guiara Everardo mansão adentro³², fosse ninguém menos que o antigo escravo de Rosaura, António. Essa hipótese seria reforçada pela informação de que foi António quem transmitiu o recado da morte e a arma que intitula o conto às mãos do irmão de Rosaura, Lorenzo del Giocondo. Pois essa é a verdadeira identidade do dominó escarlata, o irmão vingativo de Rosaura que, culpabilizando Everardo, acabará por levá-lo a uma morte consideravelmente teatral.

Essa morte ocorre numa taverna, entre os urros de uma turba sedenta por cenas de violência física e, uma vez que o próprio Lorenzo apaga a lâmpada e temos a descrição do episódio sangrento no escuro, o trecho todo não deixa de estar envolvido em certa atmosfera erótica e, diríamos até, orgiástica. De alguma forma, a orgia violenta de que Everardo jamais participara se efetua pelo retorno de um “fantasma” do passado, o irmão que é a perfeita versão masculinizada de Rosaura e o apunhala com a arma transferida pelo escravo António. Aqui, o que provisoriamente – e apenas como referência de sentido a uma argumentação que deve se tornar sempre mais complexa no estudo de Carvalho – chamamos de “nostalgia aristocrática” em um mundo consideravelmente dominado pelo imaginário “burguês”, encontra na intervenção de um escravo negro trazido do Brasil (escravo de Rosaura, aliás), a efetivação da vingança pelo suposto suicídio, bem como a suposta estabilização do universo da narrativa sob uma perspectiva mais “realista”. Mas essa realidade é tão teatral, cheia de peripécias e coincidências, que quase nos parece mais artificial do que a versão fantasmagórica que envolveria o dominó escarlata enquanto figura misteriosa ou fantasma de Rosaura.

Concluimos, portanto, que Carvalho parece sempre jogar com elementos de um passado reprimido ou subterrâneo às convenções mais imediatas, formando um arabesco de imagens, figuras, estilos e discursos contraditórios, sempre postos em movimento, desestabilizando qualquer possibilidade de uma prosa “realista” e, em última instância, diríamos até mesmo de uma noção estável de “realidade”. Evidentemente sem a pretensão de esgotá-las, cremos ter levantado algumas possibilidades de estudo dos

³² CARVALHAL, 2004, p. 204.

contos de Carvalho, levando em conta aspectos menos explícitos, mas consideravelmente significativos para qualquer tipo de relação entre as narrativas abordadas e aspectos sociais, eróticos e políticos (afinal, encontram-se todos entrelaçados) ligados à realidade da época e como a entendemos hoje.

Referências

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

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira São Paulo: Hucitec Editora, 2013.

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

CARVALHAL, Álvaro do. **Contos** – precedido d'um estudo bibliographico. Porto: J. E. Da Costa Mesquita – Editor, 1876.

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: 20 nov. 2018.

TODOROV, Tzvetan. **Introdução à literatura fantástica**. Trad. Maria Clara Correa Castello São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

Antonio Augusto Nery é Professor Adjunto de Literatura Portuguesa na graduação e na pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná (UFPR). É graduado em Letras Português/Inglês pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná - UNIOESTE (2002), Mestre em Letras (Estudos Literários) pela Universidade Federal do Paraná - UFPR (2005), Doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de São Paulo - USP (2010) e Pós-doutor em Letras (Literatura Portuguesa) pela Universidade de Coimbra (2014).

Fernando Vidal Variani é doutorando em Estudos Literários na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Possui graduação em Letras/Português (2013) e mestrado com ênfase em Estudos Literários (2016) pela mesma instituição. Atuou como professor de Letras na Universidade Dinâmica das Cataratas (UDC), em Foz do Iguaçu (PR), nas áreas de Teoria Literária, Literatura Brasileira e Literatura Portuguesa (2017).