

Revista Pandora Brasil

[Home](#) [Índice](#) [Minicurrículos dos autores](#)

A narrativa fantástica do conto “A morta amorosa”, de Théophile Gautier

Maria Carolina Bottura¹

RESUMO: O fantástico se apresenta em profusão em “A morta amorosa” sob formas variadas como sombra, reflexo, desdobramento de um “eu” em “outro eu” pela via onírica e à semelhança do profano, máscaras e disfarces, além da metamorfose e do eco, tornando sua leitura uma aventura plena de curiosidade e avidez pelo desenrolar da narrativa até o seu final e, mais que isso, sugerindo sua continuação além deste final.

Palavras-chave: fantástico; estupefação; (in)verossímil; vampirismo; duplo

Considerado por Italo Calvino como “o mais famoso e o mais perfeito (talvez até perfeito demais, como frequentemente ocorre em Gautier)” entre os contos fantásticos de Théophile Gautier, “*A morta amorosa*”² (in: CALVINO, 2008, p. 213) oferece ao leitor inúmeras manifestações que caracterizam este tipo de narrativa. A contraposição da realidade e do extraordinário, o soçobrar do sujeito entre diferentes níveis de realidade e até de alucinações e o foco na interioridade e na simbologia coletiva, marcantes e determinantes da narrativa fantástica, são muito presentes no conto de Gautier.

¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo – 2011.

² Houve um equívoco na tradução e (ou) na revisão do título do conto: do francês, “*La morte amoureuse*” passa para “*A morta amorosa*” ou “*A morta enamorada*” em português. O conto pode ser lido em francês em *L'oeuvre fantastique I*, p. 34-48, no Portal Domínio Público, em <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=2809>, e em português em <http://gothicarts.kit.net/obras/contos/a_morta_amorosa.htm>.

O gênero fantástico surgiu no século XIX em meio ao crescente domínio do positivismo, da ciência e do materialismo filosófico. Segundo o *E-Dicionário de Termos Literários*, o momento, adverso porque contrastante com a realidade sociocultural vigente, não permitia expressar a sua aceitação irrestrita, “devendo antes manter uma atitude tão incerta e dúbia quanto possível perante acontecimentos ou figuras aparentemente alheios à natureza conhecida” (FURTADO, 2010, *online*).

É compreensível que assim tenha sido porque o fantástico evoca “o surgimento do sobrenatural maléfico e ameaçador num mundo a que procuram conferir uma ilusão de verdade tão intensa quanto possível” (*ibidem*).

Tudo no fantástico objetiva fazer

perdurar até após a leitura a ambiguidade inerente a este gênero de narrativa, que se centra, afinal, na existência de duas perspectivas ou explicações incompatíveis mas de validade aparentemente igual sobre os acontecimentos relatados implicando, portanto, algo como o silogismo dubitativo denominado aporema. Por outro lado, no tocante à forma como funciona, também é, em grande medida, comparável a uma aporia, artifício retórico mediante o qual se exprime uma dúvida, real ou fictícia, mas alegadamente insolúvel (*ibidem*).

A ambiguidade é um traço que distingue o fantástico e ela é engendrada na trama do texto de maneira a manter, durante todo o tempo, a questão sobre se os fatos narrados, por mais estranhamento que provoquem, são dados de realidade ou ilusões forjadas no íntimo daquele que, em geral, os narra. Aliás, aqui se abre um campo que aparece quase que como uma constante em textos de narrativa fantástica: em sua maior parte, neles o narrador é ao mesmo tempo personagem, e se for personagem principal, tanto melhor para que o resultado seja marcadamente uma narrativa que se enquadra com toda a precisão neste gênero literário.

Inicialmente narrado na primeira pessoa do presente, já no primeiro parágrafo de “*A morta amorosa*” a personagem principal, Romuald, revela uma das grandes características do fantástico – a peculiaridade extraordinária e

carregada de aspectos de monstruosidade – ao afirmar que sua “história é singular e terrível [...]. São fatos tão estranhos que não consigo acreditar [...]” e alude ao “diabólico”. Importante observar que no primeiro parágrafo é dado, em parte, o desfecho da trama:

Eu, pobre pároco de aldeia, levei em sonho todas as noites (queira Deus que seja um sonho!) uma vida de alma danada, uma vida de mundano e de Sardanapalo. Um só olhar cheio de condescendência lançado para uma mulher por pouco não causou a perda de minha alma; mas, afinal, com a ajuda de Deus e de meu santo padroeiro, consegui expulsar o espírito maligno que se apoderara de mim. Minha existência tinha se enredado nessa existência noturna totalmente diferente. De dia, eu era um padre do Senhor, casto, ocupado com as preces e as coisas santas; de noite, mal fechava os olhos, tornava-me um jovem nobre, fino conhecedor de mulheres, cães e cavalos, jogando dados, bebendo e blasfemando, e quando, no raiar da aurora, eu despertava, parecia-me que, inversamente, eu adormecia e sonhava que era padre (p. 214).

Mesmo assim Gautier mantém o leitor preso da primeira à última palavra do conto. Na primeira frase do primeiro parágrafo, Romuald, personagem central e narrador, se dirige diretamente ao destinatário por meio do pronome de tratamento “você”, a quem responde afirmativamente à suposta pergunta sobre se amou. A resposta é dada no pretérito perfeito, produzindo e mantendo a ilusão de fato consumado, verossímil e acabado, e, também, há a modalização pelo pretérito imperfeito nas demais páginas.

Vale mencionar que no “imperfeito [...] a continuidade é possível, mas, em regra geral, pouco provável” (TODOROV, 2007, p. 44), portanto trazendo a hesitação e a certeza alternando-se tanto quanto se alternam as formas verbais, o que traduz a ambiguidade, de que o fantástico tanto se vale quanto da plausibilidade, esta última uma das características que o sustentam porque deve

adequar-se, na medida do possível, à opinião pública, à mentalidade dos possíveis receptores, em suma, às linhas gerais daquilo que o sistema cultural, na sociedade e na época de produção da obra, os habituou a

considerar ser indubitavelmente o real [...]. Nessa medida, a orientação do texto pela “opinião pública implica naturalmente a sua conformidade com múltiplos elementos da ideologia dominante que relevam sobretudo o modelo de universo vigente na ciência de então e dos códigos socioculturais mais divulgados e influentes (FURTADO, 2010).

Também é de mencionar que

Mesmo uma estória contada na primeira pessoa, se for literatura, é completamente transformada pela imaginação poética, de maneira que a pessoa chamada “eu” é simplesmente uma personagem chamada assim. Pode ser que todo evento tenha seu modelo na memória real do autor, e que toda personagem seja um retrato; um retrato, porém, não é a pessoa que posou – nem mesmo um auto-retrato o é (LANGER, 2003, p. 307).

Nas duas primeiras páginas da narrativa há pitadas da construção da personagem, notadamente no segundo, quarto, quinto e sexto parágrafos:

[...] e não um humilde seminarista que envelheceu numa paróquia ignorada, no fundo de um bosque e sem nenhuma relação com as coisas do século [...] e minha vida, até vinte e quatro anos, não passou de um longo noviciado [...] o mundo para mim era o recinto do colégio e do seminário [...] era de uma perfeita inocência [...] via apenas minha mãe velha e doente, duas vezes por ano. Eram essas todas as minhas relações com o mundo exterior (GAUTIER, 2008, p. 214).

A construção da personagem vai ao encontro da afirmação de que

sua ambiência – que constituem aqueles elementos dos quais se forma a imagem da personagem, mas o *valor* de tais traços para ela mesma, para a sua autoconsciência [...] todas as qualidades objetivas estáveis da personagem, a sua posição social, a tipicidade sociológica e caracterológica, o *habitus*, o perfil espiritual e inclusive a sua aparência externa – ou seja, tudo de que se serve o autor para criar uma imagem rígida e estável, o “quem é ele” – tornam-se objeto de reflexão da própria personagem e objeto de sua autoconsciência; a própria *função* desta autoconsciência é o que constitui o objeto da visão e representação do autor [...]. O autor não reserva para si, isto

é, não mantém em sua ótica pessoal nenhuma definição essencial, nenhum indício, nenhum traço da personagem: ele introduz tudo no campo de visão da própria personagem, lança-lhe tudo no cadinho da autoconsciência. (BAKHTHIN, 1997, p. 47).

Desenrolando-se a trama, não por acaso Romuald diz que o dia de sua ordenação “foi marcado para a semana da Páscoa”, que para os cristãos é quando há a morte pelo sacrifício e a ressurreição do Cristo crucificado que, então, passa a viver ao lado de Deus. Com isso, a ordenação tem uma dupla significação: a morte e o renascer para uma nova vida voltada exclusivamente para as coisas de Deus, nada mundana. Esta é apenas uma das primeiras dubiedades e um dos primeiros paradoxos que perpassam todo o texto.

Não é de admirar, portanto, que a descrição deste dia seja preta de situações em que a ambiguidade é constante e marca a primeira “visão” daquela mulher diabólica, a vampira, a cortesã Clarimonde, capaz da máxima sedução que arrastaria o narrador para o terreno da dubiedade de pensamentos em confronto, dos pesadelos e do limbo em que se envolveu, contrariando toda a sua vida voltada para a religião e a castidade. Era o início da confusão, da névoa intermitente que desemboca em perder-se no sonho e reencontrar a realidade, o sagrado e o profano, o bem e o mal.

“Que olhos! [...] a chama que os iluminava vinha do céu ou do inferno [...] ela mexia a cabeça com um movimento ondulante de cobra ou de pavão que estufa o peito”. Estas frases mostram o momento em que Romuald se dá conta do terreno movediço que começara a pisar. No entanto, sua consciência dos fatos ainda não se abalara por completo (“extremamente perturbado, nada me escapava [...] eu captava tudo com espantosa lucidez [...] eu acabava de nascer para uma nova ordem de ideias”). Aqui importa também o olhar: “significativamente, toda aparição de um elemento sobrenatural é acompanhada pela introdução paralela de um elemento pertencente ao domínio do olhar” (TODOROV, 2004, p. 129).

O conflito, o choque de sensações e pensamentos no momento em que se ordenava padre e ao mesmo tempo acordava para a vida mundana e de prazeres carnis, por mais denso e profundo, não impediu, porém, que a única

imagem que até então tinha de si – o “eu” que acreditava ser em virtude do que supunha que o “outro” via – o levasse a concordar com a ordenação.

Talvez seja isso que faça com que tantas moças caminhem para o altar com a firme resolução de recusar fragorosamente o esposo que lhe impõem [...]. Ninguém se atreve a causar tal escândalo [...] todos esses olhares parecem pesar sobre você como uma chapa de chumbo [...] o pensamento cede ao peso dos fatos e se prostra por completo (GAUTIER, 2008, p. 217).

Flagrante é a maneira como percebe a ordenação como se estivesse partindo para a morte, mas coloca nas palavras daquela aparição feminina e provocativa esta sua própria percepção: “[...] te farei mais feliz que o próprio Deus [...] os anjos te invejarão. Rasga essa fúnebre mortalha com que vais te envolver [...]”. Ou seja, não era ele que assim pensava e queria, mas ela que o tentava, induzindo-o a negar-se à ordenação.

No momento em que se sagra padre, também aparecem indícios mais claros de que aquela mulher linda e sedutora não seria um mero ser vivente, comum como qualquer humano: “O sangue abandonou de todo sua figura encantadora, e ela ficou de uma brancura de mármore [...] a mão de uma mulher! Era fria como a pele de uma serpente, e deixou-me a marca escaldante como a de um ferro em brasa” (*ibidem*, p. 218).

Nas passagens citadas no parágrafo acima, há a contraposição de significados, uma das características marcantes do fantástico e que não aparece apenas nesta altura do conto – a *frieza* era *quente* como a brasa –, e a alusão à serpente, que simbolicamente significa a eternidade, também presente o tempo inteiro no conto por meio da figura da vampira, ser que “revive” e, portanto, se perpetua:

na animalidade, a imaginação do devir cíclico vai procurar um triplo simbolismo: o do renascimento periódico, o da imortalidade ou da inesgotável fecundidade, garantia do renascimento, e enfim, por vezes, o da doçura resignada ao sacrifício” (pág. 313) [...]. A serpente é o triplo símbolo da transformação temporal, da fecundidade e, por fim, da perenidade ancestral [...] (DURAND, 2002, p. 316).

Mais uma vez, Romuald alude ao “outro” que concorreu para a construção de seu próprio “eu” de homem de Deus quando diz que após ter sido tocado pela mão daquela mulher e ter-se perdido em um redemoinho de sensações, palidez, rubor, vertigem, “passou o velho bispo; olhou-me com ar severo”. Mesmo assim, permaneceu voltado para aquela que o levaria para outra vida dentro de sua vida, um seu “outro eu”, a ponto de afirmar que “pouco ligava para o que ela pudesse ser, grande dama ou cortesã [...] eu não vivia mais em mim mesmo, mas nela e por ela”. A um só tempo, percebia ser padre, isto é, “casto, não amar, furar os próprios olhos [...] de modo que seu hábito possa ser a mortalha do próprio caixão!”, e sentia a vida “subir em mim [...] minha juventude, tanto tempo recalcada, explodia” (p. 219).

Em uma sequência de parágrafos na pág. 220, a confirmação da dubiedade, a confusão de ideias e sentimentos, o embate interior entre o padre e o amante, a certeza de ter-se dado à falta de vida no sacerdócio enquanto se debatia com as paixões de homem, ser que ama, procria e é feliz com as coisas não apenas de Deus, mas do mundo. Alude à sua semelhança com um tigre “em jejum há três dias”, o que nos remete à afirmação de que o “leão (por vezes o tigre ou o jaguar) [...] ligado no zodíaco ao sol que queima e à morte, passa por devorar os filhos” (DURAND, 2002, p. 87).

Nomeado para a primeira paróquia em que exerceria o sacerdócio, e ao partir para lá ao lado do abade Sérapion, seu superior que lhe trazia o “eu” que julgava ser o que o “outro” não mais reconhecia tão bem e tentava trazer de volta, Romuald tenta ater-se à sua vida e às suas obrigações de padre, mas assaltavam-no pensamentos que o levavam a Clarimonde, a cortesã que mesmo de longe o tentava e lhe fizera chegar às mãos a maneira de encontrá-la. Sobre a alteridade, convém lembrar que

na alma do outro. Esta é uma arte rara, que não nos leva muito longe. Quando pensamos entender alguém, melhor do que aos outros, com a confirmação espontânea dessas pessoas, mesmo assim devemos confessar: no fundo, esse alguém é-nos *estranho*. É o *outro*. O melhor que podemos fazer é acolher

essa leve idéia de uma alteridade, respeitá-la e evitar a grande estupidez de querer explicá-la (JUNG, 2004, p. 96).

Premido pelos chamados à realidade religiosa que vinham do abade, Romuald começava a ter vislumbres de que aquela mulher “provava claramente a presença do diabo em sua vida”. Era oportuno, então, esquecê-la e seguir o curso de sua vida de pároco. O que faz desta mulher um ser diabólico senão o que encontrou como justificativa para a estranheza dos fatos que ocorriam? Além do mais, além de vampira, este ser era mulher e cortesã. No fantástico, a mulher é sempre um elemento que leva à cisão entre dois “eus” e, em geral, à morte.

A solidão na paróquia, porém, passado um ano de “derrotas e vitórias interiores, sempre seguidas de recaídas profundas”, o fazia ainda uma presa de Clarimonde, que lhe foi referida por um visitante que se dizia seu amante como uma grande dama à beira da morte e que desejava um padre. A viagem a cavalo para atender tal chamado ao lado daquele estranho é repleta de símbolos de terror que induzem ao extraordinário, ao fantástico: a noite que revelava “as silhuetas negras das árvores” que “fugiam como um exército em derrocada”, as sombras na escuridão, fogos-fátuos – luzes que emanam da combustão dos gases da decomposição de matérias orgânicas ou, em sentido figurado, falso brilho ou glória efêmera – galhas, gatos selvagens.

Repentinamente, a entrada “que abria sua goela escura entre duas torres imensas”: o castelo de Clarimonde, que, porém, já morrera. Sozinho ao lado de seu leito de morte, Romuald soçobra entre o padre e o amante e resvala para a necrofilia, como fica claro quando, referindo-se à morta, diz que “aquela perfeição de formas [...] me perturbava voluptuosamente [...] e aquele repouso parecia tanto um sono que qualquer um se enganaria”. Um fato extraordinário, sem dúvida, mas que a qualquer um naturalmente faria se enganar. Portanto, um fato que Romuald sugere, talvez mais que isso afirma, ser perfeitamente plausível.

As dúvidas sobre ser ou não ser Clarimonde aquela que jazia ali, a alternância de sentimentos, as confusões que Romuald expressou como sua consternação “de dor, alucinado de alegria, trêmulo de receio e prazer”

levaram-no ao toque no braço da amada e ao beijo que a trouxeram novamente à vida afirmando, ela, a morta revivida, “morri, mas agora estamos noivos [...]. Adeus, Romuald... até breve”.

Agora os conflitos interiores são de outra ordem, mas permanecem no terreno do fantástico, quando Romuald, ao acordar debilitado no quarto do presbitério três dias depois, se debate entre a certeza de ter vivido as cenas no quarto de Clarimonde e a hipótese de ter tido uma ilusão mágica. Havia fatos, segundo ele, que não podia negar, como sua chegada ali trazido pelo mesmo homem desconhecido que o levara ao castelo e que Bárbara, a anciã que trabalhava na paróquia, vira tão bem quanto ele. Mas nas redondezas ninguém conhecia um castelo como aquele em que se encontrou com Clarimonde, morta e de volta à vida, em seu leito.

A visita do abade Sérapion, que soubera por Bárbara de sua doença, traz à cena o olhar do “outro” que vê em Romuald o padre que trai seu sacerdócio e lhe diz, subitamente cravando-lhe “suas duas pupilas de leão, amarelas” e afundando o olhar em sua “alma como uma sonda”, que Clarimonde morrera depois de oito dias e oito noites de orgia em que os convivas eram servidos por escravos morenos “que falavam uma língua desconhecida e cujo aspecto me pareceu tal e qual o de verdadeiros demônios”.

A fala de Sérapion, com sua aura do “outro” que vê em Romuald o “eu” (costurado pelos fios do meio sociocultural em que nasceu e cresceu) como padre e abomina suas possíveis desventuras mundanas, ainda aborda histórias sobre Clarimonde que davam conta de que ela era uma vampira, mas para ele “era Belzebu em pessoa”. Advertindo Romuald sobre o abismo em que estava prestes a se precipitar, Sérapion parte. Aqui, a incongruência: Romuald diz que Sérapion partiu “e nunca mais o revi”, mais adiante, porém, há a negação desta afirmação, própria do fantástico – “quando o sono me levou de volta ao presbitério, vi o Abade Sérapion mais grave e ansioso do que nunca”.

Apesar de não acreditar totalmente nas notícias e nas advertências do abade, chegando mesmo a crer que ele exagerava, e continuando sua vida de padre na longínqua paróquia, numa noite Romuald é visitado em sonho por

Clarimonde, que se apresenta vestida sumariamente como em seu leito de morte e com indícios de que realmente não estava viva – faltava o viço, mas continuava sedutora, se bem que falando que viera “de um lugar de onde ninguém ainda retornou: não há lua nem sol [...] é só espaço e sombra” e apertando as palmas das mãos frias contra a boca de Romuald para que ele, com seus beijos, curasse os ferimentos devidos aos esforços para “levantar a lápide com que me cobriram!”.

“Notável é que eu não sentisse o menor espanto [...] eu nada via ali que não fosse perfeitamente natural”, declara Romuald, buscando a verossimilhança no inverossímil. A noite plena de amor de um cadáver, mais propriamente do cadáver de uma vampira que retornou à vida, com o homem que durante o dia era padre, o fez concordar, delirante, em acompanhá-la no raiar do dia para onde quer que fosse, pois seria lá que teriam “a boa vida muito feliz, a bela existência dourada”.

O fantástico se revela aqui com a força da angústia de quem balança entre o crível e o não crível. O sono profundo entorpeceu a certeza de Romuald de que estivera, sim, com Clarimonde, levando-o a acordar oscilando entre o convencimento de que tudo aquilo era fruto de sua imaginação excitada e a sensação de que fora real, de tão vivo. À noite, porém, é que ele deixava o padre de lado. Importante ressaltar que

[...] no auge, o duplo monstruoso aparece [...] a violência decisiva vai se dar simultaneamente contra a aparição sumamente maléfica e sob sua égide. Uma calma profunda segue-se à violência furiosa; as alucinações dissipam-se, o repouso é imediato. Isto torna mais misteriosa ainda toda a experiência. Em um breve instante, todos os extremos se tocaram, todas as diferenças se fundiram. Uma violência e uma paz igualmente sobre-humanas pareceram coincidir (GIRARD, 1998, p. 202).

Clarimonde veio em busca de outro Romuald, mas encontra um Romuald que tipifica “o sujeito no limiar” de que falam os estudiosos da questão do duplo no fantástico e que a vê, também, transformada de morta envolta em um sumário sudário de linho transparente em uma dama viçosa,

viva e elegante. Ao acordá-lo, apressou-o e o ajudou a vestir-se, estendendo um espelho em sua direção – “O espelho está presente em todos os momentos em que as personagens do conto devem dar um passo decisivo em direção ao sobrenatural” (TODOROV, 2004, p. 129).

O Romuald refletido ali “não parecia mais comigo [...] eu estava bonito e minha vaidade foi sensivelmente afagada com essa metamorfose”. O “eu” se via agora como o “outro eu”, aquele da beleza, da luxúria, e dava voltas no quarto para se sentir à vontade como tal. Clarimonde diz “Pronto, agora chega de criancices; para a estrada, meu querido Romuald” e então partem. A viagem, primeiro a cavalo e depois em carruagem, foi tão rápida que a lua rolava no céu “para nos acompanhar [...] nunca tinha sentido uma felicidade tão intensa [...] tal era o grande fascínio do maligno sobre mim”. A lua, um morto que ressuscita, como se lê em

A poesia, a história, assim como a mitologia ou a religião, não escapam ao grande esquema cíclico da conciliação dos contrários. A repetição temporal, o exorcismo do tempo, tornou-se possível pela mediação dos contrários, e é o mesmo esquema mítico que subentende o otimismo romântico e o ritual lunar das divindades andróginas. O simbolismo lunar aparece, assim, nas suas múltiplas epifanias, como estreitamente ligado à obsessão do tempo e da morte. Mas a lua não é só o primeiro morto, como também o primeiro morto que ressuscita. A lua é, assim, simultaneamente medida do tempo e promessa explícita do eterno retorno (DURAND, 2002, p. 294).

Daí em diante, dentro de Romuald “passou a haver dois homens que não se conheciam [...] o jovem libertino zombava do padre, o padre detestava as libertinagens”. O narrador expõe aqui com precisão a heterogeneidade do duplo e diz que estranhava a situação, mas jamais beirou a loucura. De absurdo e inexplicável havia apenas o fato de que um “eu” existisse “em dois homens diferentes” – aqui, uma inversão: são dois “eus” em um único homem e não um homem em dois “eus”. Porém, como é típico no fantástico, logo a seguir, na mesma página, diz que “ainda não conseguira esclarecer o que havia de ilusão e de realidade nessa bizarra aventura”. A saga continuava, portanto.

O imaginário é [...] como uma escória cuja presença é inicialmente inevitável e que só é tolerada na esperança de que será em seguida possível extrair o metal puro: os fragmentos de 'verdade' ou de 'realidade' que dão ao conjunto do transbordamento fantástico uma sombra de autenticidade (MORITZKON, 1996, p. 110).

Uma vampira é um ser que se encaixa perfeitamente no fantástico, mas no caso de Clarimonde isso é potencializado quando Romuald a compara a “um verdadeiro camaleão” – réptil que se adapta e se modifica conforme pedem as circunstâncias e principalmente seus interesses e conveniências próprios.

Apaixonado, o Romuald libertino vivia plenamente suas noites com Clarimonde, mas durante o dia se penitenciava. Não fosse por isso, segundo ele mesmo, “teria conhecido a felicidade completa”, mas ficava inquieto quando, “por vezes, o que o abade Sérapion me dissera voltava à minha memória”.

A descoberta do vampirismo de Clarimonde veio quando, ao cortar uma fruta, Romuald se fere superficialmente e do ferimento emerge sangue. Até então com a saúde se abatendo paulatinamente, empalidecendo e “quase tão branca e tão morta como na famosa noite no castelo desconhecido”, Clarimonde, ágil como “macaco ou gato”, sorveu o sangue voluptuosamente e ficou “com os olhos úmidos e brilhantes [...] a mão morna e úmida”. Enfim bela como sempre, e saudável, alegrou-se dizendo que não morreria porque o sangue do amado restituiu-lhe a vida.

A cena forte e as dúvidas quanto a Clarimonde rondavam mais e mais Romuald, que, no entanto, a despeito mesmo das interferências do abade Sérapion (o “outro” que lhe cobrava seu “eu” de padre em detrimento de seu “eu” mundano), permaneceu em sua dubiedade, em sua duplicidade de vida, ora padre, ora o amante de Clarimonde e afeito a outros prazeres nada sagrados. O espelho, no entanto, com seu reflexo que duplica quem e o que for, e se forem dois aos dois duplica, trouxe a confirmação sobre a amada: dissimuladamente ela o entorpecia com narcótico para subtrair de sua veia um

pouco de sangue que sorvia para manter-se como se fosse viva – destaca-se aqui, mais uma vez, a questão do espelho no fantástico (TODOROV, 2004, p. 129).

A descoberta provoca a certeza de Romuald de que o abade tinha razão, mas não o amedrontou a ponto de deixar de amá-la. Ao contrário, diz que para manter a vida artificial da amada lhe daria todo o sangue de suas veias, não se importando por ela ser uma vampira. Tampouco revelou que sabia do narcótico e da subtração de seu sangue com uma seringa de injeção – “vivíamos na mais perfeita harmonia”. Tal harmonia, no entanto, não afastava os tormentos provocados pelos escrúpulos do padre Romuald, que não sabia mais o que “inventar para mortificar minha carne [...]” e lutava com o sono, mas o cansaço o vencia e “a torrente me arrastava de novo para as praias pérfidas”, que eram os braços de Clarimonde.

O abade propõe desenterrar Clarimonde para que Romuald não fosse “mais tentado a perder sua alma por um cadáver imundo [...] e prestes a se desmanchar em pó”. O padre, exausto da “vida dupla”, aceitou: “estava decidido a matar em proveito de um ou outro dos dois homens que havia dentro de mim, ou a ambos”. A descrição da abertura da tumba de Clarimonde por Sérapión, à noite, é cheia de símbolos macabros (raposas ganiam, ruídos sinistros), Romuald “mais negro que a própria noite” e o abade com as feições duras do demônio em seus esforços para remover a lápide – em textos fantásticos, os significados negativos sempre atendem mais ao rigor do gênero que os benfazejos e, quanto a isso,

basta apontar o [...] confronto correspondente no plano axiológico a uma luta entre bem e mal, entre conteúdos ético-psíquicos diametralmente opostos [...] em qualquer texto fantástico, as manifestações sobrenaturais negativas, para além de indispensáveis à ação, revelam sempre um predomínio quantitativo e funcional sobre as positivas quando porventura estas se encontram presentes (FURTADO, 2010).

O abade Sérapión, aqui, é a um só tempo o destruidor de Clarimonde e o “salvador” de Romuald, mas este o vê como o próprio demônio em seus

esforços para acabar com o objeto que o desviava de sua vida religiosa – portanto, no ponto de vista de Sérapion, “do bom caminho”. Em outras palavras, há uma guerra de sentimentos que turvam e conturbam os pensamentos de Romuald. Ele sabe ser Clarimonde a agente de seu descaminho, mas a ama. Reconhece em Sérapion o agente de sua volta à sua integridade anterior, não bifacetada. Porém, o vê também como a criatura má que o está afastando da vampira.

Enfim, o som “terrível que emite o nada quando tocado” assim que a picareta bate no caixão. Ao abri-lo, e como convém para a destruição de entidades demoníacas como os vampiros, o abade asperge sobre o corpo e o caixão a água benta, traçando o sinal da cruz com o aspersório. Ruiu a imagem de Clarimonde, que se desmanchou em pó. Dentro de Romuald, mais uma morte ocorria: a de seu “outro eu”. “Uma grande ruína acabava de se formar dentro de mim [...] o senhor Romuald, amante de Clarimonde, separou-se do pobre sacerdote”, que retornou ao presbitério. Lá, na noite seguinte, ele vê Clarimonde que se esvanece no ar para sempre após dizer-lhe que dali em diante “está rompida qualquer comunicação entre nossas almas e nossos corpos. Adeus, terás saudades de mim”.

Ao final, é emblemática a modalização dos verbos, que mostram o fim, mas dão a ilusão de continuidade daquele romance fantástico por parte do pároco, para quem “o amor de Deus não era tão grande para substituir o dela”. O último parágrafo traz Romuald falando com o destinatário de sua narrativa e o advertindo para que não olhe para uma mulher “e ande sempre com os olhos fitos na terra, pois, por mais casto e calmo que você seja, basta um minuto para fazê-lo perder a eternidade”.

A guisa de conclusão, ressalte-se o caráter surpreendente em que se funda o fantástico sem jamais deixar de atender ao requisito da plausibilidade. Extraordinário, ilusório, contraditoriamente tão verossímil quanto inverossímil, o conto “*A morta amorosa*” atende com rigor e perfeição o que demanda este gênero literário. A ambiguidade e a estupefação perpassam todos os seus parágrafos, levando o leitor a manter-se atento aos fatos que, mesmo com o

final do texto, deixam no ar uma continuação, apesar da “morte” do “outro eu” que habitava o narrador.

Referências bibliográficas

- BAKHTHIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1997.
- CALVINO, Italo. *Contos fantásticos: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- FURTADO, Filipe, s.v. Fantástico (Gênero). In: CEIA, Carlos (Org.). *E-Dicionário de Termos Literários*, Disponível em: <<http://www.edtl.com.pt>> Acesso em: 12 mar. 2010.
- GAUTIER, Théophile. A morte amorosa. In: CALVINO, Ítalo (Org.). *Contos fantásticos: o fantástico visionário e o fantástico cotidiano*. Trad. Rosa Freire D'Aguiar. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 213-239.
- GIRARD, René. *A violência e o sagrado*. Trad. Martha Conceição Gambini. 2. ed. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990.
- JUNG, Carl Gustav. *O eu e o inconsciente*. Trad. Dora Ferreira da Silva. 18. ed. Petrópolis: Vozes, 2004.
- LANGER, Susane K. *Sentimento e forma*. Trad. Ana M. Goldberger Coelho e J. Guinsburg. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- MORITZKON, Noemi. *Freud e seu duplo: reflexões entre psicanálise e arte*. 1. ed. São Paulo: Fapesp, 1996.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.