

ANA MARGARIDA DE CARVALHO E A SUBVERSIVA ESCRITA DA CRUELDADE

ANA MARGARIDA DE CARVALHO AND THE SUBVERSIVE WRITING OF CRUELTY

Carlos Henrique Soares Fonseca¹

RESUMO

Ana Margarida de Carvalho é uma das mais renomadas vozes da literatura portuguesa contemporânea. Com o objetivo de contribuir para a fortuna crítica da autora, este trabalho pretende a leitura de um de seus contos, a narrativa intitulada “Última ceia”, presente na coletânea *Pequenos delírios domésticos* (2017). Para tal, propõe-se como apoio teórico-crítico os estudos a respeito da estética da crueldade, tal como fizeram Artaud (2006), Gomes (2004), Santos (2004), bem como outras contribuições epistemológicas. Ademais, também procura-se conjugar as reflexões de Martins (2015) a respeito da literatura como “compromisso social e humano” (p. 18) e as possíveis relações que tal abordagem poderia estabelecer com a escrita da crueldade.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção portuguesa contemporânea. Estética da crueldade. Ana Margarida de Carvalho.

ABSTRACT

Ana Margarida de Carvalho is one of the most renowned writers of contemporary Portuguese literature. In order to contribute to the critical studies about her work, this paper intends the reading of one of *Pequenos delírios domésticos*' (2017) short stories, named “Última ceia”. Therefore, it is proposed as theoretical-critical support studies on the aesthetics of cruelty, as did Artaud (2006), Gomes (2004), Santos (2004), as well as other epistemological contributions. Furthermore, it is also our intend support our reading in the conjectures that Martins (2015) made about literature as “social and human commitment” (p. 18) and the possible relations that this approach might establish with the writing of cruelty.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese fiction. Aesthetics of cruelty. Ana Margarida de Carvalho.

Ana Margarida de Carvalho vem se destacando frente à crítica especializada por uma trajetória literária relativamente curta, mas já galar-dada com uma sucessão de prêmios significativos. Fazendo a sua estreia pública como escritora em 2013, com a publicação do romance *Que importa a fúria do mar*, conquista, em um marco ímpar para um nome tão “jovem” no meio literário, o primeiro lugar do Grande Prêmio de Romance e Novela APE/DGLAB desse mesmo ano. Tal feito se repetiria apenas três anos depois, quando *Não se pode morar nos olhos de um gato* também garante à autora, pela segunda vez, o prêmio da APE/DGLAB. Recentemente, o seu romance intitulado *O gesto que fazemos para proteger a cabeça* (2019) foi finalista do prêmio da referida associação, ocupando a mesma posição em relação ao Prêmio Oceanos e ao Prêmio de Literatura da União Europeia.

No entanto, a autora não expressa o seu habilidoso (e mais do que comprovado) talento literário apenas no gênero romanesco. Tendo publicado, em 2015, um livro infanto-juvenil intitulado *A arca do é*, Ana Margarida de Carvalho também surpreende os seus leitores com duas coletâneas de contos: *Pequenos delírios domésticos* (2017) e *Cartografias de lugares mal situados* (2021) – a primeira delas, inclusive, conquistou o Grande Prêmio de Conto Camilo Castelo Branco no ano em que foi publicada. Gostaria de destacar, novamente, o quanto é surpreendente que uma escritora que, até o presente momento, tem uma obra que se resume, basicamente, a três romances, um livro infanto-juvenil e dois volumes de contos tenha já se afirmado, pela conquista de todos os prêmios sumariamente referidos, como um interessante nome da literatura portuguesa contemporânea.

Com o desejo de contribuir para a fortuna crítica da autora, propõe-se que a reflexão aqui feita se debruce sobre um conto presente em *Pequenos delírios domésticos*; a saber, a narrativa intitulada “Última ceia”. Barthes, em seu primoroso texto *Aula*, lembra-nos que “a literatura assume muitos saberes” (2013, p. 18), de maneira que o presente trabalho percorrerá por alguns caminhos epistemológicos – privilegiando, contudo, certas reflexões teóricas. É de suma importância, portanto, a teoria e crítica a respeito da estética da crueldade e aquilo que Cândido Oliveira Martins apontou como uma tônica comum na produção ficcional dos escritores portugueses da última década, defendendo o intento de “se servir da palavra literária como forma de compromisso social e humano” (2015, p. 18).

Antes de seguirmos para um confronto mais íntimo com a narrativa que servirá de *corpus* para este artigo, considero necessário que atentemos para o que alguns ensaístas disseram a respeito da referida coletânea de contos. Agripina Carriço Vieira, em sua recensão crítica publicada na revista *Colóquio/Letras*, caracteriza esse conjunto como um “livro curioso e envolvente, constituído por vários andamentos e diferentes toadas” (2018, p. 246). De fato, *Pequenos delírios domésticos* (título retirado de uma canção de Sérgio Godinho, também epígrafe do livro) possui enredos que vão desde uma ambientação dos refugiados (como podemos aferir em “Do inferno ninguém regressa” e “Póstumos nascimentos”), a um contexto referen-

cialmente sócio-histórico lusitano (“A troca” e “Última ceia”) e, também, a recuperação de uma memória de tentativa de sobrevivência ao Holocausto (“Pequenos ruídos domésticos”), para citar apenas alguns exemplos. Com referencialidades e escolhas temáticas tão diversas, o que une esses textos parece ser uma intensa reflexão sobre o que é habitar, em um sentido que parece extrapolar os limites do espaço geográfico e/ou arquitetônico. Tal postulação é presente logo no começo do livro, em uma narrativa intitulada “Chão zero”, onde a narradora, em evidente exercício de escrita autobiográfica, reflete sobre um incêndio que destruiu a casa de seus bisavós, a quem também dirige a dedicatória de seu livro:

Como lhe hei-de explicar isto, senhor presidente de junta, o silêncio de uma casa carbonizada. [...] Uma casa tão misteriosa e solene, tão encantadora e assustadora, tão enraizada pelo tempo, agora uma cratera sem mistério, óbvia, nua, escancarada, despidorada... [...] Esvai-se e ninguém quer saber, ninguém tem compaixão por cascalhos sem nexos nem valor. O declínio e a dissolução desagradam à vista. A perdição dos outros incomoda as consciências. Nenhum óbito a declarar, graças a Deus, ninguém, nada, nem um gato aflito esquecido dentro de portas, nem uma ovelha, nem uma galinha... Graças a Deus, apenas um pedaço de existência que se foi para sempre. (CARVALHO, 2019, p. 12-13)

O fragmento exposto parece nos lembrar para a questão apontada anteriormente: como habitar? Como prosseguir com a demanda judicial se o que foi perdido no incêndio vai além do espaço físico? De que maneira recuperar a memória do espaço? Possivelmente, o trabalho ficcional é o único capaz de erguer das cinzas de uma casa para sempre perdida algo que tem muito mais valor que o dano material. Segundo Monica Figueiredo (2020), esta narrativa inicial é uma espécie de pórtico de um livro que, ao mesmo tempo que elege o espaço doméstico como um elemento organizador de todos os contos, também presenteia o leitor com uma escrita dotada de um realismo extremamente preocupado com a alma humana.

É tempo de destacarmos o fato de que, se a morte de um espaço carregado de memória é anunciada logo nas primeiras páginas da coletânea, igualmente será uma presença que “paira em todas as histórias” (VIEIRA, 2018, p. 247). Começemos por uma breve análise do título do conto que analisaremos, uma vez que é inevitável que tal escolha não remeta o leitor para uma das pinturas mais consagradas da história da arte ocidental – evidentemente, a referência imagística que tomamos é o afresco de Leonardo da Vinci.

Em sua leitura sobre *Pequenos delírios domésticos*, Lola Geraldine Xavier aponta que “um dos traços marcantes [...] é a ironia” (2020, p. 89). Ainda de acordo com a ensaísta, “a originalidade da ironia reside na sua ambiguidade e no fato de conseguir juntar o que está separado por natureza” (XAVIER, 2020, p. 89). Ora, se a casa do referido conto é apresentada como assolada por uma “poeira amarela vinda da fábrica de baterias chumbo-ácidas, empestado o ar de compostos voláteis, cromo, mercúrio, amianto, cádmio,

e tudo se cobria de uma fina película, infiltrada nas frinchas das habitações e nos brônquios dos moradores” (CARVALHO, 2019, p. 104), não parece que a referência com a pintura sacra esteja ligada a um ar de uma suposta pureza, haja vista o ambiente fétido e insalubre que é posto aos olhos do leitor. Ao contrário, é com refinada ironia que a autora opta por subverter uma imagem consolidada no imaginário cristão para construir, por meio de sua ficção, personagens de uma família completamente disfuncional e sem qualquer resquício de santidade².

Subversão – ou, como nos aponta Giorgio Agamben, uma *profanação*, no sentido de que uma “passagem do sagrado ao profano pode acontecer também por meio de um uso (ou melhor, de um reuso) totalmente incongruente do sagrado” (2007, p. 59). Notamos que, além de profanar imagens caras à tradição cristã, a narradora opera por uma estratégia de subverter, logo no começo do conto, elementos característicos ao cânone literário: “com os olhos, agulhas de bico recurvo, a fazer a malha dos dias que desfazia de noite, para depois recomeçar. Nada mais lhe restava para alimentar este tédio de Penélope” (CARVALHO, 2019, p. 109).

A evocação feita de Penélope permite que pensemos também o exercício ficcional de Ana Margarida de Carvalho como um contracanto épico, a tratar de personagens que estão inseridos em um espaço insalubre, em uma casa situada em uma geografia não-linear, marcando o lugar marginalizado que ocupam na sociedade. Diferentemente do canto homérico, destinado a eternizar o feito de grandes homens, a autora opta por trazer a imagem da consorte de Ulisses para contrapô-la a uma “geração de mulheres de coxas grossas e musculadas de trepar o morro e pescoços curtos de acarretar água no cimo da cabeça. E de sentidos muitos alerta para detectar agentes da lei nas redondezas” (CARVALHO, 2019, p. 107).

Conforme nos expôs Monica Figueiredo (2020), a brevidade dos contos presentes na coletânea, de alguma forma, reflete a brevidade da vida de seus personagens, os quais não são capazes de gerar a matéria épica, especialmente as figuras que constituem a “Última ceia”. Os fios narrativos nos revelam um enredo que evidencia uma vida *dura e crua*. A família de Andreia, organizada sobretudo por mulheres que tinham uma “particularidade de possuir óvulos que se cindiam, parindo a cada gestação gêmeos idênticos” (CARVALHO, 2019, p. 107), possuía uma obstinação em capturar os operários da fábrica perto de sua casa para garantir algum tipo de proveito: “embeçados pelas gêmeas os homens casados eram bem acolhidos até fecundarem uma delas. Depois enxotavam-nos (...) e faziam questão de baptizar as crianças com os nomes dos progenitores” (CARVALHO, 2019, p. 108). Para elas, o encontro com esses homens somente tinha um objetivo, que estava longe de uma satisfação de seus impulsos eróticos ou apaixonados:

Iam a tribunal, comprovavam tudo com exames de ADN, viviam das pensões das crianças, que nasciam aos pares e chegaram a ser sete (um dos bebés morreu com o cordão do outro a estrangular-lhe o pescoço). Era um modo de vida

como outro qualquer. Melhor do que consumir-se numa fábrica a produzir para o patrão, a ver os seus novelos de vida a minguaem súbitos. Nada de ilegal, resumindo. E quanto a imoralidades, vamos ali e já voltamos. Elas não coagem ninguém, bastava-lhes acenar e aguentar com o peso deles durante alguns minutos.

[...] Mais do que das mulheres traídas ou dos homens enamorados e lamurientos, as visitas que as mães realmente temiam eram as da segurança social. (CARVALHO, 2019, p. 108)

O pragmatismo com que enxergam o processo de maternidade, bem como os fins desejados para a sua consumação, põe em xeque qualquer idealização burguesa sobre o conceito de família e de amor. Ao não se importarem com a imoralidade – que vai desde o sentido de uma união sexual com homens casados até utilizarem a gestação como forma de conseguir uma seguridade social –, optam por um caminho que, se por um lado pode não ser considerado exatamente honroso, por outro, poupa a exploração que poderiam sofrer como proletárias a favor de um capitalismo selvagem, verdadeira máquina de moer os corpos desfavorecidos. De certa forma, essas mulheres, ao agirem de maneira sinuosa perante o Estado (mas não exatamente ilegal, como nos lembra a narradora), rebelam-se contra uma estrutura social que destina aos mais pobres uma herança de marginalização.

Uma vida *crua*, portanto. É sobretudo o que o conto de Ana Margarida de Carvalho nos apresenta. E é importante que compreendamos essa *crueldade* como a interpretou Antonin Artaud em sua teoria dramatúrgica: o efeito dessa construção na ficção da autora portuguesa tem o objetivo de “apanhar a sensibilidade do espectador” (ARTAUD, 2006, p. 97) – ou, melhor dizendo, o leitor –, de maneira que o desperte para uma realidade presente em vidas tantas vezes ignoradas. É notório que também nos atemos que uma estética da crueldade não implica, necessariamente, uma estética da maldade; que recuperemos a etimologia da palavra para melhor entendermos o conceito: “*crueldade* vem do latim *crucior*, palavra que significava ‘tirar sangue’, ‘expor a carne crua sob a pele’. Um limite – a pele – é rompido, uma anormalidade é exacerbada, uma dor que foge ao tolerável aparece” (SANTOS, 2004, p. 41).

Parece-me que o texto de Ana Margarida de Carvalho procede como bem definiu o ensaísta, evidenciando aquilo que está sob a pele e que, tantas vezes, escolhemos ignorar, de maneira que permaneça na obscuridade a favor de uma suposta sensação de paz. Por meio de sua ficção, a autora nos recorda que é necessário atentar para aquilo que há de mais intolerável, a fim de que possamos compreender que obliterar e ignorar esse horror não necessariamente nos faz mais humanos.

Artaud, em suas considerações a respeito do teatro da crueldade, defendia que “todo espetáculo conterà um elemento físico e objetivo, sensível a todos” (2006, p. 106). “Última ceia” parece trazer em seu enredo esse elemento do qual o teatrólogo francês clamava por despertar a sensi-

bilidade da plateia. Poderíamos, por exemplo, lembrar que as narrativas policiais, desde os Oitocentos, despertam a nossa atenção enquanto leitores ao apresentarem crimes oriundos de uma fratura na suposta paz e ordem almejadas na sociedade burguesa. Também será um crime – orquestrado por Tomé, primo de Andreia – que dinamizará as ações presentes no conto de Ana Margarida de Carvalho:

Está feito, feito está. Nem se arrependia pelo seu erro tático. Enquanto se escapulia pelas entranhas da casa-farol, o país incendiava-se a discutir o restabelecimento da pena de morte, 150 anos depois da abolição. É sempre assim, depois de um governo de esquerda, vêm mais raivosos os apelos da extrema-direita. [...] Sem saber, cavava a sua sepultura. Ou, no seu caso, introduzia tiopentato de sódio na veia. (CARVALHO, 2019, p. 111)

É importante notarmos que há um jogo entre as ações de Tomé e a postura adotada pelo Estado, que há pouco abolira a interdição a respeito da pena de morte. Se, por um lado, há uma *crueldade* nos atos do personagem, motivado por uma vingança familiar, por outro, há também a expressão – irônica, como apontou Xavier (2020) – de uma crítica das políticas públicas que se dedicavam ao controle extremo dos corpos, decidindo *se* deveriam e *como* deveriam morrer pelo crime que os sujeitos eram réus. A narradora, ao frisar há quanto tempo a pena de morte deixara de fazer parte do código penal, não poupa uma dura ressalva contra uma política pública que, ao fim e ao cabo, revela-se como uma política de morte – afinal de contas, o tempo cronológico (“150 anos”) marca que não existiu um progresso, e sim um retrocesso. Há, assim, dois agentes de um assassinio: o réu (no caso, Tomé) e o Estado, que acredita ser medida eficaz como punição do homicídio a execução.

Afastar-se da “casa-farol”, conforme é referenciado no conto, permite com que pensemos o mundo à parte que aquela família ocupava em meio à sociedade. Negarem o amor dos outros que são externos – uma vez que, como vislumbramos, a união sexual era consumada apenas com o propósito de se garantir uma renda –, a sequência de gêmeos e a forma com a qual a família dinamiza as suas ações nos apontam o quão endógena é aquela casa. O espaço, portanto, é caracterizado como farol por ser ele o *orientador* das ações e subjetividades presentes de seus habitantes. Ao evidenciar a crueldade presente naquele ambiente e no externo, a narrativa é capaz de ir “avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida” (CANDIDO, 1989, p. 211).

Também notamos o quanto as ações de Tomé são motivadas por não se sentir acolhido: “ele sempre se sentira a carta fora do baralho, irmão desemparelhado [...]. As próprias mães olhavam-no de viés, tal como agora na prisão os guardas, os advogados, os psicólogos, o diretor” (CARVALHO, 2019, p. 114). O personagem ocupa um lugar de exclusão desde sempre: em primeiro lugar, por ser de uma família que escapava aos moldes esperados. Além disso, era um pária em meio aos seus familiares por não permanecer

gêmeo onde isso era um padrão. Ademais, a própria prisão, lugar onde a exclusão é notoriamente marcada, não o faz se sentir parte integrante. Tomé é o excluído entre todos os excluídos; e se o crime que cometeu o impõe a uma posição de condenado, percebemos que essa *culpa* é carregada desde a sua mais tenra idade: “afinal, ele já viera ao mundo com fama de homicida, por se ter o seu cordão umbilical enredado à volta do pescoço do irmão. Não é fácil ser ímpar numa família par” (CARVALHO, 2019, p. 114).

Essa sensação de não pertencimento evidencia uma tendência das narrativas de *Pequenos delírios domésticos*, recordando a leitura crítica de Monica Figueiredo (2020): os contos presentes nessa coletânea problematizam, recorrentemente, o peso da dificuldade em conviver no espaço doméstico com outras pessoas. A sombra do “homicídio” que persegue Tomé, bem como o fato de ser negado como integrante legítimo de sua disfuncional família, o faz arquitetar a sua vingança (principalmente contra Andreia) desde a infância: “o acto fora muito premeditado, desde os dez anos que planejava atingir Andreia, a gémea dependente. Sem Joana, dificilmente ela se reergueria. Havia de sentir na pele o que era ser dois em um” (CARVALHO, 2019, p. 114). Longe de ter qualquer traço da inocência preservado, a infância do personagem é permeada pelo desejo de se vingar, desvelando, mais uma vez, a vida *crua* que não poupa nem mesmo a juventude.

Tais passagens de “Última ceia” nos possibilitam evocar as palavras de Renato Cordeiro Gomes, quando o ensaísta defende que “a crueldade estaria relacionada ao registro do implacável e do desespero” (2004, p. 147), como bem ilustra a trajetória do personagem em sua sede de vingança: implacável porque é a única forma de fazer com que sua família – especificamente, Andreia – pagasse o preço pelo que considera que o traumatizou; desespero porque somente uma dor muito grande seria necessária para que Tomé rompesse com a endogenia que circundava aqueles habitantes – “o caráter incompreensível da realidade reside antes de tudo e principalmente em seu caráter doloroso” (GOMES, 2004, p. 147), recorda-nos o ensaísta. Evocando mais uma vez essas palavras, é importante que, a partir da leitura desse conto, atentemo-nos que o trabalho ficcional é capaz de evidenciar que “o mais cruel da realidade não reside em seu caráter intrinsecamente cruel, mas em seu caráter inelutável, isto é, indiscutivelmente cruel” (GOMES, 2004, p. 147).

Lembremos da necessidade de ser despertada uma sensibilidade no espectador, tal qual defendeu Artaud (2006) na citação que anteriormente foi aqui utilizada. No momento em que descobrimos a motivação do ódio que Tomé sente por Andreia, somos capazes, de alguma forma, de sermos confrontados com os sentimentos que levaram o personagem a se tornar um homicida: “Andreia passou por ele, enquanto Tomé tentava descortinar mais ferramentas e parafusos numa garrafeira da cave, e fechou-lhe o alçapão. Ficou três dias esquecido, a gritar, desidratado de sede e lágrimas” (CARVALHO, 2019, p. 115). A cena, cujo contexto é no momento em que um jantar especial estava sendo preparado, ilustra a supracitada invisibilidade à qual Tomé foi imposto. Sendo negado por todos, ninguém lhe sente

a falta, e somos colocados diante da dor, do desespero e da inanição que o acometeram durante o tempo em que ficou trancado no alçapão. Longe de ser uma narrativa onde o heroísmo impere, nós, leitores, ficamos cientes de que o seu resgate não foi motivado por nenhum sentimento nobre: “quando foi acidentalmente resgatado, nada restava em nenhum fundo de panelas, nem o cheiro” (CARVALHO, 2019, p. 115).

Atentemos para o que foi narrado. “Acidentalmente” atesta a não importância que ele ocupava naquela família, bem como a ausência de qualquer afeto ou altruísmo que impulsionassem o seu resgate: Tomé foi descoberto como uma coisa qualquer que se encontra ao acaso. Quando saiu de onde fora trancado, não se depara com a possibilidade de encontrar qualquer alento: não há sobras do jantar especial preparado e muito menos deram falta de sua presença no momento da refeição. Procurando dar seguimento ao seu plano de vingança, o personagem confronta o leitor com o fato de que o assassinato não é o suficiente para revidar contra sua prima Andreia – é necessário submetê-la a uma humilhação:

Não podia perdoar a Andreia. Por isso, quando lhe entrou mais uma vez o diretor da cadeia, cela adentro, com suor-zinhos, a esfregar as mãos, cheias de mindinhos, a compor uma solenidade frouxa, a invocar a alínea do novo código de processo penal que designava expressamente que o condenado à morte tinha direito à escolha da sua última refeição, Tomé respondeu:

Ervilhas guisadas com farofa de formiga. (CARVALHO, 2019, p. 115)

Contudo, como vislumbramos no fragmento exposto em que se denunciava um retrocesso da sociedade ao tornar legal a pena de morte após 150 anos, não será apenas a (dis)funcionalidade da família de Tomé, bem como o seu crime, que serão problematizados. Além disso, também notamos uma crítica ferrenha à postura institucionalizada, figurada em Mateus, diretor da prisão:

Mateus era feliz, dentro da sua ordem, sempre a passear os seus olhos regulamentares por estatutos, preceitos e regimentos. [...] Não estava nem um pouco interessado na reabilitação dos reclusos, nunca associou um nome a uma cara, nem sequer os crimes que tinham conhecido lhe despertavam curiosidade, para ele eram todos números que constavam de gráficos de que ele próprio se encarregava [...]. Precisão e ordem. (CARVALHO, 2019, p. 116)

A ordem que faz Mateus se sentir feliz é pautada em um excesso de burocracia e pragmatismo. A crueldade presente nesse conto não é só relativa ao crime de Tomé, mas também à frieza com a qual o diretor da prisão enxerga o seu ofício. Não há uma sincera esperança na recuperação do humano, na ressocialização de quem está no cárcere. Para ele, “precisão e ordem” implicam na desumanização com a qual os presos são tratados:

apenas números em uma máquina burocrática do Estado. Notamos, portanto, o quanto “Última ceia” caminha por um viés narrativo “cuja intenção reside em denunciar a miséria e o horror de um mundo fechado em si mesmo” (GOMES, 2004, p. 146) – seja esse “mundo fechado” a casa-farol e seus habitantes, seja a prisão dirigida por Mateus, espaço em que habitar significa ser destituído de qualquer traço de humanidade.

Essa representação ficcional da crueldade também não isenta Andreia. Para além de seguir uma trajetória em acordo com a forma que fora criada, também vislumbramos a consumação de sua vingança quando tem a oportunidade de revidar contra Tomé o envenenamento que matara a sua irmã gêmea:

Naquela casa, o único Deus em que verdadeiramente acreditavam chamava-se coincidência. E as coincidências acontecem. Quando a fatalidade tocou a Joana, Andreia tornou-se descrente. Ateia até. Não descansou até encontrar provas que incriminassem o primo Tomé. [...] A autópsia confirmou as suspeitas, envenenamento, toxina não identificada. [...]

A outra pedrinha, Andreia conservou-a. Não sabia bem porquê. [...] E a gata de um olho só presenciava, naquela azáfama da dona, a epifania de Andreia. O preciso momento em que ela voltou a ser crente.

A coincidência é um deus muito pouco misericordioso. (CARVALHO, 2019, p. 118-119)

Além de ter sido incansável em juntar as provas que incriminariam o seu primo, a personagem encontra, finalmente, a oportunidade de puni-lo pelo homicídio de Joana. Será Andreia quem determinará a sentença de Tomé: se o aparelhamento de Estado o tinha condenado à pena de morte pela injeção letal, ela irá decidir a *forma* que essa punição será consumada – não mais pelas medidas legais, e sim por um meio que escapa ao controle de Mateus e da decisão judicial. Para esses personagens, a lei pouco importa. Ademais, notamos que a variação de “Deus” e “deus”, quando a narrativa expõe a crença dos membros daquela família, desloca o sentido de uma justiça divina: não há transcendência possível, está legado aos homens a dinamização do mundo. Em um conto que parte da imagem e do imaginário sacros, desde o título até o nome dos personagens, a maneira como se orquestra essa construção ficcional é mais um índice de que estamos diante de uma narrativa que opera, recorrentemente, pela subversão.

Jair Ferreira dos Santos, em suas reflexões sobre a estética da crueldade, nos recorda que “a crueldade é um excesso, uma desmedida, tal como transparece na palavra grega *hybris*, com o significado de ‘ultraje’, ‘violação’. [...] A crueldade é assim a violência mais alguma, um abuso sem nome introduzindo um gozo que todos fingimos desconhecer” (2004, p. 41). Acredito que podemos enxergar essa desmedida, conforme apontada pelo ensaísta, nas ações que levaram Tomé a assassinar os membros de sua família, da mesma forma que nos possibilita vislumbrar na atitude de Andreia uma

igual desmesura. E, pela maneira com a qual o enredo é construído, também partilhamos do gozo que sente a gêmea ao encontrar a oportunidade de vingar a irmã morta. É chegado o momento da última ceia de Tomé:

Como se não bastasse, ao prisioneiro deu-lhe para estacar a meio do corredor, mais um contratempo, ai a minha vida, enervava-se Mateus, desagradado por o condenado chegar à sala, perante a audiência, do outro lado do vidro, amparado com os olhos raiados, fora da órbita, e uma baba negra a escorrer-lhe da boca. Que outra coisa se poderia esperar desta gente sem sentido de ordem, sem o aprumo do alinho. Injectaram-no à pressa, a mando dos mindinhos de Mateus, surdas indicações, maestros sem batuta. Pelo menos, teve a satisfação de comprovar que o material do lajedo era, de facto, impermeável, e rapidamente se removeu o rastro negro e baboso que o condenado babava. Andreia voltou para a casa-farol, apaziguada. (CARVALHO, 2019, p. 119-120)

Se a tradição cristã (e a arte sacra que se destinou a representá-la) nos legou a imagem da última ceia de Cristo como um momento de comunhão com os apóstolos, também firmou em nosso imaginário os acontecimentos que precederam a crucificação, como a traição de Judas Iscariotes. No conto de Ana Margarida de Carvalho, não é bem uma traição que é representada, mas a revanche de Andreia contra os crimes de Tomé. Percebemos, também, que o maior incômodo de Mateus é que a morte do réu não segue a burocracia prevista, fugindo aos parâmetros estabelecidos. A tranquilidade do diretor em se dar conta de que o material é impermeável é um índice narrativo que nos permite encarar essa cena como uma dura crítica à marginalização de uma parcela da sociedade: nada ficará de Tomé, nenhum rastro de sua vida e nenhuma evidência de sua morte. Imposto ao esquecimento durante toda a sua vida, não será nesse momento que poderá ocupar um lugar na memória dos espaços onde habitou.

Se alguém guarda a memória dele, é Andreia. Ainda assim, é muito mais a memória de seu plano de vingança que fora consumado. A narrativa, portanto, possibilita-nos pensar que a representação estética da crueldade “não se trata absolutamente de uma crueldade física ou mesmo moral, mas, antes de tudo, de uma crueldade ontológica, ligada ao sofrimento de existir e à miséria do corpo humano” (GOMES, 2004, p. 145). Tanto a referida personagem quanto o seu primo sucumbem à dureza da vida a que foram submetidos, de maneira que a construção ficcional nos ilustra que “essa condição humana em perspectiva de contínuo dilaceramento indica que a matéria e o corpo humano são essencialmente maus” (GOMES, 2004, p. 145).

Talvez não sejamos “essencialmente maus”, conforme aponta o renomado ensaísta, mas, de fato, é de se esperar muito que algum tipo de altruísmo seja frutífero em um meio tão dilacerado quanto o da família retratada em “Última ceia”. Afinal, para a autora, tematizar o espaço implica em uma representação que ressalta “a atmosfera de infortúnio e desamparo,

que se prolonga por muitos destes contos” (XAVIER, 2020, p. 87). Nessa narrativa, em particular, é evidenciado o quanto “a autodegradação do espaço acentua a autodeterioração das próprias personagens” (XAVIER, 2020, p. 87).

Se a voz narrativa nos apontou o fato, anteriormente, do quanto a coincidência é um “deus” nada misericordioso, vislumbramos, ao final, que Andreia também se torna vítima dos meandros que orquestrou para executar a sua vingança:

Não existe crime mais perfeito do que matar um condenado à morte. Directo para o crematório, sem autópsias nem mais averiguações.

[...] O novelo da vida de Andreia voltou a engrossar de planos e resoluções. Na cozinha encontrou a gata muito quieta, estirada, ainda mais oca do que parecia, no sítio exacto onde a irmã Joana se ficara.

A coincidência, lá está.

Esfomeada, a bichana fora provar dos restos do cozinhado, agarrado às panelas [...]. Abriu uma cova no jardim das sepulturas, deitou lá para dentro o animal. [...] Na cruz do gêmeo estrangulado e que, depois, serviu para os sucessivos inquilinos, gravou com um estilhaço de pedra o nome da gata:

Cris. (CARVALHO, 2019, p. 120)

O crime perfeito também teve um preço para Andreia. A cena final, além de estar carregada de intensa ironia ao fazer com que o leitor se depare com a gata (que sabemos, depois, ter o nome formado por uma corruptela de “Cristo”), é de uma enorme *crueldade*. Primeiramente porque a morte do animal, sem culpa dos acontecimentos da casa-farol, é uma crítica às mortes daqueles que, igualmente sem culpa, são vítimas das ações de outrem – pensemos que a figura dessa gata “esfomeada” também pode ser lida como uma metonímia de milhares que foram marginalizados e morreram, imaculados, como Cristo na cruz. Ademais, é notório que a cena final revela ao leitor que algo de Andreia também morre quando seu plano é consumado. Não se pode sobreviver incólume à tamanha dureza. Evocando as palavras de Renato Cordeiro Gomes, concordo com o ensaísta, quando este defende que, na ficção, “a linguagem e as situações dramatizadas causam estranheza, mas procuram dar sentido ao caos e funcionam como antídoto para as imagens apocalípticas que vão se banalizando” (2004, p. 153), de maneira que a palavra literária tem o poder de “combater a inconsistência que talvez não esteja somente na linguagem e nas imagens, mas no próprio mundo” (2004, p. 153).

Isabel Allegro de Magalhães, ao analisar as diferenças entre a tematização da violência expressa por uma dicção masculina e uma enunciação feminina, defende que “se o homem é atingido – e é-o fortemente – numa sua fragilidade, que é a sua incapacidade de se questionar e de questionar o mundo, a mulher, por sua vez, é agredida vitalmente numa sua força” (1995,

p. 120), que estaria ligada à “capacidade imaginativa e inovadora, o seu desejo de virar o mundo do avesso, a convicção de que a forma que as coisas hoje têm não é necessariamente a forma que elas deverão manter” (1995, p. 120). Notamos que, na narrativa de Ana Margarida de Carvalho, a crueldade é matéria ficcional para que seja desenvolvida uma profunda reflexão a respeito sobre mazelas que estão presentes em nosso foro íntimo, na forma que nos relacionamos com o outro e que também impulsiona o leitor para que se vislumbre a possibilidade de construção de um mundo novo.

De fato, representar o mundo e o que há de pior nele e em nós – visto que o mundo também o é conforme o moldamos – também é “lidar com uma impossibilidade” (GOMES, 2004, p. 153), de forma que o discurso literário talvez seja a maneira possível para “lidar com a realidade inelutável, com a sua natureza dolorosa e trágica, só possível de ser expressa por algo que lhe é exterior, a linguagem, [...] que para perceber a crueldade necessita de distância” (GOMES, 2004, p. 153). Sendo assim, somente com o distanciamento atingido pelo trabalho estético é que poderíamos melhor refletir sobre a crueldade que nos permeia.

Gostaria de acrescentar às palavras do supracitado ensaísta as postulações teórico-críticas que Cândido Oliveira Martins levantou ao analisar a ficção portuguesa contemporânea. Após nos recordar que “a literatura possui uma vocação crítica e política, sobretudo como voz contestária e de oposição face a certos poderes que determinam o rumo da sociedade” (2015, p. 14), defende que os escritores de nossa atualidade continuam a dedicar o espaço ficcional a um “constante *empenhamento*, em vários registros, que vão da consciência crítica à vigilância ética ou à denúncia social – em suma, a literatura continua a ter uma palavra a dizer sobre o homem e sobre o mundo” (2015, p. 25, grifo do autor). O esforço empregado no presente trabalho também esteve às voltas desse compromisso tomado pelo discurso literário, bem como a denúncia da *dureza e crueza* desse mundo representado. E, no entanto, ainda nos fica a pergunta de como lidar com uma realidade áspera e desagradável que nos cerca e nos assola – retomando o trabalho de Renato Cordeiro Gomes, “como exorcizar a incompreensibilidade de um mundo cruel?” (2004, p. 154).

Talvez a narrativa de Ana Margarida de Carvalho nos aponte certos caminhos. Não creio que a autora fuja à preocupação levantada por Martins (2015) e exposta no começo deste trabalho. Se é inteligível para a linguagem factual dar conta do horror, resta ao trabalho literário a responsabilidade de uma tentativa de tradução para aquilo que tentamos negar. Evidenciando traços de uma realidade que, recorrentemente, nos empenhamos a não considerar, a escrita desta autora impele para algo além da denúncia. Talvez o seu trabalho ficcional possa mover o leitor para a construção de um outro mundo – sem Tomás, Andreias e Cris, esta última a metonímia de inúmeros inocentes que foram mortos. Por fim, gostaria de encerrar com uma reflexão de Margarida Losa a respeito do papel da arte, e que talvez fale, também, sobre a maior subversão que Ana Margarida de Carvalho, ao tematizar a crueldade, realiza no conto sobre o qual se debruçou este trabalho:

arte há, também, que alertando-nos para o prazer não no-lo dá, deixando-nos a tal ponto agitados e insatisfeitos após ter terminado o consumo do produto estético, que nos sentimos impulsionados a procurar solucionar a nossa insatisfação no próprio mundo real. (1984, p. 58)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. 1.ed. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. 1.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*. 1.ed. São Paulo: Cultrix, 2013.

CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CARVALHO, Ana Margarida. *Pequenos delírios domésticos*. 1.ed. Lisboa: Relógio D'Água, 2019.

FIGUEIREDO, Monica. A natureza feminina do mal: algumas considerações sobre a narrativa breve de Ana Margarida de Carvalho. In: I CONGRESSO INTERNACIONAL DO PPGLEV/UFRJ. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7ja5YNIVE4I>. Acesso em: 17 set. 2020.

GOMES, Renato Cordeiro. Narrativa e paroxismo: Será preciso um pouco de sangue verdadeiro para manifestar a crueldade?. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula. (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

LOSA, Margarida. Para que serve o romance? Empenhamento, escapismo e catarse: primeiros tópicos para um futuro estudo interdisciplinar. *Humanidades – Revista Crítica de Ciências Sociais e Humanas*, v. 4, p. 51-60, mar-jun 1984.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O sexo dos textos e outras leituras*. 1.ed. Lisboa: Caminho, 1995.

MARTINS, Cândido Oliveira. A palavra literária como discurso comprometido. *Abril – Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africanas da UFF*, vol. 7, n. 14, p. 13-29, jan-jun 2015. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/revistaabril/article/view/29846>. Acesso em: 01 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.22409/abriluff.v7i14.29846>.

SANTOS, Jair Ferreira dos. Literatura, crueldade e produtivismo. In: DIAS, Ângela Maria & GLENADEL, Paula. (org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Atlântica Editora, 2004.

VIEIRA, Agripina Carriço. Recensão crítica a *Pequenos delírios domésticos*, A. M. de Carvalho. *Colóquio/Letras*, n. 199, p. 246-248, set-dez 2018.

XAVIER, Lola Geraldés. Ironia e poética do espaço nos contos de Ana Margarida de Carvalho. *Metamorfoses*, vol. 17, n. 1, p. 81-95, jan-jun 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/metamorfoses/issue/view/1867>. Acesso em: 15 out. 2021. DOI: <https://doi.org/10.35520/metamorfoses.2020.v17n1a36946>.

Recebido para avaliação em 26/11/2021
Aprovado para publicação em 02/12/2021

NOTAS

1 Licenciado em Letras: Português-Literaturas (2016) pela Faculdade de Letras da UFRJ. Cursou o Mestrado em Literatura Portuguesa (2020) pela mesma instituição, com dissertação sobre a obra ficcional de Hélia Correia. Atualmente, é doutorando em Literatura Portuguesa do PPGLEV-UFRJ, com bolsa CAPES, dedicando-se, sobretudo, ao estudo das relações entre Literatura, História e Memória. ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8127-4999>

2 A composição dos nomes dos personagens é um notório exemplo da subversão feita a partir do imaginário cristão.