



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

O «HORROR»

NA LITERATURA PORTUGUESA

COMISSÃO CONSULTIVA

JACINTO DO PRADO COELHO

Prof. da Universidade de Lisboa

JOÃO DE FREITAS BRANCO

Historiador e crítico musical

JOSÉ-AUGUSTO FRANÇA

Prof. da Universidade Nova de Lisboa

JOSÉ BLANC DE PORTUGAL

Escritor e Cientista

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO

ÁLVARO SALEMA

MARIA LEONOR MACHADO DE SOUSA

O «horror»
na literatura portuguesa



PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Título

O «Horror na Literatura Portuguesa

Biblioteca Breve / Volume 32

Instituto de Cultura Portuguesa
Secretaria de Estado da Cultura
Presidência do Conselho de Ministros

© Instituto de Cultura Portuguesa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

1.ª edição — 1979

Composto e impresso
nas Oficinas Gráficas da Livraria Bertrand
Venda Nova - Amadora — Portugal

Abril de 1979

ÍNDICE

O «HORROR» NA LITERATURA	6
O «HORROR» NA LITERATURA PORTUGUESA	10
I / Considerações prévias.....	11
II / Os romances traduzidos.....	15
III / Os periódicos.....	20
a) O conto	20
b) A balada.....	22
IV / O teatro	27
V / A novelística.....	43
a) O romance em verso	44
b) A novelística em prosa	49
VI / Prolongamentos de interesse literário pelo horror no século XX.....	74
NOTAS.....	83
COLECTÂNEA ILUSTRATIVA	88
BIBLIOGRAFIA	114

O «HORROR» NA LITERATURA

O estranho, o insólito, o fantástico e o terrífico sempre atraíram a imaginação humana. Em maior ou menor grau, é possível encontrar esses elementos praticamente na literatura de todas as épocas. Mas só no século XVIII, a partir de *The Castle of Otranto. A Story Translated by William Marshall, Gent. From the Original of Onuphrio Muralto*, mas cujo verdadeiro autor foi Sir Horace Walpole, cujo anonimato foi desvendado logo na 2.^a edição, os escritores, sobretudo os autores de ficção e dramáticos, passaram a encarar a utilização do horror, em todos os seus aspectos — sobrenatural, terror, macabro, crime —, como fonte possível de criação artística. O elemento de horror utilizado no tipo de literatura que culminou com os temas macabros do século XV não tem intuítos estéticos, liga-se antes à preocupação moralizadora do Cristianismo, lembrando ao homem «que é pó e em pó se há-de tornar».

O objectivo de Walpole, integrado na corrente setecentista dos chamados *antiquaries*, foi combinar o romance antigo com o moderno, do que resultou um novo tipo de ficção — o romance gótico —, mais uma

experiência na linha da novelística criada em Inglaterra nos primeiros anos do século XVIII.

O romance «gótico» é essencialmente um romance sentimental, em cuja intriga de amor intervêm o sobrenatural e o misterioso, geralmente ao serviço de potências maléficas, mas que não conseguem destruir os heróis, assistidos pela justiça imanente que protege a virtude. A razão do termo «gótico» foi a preocupação de reconstituir o ambiente medieval, cuja feição considerada mais característica, a superstição, permitia aos escritores, e em não pequeno número e importância às escritoras, obter os efeitos de mistério, terror e sobrenatural que caracterizam a escola.

O grande êxito do romance de Walpole impulsionou toda uma literatura, sobretudo de ficção, que depois invadiu os domínios do teatro e da poesia. A pouco e pouco, foi-se perdendo o carácter medieval, que passou a reduzir-se ao cenário de castelos assombrados ou abadias em ruínas para onde os criminosos levavam as suas vítimas. Outras correntes vieram aumentar a variedade dos temas, como o exotismo oriental e sobretudo a literatura de salteadores, criada pela tragédia de Schiller *Die Räuber*. O termo «gótico» perdeu assim a sua razão de ser, tendo-se generalizado em seu lugar o termo «negro», de origem francesa, que permite cobrir toda a série de tendências que marcaram a evolução do panorama inicial.

Criação do século XVIII, orientada ainda pelo ideal trágico do classicismo, a escola gótica procurava excitar terror (pelo manobrar do misterioso e do sobrenatural e pela alimentação constante da expectativa — *suspense*) e compaixão (pelas desgraças da heroína, modelo de virtude e abnegação). Fiel à preocupação didáctica do

século XVIII, a escola gótica, puramente inglesa, justificava o emprego da maldade e da imoralidade para maior glória da virtude, que acabava sempre por ter a sua recompensa.

Essa preocupação não existiu na escola alemã, mais «arrepicante» e imoral, que teve em Inglaterra, talvez, o seu expoente mais alto: Matthew Gregory Lewis, autor de *The Monk* (1796); nem na corrente francesa, representada pelo erotismo doentio do Marquês de Sade.

A grande incongruência do romance gótico para o século XVIII racionalista era a intervenção do sobrenatural, que rapidamente foi resolvida com grande mestria por Anne Radcliffe, que justificava por causas naturais os acontecimentos estranhos. Todavia, e em parte por razões artísticas, o sobrenatural autêntico nunca mais desapareceu completamente da literatura.

Um dos grandes méritos do romance gótico foi preparar o caminho ao romance histórico de Walter Scott, mais preocupado com a fidelidade à vida da época que tratava do que com o rocambolesco das aventuras, embora sem fugir a esse traço que fazia o sucesso da literatura gótica.

As características da vida e do público do século XIX levaram à procura de temas contemporâneos, em ambientes não menos sombrios e aterradores. Os nomes mais em evidência nesta corrente, que culminou no naturalismo de Zola e Ibsen, são inicialmente franceses: Eugène Sue e Frédéric Soulié, que, na esteira de Alexandre Dumas, publicaram longos romances em vários volumes, no estilo folhetim que tão popular viria a tornar-se.

Mais modernamente, o *negro* foi procurado nos «subterrâneos da alma», no aprofundar de um elemento já apresentado nos primeiros tempos — a loucura. A angústia nascida da vida quotidiana levou às obras de grandes autores americanos, como Tennessee Williams e Arthur Miller, tal como a angústia intelectual, na interpretação dos existencialistas, levou ao *negro* sufocante de Sartre.

O gosto pelo desconhecido recebeu em França um novo impulso enriquecedor com Jules Verne, cujo caminho foi retomado pela moderna ficção científica, tanto tecnológica, como ideológica.

Resta falar da variante mais popular desta literatura: o romance policial, criado por Émile Gaboriau na década de 1860. Mantém-se a preocupação de esclarecer o mistério e castigar o criminoso, mas segundo normas rigorosas que correspondem a uma defesa mais organizada da sociedade contemporânea. Também o esquema adoptado pelos maiores escritores do género — a criação de um detective bem individualizado que é, de facto, o herói dos vários romances — segue afinal a estrutura dos romances folhetinescos de que já se falou.

Seja como for, o interesse sempre renovado por algo que fuja da experiência comum permite-nos acreditar que a literatura de mistério e terror não morrerá.

O «HORROR»
NA LITERATURA PORTUGUESA

I / CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

Na literatura portuguesa encontravam-se lastimosas narrações de desastres marítimos, tristes casos de amor, aventuras de cavaleiros com gigantes e uma poesia melancólica e saudosista, mas o terror não fora descoberto. Nem mesmo a tragédia despertara interesse.

Também na literatura popular, como o provaram as recolhas feitas a partir do Romantismo, não eram frequentes os temas tétricos, e o sobrenatural limitava-se a tristes almas-do-outro-mundo, bruxarias e partidas ao Diabo.

A apertada censura que dominou a nossa actividade intelectual durante o século XVIII, bem como a concentração de todos os esforços na normalização da vida nacional depois do terramoto, manteve Portugal alheado dos movimentos culturais do resto da Europa. Casos isolados de espíritos cultos e viajados levaram geralmente a perseguições, à prisão ou ao exílio.

As novelas eram considerada leitura perigosa, como aliás acontecia nos países onde se vendiam livremente. No teatro, só a ópera tinha apoio régio. Na poesia, até bem dentro do século XIX, era ainda o

gosto convencional da Arcádia que dominava. Mas, a pouco e pouco, foram aparecendo na obra dos chamados pré-românticos vestígios de uma poesia também de origem inglesa e com grande voga na Europa, a chamada «poesia da noite e dos túmulos», juntamente com traduções das grandes obras do género (*Night Thoughts*, de Young, *Elegy written on a country churchyard*, de Gray).

À primeira vista, pode não parecer pertinente esta referência; mas, se é verdade que os autores *negros*, quando também poetas, cultivaram em especial este tipo de poesia, denunciando assim, no conjunto da sua obra, uma atitude, uma psicologia, mais importante é esta relação no caso português.

A índole naturalmente melancólica dos portugueses era propícia a bem receber as novas tendências, mas a profunda agitação da vida nacional nas primeiras três décadas do século XIX continuou a impedir um amplo intercâmbio com a cultura de além-Pirenéus e foi causa de que recebêssemos simultaneamente Pré-Romantismo e Romantismo. O romântico português conheceu, sem transição, a literatura nocturna e sepulcral e a de evocações góticas: a meditação, reforçada por um temperamento saudosista, levou a encarar os tempos passados de um modo especialmente «romântico», tendendo mais para um *negro* melancólico e suavemente triste do que para os lances arrepiantes da escola alemã, por exemplo. Por estas razões, quase não existem entre nós novelas de aventuras tenebrosas, ao passo que surgem obras difíceis de classificar: em verso, tendem facilmente a dar relevo à pintura do quadro e às «torturas de alma»,

relegando a acção para um plano secundário. É o caso de *Os Ciúmes do Bardo*, de Castilho.

Por se ter manifestado muito próximo do Realismo, a tendência para o *negro* seguiu entre nós principalmente a corrente social de Sue. É, de resto, esta corrente a que mais interesse literário tem para nós, pois influenciou o grande romancista do século XIX: Camilo.

Isto não quer dizer que a Idade Média não tenha atraído os nossos românticos. Pelo contrário: o Romantismo português foi essencialmente medievalista. Simplesmente, essa tendência não se manifestou com grande força no aspecto que agora nos interessa. Foram «góticos» o teatro e a balada, mas não o romance, com excepção de Castilho, por vezes Herculano, e pouco mais.

A Idade Média que interessou os nossos românticos foi, desde o início, fundamentalmente histórica: o primeiro medievalista, Herculano, preocupou-se em mostrá-la na sua verdade, ainda que prosaica. O romântico português saudou na Idade Média os ideais, a altura, e não o tenebroso dos subterrâneos:

«Idade média! Ó época saudosa
Das paixões grandes, dos sublimes feitos.
.....
..... produzindo
Centos de Estados novos, novas línguas,
Novos costumes, sentimentos novos!
.....
..... sobre o pico
De alcantilados montes entre as nuvens
Seus Castelos soberbos penduravam.

... ..
Oh quanto esses vestígios me enfeitiçam!
Com que saudade, e acatamento observo
Um Gótico Edifício.»¹

II / OS ROMANCES TRADUZIDOS

A divulgação do romance gótico fez-se, naturalmente, através das traduções, geralmente péssimas e sem qualquer critério de escolha, que desde os fins do século XVIII foram sendo editadas em Portugal. Feitas quase sempre através do francês e muitas vezes sem indicação do nome do autor, até 1830 aparecem, entre as várias histórias de donzelas virtuosas e sacrificadas, algumas das obras célebres precursoras do género em França, como *O Deão de Killerine*, de Prévost, *Fanny* (a primeira publicada em português) e as *Memórias do Conde de Comminge*, ambas de Baculard d'Arnaud, a segunda com várias traduções e títulos, e outras como *Celestina, ou os Esposos sem o Serem*, de Belin de la Liborlière, *Carolina de Lichtfield* e *Saint Clair das Ilhas*, de Madame de Montolieu, *O Sino da Rochela* e *A Jovem Penitente*, de Madame de Genlis, *O Fantasma de Nembrod Castle*, de Madame de Saint-Venant, *O Sino das Duas Horas ou a Noite Fatal*, *Isidoro e Horaida ou os Prisioneiros da Montanha*. Dos grandes autores góticos franceses, surgem logo neste período Ducray-Duminil (*Leandro, ou o Pequeno Casal no Meio dos Bosques*, tradução de *Alexis, ou la Maisonnnette dans les Bois*, e *Victor ou o Menino da Selva*) e o Visconde

d'Arlincourt, com o seu romance mais célebre, *O Solitário*, que fez a Europa ficar «por um instante estupefacta»².

Os autores ingleses chegaram com maior atraso; e, neste período, só duas das grandes obras do género foram conhecidas: *Amanda e Óscar, ou História da Família de Dunreath* (tradução de *The Children of the Abbey*, de Regina Maria Roche); e *O Subterrâneo, ou Matilde* (*The Recess. A Tale of Other Times*, de Sophia Lee).

São também desta época as primeiras traduções do suíço August Heinrich Julius Lafontaine: *As Duas Desposadas* e *O Homem Singular* (*Der Sonderling*), considerada esta a sua melhor obra.

Na década de 1830 aparecem todos os romances de Mrs. Radcliffe, trinta anos depois da sua publicação em Inglaterra e das traduções francesas, e até 1850 surgem em catadupa Ducray-Duminil, Arlincourt e Victor Hugo. Para o fim do período, representando a liberdade conseguida com a abolição da Real Mesa Censória e a alteração das tendências sociais e literárias, são publicadas também umas após outras as obras dos autores pseudo-realistas interessados pelo *negro* contemporâneo, Eugène Sue e Frédéric Soulié. Algumas delas provocaram grande celeuma entre os críticos paladinos da moralidade pública, que consideravam ofendida: *As Memórias do Diabo* (1842), de Soulié, e *O Judeu Errante* (1846), de Sue, que «mina pelos alicerces o edifício dos bons costumes»³.

O Monge, o celeberrimo romance de Lewis, só aparece em 1861, sessenta e cinco anos depois da sua publicação, numa tradução que passou

despercebida. Todavia, é importante notar que o seu episódio mais sensacional, a história da Freira Sangrenta, a que o tradutor chama «sanguinária», já era conhecido do nosso público desde 1826, por intermédio de *Evaristo e Theodora*, do espanhol Velaunde. Também em 1835 a introdução a *A Noite do Castelo*, de Castilho, testemunha o conhecimento que este e Alexandre Herculano tinham da obra de Lewis.

A partir da década de 60 vai diminuindo o volume desta literatura, embora apareçam ainda obras extremamente violentas, como *A Freira no Subterrâneo*, traduzida por Camilo.

Recentemente assiste-se a uma renovação do interesse pela literatura *negra* da primeira fase. *O Monge* tem duas traduções; *Frankenstein*, o «clássico» de Mrs. Shelley, tem quatro, e a Sociedade Amigos do Livro apresentou já uma extensa colecção de romances mais ou menos sensacionalistas, na qual estão incluídos, além dos dois já mencionados, *Os Mistérios do Castelo de Udolfo*, de Mrs. Radcliffe, *O Diabo Amoroso*, de Jacques Cazotte (que Camilo traduziu em 1872), obras de Hoffmann, etc. *Mil e Um Fantasmas*, de Dumas, tem também uma edição de 1977 (houve uma em 1849) e há várias antologias de Edgar Poe.

Encarando em globo as novelas *negras* traduzidas, verificamos que raras são as obras «clássicas» inglesas do género, com excepção de Mrs. Radcliffe, Lewis e Mrs. Shelley (e esta só modernamente). *O Castelo de Otranto* mantém-se em tradução inédita do Dr. Albertino dos Santos Matias. Clara Reeve, a primeira discípula de Walpole, Greene, Ireland, Godwin e Beckford continuam a ser desconhecidos.

Em relação aos autores franceses é diferente a situação, como já vimos.

Mais importante ainda que estas omissões é a inconsciência relativa à presença de uma novidade literária. A intenção dos tradutores era simplesmente ganhar dinheiro. Na primeira fase, procuravam romances sentimentais e moralizadores, que às vezes eram demasiado espectaculares, o que tentavam atenuar, com receio de críticas prejudiciais ao negócio: os «vários acontecimentos, que parecendo ao lerem-se, puramente fantásticos ou quiméricos, vêm depois a apresentar-se nos mui naturais e verosímeis»⁴. Na segunda fase, havia, pelo contrário, a intenção de chocar, de interessar pelo escândalo.

É interessante notar que, com excepção de *A Caverna da Morte* e *Evaristo e Theodora*, mais tarde *O Visionário* (*Der Geisterseher*), de Schiller, e *O Monge*, não foram traduzidas as novelas em que intervém o sobrenatural.

Há que não esquecer também que, sobretudo no período de emigração liberal, houve certa actividade de tradução portuguesa em Paris, que revela uma maior consciência da situação, pois são mais escolhidas as obras publicadas.

Uma palavra mais acerca dos tradutores. Geralmente anónimos e também sem o escrúpulo de indicarem o nome do autor (é notável a excepção feita a *Mrs. Radcliffe*), alguns se salientaram por uma actividade mais ou menos organizada. Além de António Joaquim Nery, a quem se devem vinte e seis traduções, segundo ele próprio declarou na «Introdução» a *As Memórias do Diabo*, destacam-se Manuel Pinto Coelho

Cota de Araújo, responsável pela divulgação de Ducray-Duminil, e António Vicente de Carvalho e Sousa.

Quanto ao aspecto gráfico, os volumes *in-octavo* impressos em papel horrível, sobretudo na Tipografia Rollandiana, na primeira metade do século, são substituídos por grossos *quartos* incluídos em colecções como a «Biblioteca Romântica Luso-Brasileira», dirigida por João Luís Rodrigues Trigueiros, que editou e traduziu os longos romances ingleses sobre o *negro* contemporâneo, o mais famoso dos quais terá sido, talvez, *Os Mistérios de Londres*, de Reynolds.

Nos últimos anos do século XIX e primeiros do XX, a actividade dos tradutores continuou a incidir nos romances folhetinescos, em muitos volumes, de Dumas, Ponson du Terrail, Paul Féval, Xavier de Montépin, passando mais recentemente para as inúmeras colecções de romances policiais de público certo.

III / OS PERIÓDICOS

a) O CONTO

O outro factor de divulgação da literatura *negra* em Portugal foi a grande actividade dos jornais literários do Romantismo. É certo que, salvo raras excepções, como Hugo e Sue, e referências à péssima qualidade das traduções, nada é dito sobre este tipo de literatura. No entanto, essas revistas tinham secções permanentes de ficção, preenchidas com contos curtos ou romances mais longos apresentados em folhetins. Tratava-se geralmente de traduções de revistas francesas, embora muitas vezes não declaradas, e entre elas se encontra uma das melhores da época, *Ignez de las Sierras* (*Revista Estrangeira*, 1853-55) de Charles Nodier.

A par dos contos, que aparecem em maior número na década de 1840 e são em regra mais «arrepiantes», começaram a ser divulgadas as nossas lendas, sobretudo ligadas a castelos ou torres solitárias, que terminam quase sempre com o quadro clássico da alma penada que assombra o cenário da sua tragédia.

A produção original seguiu também o exemplo do romance-folhetim, que teve maior relevo no *Panorama* e na *Revista Universal Lisbonense*, mas que aparecia também

em jornais não literários. Todos os nossos grandes romancistas da época publicaram deste modo várias obras: Herculano, Garrett, Rebelo da Silva, Arnaldo Gama, Camilo. Algumas não chegaram mesmo a aparecer em volume, como é o caso de *Paulo o Montanhês*, de Arnaldo Gama, o único romance de salteadores português, que nada fica a dever ao melhor do que no género se escreveu.

Na apreciação global destes contos, que são principalmente de inspiração gótica e que aparecem com mais frequência em *O Mosaico* e *O Correio das Damas*, destaca-se um pequeno grupo fortemente homogéneo, cujo tema é a «ressurreição» da heroína. Aliás, o desenterramento dos cadáveres é um dos traços macabros de maiores repercussões na novelística original portuguesa do século XIX. Fora disto, a variedade é total.

O que é fundamental salientar é que o *negro* destes contos reside principalmente no ambiente, está mais próximo da melancolia depressiva dos românticos que da preocupação do terrífico e sensacional dos romancistas góticos. Contrariamente ao que sucede nos romances traduzidos, o sobrenatural é muito frequente, principalmente nos traços populares do Diabo e das almas penadas. Quanto ao sobrenatural explicado, é raríssimo.

Muito cedo, e numa atitude pelo menos pouco coerente, as mesmas revistas começaram a fazer a sátira a estas histórias, visando sobretudo os ingleses, tradicionalmente muito crédulos em fantasmas. Isto prova mais uma vez que os nossos literatos agiam à margem de movimentos estéticos ou críticos,

limitando-se a aproveitar o material que lhes vinha à mão sem uma orientação crítica definida.

b) *A BALADA*

Foram também estas revistas que proporcionaram o grande desenvolvimento de um tipo de literatura «terrífica» mais próximo da nossa sensibilidade e ligado à nossa tradição popular: a balada.

Ao mesmo tempo que Garrett, em Londres, se entregava à reconstituição dos romances populares em verso, segundo o modelo do Bispo Percy e, mais recentemente, de Walter Scott, Herculano trabalhava nas versões portuguesas das mais célebres baladas macabras — entre outras, *Leonor* (*Lenore*, de Bürger), publicada em 1834, e *Afonso e Isolina* (*Alonzo and Imogen*, de Lewis, incluída em *O Monge*), de que apresentou duas versões diferentes, em 1835 e 1836.

A literatura baladesca não se afastou destas duas orientações. A tradicionalista não tem características *negras* e só raramente surgem elementos da balada macabra, mas «poetizados». A sobrevivência do amor além da morte não se manifesta pela vingança contra quem impediu a sua realização em vida, mas em traços como o das plantas nascidas nas campas dos namorados e que se enlaçam sem que ninguém consiga separá-las.

Um tema nacional que inspirou muitos poetas foi o dos amores trágicos de mouras e cavaleiros cristãos. Embora nessas histórias intervenha com frequência o sobrenatural, trata-se mais de histórias tristes que terríficas. Com inúmeras variantes, produziram uma vasta literatura de «xácaras», «solaus», «rimances»,

«romances» ou «baladas». De modo geral, os românticos aplicaram estas designações indiscriminadamente aos seus curtos poemas narrativos, trágicos na maioria, embora a respeito de *solau* houvesse vagamente a noção de que implicava um assunto particularmente amoroso e triste. Quanto a *xácara*, sinónimo de *romance* (ou, na forma arcaica, *rimance*), trata-se do termo que, na literatura peninsular, corresponde à *balada* europeia, curto poema épico cantado e, na forma popular, transmitido oralmente. Talvez por falta da noção de que não correspondia à nossa terminologia tradicional, foi igualmente utilizado para poemas traduzidos e originais. No entanto, a não ser nos casos em que tais composições surgiam no teatro, esses poemas não eram musicados, e dificilmente se tornam claras, até na obra de um mesmo autor, as razões que levavam a escolher um ou outro termo.

Quanto à balada a que poderemos chamar erudita, gira fundamentalmente em torno do tema do amor de uma donzela pelo cavaleiro que vai para a guerra. Terminando num caso com a fidelidade, noutro com a traição, é o tema das duas primeiras baladas que Herculano traduziu: *Leonor e Afonso e Isolina*⁵.

Esta última tem uma importância fundamental no nosso Romantismo. O tema da separação dos casais teve sempre grande actualidade na vida portuguesa. Desde a necessidade de ir combater os mouros ao embarque nas naus da Índia e ao desaparecimento nas guerras do Ultramar, sempre o namorado era levado para longe da amada, que às vezes esperava uma vida inteira por alguém que já morrera.

Os poetas das cantigas de amigo fizeram a rapariga exprimir tristes saudades; Gil Vicente, mais

realista, satirizou situações que eram porventura as mais frequentes; Camões imortalizou a dor da separação. Mas só no Romantismo este tema apareceu como algo de verdadeiramente trágico, adoptando os aspectos violentos e macabros da tradição germânica. Além de uma série de baladas em que o noivo traído regressa, vivo ou morto, a pedir contas da fidelidade jurada, temo-lo tratado no primeiro romance português tipicamente gótico, *A Noite do Castelo*, de Castilho — que afinal não é mais que uma balada de maior envergadura e de métrica erudita —, e em toda uma série de dramas trágicos, o mais importante dos quais é, evidentemente, *Frei Luís de Sousa*.

Nas baladas que, com ligeiras variantes, tratam este tema, é geralmente clara a influência das versões de Herculano. Entre elas há que distinguir três anónimas: *O Cavaleiro da Cruz*, *Maldição* e *O Dia do Noivado* ⁶. As duas primeiras adoptaram a quadra popular, mas a última tem um esquema métrico mais trabalhado.

Pela importância do tema, este grupo de baladas merece de facto uma referência especial, mas que não deve fazer esquecer a grande variedade de composições do género que apareceu durante o Romantismo. Contrariamente ao que aconteceu com o romance, foram traduzidas ou adaptadas em grande número as baladas inglesas e alemãs mais célebres: Bürger, Schiller, Platen, Walter Scott apareciam com frequência nas revistas literárias. Neste campo, há que destacar, além de Herculano, Gomes Monteiro, que em 1848 publicou no Porto *Ecos da Lira Teutónica*, uma antologia de poesia baladesca alemã, por vezes acompanhada do texto original, como é o caso de

Ritter Toggenburg, de Schiller, que foi também traduzido por Herculano, em 1835, e por Varnhagen, em 1838.

O tema desta balada, muito *negro*, embora não tétrico, é a profissão religiosa da rapariga, por julgar morto o amado, que volta tarde de mais. As tradições da nossa vida conventual, que era o fim de muitos desgostos de amor, justificam que o tema se popularizasse, tal como o da noviça roubada.

Das baladas tétricas originais, que são frequentes, uma se tornou imediatamente famosa e, fazendo correr lágrimas ou ridicularizada, não perdeu ainda a celebridade. Refiro-me a *O Noivado do Sepulcro* (1852), de Soares de Passos, que, além de enriquecer o reportório dos cantores de serenatas do Porto, deu um novo modelo métrico ao Ultra-Romantismo, a quadra decassilábica.

Este tema, que aparecera já em composições anteriores ⁷, é uma das formas assumidas pelas manifestações da sobrevivência do amor além da morte, tão frequentes na literatura popular.

Embora estivesse muito divulgada a literatura baladesca europeia, os nossos poetas foram bastante originais e inspiraram-se em assuntos e lendas nacionais. Mais uma vez, as histórias de mouras e cristãos suscitam grande interesse.

Quanto aos autores, não erraremos se dissermos que todos os poetas românticos tentaram a balada, sob a designação que na altura estivesse mais de acordo com o seu estado de espírito. Mas é justo destacar José Freire de Serpa Pimentel, que «[marcou] a especialidade do seu talento nos solaus» ⁸. Muito interessado no passado nacional, deu muitas vezes às

suas composições um tom arcaico que o distingue da maioria dos seus contemporâneos.

Este tipo de literatura teve uma aceitação particularmente favorável, e é muito frequente aparecerem composições deste género em romances (o que, aliás, era característico do romance gótico) e até no teatro, embora aqui se tratasse geralmente de explosões líricas mais ou menos violentas, com pouca ou nenhuma acção, mas a que o autor aplicava algumas das designações correntes, para despertar maior interesse:

«A xácara [...] era o trunfo obrigado deste jogo de afectos tumultuosos e paixões de cabelos arrepiados. Sem xácara, o drama histórico ficava sem a melhor feição da sua fisionomia. Era indispensável que a *nobre dama* assomasse ao adarve da torre de menagem, e que daí entregasse aos ecos das cercanias as suas queixas doloridas, e com elas algumas estrofes coxas de versos insulsos e quebrados, porque a apaixonada castelã, no exaspero desculpável da sua dor, havia-se esquecido de que os versos, para serem versos, têm de ceder a certas regras de metrificação.»⁹

IV / O TEATRO

Falando em termos gerais, teremos que dizer que o teatro foi o domínio literário onde a exploração do horror surgiu mais cedo. As monstruosidades que as tragédias gregas implicavam não foram talvez ultrapassadas no teatro europeu, mas nunca se perdeu a ideia de que o objectivo da tragédia era despertar compaixão e *terror*.

No entanto, não é possível considerar a tragédia como um género «terrífico»: o horror não é o objectivo principal, mas sim um elemento que permite vincar o triste destino das personagens. De resto, o facto de o espectador só tomar contacto com ele através de relatos mais ou menos declamados tirava muito do impacto dos acontecimentos. Havia uma certa frieza e disciplina na tragédia clássica que impedia, justamente, que se visse nela o horror como elemento primordial. Tão conscientes disto estavam os dramaturgos do fim do século XVIII, e sobretudo os românticos, interessados em conseguir outros efeitos, que romperam com todas as normas «moderadoras», para darem a primazia à violência, ao lúgubre, ao macabro, o mais possível à vista do público. As tragédias — porque continuavam a sê-lo, quanto à estrutura interna — passaram a chamar-se simplesmente «dramas».

Já os primeiros autores «góticos» viram as possibilidades que o teatro oferecia às suas histórias. O próprio Walpole escreveu um drama, *The Mysterious Mother*, que não chegou a ser representado. Os ingleses, de resto, tinham uma fonte de inspiração perfeita em Shakespeare, onde não faltavam cenas de violência, nem mesmo o sobrenatural.

Entretanto, já na Alemanha a fúria do *Sturm und Drang* trouxera ao palco, com violência, aspectos diversos da luta do homem contra a sociedade, dos grandes problemas sociais e políticos do século XVIII.

Na França revolucionária, a revolta contra o passado, a todos os níveis, foi transposta para o palco pelos grandes românticos. E não se pense que tudo foi teatro, pois a estreia de *Cromwell*, de Victor Hugo, por exemplo, deu origem a uma verdadeira batalha campal.

Também a tradição setecentista dos *dramas monacales* de Baculard d'Arnaud contribuiu com o elemento sombrio e lúgubre para a formação de um tipo de teatro novo, o «melodrama», caracterizado pela natureza espectacular da montagem, amor pelo sombrio e pelo mistério, excesso de sentimentalismo e atmosfera de moralidade patética. A estrutura do melodrama implicava um grupo de personagens: o vilão, a heroína perseguida mas virtuosa, um herói sempre pronto a intervir e um confidente (criado ou amigo), útil mas burlesco. O primeiro exemplo do género foi a adaptação cénica de *Victor, ou l'Enfant de la Forêt* (1798), de Ducray-Duminil, da autoria de Guilbert de Pixérécourt. A par deste, é conhecido entre nós, também muito cedo, o mestre do melodrama alemão: Kotzebue.

Elementos de todas estas origens culminaram no popularmente denominado «dramalhão histórico», que submergiu os palcos europeus durante o Romantismo.

Em Portugal, nada havia de *negro* no teatro, que pouco mais era que Gil Vicente. Não obstante as influências do melodrama na obra dos seus divulgadores — Nicolau Luís, João Baptista Gomes Júnior, António Xavier Ferreira de Azevedo e António Ricardo Cordeiro (autores em cuja obra é difícil destrinçar o original do plagiado) —, só a acção do teatro francês traria aos nossos palcos os elementos terríficos e especialmente góticos. Nos fins do século XVIII, começam a aparecer obras precursoras, como *A Noiva de Luto* (1783), tradução de *The Mourning Bride*, de Congreve), *Camila no Subterrâneo* (*Camille ou le Souterrain*), *Adelaide e Cominge* (*Le Comte de Comminge ou les Amants Malheureux*), *Eufémia, ou o Triunfo da Religião* (1793), todas elas da autoria de Baculard d'Arnaud, a última traduzida por Bocage. Embora não se possa falar de drama «terrífico» ou «ultra», encontra-se já nestas obras, segundo a crítica, «o mais violento jogo de afectos; o vesúvio das paixões elevadas ao seu mais alto grau; os funestos resultados produzidos pela efervescência dos ciúmes, e finalmente a sublimidade dos seus versos»¹⁰.

Resultado do grande favor de que gozou o teatro lírico durante o século XVIII, quer a nível da Corte quer no teatro popular, o facto é que, já no período inicial do século XIX, o *negro* dramático surge principalmente na ópera e no bailado. Os «verdadeiros chefes d'obra», segundo a expressão dos críticos da época, do nosso teatro lírico e coreográfico tiveram ampla divulgação por intermédio das tipografias de Bulhões e de Elias

José da Costa Sanches, em Lisboa, e da de Gandra e Filhos, no Porto.

Tal como acontecera em relação ao conto, muito cedo surge também a sátira ao género, sob a indicação de «drama jocoso».

É ainda no primeiro quartel do século XIX que aparecem as primeiras tentativas de drama histórico, como *O Imperador José Segundo visitando os Cárceres de Alemanha* e *Maximiliano, Arquiduque de Áustria ou Quando a Inocência, e a verdade triunfa cai por terra a tirania*. A qualidade está de acordo com os títulos...

A par das obras sobre reis estrangeiros (além destes, são frequentes Catarina da Rússia e Cristierno da Dinamarca), desde muito cedo surgem no palco figuras célebres da História de Portugal, estas com um pouco mais de ambiente histórico, com especial incidência em Inês de Castro e Maria Teles, como heroínas trágicas. No entanto, e devido por certo ao desanimador panorama político da época, há um certo sebastianismo no incentivo dado a obras como *D. Afonso Henriques, primeiro rei de Portugal*, provavelmente de Bocage, e *Glória de Jorge de Albuquerque, ou Os Portugueses em Pacém*, de 1826.

Esta produção, que foi bastante vasta, sobrepunha a intenção moralizadora à dramática e, no caso dos temas portugueses, o apelo às virtudes nacionais, numa época de crise de independência. A História tinha a vantagem de apresentar exemplos vivos, com ambiente e implicações acessíveis ao público em geral, que interessavam mais do que as alegorias sedições que já se não adaptavam à mentalidade da época.

A falta de preparação revelada pela produção dramática deste início de século é clara também na

terminologia usada. Pode dizer-se que os termos «drama», «melodrama» e «comédia» eram usados sem qualquer critério. «Comédia» era geralmente sinónimo de «peça teatral», tal como «drama» o era de «tragédia». «Melodrama» era qualquer acção dramática num ambiente de desgraça. «Tragédia» e «farsa» eram os termos empregados com maior propriedade, como acontece habitualmente nos casos extremos.

Uma novidade na nomenclatura dramática desta época entre nós é o adjectivo «heróico», geralmente usado como sinónimo de «histórico». Encontramos dramas, tragédias, danças ou bailes «heróicos». Todavia, nem sempre é esse o seu sentido exacto, pois pode significar apenas que a obra em questão se propõe exaltar um herói, não na acepção técnica mas no sentido popular. É verdade que esses heróis, para conseguirem maior favor do público, eram geralmente figuras do passado nacional. E, portanto, mesmo sem essa intenção directa, o drama heróico acabava por ser de algum modo histórico. Muitos desses dramas de maior êxito eram manipulados de modo a render o máximo, sendo frequente vê-los transformados em óperas, bailes ou pantomimas. É o caso de *O Solitário, ou Carlos de Borgonha*, que, tornado famoso pelo romance pseudo-histórico de Arlincourt, divulgado em Portugal numa tradução de Carvalho e Sousa, chegou a ser «dança heróica, composta e dirigida por José Sorentini, para se executar no Real Teatro de S. Carlos».

Estabeleceu-se marcar o início do movimento romântico português em 1826, data da publicação do *Camões* em Paris. Mas, em relação ao teatro, mais uns anos iriam passar antes que se fizesse sentir uma

viragem significativa. Para o Dr. Jorge de Faria, a verdadeira novidade foi a vinda para Lisboa, no segundo semestre de 1834, da companhia francesa de Émile Doux, que durante três anos actuou no Teatro da Rua dos Condes. O êxito do seu repertório foi o teatro romântico de Alexandre Dumas (*A Torre de Nesle*, *A Mocidade de Henrique III* e *Antony*, entre outros) e Victor Hugo (*Rui Braz*, *Lucrecia Borgia*, *Hernani*, etc.). Estes e muitos dos mais famosos dramas *negros*, sobretudo góticos, conseguiram ainda alimentar o *Arquivo Teatral, ou Coleção selecta dos mais famosos Dramas do Teatro Francês. Publicado por uma sociedade*, de 1838 a 1845.

Mas é de 22 de Novembro de 1836 o decreto que, correspondendo ao reconhecimento da necessidade de uma acção profunda e organizada neste domínio, nomeou Garrett para o cargo de Inspector Geral dos Teatros. A sua primeira acção, a que se seguiu a criação do Conservatório Dramático e a proposta da construção de um Teatro Nacional, foi organizar uma companhia de teatro, segundo o modelo da de Émile Doux, que ficou a dirigi-la. As suas principais figuras eram Epifânio e Carlota Talassi. Transformado em 7 de Janeiro de 1837 o Teatro da Rua dos Condes em Teatro Nacional, situação que manteve até à inauguração do D. Maria II, em 1846, a companhia estreou-se com o drama francês *Dezasseis anos ou os Incendiários*, que o *Arquivo Teatral* publicou em Agosto de 1839. Segundo Teófilo Braga, essa estreia revelou a benéfica influência da declamação e caracterização francesa ¹¹. Não se trata aqui de uma obra tipicamente *negra*, mas tem muitos aspectos que a aproximam do género.

O certo é que, embora a crítica e os literatos responsáveis tentassem pôr cobro ao «romancismo desgrenhado, exaltado, furibundo»¹² que dominava o teatro, esses mesmos caíam geralmente em exageros iguais ou muito próximos, quando se tornavam autores. É o caso de Herculano (*O Fronteiro d'África ou Três Noutes Azjagas*¹³, 1838, que apresentou anónimo e nunca publicou, tendo aparecido sem sua autorização no Brasil, em 1862), Camilo (*Agostinho de Ceuta*, 1847, e *O Marquês de Torres Novas*, 1849) e do próprio Garrett, de cujo *Frei Luís de Sousa* poderemos dizer que é um drama gótico genial. O seu mérito foi saber evitar os exageros de mau gosto; mas o esquema geral, os efeitos pretendidos e vários aspectos de pormenor são típicos da escola gótica, como vale a pena verificar.

O tema é o da balada macabra do século XVIII — o cavaleiro (julgado) morto regressa, para saber que a amada traiu a fidelidade que lhe devia. O ambiente tem algo de sobrenatural, no peso da promessa que, para Madalena, passa a constituir uma ameaça: «Morto ou vivo voltarei.»¹⁴ Telmo, no fundo a quarta figura do melodrama — criado, amigo e confidente —, tem por missão fundamental manter o ambiente agoirente da história, carregada de maus presságios como a destruição do retrato de Manuel de Sousa Coutinho e o forçado regresso ao palácio de D. João de Portugal, pretexto afinal para dar maior impacto ao seu aparecimento, tão espectacular como o dos espectros a que outros autores não souberam ou não quiseram fugir, em idênticas circunstâncias. O próprio estilo cede por vezes aos excessos da escola. De facto, não escapam ao habitual, em dramas onde a heroína se deve mostrar «aterrada, e oprimida pela sucessão

destes golpes, anciada, perdida, desesperada, e delirante»¹⁵, algumas tiradas de Maria:

«É aquela voz, é ele, é ele. — Já não é tempo... Minha mãe, meu pai, cobri-me bem estas faces, que morro de vergonha... (*Esconde o rosto no seio da mãe*), morro, morro... de vergonha...»

Feitas algumas tentativas de disciplinar a representação¹⁶, era importante incentivar a produção nacional. Garrett escreveu um drama-modelo, dentro dos mais puros cânones românticos (*Um Auto de Gil Vicente*, 1838), o Conservatório instituiu em 1839 prémios dramáticos em Lisboa e Porto. Quatro dos oito dramas premiados neste ano, dois de Lisboa e dois do Porto eram tipicamente «góticos» e tiveram grande êxito, sobretudo o primeiro: *Os Dois Renegados*, de Mendes Leal Júnior, *Dom Sisenando Conde de Coimbra* e *O Almançor Aben-Afan*, de José Freire de Serpa Pimentel, e *O Conde Andeiro*, de César Perini, de Lucca. Todos eles, tal como a maior parte dos que surgem nesta época, são classificados de «históricos», mas, de um modo geral, não têm de histórico mais que nomes e alguns assuntos. O drama histórico português do Romantismo foi um drama «frenético». O verdadeiro drama histórico, despido dos excessos que primeiro o caracterizaram e preocupado em dar uma dimensão humana às personagens encaradas no seu ambiente, surge no fim do século XIX, com D. João da Câmara, Henrique Lopes de Mendonça e Marcelino Mesquita.

Quanto ao que foi o teatro desta época, deixemos falar mais uma vez um crítico contemporâneo, Andrade Ferreira, que dele faz uma descrição perfeita:

«Esta quadra, porém, levou também ao seu excesso. O drama histórico passou de um amor às tradições nacionais, de uma inspiração das idades cavaleirosas, de uma predilecção do espírito poético [...] a uma contagiosa mania literária. Tudo começou a escrever dramas históricos, e o drama histórico tornou-se o pesadelo das plateias, e a cabeça de Medusa dos críticos respeitadores das boas tradições da cena.

E que dramas, e que histórias esses escritores se não foram inspirar! Cada um dos partos abortivos daquelas imaginações lúgubres e escandecidas, era um tratado de horrores. Parecia que andavam à aposta de quem havia de inventar mais golpes de punhal, mais imprecações proferidas de dentes cerrados e olhos em fogo, mais amores incestuosos e lutas de opróbrio moral. E isto tudo passado em subterrâneos lóbregos, ou à claridade opaca e sinistra de alguma velha sala de armas de *castelo roqueiro*. [...] Os dramaturgos de então não careciam senão de algumas crónicas velhas, e do *Elucidário* de Viterbo. Com estes poucos livros faziam tudo, porque lhes proporcionavam ao mesmo tempo o seu manancial de inspirações e o subsídio da mais fecunda e autêntica erudição. Por isso não nos admira que a história seja tratada com tanta semcerimónia, que se fabrique uma certa arqueologia fantástica, e que inflamados em tão fortes e calorosos exemplos de paixão humana, como são as vinganças dos tempos feudais, os caracteres saiam rudes e ferozes, como se fossem talhados a golpes de acha-de-armas. Até nisso tinham *cor*

local. Eram tudo estátuas góticas, toscas como a rusticidade do tempo que simbolizavam. [...]

Com o drama histórico, tinha aparecido no nosso teatro um seu irmão gémeo, que foi o melodrama; e de tal arte se identificaram e consubstanciaram estes dois irmãos que, muitas vezes, deixaram de ser dois e formaram uma só entidade, dando em resultado o apelidado *drama ultra*, que era como a erupção verdadeiramente vulcânica do cérebro em chamas do dramaturgo daqueles tempos. [...] Estupros, envenenamentos, raptos, delíquios, vinganças atrocíssimas, pugilatos de paixões, tiroteio de afectos, enfim tudo que enche o cérebro de fantasmas pavorosos, e produz vômitos e insultos epilépticos, tudo isto aparecia em cena combinado em situações violentíssimas, que mais parecia um temporal de apóstrofes e imprecações.»¹⁷

Realmente, o teatro foi o domínio literário em que o gótico teve maior repercussão, tanto na pretensa representação dos tempos medievais como apenas no aproveitamento do cenário típico de ruínas, castelos, conventos ou subterrâneos. Mas é importante verificar que, entre nós, só muito raramente os escritores saem do ambiente nacional, onde encontraram factos e cenários em abundância — tanto maior quanto já vimos que, até ao fim do século XVIII, não foram muito além de Inês de Castro e D. Maria Teles. Manuel de Figueiredo, dramaturgo esquecido, mas que merecia ser estudado pela teoria dramática que expôs nos prólogos das suas obras inumeráveis — mas muito fracas —, fez algumas tentativas de procurar novas

fontes de inspiração, como revelou ao tratar a história de Ósmia, lendária heroína lusitana. Mas as suas tragédias nada têm de *negro*, conformam-se com as normas neoclássicas de nobreza e domínio de sentimentos.

Quanto aos temas versados, dois são especialmente frequentes. Um, vulgar na literatura gótica, é uma reminiscência da balada — o aparecimento do noivo ou marido julgado morto, que atingiu o seu ponto mais alto no *Frei Luís de Sousa*, mas que apareceu em outras obras que merecem certa atenção. Tem especial interesse *O Pagem d'Aljubarrota* (1846), de José da Silva Mendes Leal Júnior, sobretudo por apresentar uma atitude semelhante à do romeiro garrettiano, contrariamente às vinganças sangrentas, mais frequentes. Neste caso, o noivo fora enobrecer-se na guerra, mas Beatriz, filha do Condestável, prometera desposá-lo sem amor, apenas para cumprir a vontade do pai. Regressa incógnito e não quer perturbar a situação que vem encontrar:

«Quem fala aqui de Mendo Vasques, o pagem, o Cavaleiro, o trovador!... É verdade, senhores: que houve em Portugal um homem moço, nobre, rico, e honrado que se chamava Mendo Vasques; ...e foi tudo isso que dizedes... e foi ainda mais... Morreu porém... morreu... é certo... esse homem morreu... Chorai-o se há lágrimas ainda para o infeliz... Chorai-o que é morto.» (Acto II, Cena VII.)

O outro tema, tipicamente nacional, é o problema dos amores entre cristãos e judeus, na época da

expulsão dos judeus por D. Manuel I. Há geralmente nestes dramas dois elementos característicos do género: o reconhecimento, aqui referido à verdadeira raça de um dos apaixonados, geralmente o rapaz, que se apresenta inicialmente como cavaleiro e é acreditado devido à abastança de que dispõe, e o tribunal da Inquisição, que os autores góticos sempre utilizaram como fonte de horrores. O drama mais célebre deste grupo é *Os Dois Renegados*, cuja cena mais aparatosa é justamente aquela em que os juizes da Inquisição procuram conseguir a conversão de Samuel, perante a fúria de seu pai, o velho Simeão.

A par de uma verdadeira avalanche de dramas nacionais, muitos deles em verso, apareceram traduções dos grandes dramas românticos e adaptações dos romances de maior êxito, como os de Ducray-Duminil. Mas, tal como aconteceu na primeira fase desta literatura em relação ao romance, os autores continuam a declarar uma intenção moralizadora:

«Outra lei, que avulta pouco aos olhos do vulgo, e muito aos olhos do sábio, é a *boa moral*, que pelo Drama deve de estar derramada, resplandecendo, como gala formosíssima, e lustrosa, de cada diálogo e de cada lance — e muito visivelmente colhida do desenlace ou catástrofe.»¹⁸

Os próprios censores do Conservatório davam grande peso à moralidade, o que levou Mendes Leal Júnior a juntar um protesto aos pareceres que impediam a representação de *As Ruínas de Vaudémont* (1845), por considerarem a peça imoral:

«Há muito que voga entre nós um preconceito que me parece já tempo de acabar. A tudo o que não é virtude extrema se chama no vulgar “imoralidade”. Mas que é moralidade e imoralidade, perguntarei eu, não na tese, mas nesta hipótese de teatro? Que me digam os nimiamente escrupulosos, ou os inteligentes, se há drama possível sem esses contrastes de vício e virtude que são a base de toda a composição teatral apresentável, porque são também os fundamentos da vida? É imoralidade isso? Então chamem também imorais aos tribunais, ao que têm debaixo dos olhos, à existência de todos os dias! [...] É ao *fundo*, à matéria, ao pensamento, e não à forma que a verdadeira perspicácia do Censor consciencioso deve atender. O resultado, a impressão é o tudo. Podem os meios, considerados especial, ou superficialmente, ter resultados imorais, pode o fim que para o observador é o essencial, dever julgar-se proficuamente moral.»

Há sempre maneiras de tornear o problema, afinal..

É claro que, no teatro, os virtuosos raramente sobreviviam, como é próprio da tragédia, mas o público podia consolar-se com o facto de que os iníquos também não.

Como seria de esperar, as violências, os crimes e os sentimentos desregrados sobre os quais eram construídos estes enredos exigiam um estilo igualmente estarrecedor, que foi justamente chamado «ultra». Eram frequentes os longos monólogos desvaierados; mas a verbosidade não se exprimia apenas em desabafos tirados dos «arcãos da alma», como

também em torrentes de impropérios, gemidos e gargalhadas.

A eloquência do herói é geralmente mais violenta, porque tudo o que ele faz, mesmo a vingança mais feroz, é justa, e também porque, à boa maneira romântica, o poeta transpõe para ele os seus ideais e a sua revolta.

Quanto às heroínas, tal como no romance modelos de virtude e resignação, transformam-se quando têm que resistir à opressão de um tirano, seja ele o raptor ou o pai que impõe um casamento detestado. Brandindo o punhal de que esperam a única libertação possível, desfalecem, deliram, enlouquecem e matam-se, às vezes para descobrirem, antes de morrer, que o sacrifício foi vão, pois foram enganadas ao pensar que morrera o seu possível salvador, que afinal apenas chegou tarde. Apesar de que, turvos os olhos pela morte que se avizinha, muitas vezes julguem ver um fantasma, o sobrenatural é raro, tratando-se geralmente da personagem real.

Para alguns autores, escrever teatro «terrífico» tornou-se quase uma profissão: Inácio Maria Feijó, José Maria Afonso, Serpa Pimentel, José Maria da Costa e Silva («O Terrível») e sobretudo José da Silva Mendes Leal Júnior eram nomes que, só por si, garantiam o êxito de um espectáculo.

Tal como aconteceu com o romance, embora com mais lentidão, também o «horror gótico» foi sendo substituído pela denúncia das iniquidades na vida contemporânea. Adaptações de romances de Sue e Soulié são seguidas de dramas de ambiente nacional. Alguns dos autores «góticos» famosos acompanham o gosto novo. Mendes Leal Júnior, por exemplo, escreve

Os Homens de Mármore (1854) e *Pedro* (1857). Mantêm-se vários elementos *negros* e do melodrama, como o reconhecimento de alguém perdido, o rapto, os venenos, as perfídias sem nome cometidas por influência do dinheiro, sobretudo em consequência de vícios como o jogo. De um modo geral, o ambiente focado não se afasta do que encontramos nos romances de Camilo, estando sobretudo na origem dos problemas trágicos as diferenças sociais e materiais que impedem a realização de casamentos de amor.

Há que destacar principalmente uma personagem que, de algum modo, corresponde a uma realidade nacional da segunda metade do século XIX: o «brasileiro», aqui encarado como o emigrante que regressa rico e com um nome bem soante ou um título, mas cujo bem-estar presente foi afinal comprado com tremendos crimes que a tal justiça imanente, que tão grande acção teve na literatura pré-romântica e romântica, não permite que fiquem desconhecidos e impunes. Uma peça típica deste género é *Mistérios Sociais* (1858), de Augusto César Correia de Lacerda, que cultivou vários géneros da literatura *negra*. Neste caso, o protagonista não viveu no Brasil, mas no Novo México.

Mas praticamente o horror desapareceu do nosso teatro. As condições que permitiram o desenvolvimento do drama «ultra» corresponderam à irrupção não preparada de novas escolas, novas ideias, novas liberdades. O fim do século correspondeu a uma tentativa de equilíbrio.

Na literatura dramática recente, integrada nas preocupações neo-realistas e existenciais, o homem encontra o horror na análise de si mesmo e do

sofrimento quotidiano, provocado por um ambiente
hostil, humano, social ou político.

V / A NOVELÍSTICA

Na literatura portuguesa o romance tem uma tradição de certa importância, com o romance de cavalaria, que teve larga repercussão europeia, como *Amadis de Gaula* e *Palmeirim de Inglaterra*; mas o que se destaca neles é a série de aventuras de que o herói sai vitorioso e não os elementos melodramáticos que eventualmente incluem, como reconhecimentos de filhos perdidos, vinganças e duelos. A intervenção do sobrenatural é justamente o traço que, na opinião dos escritores «góticos», os caracteriza como testemunhos das eras obscuras em que reinava a superstição.

O interesse pelas histórias da Cavalaria, prolongado por todo o século XVIII, foi considerado pelos viajantes estrangeiros que nos visitaram como um índice de atraso cultural. Se pensarmos que a única obra de ficção original que apareceu entretanto foi *O Feliz Independente do Mundo e da Fortuna* (1779), do Padre Teodoro de Almeida (aliás reeditado ainda nas últimas décadas do século XIX), teremos que lhes dar razão.

Já vimos como as circunstâncias especiais do país nesta época não foram propícias à divulgação das inovações nas chamadas «belas letras». Só muito no fim do século começaram a aparecer traduções,

principalmente dos romances picarescos espanhóis ou de histórias extremamente moralizadoras e piedosas. O grande apreço em que são tidos leva a uma proliferação de traduções, como já vimos, entre as quais vão aparecendo, a pouco e pouco, obras de características góticas e *negras* em geral. Mas só em 1840 aparece um original português com influência desta literatura — *Adelaide de Clinter* — cujo autor, Nicolau Maria da Silveira Estrela, de 18 anos, declara no prefácio estar «intimamente persuadido, que a [sua] produção não pode ser alcunhada de boa, nem ao menos de sofrível». O seu valor é meramente documental.

a) O ROMANCE EM VERSO

Por tradição mais apegados à balada como veículo para contar histórias antigas e téticas, os primeiros autores portugueses a apresentar obras narrativas góticas fazem-no em verso, longo e geralmente sem rima nem esquema estrófico, a que chamam «poemas», quase sempre divididos em cantos. Os autores representativos deste género foram Castilho (*A Noite do Castelo*, 1836); José Maria da Costa e Silva (*Emília e Leónido, ou os amantes suevos*, 1836, e *O Espectro ou a Baroneza de Gaia*, 1838); José Freire de Serpa Pimentel (*A Moira de Montemor*, 1840, e *A Morte da Infante Dona Maria Teles*, 1841); José Maria Teixeira de Queiroz (*O Castelo do Lago*, 1841), Antónia Gertrudes Pusich (*Olinda, ou A Abadia de Cumnor-Place*, 1848); o Visconde de la Figanière (*Elva. A Story of the Dark Ages*, Londres, 1878, e *Guesto Ansuers — quadros da*

vida neogótica, 1883), este com preocupações de uma visão histórica mais esclarecida, embora ainda muito influenciada pela literatura *negra*.

A Noite do Castelo e *O Castelo do Lago* inserem-se na tradição da balada, com o tema da traição ao noivo que foi à guerra, e utilizam também os elementos do «terror gótico» — cenário, traições, vinganças, espectros. Castilho não reconhece a dívida a *Afonso e Isolina*, que nega ter conhecido antes ¹⁹ e que publica juntamente, e considera que a semelhança provém de ideias comuns aos românticos:

«O fundamento comum dos dois poemas é um voto de perpétua constância amorosa em vida e morte. Certo que até aqui nem eu, nem Lewis, inventámos coisa alguma, e nem seria fácil averiguar quem fosse o criador de tais protestos, que sempre e em todos os amores se fizeram. [...] Considerei eu, e considerou *Lewis*, e outro qualquer consideraria, que o quebrantamento de tão solenes promessas era a maior ofensa que a um amante podia ser feita; e que se o amante assim traído pudesse achar modo de se vingar, não deixaria de com todas as suas forças o pôr em obra [...]; empreendendo-se escrever um poema romântico, vem forçosamente a idade média apresentar-se à imaginação, como aquela a quem só cabe o nome de romântica. Com as ideias essenciais da idade média, vem também forçosamente a das guerras nos lugares santos; e querendo-se um herói desses tempos, e havendo precisão de o pôr por largo espaço longe de sua terra, nada é mais óbvio, e nenhuma invenção merece menos o nome de

invenção, que a de o mandar pelear com os infiéis acerca do Santo Sepulcro.»²⁰

Em compensação, afirma que foi o primeiro tomo de *O Fantasma Profeta*, de Schiller (*Der Geisterseher*, 1789), na tradução de Herculano²¹, que o inspirou.

Quanto a José Maria Teixeira de Queiroz, declara expressamente a sua dívida a Castilho, entre outros autores, que seguiu muito de perto, excepto no destino que deu ao herói: depois de matar em duelo o seu rival, faz-se eremita. No entanto, o plágio, que em muitos passos é realmente demasiado, não perturbou o autor:

«Não deve esperar-se originalidade no meu Poema: já ela se não encontra nos escritos da nossa época; e tenho para mim — que a história do desenvolvimento do espírito humano neste século, que por nós vai passando, é a história do plágio da antiguidade. [...].

Um só pensamento presidiu à composição do meu Poema: procurei descrever no mesmo homem as quatro paixões que têm mais império no coração humano — *o amor, o ciúme, a vingança e a saudade.*»²²

Quanto a Costa e Silva, é um autor com muito interesse, por representar uma atitude consciente do que faz e das razões por que o faz. A sua primeira obra foi *Isabel, ou a heroína de Aragom* (1832), onde tentou fazer reviver a terminação arcaica *-om* e utilizou em abundância o maravilhoso popular dos contos de fadas, o que o afasta da literatura *negra*. É homogénea a estruturação dos seus poemas: cada um desenvolve o

tema de uma balada que os antecede (*Donzela que vai à guerra* e *Bernal-francez*, do *Romanceiro* de Garrett, para *Isabel* e *O Espectro*, este escrito em oitava rima, e *Alix e Ricardo*, de Walter Scott, para *Emília, e Leónido*). Além disso, sinceramente romântico e apaixonado pela Idade Média, Costa e Silva escreveu prefácios às suas obras que são dos poucos documentos que possuímos de teorização «gótica» histórica e literária.

O mais extenso é o de *Isabel*, no qual define o conceito de Romantismo, se refere longamente ao movimento de interesse pela poesia popular, com menção de Scott e Garrett, e defende, principalmente dentro do espírito deste movimento, o emprego do sobrenatural. O de *Emília, e Leónido*, desenvolve a teoria de que o feudalismo existiu na Península, e de novo fala do maravilhoso tradicional, de fadas e duendes, cujo emprego neste poema lhe permite dar um traço novo ao «gótico».

Quanto ao *Espectro*, que, contrariamente a opiniões críticas contemporâneas, acho o mais fraco de todos, surge um motivo que nos pode levar a pensar que Costa e Silva, que na altura vivia em Paris, conhecia *O Monge* e nele se inspirou. Trata-se da história da Freira Sangrenta, a que já várias vezes fiz referência.

Aqui, é o fantasma da baronesa que aparece ao marido:

«Era alta noite, e o bárbaro dormia,
E em pé, fronteiro ao leito, imóvel via
Um fantasma, de luto carregado.
Negro véu todo o rosto lhe cobria,
Tinha, horror era vê-lo! um braço alçado.

.....
O fantasma com passo vagaroso ‘ .

Que não se sente, a ele caminhava;
Assenta-se no leito silencioso,
E o véu que o cobre para trás deitava.

.....
Olhos em que brilhava etéreo fogo
Sem brilho a ele o espectro dirigia,
E o barão sair deles sentiu logo
Frio glacial, que as veias lhe corria;

.....
Toda a noite jazeu neste tormento,
Até que ao despontar da madrugada,
Soou do galo o canto! Um movimento
Fez a sombra e se ergueu sobressaltada;

Depois abrindo o negro vestimento,
Rasgado o peito lhe mostrou, e irada
As mãos meter na chaga parecia,
E que com sangue as faces lhe aspergia.

Então com sentidíssimo gemido:
“Amanhã!” diz, e súbito se esconde.»

Finalmente, uma noite, o espectro anuncia a morte ao «bárbaro»:

«Não traja as longas roupas enlutadas,
Porém brancas de sangue salpicadas.»

É entre estes romances em verso que surge o único autêntico romance gótico português, com traições, castelos, subterrâneos, ruínas, narcóticos, fugas acidentadas, salteadores, mortes, tempestades e até um espectro. Infelizmente, não trata um tema nacional, mas sim uma história trágica cujo cenário é o castelo onde, segundo conta Walter Scott em *Kenilworth*, a Condessa de Leicester foi barbaramente

assassinada pelo marido. Senhora que se destacou pelas suas actividades filantrópicas, a autora (Antónia Gertrudes Pusich) manteve-se fiel à tradição moralizadora da nossa literatura ao compor esta obra, pois foi seu desejo «oferecer um contraste à ingratidão, infidelidade, traição, e ferocidade de Lord Dudley, o Conde Leicester. Pareceu-me honrar a natureza cruelmente ultrajada por aquele monstro; pareceu-me, digo, dever opor a um tal aborto, a criação de um ente virtuoso, e sensível!»²³

Estes poemas não são grande literatura, embora Herculano tenha dito de *A Noite do Castelo* que, «quase sempre belo, é por vezes sublime»²⁴, justamente porque o género que representam não se adapta à rigidez do verso, por mais livre. São mais uma das formas de regresso ao passado, que Costa e Silva, aliás, expressamente reconhece:

«Escrevendo em verso rimado, procurei quanto pude imitar o estilo dos nossos antigos épicos, o seu tom, e as suas maneiras. Não digo que o conseguisse plenamente, mas trabalhei quanto possível para isso.»²⁵

b) *A NOVELÍSTICA EM PROSA*

O que nos interessa fundamentalmente é a novelística em prosa, forma moderna e susceptível de evolução. Encontramos nela também o romance de inspiração antiga (medieval ou não) e o «realista», da escola de Sue. O facto de este ter aparecido primeiro, na ficção original, é mais uma vez resultado de as barreiras que nos separavam da Europa terem feito chegar a Portugal ao mesmo tempo géneros de períodos

diversos. O êxito das traduções e dos dramas violentos levou a várias tentativas de romance que correspondesse ao estilo que fazia êxito no teatro, frequentemente sem grandes preocupações literárias, como vimos já dito pelo autor de *Adelaide de Clinter*. Havia normas para esse êxito: uma linguagem «à d'Arlincourt», castelos «à Radcliffe», um herói com «uma fisionomia de Werther, uma palidez de Hamlet, um olhar de Antony e uma fatalidade de Manfredo»²⁶; e, de um modo geral, a receita com que Garrett satirizou a «indústria literária» do seu tempo:

«Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. [...].

Trata-se de um romance, de um drama — cuidas que vamos estudar a história; a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colorir-las das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, delicado, exige um estudo, um talento e sobretudo tacto!... Não senhor; a coisa faz-se muito mais facilmente.

Eu lhe explico.

Todo o drama e todo o romance precisa de:

Uma ou duas damas,

Um pai,

Dois ou três filhos de dezanove a trinta anos,

Um criado velho,

Um monstro, encarregado de fazer as maldades.

Vários tratantes, e algumas pessoas capazes para intermédios.

Ora bom; vai-se aos figurinos franceses de Dumas, de Eugénio Sue, de Victor Hugo, e recorta a gente, de cada um deles, as figuras que precisa, gruda-as sobre uma folha de papel de cor da moda, verde, pardo, azul — como fazem as raparigas inglesas aos seus álbuns e *scrapbooks*; forma com elas os grupos e situações que lhe parece; não importa que sejam mais ou menos disparatados. Depois vai-se às crónicas, tiram-se uns poucos de nomes e palavrões velhos; com os nomes crismam-se os figurões, com os palavrões *iluminam-se...* (estilo de pintor pinta-monos). — E aqui está como nós fazemos a nossa literatura original.»²⁷

Entre os autores que escreveram este género de literatura, há que destacar Aires Pinto de Sousa de Mendonça e Meneses. *Duplessis e seu Castelão* (1852) é um encadeado de horrores que corresponde a um dia da vida de Luís XI, iniciado com o aparecimento do espectro de seu pai. Porque o assunto nos é alheio e não tem paralelo nas nossas tradições, o seu interesse é muito inferior ao de um romance anterior, *Rui de Miranda* (1849), passado na época trágica de Alcácer-Quibir. Tendo-se igualmente inspirado no tema do marido desaparecido, Aires Pinto de Sousa soube fugir ao esquema já clássico do *Frei Luís de Sousa* e compôs uma história de loucura e vingança do mais terrífico e violento que no género se pode encontrar.

Eduardo de Faria tratou um tema que muitos dos escritores interessados em temas trágicos nacionais aproveitaram — a expulsão dos judus no reinado de D.

Manuel I. Reconhecendo a semelhança do assunto entre *O Cristão Novo* (1842) e o drama *Os Dois Renegados*, declara, no entanto, que evitou parecências mais concretas.

Outros romances deste grupo são *O Judeu* (1843), de F. da C. Nascimento e sobretudo *A Judia* (1845), de Augusto César Correia de Lacerda, que encontramos já como autor de baladas e dramas «arrepiantes». À boa maneira dos romancistas do início da escola gótica, Correia de Lacerda inicia os capítulos com epígrafes de obras igualmente sugestivas: «Xácara dos Dois Renegados, de Leal Júnior», «O Castelo de Viraldo, Xácara de *Lacerda*», «Fratercida, Soláo», «As Ruínas do Mosteiro, de *Castilho*» e «O Renegado, Soláo».

Eduardo de Faria escreveu ainda um romance medieval, ligado a uma outra tradição, a das mouras vingativas e detentoras de poderes mágicos, *A Feiticeira do Douro* (1847), onde surge um traço de ligação nos primeiros romances da escola: o relevo de uma profecia que domina toda a história, cujas cenas culminantes decorrem nos subterrâneos tenebrosos do castelo da Murta.

Outros autores que cultivaram o género foram Alfredo Possolo Hogan, com *Marco Túlio ou o Agente dos Jesuítas* (1861), romance sinistro sobre o lendário sócia de D. Sebastião, apresentado como instrumento dos desígnios criminosos dos Jesuítas²⁸; Matilde de Santa Ana e Vasconcelos, com *O soldado de Aljubarrota* (1857), história trágica com prisões e conventos; António Pereira Férrea Aragão, dramaturgo também, que escreveu *A Órfã portuguesa e o seu tutor ou As duas últimas e venerandas vítimas da usurpação dos Filipes em Portugal* (1847); e Guilherme Centazzi, com *A Alma do Justo* (1861),

epíteto que a si mesmo se dá o herói, que se apresenta como aparição terrífica para salvar o futuro D. Afonso V, na época das suas lutas com o tio.

O *Dicionário Bibliográfico Português*, de Inocêncio Francisco da Silva, cita João Teodoro de Almeida Mena, que, identificando-se apenas pelas iniciais, terá publicado *A castelã sanguinária ou a vingança misteriosa* (1852), título que sugere uma obra tipicamente «gótica».

Alguns romances apareceram anónimos, e entre eles vale a pena destacar *D. Nuno Peres de Faria ou O Casamento de dois finados* ²⁹ (1852), mais uma vez o tema de *Afonso e Isolina*, com a acção dominada por uma profecia:

«Um vivo que morto julgas,
Como morta te há-de achar,
Ambos mortos, ambos vivos,
Vejo dois mortos casar.»

Este jogo de conceitos com a morte real e a morte para o mundo, representada pela profissão religiosa, leva-nos mais uma vez ao ambiente e aos processos do *Frei Luís de Sousa*, relação que não é de mais salientar, dada a importância que teve no Romantismo português.

Em comparação com as literaturas inglesa e francesa, por exemplo, é relativamente limitado o número de romances góticos entre nós. Além do atraso com que o género começou a ser cultivado em Portugal, a principal causa dessa escassez deve considerar-se a ausência de lendas nacionais, o que os nossos românticos lamentaram amargamente. Os

castelos portugueses recordavam vitórias guerreiras dos primeiros tempos da nacionalidade e não casos amorosos. Nos romances citados, apenas dois têm por cenário um castelo português: o da Murta, no Norte, em *A Feiticeira do Douro*, e o de Neiva, em *D. Nuno Peres de Faria*. Mais para o fim do século surge um romance histórico, em prosa, cujo título é *O Castelo de Monsanto*, mas nada tem de gótico. O seu autor, Guilhermino Augusto de Barros, dedicou-se ao estudo das lendas dos castelos da Beira Baixa.

Um castelo cuja lenda foi muito explorada foi o de Almourol. Contudo, também aqui nada há de «terrífico». Mas Luís Augusto Rebelo da Silva, autor da escola de Herculano, que merece uma análise pormenorizada, aproveitou o castelo, sem qualquer referência à sua lenda, para cenário de um conto que, se não tivesse sido interrompido pela sua morte, seria talvez mais um romance gótico. Intitula-se *O Castelo de Almourol. Conto do século XVII*. No castelo arruinado, minuciosamente descrito, há horríveis espectáculos nocturnos, preparados pelos feitores, que pretendem fazer crer que é assombrado, para que os verdadeiros senhores desistam de lá ir.

O romance gótico não foi só cultivado por escritores de segundo plano. Os romances históricos³⁰ da escola de Herculano, tal como os de Walter Scott, devem muito ao romance gótico, no ambiente, nos processos, na linguagem. Garrett dá-nos alguma coisa do género na cena de *O Arco de Sant'Ana* em que a bruxa de Gaia revela a Vasco que é sua mãe; Rebelo da Silva realizou o tipo de romance gótico com preocupações de recriação do ambiente histórico em *Ódio velho não cansa*, e nele inseriu a lenda da Torre de

Santa Oiaia, «uma história capaz de fazer tremer o próprio inferno»³¹; Camilo, no seu primeiro romance, *Anátema* (1851), em que há vincados traços de medievalismo, conta a lenda da Torre de D. Chama. O caso mais importante é, porém, o de Herculano.

Desde o início da sua carreira literária interessado pelo tétrico e pelo sensacionalista, como o demonstram as experiências na balada e no drama, Herculano nunca deixou de utilizar os processos da escola gótica. O sobrenatural tentou-o, no aproveitamento da lenda de *A Dama Pé-de-Cabra*. O rapto de Hermengarda por Eurico, num cenário dantesco só iluminado pela Lua, dá a este «um ar de fantasma, que faz pensar no cavaleiro negro da *Noite do Castelo* e no herói de *Lenore*»³².

O Prof. Hernâni Cidade salienta os aspectos *negros* da obra de Herculano, englobando-os no panorama do século:

«O pintor vai aos Alpes à cata do *belo horrível*, se não o reconstitui dos episódios mais dramáticos da História; o romancista, como o dramaturgo, como o próprio poeta, é na acção emocionante que se compraz; o faquir Almulin vingando-se de Abdu-rahman, moribundo (*Lendas e Narrativas — O Alcaide de Santarém*); Fr. Vasco, *O Monge de Cister*, vingando-se do camareiro-mor Fernando Afonso, fazendo-lhe beber, golada após golada, o veneno do seu ódio monstruoso. Alonga-se a tortura nas personagens para se demorar a emoção dos leitores, como ainda o pode mostrar o episódio da passagem do Sália, por Eurico e Hermengarda. Victor Hugo dera o

exemplo, na morte de Cláudio Frolo, despenhado por Quasimodo do alto da torre de Notre Dame...»³³

Nesta apreciação ressalta o traço que dá a Herculano especial relevo no quadro geral da nossa ficção *negra* — o interesse com que foca as lutas interiores dos seus heróis, o *negro* psicológico, as tempestades de paixões exacerbadas, que arrastam Vasco ao crime e Eurico ao desespero. Neste aspecto, Herculano é não só importante na literatura «gótica» e *negra* em geral do século XIX, mas também, e sobretudo, como precursor das modernas tendências que estudam os «subterrâneos da alma».

Todas as características da literatura «gótica» se encontram, de facto, na ficção do Romantismo português, mas não há dúvida que a corrente *negra* de maior projecção entre nós foi a do romance social de Sue. «Tal corrente [...] distingue-se pelo gosto das cenas cruas, brutais ou lascivas, e dos meios de *bas-fonds*, pela minúcia na descrição das pessoas e dos “interiores”, e sobretudo porque os novelistas, imbuídos de um idealismo humanitário, concebem a novela como obra de alcance “filosófico”, estudo sério de tipos e problemas sociais.»³⁴

Também entre nós foi clara essa intenção, tanto por parte dos escritores como do público, que a pouco e pouco a foi aceitando, sem todavia deixar de reconhecer o choque que ela representava para a moralidade estabelecida. O editor dos contos de Álvaro do Carvalho, de quem adiante se falará, considera um deles, *A Vestal*, de uma «moralidade incrível», e diz, a respeito da obra vista em conjunto:

«O livro de Álvaro do Carvalho é um escândalo no tocante à moral. Aquém e além transparece a índole de Schiller, no arrojo com que atira às faces dos honrados a baba dos infames. O vício em toda a sua impura nudez surpreende os olhos do espectador. Os admiradores daquele talento dramático tremem de horror e espanto.»³⁵

A primeira novela que se pode considerar integrada neste género é *Frei Paulo ou os Doze Mistérios de Lisboa* (1844), começada por António Pinto da Cunha Soto-Maior, mas devida, na sua maior parte, a Aires Pinto de Sousa. Quando da publicação desta obra, diz Júlio César Machado (que aos 16 anos compôs uma trágica novela contemporânea, *Cláudio*) que «houve uma revolução no romantismo: os leitores tremeram de admiração e de terror, os clássicos da época sentiram-se incomodados, e os livreiros, para explicarem a novidade de venderem um romance português, consideraram-no imoral!»³⁶ A influência de *Os Mistérios de Paris*, de Sue, exerceu-se directamente nos *Mistérios de Lisboa*, de Alfredo Hogan (1851), e na novela de Camilo com o mesmo título (1854).

Mais do que pelo facto de representar a incidência de um fenómeno cultural europeu, em que um género de literatura de grande público começa a ser veículo de uma crítica social violenta, esta corrente tem para nós o interesse fundamental de nela se integrar Camilo, o maior romancista português do século XIX. Na sua obra se conjugam elementos de todos os tipos do horror a que a literatura «gótica» deu origem, excepto o

sobrenatural directo, não aceitável na sociedade que Camilo criticou e para a qual escrevia.

A sua estreia literária foi *Anátema*, que ele próprio classificou de «romance tenebroso». Aí são patentes influências de *Mrs. Radcliffe*, que Camilo muito admirava, e de Soulié.

O macabro aparece ao longo de toda a sua obra, sobretudo ligado a um motivo bastante frequente na nossa literatura de ficção desta época e que, em Camilo, desperta particular interesse porque parece estar ligado a um acontecimento da sua juventude, que ele terá romanceado um pouco no primeiro *O Esqueleto*, que se manteve inédito até 1939. Trata-se do desenterramento dos cadáveres, que na literatura portuguesa se distingue do motivo dos «ressurreccionistas» da literatura inglesa por ser feito por razões sentimentais. Minuciosamente descrito ou apenas referido para explicar a posse de uma caveira, por exemplo, ocorre em *Mistérios de Lisboa* (1851), *Cenas Contemporâneas* (1855) e *A Caveira da Mártir* (1875-76).

Parece ter tido certa voga este tipo de relíquias, pois, pelo menos outra das obras que mencionam esse pormenor, *Henriqueta ou uma heroína do século XIX*, de A. J. Duarte Júnior, publicada postumamente em 1877, baseia-se em factos verídicos — um deles a degolação do cadáver —, que ocorreram no Porto e eram do domínio público.

Outros elementos aproveitou Camilo da literatura de terror: a utilização do manuscrito antigo (*Anátema*, por exemplo), cartas, fragmentos de diários, o reconhecimento de filhos perdidos ou abandonados, a escolha de ambientes nocturnos e tempestuosos para cenário de factos sinistros; mas, sobretudo, o tema das

primeiras obras «góticas», que de alguma maneira implica uma intervenção sobrenatural nos destinos humanos: sobre os filhos recaem as culpas dos pais. Tratado em *Anátema*, *A Caveira* e outros romances, e sempre presente na situação dos filhos naturais, Camilo, como os naturalistas, acaba por descobrir na velha maldição bíblica novas potencialidades, que iriam ser glosadas na tragédia da hereditariedade, nas obras de Zola, Ibsen e do próprio Camilo — *A Brasileira de Prazins* (1882).

Mas todas as suas histórias, por mais romanescas, por mais enredadas e cheias de mistério e intriga, decorrem no ambiente contemporâneo ou nele se reflectem. Por isso, Camilo procura compensar, por assim dizer, com a sátira o gosto que lhe sugere frequentemente o recurso a elementos da literatura «terrífica»:

«O encapotado, figura célebre e anacrónica fora de Veneza e dos dramas arrepiados, parou com todo o sinistro da arte defronte do grupo.»³⁷

No entanto, a verdadeira sátira ao romance de horror deve-se a Castilho, o autor que iniciara o género entre nós. Em 1845, publicou «*Mil e Um Mistérios. Romance dos Romances*», com o objectivo de «reagir contra os enredos misteriosos, tenebrosos, emaranhados, de alguns escritores franceses da escola romântica, as exagerações apaixonadas, as sedes de sangue, os punhais e as peçonhas, que animavam tantos livros e dramas daquele ciclo literário»³⁸.

Todavia, pela comparação das datas, vemos que o ambiente geral não estava ainda propício a aceitar a condenação implícita do género, que continuou a ter os seus cultores e o seu público. E é assim que, em 1868, em edição póstuma (que a editorial Arcádia

agora publicou novamente), apareceram seis contos que representam talvez o caso mais notável no panorama da literatura *negra* em Portugal. Escritos em 1866 e 1867 por Álvaro do Carvalho, que morreu no ano seguinte com 24 anos, revelam um vasto conhecimento da literatura do género, que já vimos não ser vulgar entre nós.

Na linha dos que, em nome da sensatez e do bom gosto, condenavam os excessos, o autor toma ocasionalmente uma posição satírica, como ao dizer

«Se isto, que para aqui escrevo, fosse um romance, havia de ele (D. João) apertar com a destra febril o cabo de ouro dum luzente punhal. Porém não enodoemos a história. Mandemos o punhal para o teatro ou para a floresta erma.»

ou na cena realmente magistral que termina *Os Canibais* e que começa com a constatação do horrível acto praticado:

«— Medistes — diz —, medistes toda a grosseira fragilidade, toda a acanhada contextura da comédia humana em que, por zombarias do acaso, tivemos o nosso papel. Aprendestes de mais para rir na adversidade. Coragem, pois! A vida é um sangrento escárnio, que se paga com outro escárnio. Deixai as lágrimas às mulheres, para que se não diga que tudo lhes tiramos. Eu estou sereno. Que importa que...? Margarida... o visconde... Sabeis!...

— Comemo-lo — respondem os dois com voz de dentro.

— Comemo-lo — repete o venerando ancião.
Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores.»³⁹

Mas a verdade é que Carvalho escreve «contos»⁴⁰ — afinal tão acabados e extensos como a maior parte do que na época era apresentado como «novelas» —, onde trabalha conscientemente todos os requintes da escola, desde o sobrenatural até ao erótico. Numa fase em que a corrente «social» de Sue superava as visões espectrais dos romances góticos do século XVIII, Álvaro do Carvalho consegue ainda dar vigor a cenas que poderiam figurar numa antologia do género e que com certeza pertencem ao que de mais representativo existe na literatura portuguesa.

Os temas são tantos quantos os contos, embora seja comum ao seu tratamento um cinismo doentio, que, num autor mais dado a lucubrações filosóficas, poderia tornar desagradável a sua leitura. A vivacidade do ritmo narrativo é talvez a maior qualidade de Álvaro do Carvalho e, junta à variedade de incidentes e ao desenlace que, mesmo lógico, tem sempre algo de inesperado, prende infalivelmente o interesse do leitor.

Creio não errar ao dizer que Carvalho não desdenhou qualquer elemento da literatura de terror: o manuscrito (*Os Canibais*), o espectro (*O Punhal de Rosaura*, *A Febre do Jogo*), o artifício fatal do embuçado (*Honra Antiga*), a obsessão lúgubre (*J. Moreno*), o erotismo doentio (*A Vestal*). Até o motivo do juramento de fidelidade para além da morte é utilizado. Em *Os Canibais*, trata-se de uma afirmação impensada, que a heroína não tem a coragem de assumir:

«Seja o leito nupcial no cemitério, que lá mesmo o aceito, lá mesmo o apeteço.»⁴¹

Mas em *J. Moreno*, conto que, segundo o editor de 1868, tem valor autobiográfico, pois Carvalho exprimiu nele todos os anseios de actividade que a doença igualmente o impedia de viver, há realmente algo de novo, há o que poderíamos chamar uma modernização do tema, no entretecer de uma evocação de conceitos ultrapassados mas envoltos numa poesia a cujo encanto não é fácil fugir com a crueza e o egoísmo dos tempos modernos. J. Moreno namora Petra, jovem espanhola virtuosa. Forçado a regressar a Portugal, onde tem que apoiar o pai na carreira política, despede-se de modo patético:

« — [...] Amas-me, Petra?
— Não o sabes tu?
— E se eu tardar um ano?
— Esperarei.
— Se tardar dois anos?
— Esperarei.
— Se não vier nunca? Se meus passos guiarem
ao cemitério?
— Esperarei ainda.
— Juras?
— Pela Virgem.
— És minha!
— Tua, tua!»⁴²

Tempos depois, condenado por um aneurisma, recorda Petra e decide não morrer sem uns instantes de felicidade e casa com ela, com «a alegria do homem novo,

que se embalsama e veste de gala para as festas da eternidade».

O trágico desenlace vai ao encontro da promessa de Petra:

« [...] por toda a casa estruge um brado pavoroso.

Petra tinha sobre o seu rosto um rosto gélido e o brando peito, nadando em amor, unido ao peito nu dum inteiriçado cadáver.»⁴³

Tudo isto surge em ambientes misteriosos sem localização definida ou situados nos países preferidos dos escritores «frenéticos» — a Espanha e a Itália —, num turbilhão de crimes sangrentos e numa época que, por pequenas referências, somos levados a identificar com a da sociedade depravada que, segundo os pseudo-realistas discípulos de Sue, seria a contemporânea. O cenário tanto pode ser um cemitério como uma tempestade, ou um baile de máscaras ou uma casa de jogo, mas é sempre de noite que se passam os acontecimentos decisivos.

Nada disto é propriamente original, faz parte do património comum dos escritores *negros*, pode ser encontrado neste ou naquele autor mais representativo, mas aparece aqui enriquecido por um conhecimento literário mais profundo, em que predominam reminiscências shakespearianas.

A visão do fantasma, à maneira de Walpole,

«A gola erguida de um grosso capote escondia-lhe meio rosto, desaparecendo

totalmente a outra metade nas abas negras de um derrubado feltro. [...] Corri para ele, gritando:

— Quem és tu? Quem és tu?!

Afastou-se alguns passos, tirou o feltro e derrubou a gola do grosseiro capote.

Maldição!

Era meu pai.»⁴⁴

continua-se numa encenação que tem algo de *Hamlet*:

«Meu pobre filho! Mariano! Adeus! Ouço o canto matutino dos galos. A luz branca do dia não a sofrem meus olhos. Tenho sono. São horas de repouso. Adeus! [...]

Mariano, filho, não me deixes ir só. Acompanha-me, Mariano...

[...]

Meu pai ia adiante. Eu seguia-o de perto.»⁴⁵

O recurso ao sobrenatural é frequente, em situações que nem sempre vêm a explicá-lo. É característica da arte de Álvaro do Carvalho a ambiguidade de certos acontecimentos. Se o pacto satânico de J. Moreno foi afinal um sonho e o fantasma de Rosaura é simplesmente um irmão muito parecido com ela, a verdade é que não há uma razão sólida para afirmar que o encontro de Mariano com o espectro não foi real. Quanto ao Visconde de Aveleda, é evidente que se trata de um ser extraordinário, embora a classificação de «estátua» não seja a mais certa para o definir.

Álvaro do Carvalho merece esta menção mais demorada por ter sido de facto o único escritor

português que tratou o «horror» com a consciência de se integrar numa escola, cujas linhas fundamentais apreendeu nas suas leituras de Shakespeare, Radcliffe, Byron, Sue, Soares de Passos, etc., e cultivou num estilo camiliano que revela também, por vezes, o dramaturgo que poderia ter sido ⁴⁶:

«— Não a amaldiçoaste? — continua.
— Não.
— Pois?...
— Perdoei-lhe.
— Tu!
— Matei-a... apenas.
— Petronilha! Oh! Meu Deus!
— Pediu-ma o conde em casamento. Dei-lha.
Dorme com o esposo no mesmo leito. Foi magnífica a boda. Não correu o vinho em jorros, mas correram jorros de sangue.
— Oh! Minha filha.
— Eis aqui o fruto inocente duma ruim árvore. É teu neto. Educa-o bem, e possa ele redimir por extremos de virtude o crime de seus pais.» ⁴⁷

Resta mencionar, na galeria das diversas facetas do horror que atraíram os nossos românticos, a literatura do salteador. Entusiasmados pela figura satânica dos heróis byronianos e pelos homens nobres que, vítimas de uma sociedade impiedosa, se tornavam bandidos de estatura sobre-humana e cujos crimes despertavam mais admiração que terror, autores como Garrett, Herculano e Camilo lamentaram a mesquinhez da nossa paisagem, sem «arvoredos fechados» nem

«sítios medonhos»⁴⁸, onde a Falperra, «num sítio do globo, que, ao menos geograficamente, pertence à civilização e à Europa», «teve a pretensão estulta e caricata de ser a Selva-Negra, a Calábria, ou a Serra Morena da nossa terra»⁴⁹.

Da mesma maneira, Camilo lamenta a triste sorte do «ladrão de encruzilhada, que traz o peito à bala e o bacamarte apontado ao inimigo», pois é vítima do «administrador com os cabos», do «alferes com o destacamento» e do jornalismo com as suas lamúrias em defesa da propriedade:

«Este nosso Portugal é um país em que nem pode ser-se salteador de fama, de estrondo, de feroz sublimidade! Tudo aqui é pequeno: nem os ladrões chegam à craveira dos ladrões de outros países! Todas as vocações morrem de garrote, quando se manifestam a extraordinários destinos.»⁵⁰

No romance, os salteadores intervêm já na primeira obra que citei, *Adelaide de Clinter*, embora apenas delineados. Em 1851, Hogan faz de Diogo Alves o herói dos *Mistérios de Lisboa*. Mas o verdadeiro romance do salteador escreveu-o Arnaldo Gama, em 1853. *Paulo, o montanhês* é a epopeia do bandido das serranias, do fora-da-lei que luta pelo triunfo da justiça, que o autor cerca de uma auréola de nobreza e de verdadeiro herói de romance, como o compreendia o Romantismo.

A atracção pelo horror não desapareceu com os escritores românticos. Os homens da geração de 70 não conseguem escapar-lhe, e em todos eles

encontramos vestígios mais ou menos fortes dessa atracção, mesmo quando seguida por brincadeira, como aconteceu em *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870), onde mais uma vez um complicado enredo pôs tais dificuldades aos seus autores, Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, que estes desistiram de o terminar.

Eça foi um autor tipicamente gótico nos contos *O Defunto*, *A Aia*, *O Tesouro*, *Engelberto*, aos quais é comum o ambiente medieval, onde são utilizados menos anacronicamente os ingredientes fundamentais dos romances do século XVIII: traições, punhais, venenos, assassinios, o tétrico, o sobrenatural. É ainda a consciência do interesse que tal literatura suscitava que o leva a satirizá-la em *A Ilustre Casa de Ramires* (1900), mas mesmo em obras de maior envergadura tentou a exploração de temas «terríficos» mais requintados: *S. Frei Gil*, cujo plano prometia um *Fausto* português, regressava à atmosfera medieval para abordar o satanismo, e a grande obra que é *Os Maias* tem raízes profundas na chamada «tragédia do destino».

Teófilo Braga publicou os *Contos Fantásticos* em 1865, mais segundo o gosto do maravilhoso bizarro de Hoffmann (ele próprio interveniente em *A Adega de Funck*), o que transparece até no facto de localizar na Alemanha alguns desses contos — *A Ogiva Sombria*, *O Relógio de Estrasburgo*. O estilo é extremamente típico da literatura *negra*. Teófilo Braga cultivou um tom lúgubre que acompanha perfeitamente o ultra-romantismo caracterizado em Soares de Passos:

«Vim ver-te na despedida do túmulo. Desde que adoeci nunca mais me apareceste. O

esquecimento é frio e pesado com a lagem *do sepulcro.*»

«Comecei então a sentir uma paixão por ela, depois de morta; se a terra a tivesse escondido, eu a iria arrancar ao repouso sagrado da sepultura, beijá-la, animá-la com o fogo do meu delírio, despedaçá-la nestes braços convulsos, e cair também inânime. Queria sentir bem junto do peito o contacto gélido de um corpo que eu tantas vezes apertei. [...] Eu ia sentar-me também na rocha escarpada, a ver o mar, procurava a serenidade que me inspirava a contemplação do sepulcro da minha amante.»⁵¹

São frequentes reminiscências já inconfundíveis:

«A lua iluminava-lhe o semblante com a majestade com que se reflecte numa janela gótica.»⁵²

«Se me violentarem a casar com outro, tens direito a reclamar quando quiseres o meu amor.»⁵³

Quanto aos temas, onde nem o sobrenatural falta, são igualmente lúgubres, diria até que monotonamente lúgubres, desde a história trágica de sabor antigo, como *A Estrela d'Alva*, até aos aspectos mais sinistros da miséria humana, que trata por exemplo em *Lava de um Crânio*, *O Evangelho da Desgraça*, à crueldade fria e calculada de *As Águias do Norte* e, um pouco à maneira de Lewis, de *Um Erro no Calendário*, e ao quadro de

supremo escárnio trágico que Hoffmann evoca em *A Adega de Funck*:

«Conhecera que morria: — “Sabes, disse ela tomando-lhe uma das mãos, eu deixo a vida, mas custa-me baixar à frieza do sepulcro sem te dizer uma palavra. Oh! nem sei como revelar-te esse segredo, esse desvario de uma paixão infantil. Não soube guardar a fidelidade do tálamo.” O marido ouviu a confidência solene com um ar estúpido de imbecilidade: — “És neste momento tão generosa e grande! A verdade nos teus lábios vibra-me de um modo que tudo te perdoe. Choras? Escuta. Deixa também fazer-te uma revelação tremenda: envenenei-te.»⁵⁴

Mas é talvez Fialho o caso mais interessante desta geração. Recordado principalmente como crítico impiedoso da sociedade em que viveu, acha André Crabbé Rocha⁵⁵ que foi como contista que ele se revelou mestre. A sua actividade neste campo procede de um conceito da literatura a que, em termos genéricos, chamamos «de ficção» que fez dele um dos teóricos portugueses do Naturalismo. Para Fialho, «o romance moderno aspira a ser fotografia completa de uma sociedade surpreendida no seu labutar incessante ou na sua atonia de decadência», que fornece à ciência e à história indicações precisas «dos temperamentos, das aptidões, das actividades e dos vícios dando o efeito das orientações particulares de cada ser, pelo parentesco com outros seres em que predomine este ou aquele factor mórbido, e esta ou aquela exageração patológica»⁵⁶.

É precisamente esta visão apenas dos aspectos sombrios e desagradavelmente estranhos da vida que faz do Naturalismo um dos resultados da evolução da literatura *negra*, que nem mesmo consegue evitar totalmente o recurso a processos clássicos da escola, como já vimos em Camilo.

Na série de contos que Fialho publicou entre 1881 e 1893 é grande a incidência em temas soturnos, onde não falta o sobrenatural. O curioso é que essa incidência é mais constante no último volume. De facto, enquanto que em *Contos* (1881) só três pertencem ao domínio da literatura *negra*, se exceptuarmos a alegoria final *A Dor*, a grande maioria dos que constituem *O País das Uvas* (1893) é extremamente lúgubre, correspondendo à exacerbação de uma «sensibilidade mórbida»⁵⁷. Talvez resultado da sua formação médica e de alguma experiência adquirida nesse domínio, Fialho insiste na exploração da doença, da morte, de deformidades físicas. A ironia não desaparece e, se faz sorrir francamente em *O Menino Jesus do Paraíso*, por exemplo, tem um sabor profundamente trágico em *O Anão*, em cujo final voltamos a encontrar algo dos quadros de horror de *Nossa Senhora de Paris*. Perpassa nos contos de Fialho um pessimismo profundo a respeito do valor da vida humana e do seu destino, sintetizado em *A Dor* e que se exprime sinistramente em *O Corvo*. Contos como *Os Pobres*, *O Filho*, *A Velha*, *Sempre Amigos* apresentam o reverso da vida rústica que Júlio Dinis poetizara.

A utilização do sobrenatural é também lúgubre, em *A Princesinha das Rosas* ou *A Taça do Rei de Tule*, embora, à maneira popular, o Diabo seja objecto não de terror mas de chacota, com «porte fidalgo», «rir de

cínico» e «olhos de gatuno», trazendo «ao peito o braço, de uma queda do céu, seis mil anos primeiro que o homem visse a luz»⁵⁸.

Dos contos em que intervém o sobrenatural, há que destacar *A Expulsão dos Jesuítas*, concepção estranha que de algum modo representa uma homenagem à força que a Ordem teve através dos séculos. Tudo aqui é simbólico, desde a atracção exercida pelo mosteiro, «aquela mole de pedra, [que] emburelada em musgos e erguida à beira do mar, lembra um suicida ajoelhado fazendo a última oração» e pelo «escárnio da vaga que alui pelas cavernas o alicerce de rochas do tempo, é como um rir de diabo aos pés de um Deus inanimado» até à utilização das ruínas para instalar o telégrafo, instrumento rodeado de um certo mistério, capaz de «incendiar o orbe». A derrocada do mosteiro, precisamente à hora que o telégrafo indicou como sendo a da expulsão dos Jesuítas em Paris, estabelece a ligação entre o mundo antigo e o moderno, faz que a força do homem actue sobre a força da Natureza:

«Pois que o povo era indiferente, a pedra quisera protestar, derruindo, contra essa lei que afugentava, implacável, as tristes ovelhas do Senhor!»⁵⁹

Outro conto que merece relevo particular é *A Ruiva*, também uma mistura de duas correntes. Nada haveria nele que o distinguisse das outras experiências naturalistas lúgubres de Fialho, se as «actividades» responsáveis pelas «orientações particulares de cada ser» não fossem neste caso o pormenor macabro de uma

rapariga que cresce ao abandono dentro de um cemitério, onde

«em anoitecendo, tudo aquilo era de uma contemplação lúgubre e misteriosa, em que se adivinhava o trabalho de milhões de larvas; o ladrar dos cães tinha um eco desolado, que tornava depois mais sinistro o silêncio; a porta fechava-se sem rumor, girando em gonzos discretos, e uma luz esmaecia na treva, no fundo dos ciprestes e dos túmulos, diante de um santuário deserto, onde o Cristo, do alto, olhava vagamente o guarda-vento.»

Criança cujo pai dormia «no côncavo de algum velho túmulo vazio» ou «nas gavetas de jazigos de família», para não ter que ir à casa onde nada o prendia e poder começar a trabalhar mais cedo, Carolina foi livre de criar a sua imagem da sociedade perante o espectáculo da morte e de tentar todas as experiências de adolescente com os cadáveres que aguardavam sepultura. Teve forçosamente que tornar-se «uma rapariga corroída de podridões sinistras, abandonada do berço ao túmulo, e pasto unicamente de desejos infames e de desvairamentos vis».

A terminar este conto mais que todos macabro, cujas descrições são mais repugnantes que o gosto da escola alemã pelo horrível pudera imaginar, Fialho vai buscar um elemento que já disse ter sido muito característico do horror nacional, frisando, talvez inconscientemente, a noção de que todas estas experiências tinham afinal um ponto de partida comum, a

análise das potencialidades que o horror oferece à obra literária:

«Tenho sobre a minha banca neste momento a sua caveira fria, limpa de películas e cartilagens, branca e escarninha, cujas maxilas escancaram diante de mim, numa careta trágica, a sua concavidade cheia de sombra. Este despojo inerte, rendilhado e esponjoso pelos estragos do hidrargírio, em balde interroga a meditação que me abisma, sobre as causas prováveis da grande desmoralização actual.»⁶⁰

A literatura naturalista não submergiu outras tendências, que, com mais ou menos vigor, vão seguindo o seu caminho, nem chamou a si toda a exploração do horror. E assim, por exemplo, na literatura histórica, que até ao fim do século encontramos sob a forma de drama e de romance, são frequentes as reminiscências do *negro*, do *gótico* mesmo, nas obras do Visconde de la Figanière (*Elva. A Story of the Dark Ages*, Londres, 1878, e *Guesto Anures*, Lisboa, 1883), de Marcelino Mesquita (*Leonor Teles*, 1889), de Henrique Lopes de Mendonça (*A Morta*, 1891).

VI / PROLONGAMENTOS
DO INTERESSE LITERÁRIO
PELO HORROR
NO SÉCULO XX

Nos primeiros anos do século XX, Fernando Pessoa, influenciado pelas suas leituras inglesas e sobretudo por Edgar Poe, interessou-se especialmente pela perversidade e fez várias tentativas nos domínios do horror, desde o sobrenatural sofisticado da comunicação com um outro mundo até ao horror macabro mais degradante da condição humana, o canibalismo, que tratou na única destas experiências que deixou completa, *Um jantar muito original* (1907).

Mário de Sá-Carneiro, nostálgico de um passado em que talvez pudesse ter sido feliz, utiliza, sobretudo como poeta, os elementos do cenário «gótico» — castelos arruinados, assombrados, visões nocturnas, a morte —, que lhe inspiraram também *A Grande Sombra*.

Na sua obra de ficção, Sá-Carneiro é exclusivamente um autor *negro*. Na obsessão pelo estranho, pela loucura, pela morte, torturou-se projectando-se em heróis com experiências que não podia ter, percorrendo todas as gradações do horror numa série de contos a que as suas angústias

obsessivas deram uma certa monotonia, até à obra-prima em que o sobrenatural é menos importante do que a tortura moral que provoca — *A Confissão de Lúcio* (1915).

A vida difícil dos meados do século e a consciência de realidades sociais terríveis num mundo que se declara em progresso desviaram a literatura para os quadros não menos negros do neo-realismo, ao mesmo tempo que o estudo das ciências ligadas à investigação do espírito humano sugeriu a substituição dos subterrâneos góticos pelos «subterrâneos da alma», como cenário não menos lúgubre, tal como o avanço da Ciência permitiu fantasiar novos mundos com novas aberrações e requintes sinistros. Também a atracção exercida pelas forças maléficas do crime não se perdeu, alimentada por uma imensa produção de romances policiais.

Mas os escritores a quem o desconhecido atrai encontram cada vez mais a dificuldade de imaginar situações que a lógica fria e o saber do homem do século XX possam aceitar, sem uma noção de ridículo. Não se trata de fazer que o leitor acredite, mas sim de estabelecer com ele uma corrente de simpatia que altere por momentos o plano do real e faça vibrar emoções que a rotineira vida diária quase abafa. Daí, por exemplo, a procura de novas definições — que são afinal novos caminhos — do fantástico. Segundo Todorov, «o fantástico implica uma integração do leitor no mundo das personagens; define-se pela percepção ambígua que tem o leitor dos acontecimentos relatados»⁶¹. Ambiguidade, hesitação no modo de interpretar, na certeza da própria percepção permitem substituir os fantasmas

convencionais e decrépitos por ilusões de um espírito doente, remorsos de uma consciência culpada, desejos de povoar uma solidão que asfixia. Por outro lado, procuram-se na realidade situações que representem igualmente o horror, aqui mais acabrunhante por se não poder negar. E assim encontramos toda uma literatura sobre a morte, a doença que a precede, a miséria que pode arrastar consigo, a fatalidade, a prova da impotência total do homem.

Este panorama, que é comum às culturas do Ocidente, é válido também no que respeita ao caso português. Embora, de modo geral, os nossos escritores pretendam seguir uma linha realista, de crítica social, têm surgido de vez em quando obras que, por se fixarem em aspectos mais soturnos, entram nos domínios desta literatura.

Quanto ao sobrenatural, existe sobretudo com o carácter de ambiguidade que lhe dá Todorov. O caso mais flagrante do seu tratamento é José Régio. Embora exaustivamente estudado por Duarte Faria em *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio* (1977), vale a pena chamar aqui a atenção para os contos de *Há Mais Mundos* (1963), título que por si mesmo sugere a tal ambiguidade que leva o homem a tentar ultrapassar o real. Mas são instáveis os limites, como o próprio Régio, girando sempre em torno destas ideias, parece concluir em *Os Alicerces da Realidade*, ao resumir os pensamentos do protagonista louco:

«Ele, ao menos, sabe que sonha. Pela certeza com que o sabe, também sabe que não pode, agora, tardar muito a acordar — já tem demorado um

pouco. Para quê atormentar-se? Qualquer dia, acorda mesmo.»⁶²

Nessa dúvida entre o sonho e a realidade pairam afinal todos os contos de *Há Mais Mundos*. É de salientar *Conto do Natal*, onde há um monstro, meio animal, «talvez dos princípios do mundo», que aterroriza toda a população das serras onde vive e que, ao morrer, se transforma num ser de beleza sem igual, numa metamorfose que só a um pastorzito ingénuo é visível. Há aqui uma preocupação alegórica que Régio já exprimira em *O Príncipe com Orelhas de Burro* (1942), a ideia de que a perfeição não é deste mundo, o que condena à morte os seres que a obtenham. Ao tratar este tema, é completamente livre o recurso ao fantástico, que em ambos os casos chega a ser atarrador.

Régio não é um caso isolado. Prova de que o interesse e a exploração de domínios ou forças que se imaginam ou se pressentem mas que escapam ao controlo do homem se mantêm nos nossos escritores do século XX é, por exemplo, a *Antologia do Conto Fantástico Português*, organizado por E. M. de Melo e Castro em 1974. Mas, salvo raras excepções, como *O Homem das Batalhas*, de Dórdio Guimarães, e sobretudo *O Físico Prodigioso*, de Jorge de Sena, estes contos são apenas fantásticos, sem que isso implique «uma certa atmosfera de medo sufocante e inexplicável de forças exteriores e desconhecidas» que, segundo Lovecraft, é fundamental para que o fantástico implique horror.

O Físico Prodigioso merece destaque especial. Com novidades como uma exuberância erótica que não cabia no Romantismo português e liberdades formais

extremamente felizes, como o desdobramento do texto em duas colunas que representam duas leituras simultâneas possíveis, Jorge de Sena segue a linha de Herculano, ao procurar inspiração nas velhas lendas medievais, neste caso dois capítulos de *O Orto do Esposo*. Os requintes de horror e perversidade ultrapassam todos os tratamentos dos pactos satânicos e tornam este conto talvez o caso mais fascinante da exploração do horror na literatura portuguesa contemporânea, porventura mesmo de toda a literatura portuguesa.

O sobrenatural — autêntico ou projecção de um remorso, cabe ao leitor decidir — aparece também em Domingos Monteiro, *As Terras de Alvargonzález*, história de três irmãos, um bom e dois criminosos que matam o pai. O seu fantasma aparece-lhes várias vezes, levando-os ao desespero e ao suicídio:

« [...] uma força maior que o seu pavor impeliu-os para a frente — uma força que vinha do fundo da noite e da matriz da terra, a que não podiam resistir.

Continuaram a caminhar como autómatos, e quando deram por si estavam junto da lagoa Negra.

... ..

Juan e Martín olharam fixamente para a água funda e silenciosa, e um grito de súplica brotou dos seus lábios:

— Pai!

E, como se uma mão oculta os impelisse, atiraram-se à lagoa.

Quando o eco multiforme das fragas repetiu o seu apelo, já a água implacável os tinha sorvido para sempre.»⁶³

Domingos Monteiro tentou mais formas de «horror» em outros contos de *Histórias Castelhanas* (1955) — *Terra Imortal* e *Tentação* — e sobretudo em *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943), obra de enorme ⁶⁴ êxito nacional e internacional. O primeiro destes contos, na linha de Fialho, analisa as angústias dos doentes de uma enfermaria, em grande parte condenados à morte, que para eles é algo sensível:

«O pior... é quando ela entra e percorre todas as camas, com a sua blusa negra. Mesmo os que estão com alta para o dia seguinte sentem a mão na garganta. Ah, também a há-de sentir um dia!... É como se estivéssemos nus e soprasse um vento gelado... Batemos os dentes. Todos, todos... E sucede que está assim uma noite inteira e não leva ninguém.» ⁶⁵

O segundo conto é a tragédia de um pastor simples que, para defender o seu rebanho, matou um homem e se vê quase transformado em verdadeiro criminoso por um companheiro sem escrúpulos.

Quanto ao último, um modelo de concepção e acabamento, é «terrífico» desde a morte aparente, que todos engana, até a vítima, ao acordar na sala mortuária e aos esforços desesperados para puxar o fio que dará sinal de que está vivo, à sensação da inutilidade de tudo, ao encontrar morta a mulher amada. Esta série de consequências trágicas de um mal-entendido tem alguma coisa da tragédia clássica, da vingança de um destino implacável a quem não agrada a felicidade dos mortais.

Branquinho da Fonseca é outro autor a quem um conto de terror deu sucesso. *O Barão* (1942), que David Mourão-Ferreira considera «a sua obra-prima e um dos mais notáveis espécimes da novelística portuguesa de todos os tempos»⁶⁶, é uma história soturna de um homem estranho, cruel e devasso, que vive perdido numa aldeia longínqua. Um pouco à maneira do velho marinheiro de Coleridge, parece estar condenado a chamar a sua casa todos os visitantes da aldeia e contar-lhes as suas histórias, para tentar fugir à solidão. Há um ambiente de loucura e mistério em toda esta aventura nocturna, que culmina com a escalada da torre onde vive a única mulher que o Barão amou. Apanha um tiro, mas sente-se feliz, porque deixou a rosa no parapeito da janela.

Outros contos deste autor revelam o gosto pelo negro: *As Mãos Frias*, mais uma vez a intervenção da morte, e *O Involuntário*, onde de novo o autor é hóspede do dono de uma casa senhorial antiga. Trata-se de mais uma aventura misteriosa e nocturna, onde intervêm vários elementos da primitiva literatura de terror: quartos fechados, sequestros, perseguições e sonambulismo.

Além de semelhanças de ambiente entre *O Barão* e *O Involuntário*, os protagonistas têm também muito de comum: ambos vivem isolados em velhos casarões, sob o peso de infâmias mais adivinhadas que contadas. O primeiro era «uma figura que intimidava [...] um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo. Avançando para mim, com passos vagarosos, fitava-me friamente»⁶⁷. O segundo era um «homem forte e saudável», com «um olhar

insustentável»⁶⁸. Estes homens, tipos acabados de vilões radcliffeanos, eram fidalgos de província, habitantes de casas que são parte dos «ideais impossíveis» do autor:

«Um velho solar de paredes que tenham vivido muito mais do que eu, dessas paredes que têm fantasmas, e em volta um grande parque de velhas árvores, com recantos onde nunca vai ninguém.»⁶⁹

Este tema da casa antiga com todas as suas evocações é, aliás, frequente na literatura portuguesa contemporânea — *A Toca do Lobo* (1947), de Tomás de Figueiredo, *A Velha Casa* (1945-66), de José Régio, *A Casa Grande de Romarigães* (1957), de Aquilino, por exemplo — e vai reatar o fio das reconstituições dos românticos, de Camilo, de *A Ilustre Casa de Ramires*, a partir de velhos manuscritos, objectos ou simples recordações. Segundo Duarte Faria, «a casa é uma imagem-força na literatura fantástica. As suas características de habitação ancestral e meio infantil proporcionam-lhe uma estruturação, no imaginário cultural, ao modo humano, irrompendo daí forças ocultas e sinistras»⁷⁰. Nesta medida, e embora muitos destes romances nada tenham de «terrífico», não os podemos esquecer ao falar de uma escola literária que começou por querer reanimar o passado das ruínas.

Uma vez por outra, no teatro (*O Crime da Aldeia Velha*, de Santareno, 1959), no romance (*O Delfim*, de Cardoso Pires, 1968), no conto (David Mourão-Ferreira, sobretudo na colectânea *Os Amantes*, 1969), na poesia (José Régio), o mistério continua a tentar os

escritores portugueses, sem que isso tenha marcado decididamente a obra de qualquer deles, embora muitos possam sentir as preocupações de Régio:

«Quem sabe? Talvez nos nem convenha sabermos de mais sobre nós mesmos! Pelo menos, divulgar-se de mais tal sabedoria. Talvez, também, nos aterre a penetração excessiva em mundos ainda escuros, incluindo os que em nós próprios se prolongam para além, para aquém, dos nossos gestos e palavras, da nossa actividade diária, dos nossos tratados sobre as faculdades da alma. Talvez, até, nos seja vedado ultrapassarmos certos limites: podem não ser convenientes à nossa vida no orbe. Decerto há mais mundos que os já descobertos, conhecidos, sonhados!»⁷¹

NOTAS

¹ Costa e Silva, *Emilia e Leonido*, cap. III, pp. 39-41.

² *O Liç*, n.º 5, 3 de Maio de 1856.

³ «Hum Catholico», in *Revista Universal Lisbonense*, vol. V, n.º 29, 8 de Janeiro de 1846, art. 360.

⁴ *O Fantasma de Nembro Castle*, Introdução, pp. 3-4.

⁵ O falar-se geralmente de «versões» e não de «traduções» justifica-se, sobretudo, pela adaptação à métrica popular, na forma de quadra de redondilha maior.

⁶ As duas primeiras estão assinadas com iniciais, o que resulta praticamente no anonimato.

⁷ Por exemplo, *A Voç da Campa* (1841), de João de Andrade Corvo. Um cavaleiro vai lamentar-se sobre a campá da amada, que lhe responde:

«Morrestes. Ah! morrer quero,
Quero finir-me também,
Quero ir ver-te lá no Céu.
— Vem.

A campá se abriu então
Dela uma sombra se ergueu,
Num suspiro a cor dos vivos
O cavaleiro perdeu,
E fechadas num ai triste
Alma e vida ao Céu cedeu.»

⁸ A. P. Lopes de Mendonça, *Memorias de Litteratura Contemporanea*, p. 233. Lisboa, 1855.

⁹ José Maria de Andrade Ferreira, *Achaques da nossa literatura dramática*, in *Revista Contemporânea*, vol. II, 1860, p. 456.

¹⁰ Programa da representação de *Fayel*, em 2 de Março de 1834, no Teatro de S. João do Porto.

¹¹ *Garrett e os dramas românticos*, p. 138. É preciso não esquecer que a profissão de actor estava completamente desacreditada. Mesmo depois de ter sido levantada a proibição de D. Maria I, de aparecerem mulheres no palco, era muito baixo o nível intelectual e moral de quem trabalhava no teatro. A sua reabilitação social é fruto do Romantismo.

¹² *Revista Universal Lisbonense*, vol. V, n.º 4, 17 de Julho de 1846, art. 48: *Teatros*.

¹³ Tragédia do género mais «terrífico», onde em cenários característicos, como o do terceiro acto:

«Átrio da Capela do Palácio de D. Pedro da Cunha: —
Uma alâmpada com uma luz amortecida pendente da abóbada:
— Dois túmulos ao lado»,

a heroína amaldiçoada, num estilo igualmente característico, o traidor que, por vingança de um amor não correspondido, lhe destruiu a felicidade e a leva à morte:

«Paulo Afonso, ainda neste mundo nos tornaremos a ver.
Treme da hora em que depois disso nos encontrarmos!... essa
será a da tua condenação eterna.»

¹⁴ Também Andrade Ferreira, que em *Achaques da nossa literatura dramática* foi tão severo para com os exageros desta literatura, é ainda mais violento na promessa da heroína de *A Sina de Família*, conto que publicou em *A Revista Contemporânea*, vol. II, 1860, p. 407:

«— Prometo... juro!... que irei despedir-me de ti, seja onde for, ainda que para isso tenha de quebrar o silêncio da sepultura!»

¹⁵ Mendes Leal Júnior, *D. Maria d'Alencastro*, p. 83.

¹⁶ Em 1839 foi fundada em Coimbra, por um grupo de estudantes, a Nova Academia Dramática, que representou sobretudo também peças francesas.

¹⁷ *Op. cit.*, pp. 463-465.

¹⁸ Serpa Pimentel, *D. Sísmano*, Prefácio, pp. 93-95.

¹⁹ É difícil aceitar esta afirmação, tanto mais que Herculano publicara a primeira versão em Abril de 1835.

²⁰ *Reparos acerca da invenção da Noite de Castelo*, pp. 127-130.

²¹ Terá havido, portanto, uma tradução de c. 1830 (Mendes Leal diz 1825) desta obra «terrífica» que Schiller deixou incompleta. É citada, sem data, por Inocêncio, como *Fantasma*, poesia de Schiller traduzida por Herculano. Parece não ter sido ainda localizada.

Existe, de 1852, uma tradução de João Félix Pereira, com o título *O Visionário*.

²² Prefácio a *O Castelo do Lago*.

²³ Prefácio a *Olinda...*

²⁴ Crítica ao poema, in *Jornal da Sociedade dos Amigos das Letras*, n.º 1, Abril de 1836.

²⁵ Prefácio a *O Espectro...*

²⁶ *Viagens na minha terra*, ed. Livraria Guimarães, s/d, p. 194.

²⁷ *Idem*, p. 26.

²⁸ É importante não esquecer que os Jesuítas foram um dos elementos de que a literatura *negra*, especialmente a do romance social da escola de Sue, se serviu para criar um ambiente de intriga e de actuação tenebrosa, sobretudo em aspectos relacionados com a política.

²⁹ A indicação da autoria pelas iniciais V. B. não permite identificar o autor.

³⁰ A designação «romance histórico» é muito frequente, tal como a de «drama histórico», mas geralmente é utilizada apenas para dar autoridade aos tais «nomes e palavras velhos» tirados da crónica. Falta-lhes o verdadeiro ambiente histórico, por vezes demasiado erudito, que caracteriza o verdadeiro romance histórico.

³¹ *O Castelo de Santa Olaia*, in *Panorama*, vol. VIII, n.ºs 1-3 (5-19 de Setembro de 1846). No romance, que apareceu primeiro na «*Época*, jornal de indústria, ciências, literatura e belas-artes», vol. I, 1848-49, logo a seguir editado em dois volumes e novamente publicado no *Panorama*, vols. IX e X, 1852-53, inclui o texto inicial, com ligeiras alterações, nos caps. VII, VIII e IX, com os títulos «O Castelo de Santa Olaia», «Vem do inferno ou vem da terra?» e «A Torre de Caim (lenda do século XI)».

- ³² *O Castelo de Santa Oiaia*, in *Panorama*, vol. VIII.
- ³³ *Alexandre Herculano*, in *Perspectivas da Literatura Portuguesa no Século XIX*, pp. 109-110.
- ³⁴ Prado Coelho, «A. P. Lopes de Mendonça», in *Perspectivas da Literatura Portuguesa no Século XIX*.
Ed. de 1868, p. XIX.
- ³⁵ *A Revolução de Setembro*, n.º 5928, 11 de Fevereiro de 1862.
- ³⁶ *Mistérios de Lisboa*, ed. 1917, vol. III, p. 44.
- ³⁷ *Advertência dos Editores*, ed. 1907, pp. 5-6.
- ³⁸ *Os Canibais*, in *Seis Contos Frenéticos*, ed. Arcádia, 1978, pp. 70 e 99.
- ³⁹ Aliás, a designação foi escolhida por Simões Dias, seu editor, que explica «o modesto título de *Contos*, já porque de muitos nomes que seu autor lhes destinava por nenhum se decidiu, já porque entendemos que a tal género de literatura mal não ficaria o título de *Contos*». (Edição de 1868, p. XII.)
- ⁴⁰ Ed. Arcádia, p. 73.
- ⁴¹ *Idem*, p. 230.
- ⁴² *Idem*, p. 253.
- ⁴³ *A Febre do Jogo*, in ed. Arcádia, pp. 126 e 129.
- ⁴⁴ *Idem, ibidem*, p. 130.
- ⁴⁵ A primeira obra publicada de Álvaro do Carvalho foi um drama *ultra* em três actos, *O Castigo da Vingança*, onde, numa complicada história de violência e mistério, surgem reminiscências do maravilhoso popular:

«Adelina —...ouviste, Alfredo?... Um ano e um dia. É prazo aziago. Não vás.» (3.º acto.)

e da nossa tradição literária: tal como no *Frei Luís de Sousa*, o livro predilecto da heroína é a *Menina e Moça*, de Bernardim Ribeiro. Avalor é também o nome do escravo que é o instrumento da vingança e, como tal, a mola real de toda a acção.

- ⁴⁶ *Honra Antiga*, ed. Arcádia, p. 212.
- ⁴⁷ *Viagens na minha terra*, ed. Guimarães, p. 25.
- ⁴⁸ Herculano, *Viagens no Minho. A Falperra*, in *Panorama*, vol. IX, n.º 14, 13 de Outubro de 1855, p. 322.

⁵⁰ *Memórias do Cárcere*, ed. 1862, pp. 52-54. Nesta obra, resultado da sua experiência na prisão, Camilo apresenta uma série de perfis impressionantes de homens marcados, não tanto pela malvadez como pela fatalidade e pela miséria. Entre eles destaca-se a figura de José do Telhado.

⁵¹ *O Véu*, in *Contos Fantásticos*, ed. 1865, pp. 36 e 41.

⁵² *Beijos por Facadas*, *idem*, p. 73.

⁵³ *Aquela Máscara*, *idem*, p. 204.

⁵⁴ *A Adega de Funck*, *idem*, pp. 151-152.

⁵⁵ *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, vol. I, p. 40.

⁵⁶ Cit. em «Fialho e o Naturalismo», de Costa Pimpão, prefácio a *Contos*, ed. das «Obras de Fialho d'Almeida», Clássica Editora, pp. XVIII-XIX.

⁵⁷ A. Crabbé Rocha, *op. cit.*

⁵⁸ «Conto do almocreve e do diabo», in *O País das Unas*, 8.^a ed., 1936, p. 238.

⁵⁹ *A Expulsão dos Jesuítas*, in *Contos*, ed. cit., p. 300.

⁶⁰ As transcrições deste conto pertencem às pp. 3-4, 14 e 96 da ed. cit.

⁶¹ *Introdução à Literatura Fantástica*, ed. Moraes, 1977.

⁶² Ed. Portugália, pp. 244-245.

⁶³ Ed. Verbo, p. 155.

⁶⁴ «Êxito clamoroso», segundo David Mourão-Ferreira, *Dicionário das Literaturas*, vol. II, p. 664.

⁶⁵ Ed. Gleba, colecção «Contos e Novelas», p. 36.

⁶⁶ *Dicionário das Literaturas*, vol. I, p. 349.

⁶⁷ Ed. Livros de Bolso Europa-América, p. 14.

⁶⁸ *Idem*, pp. 116 e 135.

⁶⁹ *Idem*, p. 19.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 32.

⁷¹ *Há Mais Mundos*, ed. cit., p. 45.

COLECTÂNEA ILUSTRATIVA

BALADA

A VIRGEM DO MOSTEIRO

Das Quinas o Estandarte
Alfim o Leão venceu,
Crua peleja foi dada,
Infinda gente morreu.

D. Ricardo, o Cavalleiro,
Da peleja não voltou;
E disseram que entre os mortos
Seu cadaver se encontrou.

Negra veste, aspecto triste,
Sumido rosto em um véu;
Ante a porta de um mosteiro
Sinistro vulto appareceu.

Prestes a porta se abriu,
E prestes o vulto entrou;
E ao longe no dormitório,
Echo lúgubre acordou.

Um anno havia passado;
Eis que por o Templo echôam
Sons de órgão, graves litanias,
Que doces vozes entoam.

Breve cessou o ruído,
Jaz tudo na solidão;
Das campas alveja a louza,
A' luz de escasso brandão.

Negra veste, aspecto triste,
Sumido rosto em um véu;
Junto á louza de uma campa,
Sinistro vulto appareceu.

'Stava alli em grossas letras,
Para baldar da morte o effeito;
Eis o guerreiro Ricardo,
Dos homens o mais perfeito.

Na campa se lança o vulto,
A' pedra a face encostou;
Da vida á morte sómente
Fria lage mediou.

Do brandão a luz mortiça
Ao finir-se aclarou;

Ao vulto cahiu-lhe o véu;
Rosto d'Anjo então brilhou.

Do brandão a luz mortiça,
Para logo feneceu;
E no relógio do Mosteiro
A meia noite bateu.

Grossas trevas envolviam
Do convento o Templo annoso;
Abysmado estava tudo
Em um silêncio horroroso.

... ..
... ..
... ..
... ..

Quebra o profundo socego
Rôco grito que voou
Por as arcadas do Mosteiro;
E logo uma hora soou.

Ao doloroso gemido,
Sumida voz se seguiu;
Que em tom solemne e pausado
Taes expressões produziu:

«D. Ricardo, ha hoje um anno,
«Justamente a hora tal;
«Que de vosso passamento
«Eu sôbe a hora fatal.

«E ao perder-te jurei;
«Meu hymineu contrahir,
«Sobre a campa de meu noivo,
«Que aqui mandei eregir.

«O' alma de D. Ricardo,
«O' trevas, ó natureza,
«Ouvi meu voto, e presta
«Auxilio á minha fraqueza.

«A' manhã, logo que o Sol
«Neste mosteiro brilhar,
«D. Candida, e seu noivo,
«Cazados já hão de estar.

«O noivo é o Deus Eterno,
«Tumba o leito da beldade,
«A mortalha a nupcia veste;
«Mas em dote a Eternidade.

Ao outro dia a Aurora
No convento fulgurava,
E já o coro das virgens
As litanias modulava.

N'uma tumba estava um vulto,
Negro panno o envolvia;
De cada lado um tocheiro
Funebre luz espargia.

E o cantar grave e pauzado
Cantos de morte imitava;

E doce melancolia
Nos corações acordava.

E as litanias cessaram;
Logo o panno s'agitou;
Dirieis que a melodia
Um morto á morte roubou.

Negra veste, aspecto triste,
Sumido rosto em um véu;
Junto ao Altar do Deus vivo,
Sinistro vulto appareceu.

Do Sol, que já era nado,
Um raio no templo entrou;
Ao vulto cahiu-lhe o véu;
Rosto d'Anjo então brilhou.

Com voz firme, e rosto ouzado,
Os seus votos proferiu;
E a amante de D. Ricardo
P'ra sempre ao Mundo fugiu.

Seis mezes eram passados,
Quando a Lua aclarava
D'um convento o cimiterio,
Que ao rez do mar se elevava.

Por o ermo deserto e quedo,
Rijos ventos restrugiam
Ao longe as aves nocturnas
Sinistros sons espargiam.

A' sombra de annoso teixo,
Os olhos fitos no chão,
Do mosteiro uma das pombas
'Stava em funda abstracção.

O penoso arfar do peito,
Os suspirózos lamentos,
Abonam annos bem largos
De pesares e sofrimentos.

Densa nuvem cobre a Lua;
Os moxos piam mais forte:
Eis que sons d'harpa ressoam;
No sitio votado á morte.

Em tal remanso da noute,
Em hora cheia de horrores;
Genio das tumbas dirieis,
Que vinha cantar amores.

Do canto a doce toáda,
Era um mixto de saudade,
De impercações e promessas,
D'aspereza e suavidade.

Por entre as folhas mortiças
Doce o canto susurrou;
Mas a virgem que além 'stava;
Ao ouvi-lo desmaiou.

.....
.....
.....

.....
Da Lua um raio argentino
A densa nuvem rasgou,
Aos pés da dama um guerreiro,
Distinctamente aclarou.

«D. Candida, fujamos,
«Voltemos a meu solar;
«O Ministro do Deus vivo
«Nos aguarda ante o altar.

«Bem te conheço, fantasma,
(Sumida voz respondeu)
«Ao nosso Mundo voltaes,
«P'ra me lewares p'r' o teu?

«Partamos sim, D. Ricardo,
«Prestes 'stou, não me arreceio;
«Indo ao lado do amante,
«De descer da terra ao ceio.

«Senhora, despí receios,
«Não morri lá na batalha;
«Algum secreto inimigo,
«Eis só quem tal nova espalha.

«Bem te conheço, fantasma,
«Já prestes te vou seguir;
«Esposa do Deus Eterno,
«Não te devo aqui ouvir.

«Senhora, por piedade,
«(E ao collo os braços lançou,
«E a virgem querendo abraçar,
«Seu cadaver abraçou).

A torre, mal veio o dia
Queixosos sons espalhava;
E já o coro das virgens
As litánias modulava.

E o cantar grave e pauzado
Cantos de morte entoava,
E doce melancolia
Nos corações acordava.

Ao pé de um negro attaúde,
Um cavalleiro avultava:
Genio da morte o dirieis,
Sua victima guardava.

Mas quando á morada extrema,
O attaúde passou,
Sobre a louza, que cobriu,
O guerreiro se inclinou.

«D. Candida, não julgues,
«Que ao teu Ricardo esqueceste;
«É tempo de te seguir,
«Já que por mim feneceste.

Eis luz buido punhal,
Que elle no peito sumiu;

E sobre a campa d'amante
Morto guerreiro cahiu.

(Publicado em *O Cosmorama Literário*, n.º 19, 1840)

CENA DO DRAMA PSEUDO-HISTÓRICO
D. MARIA D'ALENCASTRO (1846),
DE JOSÉ DA SILVA MENDES LEAL JÚNIOR

(ACTO I)

CENA XII.

Do lado das arvores entra o Capitão, e um troço d'arcabuzeiros. — Da galleria descem em tumulto os convidados que accodem ao ruído. — Laura tem desaparecido.

ANTONIO CONTI.

Capitão... Aqui tendes o réu de que vos tinha prevenido... Um traidor... Sabeis que ordens tendes.

D. MARIA.

Ah! (*grito de desespero.*)

D. FRANCISCO.

Que foi?

D. RODRIGO.

Que será?

APHONSO.

Espera, Antonio Conti...

D. FRANCISCO.

Antonio Conti!

APHONSO.

Espera... Antes de consumares essa obra de perfidia e iniquidade, é preciso que perante todos os que vês expliques a este braço, o que vieste aqui fazer. Não queres brigar com um peão... pois bem... o peão vai dar lugar ao nobre... *(tirando a espada a D. Antonio que lhe fica perto)*. Dae-me a vossa espada, meu cunhado... *(féramente)*. Eu sou D. João de Alencastro, Conde de Val-de-Reis, Visconde de S. Theago, e de Trancoso, alcaide mór de Mourão, senhor de dez villas, e logares...

D. FRANCISCO.

O filho de D. Pedro de Alencastro!... *(espanto em todos)*.

D. JOÃO, continuando.

Que é isso? A tua espada fica ainda na bainha?... Tens razão, a espada de um D. João de Alencastro não deve nem póde cruzar-se com a de um Antonio Conti... Mas tambem um Antonio Conti não póde estar cuberto diante de um D. João de Alencastro... desbarretado, desbarretado, villão. *(Lança ao chão com a ponta da espada o chapéu de Antonio Conti.)*

(Antonio Conti descorando e tremendo de cholera rasga violentamente a lista que tem na mão.)

D. MARIA, depois de breve momento de terror, e anciedade.

Antonio Conti!... Sois mais generoso do que eu pensava, rasgando esse fatal papel, adquiris direitos...

ANTONIO CONTI, rindo convulsivamente.

Não vos anticipeis, senhora... Rasguei-o ... rasguei-o por inutil... Capitão dos arcabuzeiros... bem o ouvistes... este homem é D. João de Alencastro, ha vinte e dous annos condemnado a morrer morte de traidor... d'aqui a trez dias cumprir-se-ha a sentença... D.

João de Alencastro... Antonio Conti, não tornará a cobrir-se diante de ti... se não para ver o teu suplicio!

D. FRANCISCO.

Está perdido.

D. MARIA.

Não, não, Antonio Conti... Essa injusta sentença não ha-de... não pôde ter effeito... Não sois de bronze... se tendes ahi um coração, se alguma cousa prezaes n'este mundo, se sois um homem, Antonio Conti, haveis de compadecer-vos (*ajoelha-se aos pés*). Tende dó... Ai tende dó destas lagrimas ardentes que verto sobre as vossas mãos... tende dó d'esta mulher que vos abraça os joelhos, que vos pede, que vos roga, que de rôjo na terra vos implora um só momento de generosidade... de justiça...

D. JOÃO, indignado travando do braço de D. Maria,
e fazendo-a erguer.

Erguei-vos d'ahi, D. Maria de Portugal, e Alencastro... Dobrar os joelhos só a Deos... O crime que se prostre e se envilêça... No dia do eterno julgamento veremos quem ficará de pé!

ANTONIO CONTI.

Senhor Capitão, sabeis qual é o vosso dever?...

O CAPITÃO, a D. João.

Entregae-me essa espada, Senhor.

D. JOÃO.

E' vossa D. Antonio...

D. ANTONIO, tomando-a, e partindo-a sobre o joelho.

Esta espada não vai inteira ás mãos de um estrangeiro... muito menos ás dos seus quadrilheiros... Ahi a tendes... metade pôde servir para ajudar a satisfazer-vos o dinheiro de Judas... A outra metade servirá para pagardes a vossa entrada no inferno.

ANTONIO CONTI.

Capitão, com uma parte dos vossos, conduzi o prezo
(*olhando em roda, e vendo o gesto ameaçador dos cavalheiros*). Que fique
outra parte...

(*Os Arcabuzeiros não conduzir D. João.*)

D. MARIA.

Ai triste viuva!... apenas cazada... D. João, D. João... meu
esposo... meu senhor... (*suffoca-se em lágrimas*).

D. JOÃO, com inteíreza.

Sêde digna de vós, e de mim, D. Maria... (*com explosão*). Um
abraço... (*precipitão-se nos braços um do outro. Com ancia e muito
commovido*) talvez o ultimo... (*com grande esforço*) e nada mais!
(*arrancando-se violentamente de seus braços*). Aqui... no carcere... no
ceu... metade da minha alma sois vós... a outra metade é a minha
honra... a nossa honra... Deixo-vos essa metade, senhora...
Guardae-ma! (*pausa. Aos arcabuzeiros*). Vamos.

(*Murmurios nos cavalheiros. D. Maria vai cahir abatida sobre um
banco do jardim ao lado da cena.*)

ANTONIO CONTI, aos Arcabuzeiros, imperioso.

Ide. Quanto a vós meus senhores... Occasião virá em que
ajustemos as nossas contas.

D. FRANCISCO, a D. João.

Não vos abandonarêmos, senhor D. João!

D. RODRIGO.

Nenhum de nós vos abandonará!

D. JOÃO vai sahir, entre os arcabuzeiros;
proximo ao bastidor
arranca-se do meio delles com grande violencia
e precipita-se para D. Maria,
estendendo-lhe os braços, e bradando.
Maria, minha esposa!...

D. MARIA, erguendo-se subitamente,
e achando-se nos seus braços.
D. João, meu senhor... (*Silencioso abraço, explosão de lagrimas e
saluços dos dous. Commoção em todos os circumstantes.*)

D. JOÃO, afastando-se em quanto D. Maria
recahe assentada.
Agora podeis matar-me... já vistes chorar D. João!

OS CAVALLEIROS, a Antonio Conti.
Infame! Infame! (*sabem todos*).

D. ANTONIO, em quanto os outros sahem
chegando-se a D. Maria, abatida.
Nosso pae, minha irmã, tinha duas espadas... ainda me fica a
outra (*sabe*).

CENA XIII.

D. MARIA, ANTONIO CONTI.

Um grupo de arcabuzeiros ao fundo. A galleria tem-se
sucessivamente obscurecido.

ANTONIO CONTI, depois de ter visto
com os braços cruzados, e sorrindo,
a sahida dos cavalheiros,
passado um espaço de silencio,
chega-se a D. Maria,
e diz-lhe tocando-lhe no hombro.
Senhora, prometti-vos duas palavras... quereis ouvi-las?

Os CAVALHEIROS, fóra.
Infame!... Infame!
(*D. Maria ergue-se sobresaltada, e encara-o com dignidade.*)

ANTONIO CONTI.
Ou fortuna, ou patíbulo, são as duas palavras... Ha aqui dous caminhos, senhora... Um (*apontando para o lado por onde sahiu D. João*) tem no fim o patíbulo... o outro (*apontando para o lado por onde entrou*) tem no fim a fortuna... Qual escolheis?

D. MARIA, indo a sahir pelo lado
por onde sahio seu marido.
Este!

ANTONIO CONTI.
Com elle a morte...

D. MARIA.
Acceito-a (*tudo rapido*).

ANTONIO CONTI.
Comigo a ventura...

D. MARIA.
Regeito-a.

ANTONIO CONTI.
Aquelle caminho leva á desgraça...

D. MARIA, digna, e solemne.
E aquella conduz á infamia.

Os CAVALHEIROS, fóra, e em mais distancia.
Infame!... Infame!

CENA CULMINANTE
DO ROMANCE *RUI DE MIRANDA* (1849),
DE AIRES PINTO DE SOUSA

— Talvez tenhamos embarque para terra de Portugal, naquella galera: mas que ides lá fazer, senhor?

— Calla-te: disse tremendo RUI DE MIRANDA.

— Quem sabe se D. João de Sande, que dizem se fizera frade, o não é, e tem conseguido ameigar o coração esquivo daquella, que antes de vós tanto o amara!

— Que lembrança diabolica te suggeriu o inferno, maldito! onde, senão lá podias ir buscar essas palavras! bradou o cavalleiro.

O negro sorriu-se como se poderia sorrir o anjo da maldade, quando tivesse roubado uma alma ao Ceu.

— Maldição!... se morto estivera, do sepulchro me ergueria para imponhar um ferrol mas sou vivo, e poderá ainda o meu braço vingiar a affronta e punir a infiel. E a raiva se desenhava com toda a sua hidiondez nas feições de RUI DE MIRANDA; Benim com os olhos cravados nelle nem respirava.

Desta situação violenta os veio tirar o recado, que por mando de Izaac, João de Leomil portuguez que elle resgatará, trouxera a RUI DE MIRANDA; de que a galera veneciana tendo entrado para fazer aguada se encarregava de os levar a Lisboa para onde seguia viagem.

De feito foram sem tardança embarcar-se; prestes se fizeram de véla, ei-los ahi vão já sulcando as agoas. Que Deos lhes tire as más tenções, se as suas almas podem ter remedio!

Pelo romper d'alva do sexto dia de viagem demandavam a embucadura do Têjo, com vento de tanta feição, que quasi sem se aperceberem estavam no surgidouro lançando os ferros. Acertou isto de ser no dia ao seguinte, em que de volta de suas diligencias, se

tornára ao reino Luiz de Brito, sem novas do cunhado, mais do que affirmarem todos, que tinha secumbido no mesmo recontro em que o valimento mal cabido de Christovão de Távora, mostrára por um nobre esforço, que se bem tivera mau conselho e proceder como cortezão, ao menos soubera morrer como cavalleiro. Logo que foi chegado se partiu para a quinta do Esteiro, o pobre religioso para vêr se em tamanha desconsolação lhe podia o Ceu inspirar palavras, que minorassem o golpe mortal, com que ia ferir e coração da desventurada irmã.

Era pela volta das dez horas do dia, quando Luiz de Brito se avistou com ella, assentada a uma janella, que dava sobre o pateo.

— Chora, lhe disse elle abraçando-a, chora a solidão do coração irmã, que presinto, que longas horas de viuvez terás de passar; aparelha o teu animo, que não sei se é vivo, ou morto o teu marido; aprouve ao senhor, que não soubesse novas delle nessas terras de desventura.

Jesus! Bradou Ignez de Brito, debulhada em pranto; piedade, senhor! matae-me de outro modo, mas não destas saudades! irmão vamos á capella, que a única consolação dos tristes nas horas de acerbro tormento, é o pensamento em Deos, e as lagrimas sobre a lousa dos mortos, vamos, para que eu deponha no altar entre orações, a ultima lembrança terrestre daquelle, que tanto amava.

Partiram, e logo que entraram na capella, Ignez ficou rezando á direita juncto dos azulejos; elle, subindo ao altar, com as mãos postas e a cabeça pendida, entrou em profunda oração.

Neste tempo chegava RUI DE MIRANDA e Benim. Ao pizarem a terra da quinta, encontrando um homem, lhe perguntou o cavalleiro onde a senhora estava, ao que elle respondeu:

— A sr.^a D. Ignez deve estar em casa, porque de manhã chegou um frade vindo da côrte.

Ao ouvir esta resposta, o furor de RUI DE MIRANDA tornou-se terrivel; os olhos chamejavam, um som rouco lhe vinha até á garganta, sem poder passar os labios, que se cerravam convulsivamente. Arrancando a espada, despedido como um raio, se foi direito á capella, cuja porta vira aberta. Ahi encontrou a esposa ajoelhada, e ao brado de — «morre ingrata e adultera» — traspassou o coração da pobre infeliz, que, banhada em sangue cahiu, podendo apenas dizer em voz sumida e entrecortada:

— Mãe de Deos, valei-me!

Ao ruido desta acção ergueu-se o frade, ficando face a face com o cunhado, que, cego na sua ira, desconhecendo-o, lhe cravou no peito

a espada quente ainda do sangue da innocente. — Meu irmão, Deos te perdôe! disse Luiz de Brito, e expirou...

Era uma cena horrível e medonha! RUI DE MIRANDA desvairado, escorrendo em sangue, olhava para aquelles dous cadaveres. Benim no lemiar da porta principal, como o genio da morte, lhe gritou.

— Estou vingado! Com sangue começaste esses teus amores, era bem que com sangue innocente elles acabassem! Assassinaastes a esposa fiel! Matastes o teu cunhado! RUI DE MIRANDA, amei sem esperança tua esposa; eis a minha vingança!...

Uma risada descompassada se repercutiu estrondosa nas abobadas do edificio.

— Horror! gritou RUI DE MIRANDA; e furioso como tygre, que quer espedaçar a sua presa, correu sobre o escravo; mas elle tão veloz, como se voasse com azas de anjo das trevas desapareceu.

— Maldito eu seja! rugiu RUI DE MIRANDA.

MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO,
CONTO DO PRIMEIRO VOLUME QUE PUBLICOU,
PRINCÍPIO, 1912

PAGINA DUM SUICIDA

Se o nome de Lourenço Furtado ainda não foi esquecido de todo por aquêles que o conheceram — esses lerão, sem duvida com interesse, as linhas que se seguem e que foram encontradas, escritas numa folha de papel almaço, em cima da secretária do suicida.

Lx.ª 2 nov. 908 — 11,45 (noite).

«— Morte! que misterios encerras?... Ninguem o sabe... todos o podem saber... Basta ir ao teu encontro, corajosa, resolutamente, que nenhum misterio existirá já!... Nada poderemos contar, porque não voltaremos a este mundo. Que importa isso porém se te ficamos *conhecendo?*...

«Um dia, quando já não puder resistir ao desejo de desvendar o misterioso véu que te encobre, partirei sem hesitar...»

Tais eram as palavras que muita vez dizia de mim para mim. Pois bem, é chegada a hora! Não posso resistir à «curiosidade»! Vou partir portanto!...

.....

Serei como que um arrojado descobridor de mundos: Colombo descobriu a America; Vasco da Gama, a India... eu, *descobrirei a Morte!*... Uma diferença haverá apenas: eu guardarei a minha «descoberta» só para mim; êles fizeram presente das suas á humanidade... Foram generosos. Serei egoista...

.....
A'manhã, quando os meus amigos — os meus «conhecidos» — souberem da minha morte, perguntarão: — «Mas porque diabo se suicidaria o Lourenço?», sem acharem resposta plausivel, visto que me sabem rico e sem amôres. *Sem acharem resposta* é o modo de dizer: neste mundo tudo a tem e a deste caso é até bem simples: *uma neurastenia*... Sim, porque quando uma pessoa resolve abandonar a vida sem causa determinada, a culpa desse acto é sempre atirada para as costas largas dessa doença nervosa. Passarei portanto por neurasténico... Que me faz isso?...

.....
Afiml, sou simplesmente uma victima da epoca, nada mais... O meu espirito é um espirito aventureso e investigador por excellencia. Se eu tivesse nascido no século XV, descobriria novos mares, novos continentes... No começo do seculo XIX teria inventado talvez o caminho de ferro... Ha poucos anos mesmo, ainda teria com que me ocupar: os automoveis, a telegrafia-sem-fios... Mas agora... agora que me resta?... A aviação?... Pf... essa já nada me interessa depois dos ultimos resultados dos Wrights e de Farman... Para o polo sul partiu ha pouco o Dr. Charcot... Não ha duvida: *a unica coisa interessante que existe actualmente na vida, é a morte!*... Pois bem, serei eu o primeiro explorador dessa região misteriosa, completamente desconhecida...

.....
E que viagem tão comoda! Nem sequer é preciso arranjar as malas!...

Um tiro e, como na minha infancia a bala-vagon lançada pela peça de Julio Verne em direcção à lua — lá irei de longada até ao «infinito»!... Uma viagem ao infinito, de graça, não é coisa que se possa despresar...

A hora da partida fixei-a — maravilhoso comboio que não tem horario! — para a meia-noite, isto é, para daqui a três minutos: quando no calendario se substituir um 2 por 3, substituir-se-ha

tambem, neste quarto, um vivo por um morto: abalarei desta para...
ainda não sei que outra...

.....
Mas se todos morrem, todos ficam conhecendo a morte?... E'
verdade: a «intenção» porém é que é tudo. Os outros vão até *ela* sem
saberem, sem se importarem para onde vão: enquanto que eu, não...
eu não morro!... Parto apenas para uma exploração arrojada, cheia de
perigos e donde não poderei voltar, é certo... Mas isso que tem?
Voltaram porventura La Pérouse ou Andrée?...

.....
Sim, sim! Sou eu o primeiro homem *que não morre!*... No
entanto, não encontrei a fórmula do elixir da longa vida...

.....
Um pensamento me atravessou agora o espirito: Serei um
louco?... Talvez... é possível... Sou um louco... um louco... Que me
importa?... Quero *saber!* Quero *saber!*...

.....
Os ponteiros avançam...
Um minuto... trinta segundos... quinze segundos... um tiro...

FERNANDO PESSOA

Fernando Pessoa deixou várias tentativas inacabadas de novelas «terríficas», entre as quais os quatro fragmentos inéditos de *Czarkresko*, em inglês.

A indicação «(o princípio)» é do próprio Pessoa e permite ordenar as folhas soltas. Os espaços em branco () referem-se a palavras ilegíveis.

CZARKRESKO (o princípio)

Embora, após cuidadoso inquérito e rigorosa investigação, a autoridade policial desta cidade nos tenha ilibado aos dois de qualquer culpa, todavia acho que, tanto por nós como pelo público, se deve explicar claramente, o extraordinário acontecimento que causou sensação.

O meu amigo Professor Tremoulet era um homem muito sabedor dos domínios da medicina e da ciência ligados ao cérebro, ou, mais rigorosamente, à nossa natureza interior. Ele era um entusiástico estudioso daquilo a que chamava fenómenos psíquicos [da espécie de fenómenos chamados psíquicos], e gostava muito de se entregar a investigações extraordinárias e a experiências estranhas e sensacionais. Creio que o fazia de maneira muito nervosa, () e entusiástica. A investigação que fazia com mais ardor resultava geralmente em febre. De facto, embora soubesse que essas experiências eram uma tortura para ele, que lhe provocavam ansiedade e um receio profundo, que lhe traziam doença e o impediam de viver, contudo, por aquela qualidade

humana que todos conhecem como Perversidade, e por nenhuma outra razão insistia em fazer o que era prejudicial, embora soubesse que seria prejudicial.

Para dizer a verdade, o Professor Tremoulet era estranho por natureza, porque reunia a esta crença nos espíritos um materialismo extremamente ofensivo e estúpido. Pessoalmente estou convencido de que ele acreditava em espíritos e em fenómenos supracarnais contra vontade; que esta crença estava embebida nele mau grado todas as suas reacções: que, no fim de contas, isso era apenas uma prova de que havia nele alguma imaginação, que o fazia adiantar-se um pouco aos pensadores e filósofos do nosso Tempo.

Era a revolta do seu eu imaterial contra o seu ser material. Mas isto pouco tem a ver para o que interessa.

Este Professor vivia, de uma forma mais que amigável, com uma certa Mademoiselle Schultz, uma rapariga com cerca de dezanove anos, muito bonita, muito afectuosa e muito nervosa. Variável como era o seu humor, e de uma espécie que não era a melhor para obter domínio hipnótico sobre uma pessoa, ele tinha no entanto uma influência quase imensa sobre esta jovem senhora. Hipnotizava-a com uma facilidade espantosa. Às vezes limitava-se a entrar na sala onde ela estava sentada, ignorando a sua presença, e desejava mentalmente que ela adormecesse, acontecendo que ela ficava imediatamente inconsciente. Sim, passado algum tempo, era tão grande a influência do Professor sobre M.^{lle} Schultz que não havia necessidade de estarem os dois na mesma sala; o pensamento do Professor no seu quarto podia fazê-la parar de falar imediatamente na sala de estar e ficar rígida na sua cadeira.

Tremoulet fez de M.^{lle} Schultz o medium de muitas das suas experiências psíquicas. Estas são demasiado variadas para serem repetidas, e embora algumas fossem muito interessantes, outras decepcionantes, e muitas delas muito estúpidas, nada têm a ver com a questão presente.

Uma das ideias favoritas do Professor era que se poderia conseguir que algum espírito já do outro mundo fornecesse informações sobre coisas obscuras passadas na terra. Assim, embora eu nunca acreditasse que fosse possível obter informações sobre o problema da existência, ele achava realmente provável poder conseguir que as almas de César, ou de Alexandre, ou de Santo Agostinho ou do Papa Gregório VII nos elucidassem sobre o

carácter daqueles que as tinham usado na terra. Igualmente alimentava esperanças de persuadir os Espíritos de gente morta noutros tempos a esclarecer relatos históricos ou a fazer justiça a muitos que a posteridade caluniara.

Por fim o Professor Tremoulet adoptou o método da paciência. Adormecia diariamente o seu médium durante uma ou duas horas, e diariamente dirigia através dele um apelo à população das sombras para que se alguém, ou melhor, se a sombra de alguém lá de baixo tivesse algo a dizer ¹, lhe fizesse o obséquio de aproveitar a oportunidade de o dizer. O Professor estava convencido de que com as suas repetidas ordens e apelos acabaria por ser bem sucedido.

Um dia, cerca das quatro horas, Tremoulet estava a dar a M.^{lle} Schultz a centésima quinquagésima terceira sugestão deste tipo, e eu estava presente, tenho que confessar que me divertia rir da malograda persistência do meu amigo. Sempre me custou muito reprimir o riso perante o olhar grave do Professor, enquanto a sua amante escrevia folha após folha com as suas impressões ou pensamentos, na sua caligrafia cuidadosa, inclinada e fraca. Há cinco ou seis semanas que não havia divertimento, visto que M.^{lle} Schultz não tinha escrito nada; começava a estar cansado daqueles espectáculos, e não teria ido se o Professor não tivesse confessado a sua convicção de que seria bem sucedido dentro de poucos dias.

Naquele dia repetiu-se a cena habitual, M.^{lle} Schultz estava instalada na sua cadeira e pronta para uma inspiração espiritual, e eu e o meu amigo estávamos de pé atrás da cadeira () cada um com excitação e expectativa diferentes. Por fim, o nosso médium pegou na pena, mergulhou-a na tinta e começou a escrever. Mantivemo-nos distantes o mais que a nossa curiosidade o permitiu, para que a nossa descoberta fosse melhor e para termos mais para ver. Depois inclinámo-nos para a frente ao mesmo tempo.

Estou morto.

E contudo, por caminhos não conhecidos dos homens, tem a minha história que ser contada aos homens para que aprendam. Por caminhos que não são da terra, cada dor que sofri tem que ser escrita, para que eviteis o que eu não evitei e vos afasteis daquilo de que eu me não afastei. Estudai a minha história com atenção, pois há nela mais do que sabeis. (Corrigir aqui.) ²

O meu nome na terra era Czarkresko, mas não importa de que país eu era nem quando vivi nem em que nação. Nasci numa família antiga e muito orgulhosa, há muito empobrecida e arruinada. Já antes de eu nascer os seus descendentes se tinham espalhado por toda a terra e visto forçados a ganhar o seu pão. Até o meu pai morreu um mês depois de eu nascer, e deixou-nos, isto é, à minha mãe, à minha irmã e a mim, nas mais miseráveis circunstâncias. A minha pobre mãe trabalhava para nós dois, pois a minha irmã tinha só mais dois anos do que eu; a pouco e pouco consegui o dinheiro que permitisse dar-nos educação e conhecimentos de uma espécie que mais tarde nos levassem a assumir a posição que fora a nossa.

A minha irmã tornou-se uma linda criança irrequieta, e eu um rapaz () sossegado, obediente e simpático, não menos bonito como rapaz do que a minha irmã como rapariga. Ela encantava todas as pessoas de fora pela sua vivacidade, eu agradava-lhes pelos meus modos calmos. Em casa, a irrequietude da minha irmã perturbava a minha mãe no seu trabalho; e ela dizia sempre que nunca conhecera criança alguma melhor do que eu na minha docilidade e consideração. E, contudo, durante todo este tempo da minha calma infância, fui consciente, horrivelmente consciente de um sentimento que me dizia que tudo o que havia em mim não era bom, o () em mim não era bom mas sim mau para lá do que era conhecido pela experiência. Era uma criança, mas no entanto tinha uma certeza que as palavras não podiam exprimir de que havia grande maldade em mim, que no fundo de mim nada havia de bom³. Ficava perplexo ao sentir isto e receava, tanto quanto uma criança pode recear e de uma maneira vaga e inexplicável, a minha ida para o mundo; pois compreendia com grande dor que o mal estava latente em mim, mas podia ser facilmente estimulado, como uma pedra [mal equilibrada] no alto de uma colina que o mínimo impulso fará rolar. () com um mundo onde o vício era o impulso que eu tanto receava e todavia tinha forçosamente que dar os passos que me levariam a ele. O passo foi dado pela minha mãe, quando me mandou, tinha eu doze anos, para um colégio interno, uma grande e famosa instituição.

Oh, nunca eu tivesse ido. E contudo, se não tivesse ido, teria mudado de outra maneira, o vício e a grosseria estavam em mim à espera do impulso, de algum modo a pedra tinha que ser posta a rolar. Mas quando entrei nessa escola, embora fosse grande a mudança que se operou em mim, eu próprio não tive consciência de qualquer mudança.

Tudo isto eu senti, tudo estivera em mim, tinha simplesmente vindo à superfície, não tinha surgido de novo. De rapaz bom, sossegado, obediente, tornei-me um patife do pior, mas era ainda um rapaz.

É inútil dizer o que se fazia naquela escola: não se faz em todas as escolas (?); não são elas hoje autênticos berços da infâmia e lugares sujos, onde nascem vícios tão horríveis que nem se podem dizer (?).

À medida que crescia em anos crescia em infâmia; a minha mãe, desiludida, ameaçava abandonar-me: não me importei. A minha inexprimível grosseria começava (valha-me Deus!) a estender-se à minha mãe e à minha irmã, esta uma rapariga sossegada, encantadora e inocente.

Fui passando de vício para vício, e de mau tornei-me pior. Não pensem que eu não tinha ou que alguém não tenha consciência do mal, nem ausência de remorso. Os vícios seguiam-se uns aos outros com demasiada rapidez para que eu sentisse remorso tal como os homens o descrevem, mas mesmo assim, bem no fundo de mim havia vergonha, horror, desprezo de mim próprio, dor, sofrimento, mágoa permanente. Também havia cobardia, de uma espécie que não posso explicar. Não digo que havia estas coisas em mim para tornarem as minhas acções perversas; não, () segundo me parecia — não de modo algum como acontece com ventos e mares que estão em luta; mas antes (por assim dizer), como pérolas apáticas no oceano mais profundo.

¹ No original, o sujeito está indicado como possível nos três géneros: *the he or a she or it should do him the kindness, etc.*

² Indicação do autor.

³ Entre parêntesis há uma alternativa: [pouco ou nada de bom].

BIBLIOGRAFIA

GERAL

- BIRKHEAD, Edith, *The Tale of Terror. A Study of the Gothic Romance*. London, 1921.
- DELUMEAU, Jean, *La Peur en Occident (XIV^e-XVIII^e siècles)*. Paris, Fayard, 1978.
- JACQUEMIN, Georges, *Littérature Fantastique*. Bruxelles, Labor, 1974.
- LOVECRAFT, H. P., *Supernatural Horror in Literature*. 2nd ed., with a new introduction. New York, 1973. Tradução francesa: *Épouvante et Surnaturel en Littérature*. Paris, Christian Bourgois, 1968.
- SUMMERS, Montague, *The Gothic Quest*. London, 1938.
- TODOROV, Tzvetan, *Introdução à Literatura Fantástica*. Lisboa, Moraes, 1977.
- VARMA, Devendra P., *The Gothic Flame*. Being a History of the GOTHIC NOVEL in England. Its Origins, Efflorescence, Disintegration, and Residuary Influences. London, Arthur Barker, 1957.

SOBRE PORTUGAL

- Dicionário de Literatura*. (Sob a orientação de Jacinto Prado Coelho), 3.^a edição, 1973.
- FARIA, Duarte, *Metamorfoses do Fantástico na Obra de José Régio*. Paris, Centro Cultural Português, 1977.

- FERREIRA, José Maria de Andrade, *Achaques da nossa literatura dramática*. *Revista Contemporânea de Portugal e Brasil*, vol. II, 1860, p. 456.
- MACHADO, Júlio César, *Da Novela*. *Idem*, vol. IV, 1862, p. 582. *Os Teatros de Lisboa*. Lisboa, 1875.
- MENDONÇA, A. P. Lopes de, *Memórias de Literatura Contemporânea*. Lisboa, 1855.
- RÉGIO, José, *O Fantástico na Obra de Mário de Sá-Carneiro*. In *Ensaíos de Interpretação Crítica*. Lisboa, Portugalíia, 1964.
- SOUSA, M. Leonor Machado de, *A Literatura «negra» ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*. Lisboa, Novaera, 1978.
- O elemento «negro» na novelística de Mário de Sá-Carneiro*. «Bulletin des Études Portugaises et de l'Institut Français au Portugal», n.º 39. Lisboa, 1979.
- Fernando Pessoa e a Literatura de Ficção*. Lisboa, Novaera, 1978.