

O FANTÁSTICO NOS CONTOS
DE ÁLVARO DO CARVALHAL



Biblioteca Breve

SÉRIE LITERATURA

ISBN 972 - 566 - 185 - 0

DIRECTOR DA PUBLICAÇÃO
ANTÓNIO QUADROS

MARIA DO NASCIMENTO OLIVEIRA CARNEIRO

**O FANTÁSTICO
NOS CONTOS
DE
ÁLVARO
DO
CARVALHAL**



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Título

**O Fantástico nos contos de
Álvaro do Carvalho**

Biblioteca Breve / Volume 129

1.ª edição — 1992

Instituto de Cultura e Língua Portuguesa
Ministério da Educação

© *Instituto de Cultura e Língua Portuguesa*
Divisão de Publicações
Praça do Príncipe Real, 14-1.º, 1200 Lisboa
Direitos de tradução, reprodução e adaptação,
reservados para todos os países

Tiragem

4 000 exemplares

Coordenação geral
Beja Madeira

Orientação gráfica
Luís Correia

Distribuição comercial
Livraria de Livros Bertrand, Lda
Rua Terras dos Vales, 4A — Apartado 37
2701, AMADORA CODEX — PORTUGAL

Composição e impressão
Gráfica Maiadouro
Rua Padre Luís Campos, 686 — 4470 MAIA
Março 1991

Depósito Legal n.º 56 763/92
ISSN 0871 – 5165

ÍNDICE

I — Considerações gerais	6
II — Presença do fantástico no romantismo português	14
III — Álvaro do Carvalho: a vida e obra	25
IV — Vias e limites do fantástico nos Contos de Álvaro do Carvalho	31
a) O Punhal de Rosaura	32
b) Os Canibais	42
c) A Febre do Jogo	67
d) A Vestal!	73
e) Honra Antiga	80
f) J. Moreno	82
V — Conclusão	89
Notas	92
Bibliografia	97

I. CONSIDERAÇÕES GERAIS

A narrativa fantástica tem exercido sobre inúmeros leitores, e desde há aproximadamente dois séculos, um evidente fascínio.

Mas falar do fantástico na literatura é mover-se num complexo e ambíguo terreno, dado que ele pode instalar-se timidamente e com reticências ou aparecer de um modo escancarado e teatral, exibindo, sem pudor, a introdução do inadmissível. Existe ainda uma séria indefinição que envolve o conceito de “fantástico”, a diversidade de manifestações a que o termo se tem aplicado e, sobretudo, as oposições e divergências que têm surgido entre os teóricos no que respeita ao estabelecimento de traços e de formas que lhe dão vida. Apesar dos progressos e da investigação desenvolvidos no século XX, o género carece ainda de uma análise profunda e consistente. A síntese, em termos definitivos e globais, capaz de conduzir à caracterização distintiva do seu tipo de discurso, da sua temática e de outras particularidades técnicas susceptíveis de diferenciar este tipo de literatura de outra classe de textos afins, está ainda por fazer. Para tal, talvez tenha contribuído o facto de que o fantástico resvala com facilidade para

vertentes que lhe estão próximas, como a narrativa de horror e de terror, o conto maravilhoso e até a própria ficção científica.

Mas fica de pé o problema: em que elementos ou traços repousa a realização do fantástico? Que “segredos” lhe dão a vida?

O fantástico supõe necessariamente a intrusão do sobrenatural, de seres vindos do Além que ganham surpreendentemente misteriosa “realidade”. R. Caillois afirma mesmo que a ocorrência essencial no fantástico é a *Aparição*. Parece haver, assim, nesta matéria, um certo consenso entre os vários estudiosos do género ao evidenciarem a natureza transgressiva dos fenómenos encenados, indissociável da aparição ou da intrusão de um corpo ou de um elemento de índole sobrenatural no sistema de um universo conhecido e até então supostamente normal. Por exemplo, ainda, Pierre Castex afirma que o fantástico é a “*intrusion brutale du mystère dans le cadre de la vie réelle*” (!).

É necessário esclarecer, porém, que só o sobrenatural predominantemente negativo, aquele que inclui e se sustenta de figuras ou de seres conotados com o Mal e, como tal, quase sempre com carácter intrigante, quando não sinistro e ameaçador para a vítima, convém ao género.

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

O facto de o fantástico se apoiar nas forças do mal mostra que ele recusa o sobrenatural de índole positiva,

ou seja, o mundo feérico e maravilhoso dos contos de fadas, assim como as inocentes visões e aparições de anjos e santos, visto estes irromperem sem grandes sobressaltos e sem colisão na vida dos heróis. É que estes seres tornam-se frequentemente cúmplices e até familiares das personagens que os acolhem sem angústia e sem resistências. Esta é, por exemplo, a interpretação de Louis Vax quando escreve: “Remarquons d’abord que le surnaturel rassurant n’a pas sa place dans le conte fantastique. Dieu, la Vierge, les saints et les anges, tout comme les bons génies et les bonnes fées ne sont pas des êtres fantastiques (2).

Le Diable est fantastique, la Vierge ne l’est pas...” (3).

O fantástico cede, pois, o lugar ao maravilhoso quando flutuam nos ares espíritos de santos, divindades benéficas ou os seres sem mistérios da literatura infantil. “Era uma vez...” é, neste domínio, a frase chave que abre naturalmente as portas desse mundo que nos descola do real e ainda que permanentemente habitado pelo sobrenatural, o leitor não se sentirá incomodado com as ocorrências estranhas que aí têm lugar visto aceitar “naturalmente” o mundo do prodígio e do *non-sense*.

De acordo, porém, com uma larga faixa da crítica, o verdadeiro fantástico assentaria, antes de mais, numa tensão ambígua, no desencadear da interrogação e da perplexidade, levando a personagem, na sua relação com a potência que surge de um outro mundo, a oscilar num vaivém de crença-descrença. A razão contestaria, assim, a fabricação de um mundo de quimeras onde o olhar se desdobraria entre a repulsão e a adesão inocente. O fantástico puro seria, pois, aquele que se indefine constantemente, que impossibilita avançar com qualquer explicação de ordem natural ou sobrenatural, que se

sustenta de uma hesitação permanente. Todorov propõe, então, como traço distintivo do género, a presença da ambiguidade ou a duplicidade dos fenómenos encenados: “La foi absolue comme l’incrédulité totale nous mèneraient hors du fantastique; c’est l’hésitation qui lui donne vie” (4). Em suma, digamos que o fantástico tende a viver nesse tempo e nessa fronteira que separa a incredulidade da certeza.

Não decidir se os eventos vividos ou presenciados revelam a face do sobrenatural ou são uma clamorosa mistificação, é mover-se no espaço da duplicidade e do delicado equilíbrio próprio do fantástico. Face a um acontecimento misterioso, pode acontecer ser impossível demarcar com nitidez onde começa a realidade e onde acaba a ilusão, na medida em que a narrativa fantástica encena dados contraditórios. É desse jogo cruzado entre o real e o irreal, o verosímil e o inverosímil, que este tipo de ficção se alimenta e que, por seu turno, vale para o leitor como um exercício lúdico, aliciante e sedutor. E esse quadro particular de dúvidas ou de hipóteses sem certezas ultrapassaria a própria barreira do ponto final que põe fim à história.

A estrita conformidade a esta norma reduz, como se vê, drasticamente, a margem de manobra do fantástico, visto serem excluídas da sua esfera todas aquelas ficções ou parcelas textuais que após nos terem enredado em estranhos mistérios, cultivando a dúvida, acabam, mais adiante, por negar a presumível manifestação do sobrenatural. A razão, intervindo para rejeitar a cumplicidade com o transcendente, resguardaria, deste modo, a “naturalidade” dos acontecimentos. A explicação objectiva anularia, pois, o difícil equilíbrio que o fantástico supõe.

Também, e no seguimento desta directriz rigorosa que pretende pautar o fantástico por um extremo grau de exigência e de rigidez, seríamos levados a excluir do seu campo todos aqueles textos que exploram a predisposição alucinatória, o delírio patológico das personagens ou o recurso ao sonho e ao onírico enquanto veículos de desencadeamento de sinistras aparições e de seres — fantasmas. Estas vias funcionariam, de imediato, como desmentidos de um hipotético Além e de uma problemática tensão entre dois mundos. Nomes sonantes da literatura, como o francês Gérard de Nerval ou o americano Edgar Poe, o primeiro descolando abruptamente do real para se refugiar no sonho como iluminação e libertação, o segundo destrinchando fio a fio as forças insuspeitadas e sinistras das suas personagens, estariam, pois, para além do fantástico.

Quase poderíamos dizer, no entanto, que o fantástico de cariz moderno, aquele que transparece na obra de autores como José Régio, Mário de Sá Carneiro e Fernando Pessoa, cultiva precisamente a libertação desses fantasmas nascidos de um inconsciente que os forja. O constante fascínio pelo mistério implanta-se nas fendas do real, nos estados de crise que levam progressivamente à loucura e na solidão doentia que conduz a personagem a isolar-se num mundo só seu, assombrado, e que lhe abre hipóteses de encontro com o extranatural.

De obra para obra o recurso ao sonho ou à loucura pode assumir formas e fundamentos diversos, mas nem sempre o uso destes processos ameaça, quanto a nós, a ilusão necessária à criação do fantástico. Quando verosímil, o seu emprego pode manter a história dentro dos limites do senso comum, provocando a incerteza ou

a dúvida usuais no género. E mesmo quando é demonstrado, no final da própria narrativa ou do excerto fantástico, que as intervenções, que se julgavam ser do domínio do sobrenatural, eram afinal figuras de uma mente torturada, a explicação racional pode não destruir por completo a credibilidade dos acontecimentos insólitos evocados na obra. Mesmo quando posteriormente reconduzida ao plano realista e familiar, a encenação fantástica, dentro das suas linhas de actuação, pode ter adquirido coerência e verosimilhança. Apesar da atmosfera enigmática de que vivem certas cenas não autorizar a generalização ao todo (o que, para os puristas do género, impede a realização do fantástico), o leitor pode ficar, por largos momentos, na incerteza e não tendo, portanto, a chave desses enigmas que lhe são propostos, mantém-se na dúvida, hesitando se o que parece estranho é apenas justificado pelos desvaios e pelas obsessões do protagonista ou se traz a irremediável marca de um mundo “outro”.

Ainda no tocante à caracterização do género, várias vozes insistem em perspectivar o fantástico pelos sentimentos de pavor ou de horror que ele provoca. Nestas condições, e conforme reconhece T. Todorov, o processo dependeria essencialmente do sangue frio do leitor.

Ainda que o fantástico possa desencadear, por vezes, sentimentos muito intensos na personagem, e eventualmente no leitor que com ela sintoniza, este tipo de comportamento reaccional foi sobretudo apanágio da literatura negra ou de terror, que conheceu fortuna invulgar na cultura europeia, dominando em Portugal até meados do século XIX. A fantasia dos criadores destas curiosas histórias manifestava quase invariavelmente uma grande preferência por sinistros e

misteriosos castelos rodeados de florestas tenebrosas, de lúgubres e assombradas masmorras com alçapões, portas falsas e subterrâneos medonhos por onde erravam, a horas mortas, fantasmas vingadores e maquiavélicos que alimentavam exaustivamente o terror.

Dessa ambientação algo passou para a literatura fantástica, com especial destaque para a criação de um espaço sombrio que localiza a acção e situa as personagens num clima propício à irrupção do mistério e ao efémero contacto com a fragilidade dos fantasmas. Esse é, possivelmente, o padrão mais cultivado e, por essa razão, o mais convencional, no contexto da literatura fantástica. De facto, a presença da noite, embora não necessariamente ligada a este tipo de literatura, facilita o caminhar da personagem e do leitor ao encontro do sobrenatural e do insólito, abalando resistências e envolvendo-os insidiosamente na esfera da expectativa e do mistério insolúvel. A moldura nocturna é como que o reduto derradeiro do sobrenatural, o lugar simples do encontro com as forças insuspeitadas do Além, o espaço do oculto e do desvelado, da gestação confusa e do entrelaçamento da matéria e do espírito. No território das sombras desvanecem-se os pormenores do real, metamorfoseiam-se os seres e as coisas, podendo manipular-se, então, o encontro da personagem com o insólito. E como se a noite desse permissão ao fantástico de entrar, ao interpor entre os acontecimentos de natureza desconhecida e o olhar expectante da personagem um escudo diáfano que mantém a ambiguidade.

Se bem que este artifício desempenhe indiscutivelmente um papel importante na construção do fantástico, ele não garante, por si só, a sobrevivência do género, dado o facto de o podermos encontrar

também noutra classe de textos literários, nomeadamente na já citada literatura de terror ou mesmo na prática do conto maravilhoso.

Tendo sinteticamente focado algumas vias de abordagem do fantástico e as diferenças na sua caracterização, evidenciam-se, uma vez mais, as *nuances* e até as insuficiências na delimitação do género. Em consequência, tomaremos o conceito de fantástico num sentido lato, reconhecendo muito embora a pertinência de alguns dos elementos referidos e, nomeadamente, a interferência aberrante de uma manifestação insólita e extranatural no quotidiano de uma personagem até então regido por uma aparente e inalterável familiaridade. Por outro lado, admitiremos, também, uma certa latitude quanto à extensão da índole ambígua do fantástico. Sendo esta extremamente difícil de manter até ao termo da narrativa, consideraremos, no que respeita aos contos de Álvaro do Carvalho, não só aqueles textos que desenvolvem até final a dúvida sobre a aparência sobrenatural mas ainda aqueles que, pelo menos numa parte da acção, e ainda que sem carácter dominante, encenam a fenomenologia fantástica.

II. PRESENÇA DO FANTÁSTICO NO ROMANTISMO PORTUGUÊS

Teríamos que recuar profundamente no tempo e no próprio abismo interior da alma humana se se quisesse estudar e compreender a confraternização da literatura com a experiência brumosa do irreal.

Um certo gosto pelas manifestações irracionais, pelas almas penadas e errantes, pela figura do Diabo e seu séquito, pelos lobisomens e vampiros, pelos espectros e duendes, ou simplesmente pelas divindades mitológicas, sempre aflorou e alimentou a criação literária desde os seus alvares. Os belos romances bretões ou os rasgos da fantasia feudal de um Chrétien de Troyes não recusaram aliar às peripécias romanescas a invocação e invenção de imagens ou de criaturas nos limites do familiar e do equívoco.

Todavia, é no século XIX que a actualidade da temática do sobrenatural e do irracional se anima, vivificando a literatura além-fronteiras e encontrando naturalmente eco também entre nós. Embora comece a ensaiar os primeiros passos algumas décadas antes do século XIX, é especialmente durante este período que o gosto por aventuras extranaturais prolifera, aventuras essas que deixam supor a vigência de fenómenos ou

entidades sobrenaturais e irracionais que irrompem ou se instalam no cotidiano das personagens. Para isso, muito contribuiu o surto do processo romântico, desencadeador de profundas transformações morais, sociais e psicológicas.

A rebeldia contra os valores instalados pelo racionalismo clássico (séc. XVII e XVIII) leva os simpatizantes da corrente romântica ao afastamento do concreto, à idealização nocturna e sombria da paisagem e do homem, ao culto do grotesco, negador de uma estética do equilíbrio, e, especialmente, à aceitação do primado do sentimento sobre a razão, proclamando a libertação dos impulsos e do instinto pelo recurso ao sonho, ao imaginário e até à loucura. Por outro lado, a exaltada consciência infeliz do romântico, em parte condicionada pela vacuidade, desencanto, incompreensão e divergências jamais solucionadas entre ele e a sociedade, levá-lo-á para um nostálgico “algures” que lhe permita evadir-se da nauseante realidade. Fugindo do optimismo confiante do pensamento iluminista e dos avanços da razão, para se refugiar no imaginário, o romântico promove ocorrências e figuras abertamente contrárias à razão. A decepção do artista face às formulações da filosofia, o seu descontentamento perante as certezas limitadas que a ciência divulgava, leva-o a auscultar, por outras vias, o mistério universal, a relação entre o homem e os fenómenos que escapam ao seu entendimento, numa procura desesperada do saber total. A escrita torna-se, deste modo, o terreno de que o romântico se socorre para se salvar de uma sociedade alienada, deixando o inconsciente fornecer as imagens de um outro mundo e de um outro tempo, onde se diluem as fronteiras da

lógica e da coerência para se abrir ao fantástico e à discussão da sua “verdade”.

Estes seriam, em síntese, os elementos que nortearam e predisuseram os espíritos oitocentistas para a experiência de uma intimidade com os mistérios do Além. Neste panorama, forçosamente breve, do fantástico no século XIX convém notar, entretanto, que a forma foi evoluindo através de sucessivas depurações, conseguindo romper o convencionalismo das primeiras obras, para ganhar, com o tempo, uma poesia e uma coerência próprias.

Chamaria a atenção para o papel pioneiro que desempenharam, desde o final do século XVIII e o começo do século XIX, obras como *Le Diable Amoureux* (1772) do francês Jacques Cazotte e *Manuscrit Trouvé à Saragosse* (1804 — 1805) do conde polaco Jan Potocki. Mas haverá sobretudo que evocar, neste primeiro período inaugural de inspiração fantástica, o vulto tutelar de Hoffmann (1776 - 1822), mentor e mestre desta tendência, o qual marcará profundamente toda uma geração de escritores europeus. A faceta fantástica de Hoffmann funde-se, aliás, no campo mais vasto da nebulosa literatura alemã que, desde os finais do século XVIII, enaltece e tenta aprofundar o vastíssimo campo do sonho e da fantasia. Nas visões oníricas e absolutamente inovadoras estavam implicados nomes como Jean-Paul, Novalis, Tieck e Achim Von Arnim. Mas será Hoffmann, o mestre incontestável das aventuras do imaginário e o encenador de mistérios, que ditará a tendência, o gosto e a moda a toda uma geração de escritores europeus. Em França, autores como Nodier, Nerval, Gautier, Balzac, Merimée, e tantos outros, serão largamente influenciados pela sua obra.

Mas se Hoffmann marcou a primeira metade do século XIX, Edgar Poe (1809 — 1849) torna-se o criador de histórias fantásticas mais representativo da segunda metade. Combinando o sentido do mistério com a dedução lógica e as teorias científicas, a lucidez cruel com a imaginação doentia, Poe prepara igualmente o público para receber favoravelmente tanto o romance policial como o romance de ficção científica.

A sensibilidade e a essência do espírito português, ancestralmente fascinado e dividido entre Deus e o Diabo, oscilando perpetuamente entre a distância e a familiaridade com o mistério e as almas do outro mundo levam-no a interessar-se pelas histórias de bruxas e de mouras encantadas, mas igualmente pelas visões maravilhosas de toda a corte celeste, polarizadas à roda da Virgem e dos santos.

Na tessitura da escrita portuguesa, esta vivência manifesta-se muito cedo. Ficaram-nos na memória as *Obras do Diabinho da Mão Furada* (história atribuída a António José da Silva — O Judeu), a fantasia insólita do teatro vicentino e até o vulto do Adamastor de que a imaginação camoniana se enamora.

Há, porém, que lembrar, como atrás dissemos, que a presença de criaturas não familiares ou de fenómenos estranhos, que a força da imaginação conseguiu objectivar, não garantem, por si sós, a persistência do fantástico. Assim, embora nunca extinta, entre nós, a fascinação pelas fendas onde o invisível e o sobrenatural se escondem, o certo é que na nossa produção literária a vertigem ou a tentação pela inclusão de mistérios eram geralmente dirigidas para zonas marginais do fantástico. Este, embaraçando-se nos lugares comuns da tradição folclórica ou nos encontros inocentes com os deuses, ficava-se quase sempre por esporádicas e intermitentes

aberturas, reduzindo-se a um processo discretamente interventor e de acolhimento tangencial. Mesmo no período romântico, a sua concretização e projecção não foram das mais férteis e nenhum dos nossos escritores assumiu o papel de chefe de fila do género. Nenhum dos nossos literatos lhe reservou aquele espaço charneira que convence em Hoffmann, que inquieta em Nerval ou que fascina em Gautier. Julgamos que Jacinto do Prado Coelho fez, com fidelidade, o balanço geral do género ao concluir que ele foi “tão escasso, afinal, na literatura portuguesa do século XIX” (5). Muito embora cá fossem chegando nomes e obras que faziam data, a atenção concedida à polaridade ambígua do fantástico estava longe de conhecer, entre nós, a fortuna invulgar que conquistava noutros climas.

As causas desta subalternização do fantástico na cultura oitocentista em Portugal poder-se-iam encontrar no isolamento prolongado do país, fruto de uma censura que nos alvares do romantismo apertava as redes em torno das “élites” culturais, ao procurar conter a importação de obras e as traduções que pudessem converter-se num instrumento subversivo. Acrescenta-se ainda que, no contexto do nosso país, estamos em presença de um movimento romântico específico, dado que ele surge bastante tardiamente em relação ao resto da Europa com a consequente precaridade na assimilação de alguns valores e conteúdos tornados célebres. Além disso, os homens da primeira geração romântica, como Garrett ou Herculano, situar-se-ão preferencialmente, logo após a Revolução de 1820, no campo da educação estética e pedagógica, num Portugal onde tudo estava por fazer. A arte pretenderá ser não um mero e exclusivo veículo estético, mas uma fonte de intervenção formativa e reformista, rejeitando os

aspectos passadistas: “Com romances e com versos — dirá Garrett — lhe havemos de desfazer pois o vilão artifício” (6).

É necessário recordar também que a ignorância, a falta de sensibilidade estética e o atraso cultural do povo português não eram de modo a permitir uma correcta assimilação da qualidade da mensagem difundida. Não possuindo os necessários rasgos de penetração crítica, o leitor comum mergulhava, preferencialmente, nas extravagâncias e nas exagerações de um romantismo dessorado que se ia comprazendo em repetir desbotadas fórmulas e receitas já fora de moda na Europa. Não é por acaso que os autores e as obras que causaram impacto no nosso panorama artístico até à década de 40 (e para além dela, se bem que de uma forma menos acentuada) fossem de nítida ressonância gótica ou macabra. Fazendo apelo aos fantasmas, espectros, almas penadas e outras medonhas aparições, as aventuras desenrolavam-se no quadro clássico dos castelos assombrados, das florestas tenebrosas ou das torres solitárias. Ganhará, pois, nesta época, grande voga e estima, entre o público consumidor, a literatura de importação que congregava todo o receituário de horror e na qual a falta de originalidade constituía um dos caracteres mais salientes. Crescia, assim, como refere Álvaro Manuel Machado, “la prédominance d’auteurs secondaires devenus trop importants” (7).

Além da tradução de obras estrangeiras, também os jornais e as revistas como *O Panorama*, *O Mosaico*, *O Correio das Damas*, e até o próprio teatro intervêm activamente na divulgação deste tipo de ficção. Triunfa o medíocre e frenético mundo dos autores secundários, hoje votados ao esquecimento. Dos mais sensacionalistas, citemos os franceses Baculard

d'Arnaud, Ducray — Duminil e o visconde d'Airlincourt. Em relação à literatura inglesa há que reconhecer o pioneirismo e o prestígio alcançado por Mrs. Radcliffe.

Num Portugal asfixiado e, não raro, alienado por uma “mercadoria” de origem estrangeira que procurava ostensivamente o anormal e o alucinante, os autores portugueses — com evidente perigo para a verosimilhança da intriga — empurrados pela corrente, iam-se, também eles, arredando das conquistas que lá fora o fantástico ia fazendo. *Grosso modo* a veia tétrica, com ressaibos de melodrama passional e oco (à qual nem sempre os espíritos superiores souberam escapar), a ostentação de tons lúgubres e nocturnos, a inclusão da aparição ou do fantasma e toda uma gama complexa de ingredientes, constituíam um apelo e uma facilidade.

Mas se o nosso primeiro romantismo não chegou a realizar obra de vulto no domínio do fantástico, o período do segundo romantismo, que durará aproximadamente de 1845 a 1865, também o marginalizará, muito embora se vivesse um clima que parecia, à primeira vista, favorecer a sua implantação, pois, como diz Alberto Ferreira, estamos numa época em que o escritor foge do presente “inventando (...) um mundo soturno bárbaro e desesperado”⁽⁸⁾. Uma visão do mundo angustiada tendia a orientar-se, segundo António Pedro Lopes de Mendonça, por temas ligados à morte, ao medievalismo nebuloso, ao prazer pelas “horas mortas da noite, pelos murmúrios tristes da corrente, pelos gemidos da floresta agitada pelo vento, pelas desoladas campinas crestadas pelo Inverno”⁽⁹⁾.

Apesar da ficção fantástica parecer enquadrar-se melhor nesta romagem de desolações e de melancolias funéreas vividas pelo segundo romantismo, verifica-se

que os nossos literatos da época vagamente aderiram ao projecto, já que nenhum deles se revelou, exclusiva ou prioritariamente, um autor de primeiro plano nesta área. Muito embora Herculano tenha preparado o terreno para o florescimento das efusões do sobrenatural, desde 1843, nas páginas d'O *Panorama*, com a publicação d'*A Dama Pé-de-Cabra*, o seu exemplo não agitaria o horizonte literário português.

Prolongando a veia negra das primeiras décadas do século, a literatura do segundo romantismo continuava dominada pela exploração de elementos tétricos e macabros (*O Esqueleto* de Camilo, 1848) ou pela expressão paroxística de paixões infelizes e de amores amortalhados (*O Noivado do Sepulcro* de Soares de Passos, 1852). Mergulhando, ora no peso da tradicional literatura gótica, ora no sentimentalismo da alma romântica portuguesa, o fantástico em Portugal não realiza obra de profunda repercussão nos anos 40 e 50 do nosso século oitocentista. Hoffmann, apesar de parcialmente traduzido em 1848 na *Revolução de Setembro* por A. Pedro Lopes de Mendonça, não parece ter criado, de imediato, discípulos nem ter determinado um ciclo de prolongadas consequências, ao contrário do que se havia passado na cultura além Pirenéus desde a década de 30. Ainda dentro da problemática da recepção de obras estrangeiras, saliente-se que cá iam chegando, embora de um modo desgarrado, algumas obras-primas da literatura europeia. A *Revista Estrangeira* (1853 — 1862) divulgava, ainda que com 16 anos de atraso relativamente à França, *Inês de las Sierras* de Charles Nodier.

No entanto, convém não nos iludirmos. A apetência por esta temática tenderá sobretudo a ocupar os jovens intelectuais de 1865.

Numa época já de concepções arejadas e que, teoricamente, marcava a dissolução do romantismo e da banalidade retórica, para inaugurar o realismo, o fantástico encetava, enfim, um período de relativa florescência em Portugal. Ao aclimatar novos temas, motivos e figuras, ao encontrar diferentes artifícios, esquemas e processos, o fantástico procurava manter vivo o evidente fascínio que, de todos os tempos, o sobrenatural exerceu sobre o leitor. Para além de Álvaro do Carvalho, autor que procurámos pôr em relevo neste ensaio nomes, até mais famosos, assumem papel de relevo neste ciclo de criações fantasmagóricas.

Assim, em 1865, publica Teófilo Braga os seus *Contos Fantásticos*, a maior parte dos quais saídos anteriormente no *Jornal do Comércio*. Mas, mau grado o título, estas histórias nem sempre se desenrolam sob os auspícios do fantástico, não devendo, portanto, este ser entendido como extensivo a todos os textos. A par disso, a própria manifestação meta-empírica tanto pode ser acolhida com relativa naturalidade e familiaridade, passando a personagem a aceitar de um modo pacífico a aparição do sobrenatural (*A Ogiva Sombria*), como pode dar azo ao manuseamento da ambiguidade e a uma leitura interrogativa ou flutuante sobre os acontecimentos que colocam frente a frente dois mundos que se desmentem (*O Vén*).

Contudo, o caso de Eça parece-nos, de longe, o mais curioso. Numa primeira fase da sua carreira artística, em que a pesada herança romântica mais se faz sentir, vê-lo-emos ampliar, com a exuberância verbal que o caracteriza, toda uma imagética arrancada ao mundo incerto do sobrenatural, onde os seres e as coisas se transformam e se invertem em movimentos contrastantes e inesperados. Como bem viu Jaime

Batalha Reis, na sua introdução às *Prosas Bárbaras*, a França “recebeu, em grande parte, a sua “literatura fantástica” da Alemanha. Da Alemanha, por intermédio da França, a recebeu Portugal. Teve ela, de 1866 a 1867, em Eça de Queirós, o seu mais genial representante português”(10).

Insinuando fantasmas que pouco a pouco ganham vulto, relatando naturalmente a presença desconcertante de prodígios ou envolvendo-nos numa atmosfera onde as fronteiras antitéticas se diluem, Eça manterá viva, nos seus contos, e até mesmo para além da balizagem cronológica de 1866 a 1867, a sua nostalgia pela figura romântica de mefistófeles, de que é exemplo frisante *O Mandarim*. Nesse conjunto de histórias afins, há, pois, uma permanente potencialidade fantástica, a detonação de todo um visionarismo e o anunciar de outros mundos que se cruzam e desmentem a estereotípia do quotidiano (*Entre a Neve, Memórias de uma Força, A Ladainha da Dor, O Milhafre e o Senhor Diabo*).

O fantástico continuava, assim, paradoxalmente, a solicitar os espíritos portugueses num período em que se pretendia destruir os velhos mitos românticos. Mas o paradoxo é apenas aparente e deve ser observado de um outro ângulo. É que agora o fantástico se insere na apetência por uma literatura de índole satânica, pelos caminhos trilhados pela poesia do mal e do cepticismo e com os quais a geração de 65 tem importantes afinidades electivas. Os poetas que doravante influenciarão a geração de Coimbra trazem a marca de Heine, traduzido por Nerval, e de Poe, lido e traduzido por Charles Baudelaire. Por via francesa, Eça conhecerá os “Poetas do mal” (11) e reunirá na mesma estima os nomes de Heine, Poe, Baudelaire e Flaubert. O culto de Poe, chegava, enfim, a Portugal. Em 1864 (12), Antero

de Quental vertia para português um dos seus contos. Para essa recuperação muito terá contribuído o carácter fino e irónico do estilo do escritor americano, a malícia vingativa e o erotismo macabro, divorciado de toda a ética, que os seus contos traziam na bagagem.

Álvaro do Carvalho, o jovem autor que na década de 60 desponta na capital dos estudantes e no seio de uma geração que por essa altura só ainda difusamente planeava partir em cruzada contra a sonolência e a mediocridade da vida nacional, dissertando romanticamente contra o romantismo, tem, porventura, em mente, estas e outras novidades ao compôr os contos que aqui estudaremos.

III. ÁLVARO DO CARVALHAL: A VIDA E A OBRA

Se a vida de Álvaro do Carvalho não tivesse tido a curta duração de um meteoro, a sua obra inscrever-se-ia hoje, provavelmente, como um marco relevante no panorama cultural português. Justo é, pois, que, antes de o avaliarmos como escritor, evoquemos, em breves linhas, o seu perfil biográfico, não obstante a exiguidade de informações que limitam o nosso conhecimento.

Álvaro do Carvalho Sousa Teles era filho de uma ilustre família transmontana, mas a própria indeterminação quanto ao local do seu nascimento, apesar de pouco significativa para a nossa abordagem, é já um sintoma evidente do “vazio” biográfico com que se debate o investigador ao tentar reconstituir a vida do jovem autor. Terá nascido ou em Argeriz ou em S. Pedro de Padrela ⁽¹³⁾ (ambas, freguesias do concelho de Valpaços) em 1844. Da sua vivência juvenil por terras transmontanas, da sua habilidade e habilitações no domínio das letras também pouco se sabe. Provavelmente terá sido muito favorecido e incentivado pelo próprio meio familiar que o cercava. Tanto seu pai, António do Carvalho, autor de um romance inédito, como sua prima e companheira de infância, Ifigénia do

Carvalho, amante de poesia romântica e sentimental e futura colaboradora do *Almanaque das Senhoras*, poderão ter marcado eficazmente o destino literário do jovem Carvalho. Por formação e por tendência natural, ele revelar-se-ia, assim, a breve trecho, um literato de certo talento que se afirmaria no seu século, não deixando, até aos nossos dias, de interessar o leitor português.

Mas parece ter sido no período da sua estada em Braga que o jovem adquire grande parte da sua cultura humanista, a qual acudirá a cada passo ao seu espírito quando abrir a carreira das letras. Em 1863 e 1864 prestava provas em várias disciplinas no liceu de Braga. Mas já anteriormente, em 1862, nessa mesma cidade minhota, Álvaro do Carvalho tinha despertado para a criação literária, chegando a estreitar-se, no teatro local, com um drama de lances inopinados: *O Castigo da Vingança!* Com 18 anos apenas, compunha uma obra que ele próprio, no seu prefácio, e com uma rara consciência crítica, considerava desactualizada pelo seu “estilo já pouco em moda”, se bem que “a moderna escola me não era totalmente desconhecida” (14), como confessaria também logo a seguir. Assim, apesar dos verdores da juventude, o autor não perdia o sentido das realidades no plano do gosto literário e estava atento às evoluções poéticas do seu tempo.

A intriga de *O Castigo da Vingança!* situa-se num Brasil sem colorido e sem exotismo e gira em torno de um eixo passional, embora, de tempos a tempos, esboce uma nota crítica de cariz racial, talvez sob a influência dos dramas de Francisco Gomes de Amorim (1827 - 1891).

No entanto, este melodrama de enredo complicado e implausível responde essencialmente aos tópicos mais frequentes da literatura ultra-romântica, onde se

entrecruzam segredos de família e revelações inesperadas, lances e vinganças terríveis, remorsos, crimes e amores. Não obstante o convencionalismo da intriga e de uma retórica excessiva, despontam também em algumas cenas discursos bem pontuados e uma agilidade dialogal que retém a atenção:

“Adelina

Oh! tira-nos deste desmaio.

Ricardo

Então?... Confias? ...

Alfredo

Chamar-me-eis demente.

Ricardo

Nada de escusas; fala.

Alfredo

Seja; e acabe tanta curiosidade.

Ricardo e Adelina

Nós te escutamos”. (15)

Em 1864 Carvalho transitará de Braga para a capital universitária do País com o propósito firmado de aí cursar direito.

Coimbra vivia, então, na segunda metade do século XIX, um intenso processo de fermentação de ideias, virava-se para as literaturas de vanguarda, num espírito positivista e realista, abria-se à inquietação social e, como sublinha Ferreira de Brito, isso era especialmente obra de todo um grupo de jovens intelectuais que nos seus escritos afirmavam “progressivamente a consciencialização de geração nova em ruptura violenta com a geração precedente liderada esteticamente por Castilho” (16).

No período em que Carvalho frequenta a Universidade de Coimbra (1864 — 1868) o horizonte literário dos académicos-poetas ia-se alargando. Ao tom sentimental e platonizante sucede um tom marcadamente mais social, inspirado na ideia de Humanidade de cariz huguesco. Crescia igualmente, como já vimos, o interesse pelo cepticismo romântico e pelo satanismo de autores como Heine, Espronceda, Nerval, Baudelaire e Poe. O período era, por outro lado, de turbulência, que se traduziria em várias revoltas e agitações estudantis visando uma renovação político-social que já se fazia sentir na Europa. Mas, acima de tudo, já então se moviam os principais epígonos que investiam contra as reputações literárias estabelecidas e a supremacia artística de Castilho, que revelavam um progressivo interesse pela discussão de problemas e preparavam a guerra literária de 1865 — 1866 ou a eclosão de um conflito que ficou conhecido nos anais da literatura portuguesa como *Questão Coimbrã* ou *Polémica do Bom Senso e Bom Gosto*.

No meio de uma geração de anseios e de efervescências que procurava libertar-se a todo o custo dos princípios normativos estreitos e intolerantes e dos acanhados tabus que então dominavam na sociedade e nas letras, Carvalho não ficará insensível e embrenhar-se-á na polémica. De facto, e em desacordo com o que afirma J. Gaspar Simões ao escrever que não é com os homens da geração de 70 que Álvaro do Carvalho convive⁽¹⁷⁾, permitimo-nos lembrar as suas sugestivas achegas ao ataque de que então era alvo *O Poema da Mocidade* de Pinheiro Chagas. Num texto de 1865, o jovem Carvalho não se acanha, naquele tom jocoso e sarcástico que tão vivamente acompanha a sua obra, em aconselhar o poeta, exortando-o a “que converta a lira

em roca; já que é efeminado e inútil com as suas cadências balofas, e vá cantar para a lareira com as criadas para não roubar espaço precioso aos jornais, nem ressuscitar sardanapalos com versinhos voluptuosos —”⁽¹⁸⁾.

Posteriormente, em Janeiro de 1866, dirigindo-se a António de Azevedo Castelo Branco, Álvaro do Carvalho insurge-se contra o texto *Literatura de Hoje*, de Ramalho Ortigão, ao mesmo tempo que defende as posições de Antero e de Teófilo Braga.

Para além desta vibração emocional com o grupo coimbrão, considere-se ainda que por esta mesma altura o juvenil escritor partilha com Antero de Quental e Teófilo Braga algumas páginas das revistas de Coimbra, facto que permite entrever a permeabilização de Carvalho ao seu tempo e que, se não fosse a inevitável doença de que sofria, teria certamente actuado com mais realce no evoluir da polémica que nesse momento se erguia em Portugal.

Mas Álvaro do Carvalho ficará sobretudo na História da Literatura Portuguesa como autor de contos singulares com incursões no reino do fantástico. Ainda em vida, o jovem ficcionista começará a divulgá-los em periódicos de Coimbra, mas, dada a efemeridade dos mesmos, nunca chegou a assistir à publicação integral de nenhum deles. *A Estátua Viva* (posteriormente intitulado *Os Canibais*) é o primeiro conto e, indiscutivelmente, hoje o texto mais conhecido do autor, que vem a lume na *Revista de Coimbra* (1865 — 1866), seguindo-se-lhe *Everardo* (publicado mais tarde sob o título *O Punhal de Rosaura*) e a *Febre do Jogo*, respectivamente nas revistas *O Povo* (1866) e *A Academia* (1866 —1867). Mas será graças aos cuidados de seu amigo J. Simões Dias que todos os seus contos serão

publicados em 1868. De facto, a promissora carreira do jovem autor apagava-se no dia 14 de Março de 1868. O aneurisma de que sofria havia de conduzir estes escassos 24 anos à sepultura. Simões Dias evocará em traços comovidos o sofrimento e a angústia do jovem escritor:

“Ninguém sabe as noites horríveis daquele infeliz. Se velava, tinha medo daquela solidão nocturna povoada de fantasmas; se fechava os olhos, um pesadelo horrível o asfixiava. Por isso ele fugia do sono, como da morte, com que sonhava. A morte a perseguiu-lo a toda a parte, e ele a procurar distrações para fugir-lhe. Quantas e quantas vezes não chegou o infeliz Álvaro a queimar seus dedos à luz do candeeiro e a ferir seu corpo, a ver se deste modo com as dores físicas esqueceria as morais! Era uma luta gigante, para que já se não sentia com forças» (19).

Porventura estimulado por certas experiências recentes — lembremos *Os Contos Fantásticos* de Teófilo de 1865 e os textos de Eça da fase de 1866 — 67 — mas sobretudo, cremos, ante a irreparável angústia de um destino que sentia vencedor, Álvaro do Carvalho foi levado a cultivar os terrores do seu imaginário e aceitou viver no aconchego desregrado dos seus fantasmas, que ele aproveitou, apesar de tudo, como força de criação artística.

IV VIAS E LIMITES DO FANTÁSTICO
NOS CONTOS
DE ÁLVARO DO CARVALHAL

Não se pode falar, ao analisar os contos de Carvalho, de um processo único de criação, de uma modalidade de realização submetida a princípios inalteráveis e condicionada pela temática de índole fantástica. Embora reconhecendo a relevância conferida a este aspecto, até nas tonalidades ou no uso de alguns artifícios bastante comuns na criação de alguns dos seus contos, deve ter-se em consideração que o autor não elaborou um universo fechado que tende a esgotar-se nesta problemática e insusceptível, por isso, de mutações. Se bem que haja textos que evidenciam uma maior sujeição às normas e regras do fantástico outros há que, menos subordinados aos seus cânones, privilegiam outros motivos de interesse, assumem características diferentes e incorporam outras virtualidades.

Assim, repartindo hierarquicamente os seis contos de Carvalho, atendendo à sua maior ou menor subordinação aos parâmetros fantásticos, somos levados a admitir que *Honra Antiga* e *A Vestal!* são os textos

menos condicionados ou orientados pelos códigos do género.

Já *J. Moreno* e *A Febre do Jogo* recorrem mais amiudadamente à fenomenologia e aos motivos fantásticos que, de tempos a tempos, atravessam obliquamente o texto. Mesmo assim, o fantástico vive aí parasitariamente, pois, apesar de nalguns episódios ser momentaneamente convocado, ele é quase logo desmentido.

Nos textos *O Punhal de Rosaura* e *Os Canibais* será de salientar o emprego mais sistemático que se faz das figuras e ocorrências sobrenaturais e o impacto de dúvida e de mistério que estas desencadeiam. Todavia, no primeiro conto, e apesar de o autor saber encaminhar-nos e implicar-nos de modo cabal nos eventos e no mistério que circundam a personagem, ora apontando enigmas que não se resolvem, ora mantendo até quase ao final da narrativa a suspeita de um encontro com um estranho fantasma, a explicação do *caso sobrenatural* acabará por repor a lógica e reinstalar os acontecimentos na ordem da inalterável legalidade ou familiaridade, como veremos.

Quanto à segunda narrativa serão sobretudo o descosido da ficção, o modo como o narrador auto-examina o seu próprio texto e o piscar de olhos ao leitor, querendo minar pela troça ou pela ironia a engrenagem que construiu, que parecem contrariar a arte e o ritual de uma verdadeira obra fantástica. É como se, à margem, uma outra leitura pretendesse romper a difícil ambiguidade que efectivamente preside e se mantém ao longo da história principal.

a) **O Punhal de Rosaura**

A actual narratologia estabelece uma clara diferença entre as figuras do *autor* e do *narrador*. Toda e qualquer narrativa tem necessariamente um autor, que nela se produz e por ela se define, mais ou menos identificado com a personalidade humana do autor que está fora da obra, e um narrador ou ente ficcional, a quem o autor atribui a função de relatar os factos.

Entretanto, lembremos que um dos processos mais relevantes na construção do fantástico consiste em fazer do protagonista o sujeito de enunciação. A presença de uma primeira pessoa que, na maior parte do texto, narra e endereça o discurso a um “tu”, constitui um importante instrumento regulador da vida efémera que rodeia o fantástico. O testemunho daquele que viveu os acontecimentos é muitas vezes a válvula por onde tem entrada a ambiguidade do fantástico, já que confere ao texto um sabor de autobiografia e cria no leitor um clima de maior confiança, mergulhando-o num estado de pseudo-credulidade. A primeira pessoa, quando abalizada e convicta pelo esforço de dilucidação, cepticismo ou problematização a que submete o mistério, pode dar aos factos um sabor convincente, parecendo despojar a ficção de um certo cariz mistificador. É ela que ajuda a conferir a necessária ilusão romanesca de que vive o género, pois é através desse “eu” que se expõe e se desnuda perante o olhar do leitor, que a ficção se institui como documento real. Apresentando a história ilógica, com a fidelidade das coisas observadas, o “eu” coopera na montagem do equívoco, pois na procura da sua própria lucidez vai oscilando entre a negação e a afirmação.

A fim de criar esse clima (ao qual o leitor possa empaticamente aderir), também Álvaro do Carvalho procura fazer dos agentes directamente implicados nos

acontecimentos relatados em *O Punhal de Rosaura* o filtro através do qual nos vão sendo comunicadas as peripécias.

A cena inicial deste conto, apesar de prejudicada pelo excesso de carga sentimental e lacrimajante, evidencia um caso de traição amorosa e de desengano. Num diálogo de tom veemente entre os dois amantes (Rosaura e Everardo) é-nos traçada toda a história de um amor e sua quase imediata desilusão, a queda no tédio e na revolta romântica. Perante o amor não correspondido, a rejeição amorosa, a indiferença e até o sarcasmo de Everardo, a mulher dá largas à sua dor numa raiva amargurada e suicida. Exaltada e trágica, Rosaura remata a história da sua paixão infeliz dando-se a morte, num gesto onde cabe desespero, provocação e vingança, dentro do esquema típico da novela passional, cuja linha evolui no sentido de um remate surpreendente e frenético:

“— Um punhal! Tu queres um punhal, Everardo? Dizendo, tira das pregas do roupão aguda lâmina. A madeixa crespava-se-lhe sobre o pescoço nu, como a juba de uma fera irritada. E o corpo recurvara-se num conjunto de resoluta agilidade e de elegância escultural. (...)”
Tentei reprimi-la. Mas opôs prodigiosa força. Faiscou o ferro e embebeu-se-lhe no assetinado peito.
Num grito estridente caí de joelhos para a amparar na queda. (...)”
Apertou-me violentamente a mão, levou-a aos lábios e espadanou-me o rosto com borbotões de sangue” (20).

Para aqui, provavelmente, uma intenção parodística suave e desmitificadora do amor exaltado e da grandeza da velha paixão romântica, nessa nota final de excesso, de acentuado clima de tragédia de que foi grande responsável o segundo Romantismo.

Consumada a morte, Everardo, à boa maneira de E. Poe que em *Le Chat Noir* encarrega o próprio criminoso de esconder o cadáver da mulher, acaba por organizar secretamente o funeral da outrora esplendorosa amada, à luz vacilante e gelada que reverbera num subterrâneo:

“Era noite. A casa estava deserta. Tomando uma luz, dirigi-me ao subterrâneo. A lembrança da soledade que, fúnebre, se estendia em volta de mim avivou em meu ânimo pavores de lenda ou de superstição. Era como se respirasse no fundo dum túmulo mortíferas exalações. Atravessei as salas como vagabundo espectro. A luz vacilava ao sopro inquieto de bafejo desconhecido, (...). Os cabelos eriçavam-me na cabeça e nas artérias ondeava o sangue em calafrios” (21).

Esta cena da exumação do cadáver alarga-se na descrição da imagem de Rosaura morta, detendo-se o narrador no espectáculo da sua progressiva desfiguração e com especial fascínio nos olhos “baços, vidrados, transvasando viscosos líquidos e carregados de magnética fixidez” (22). O narrador-personagem não recua, pois, diante do feio, do grotesco, dos aspectos macabros da morte, o que justifica a aproximação desta narrativa com as puras novelas de terror, à maneira de Ana Radcliffe, de Soulié e até do próprio Camilo e das suas extravagantes páginas de dissecação de cadáveres. Depois do realismo macabro destes passos, Everardo,

na busca da embriaguez e do esquecimento, parte para uma viagem de encontro com o insólito. A princípio, vemo-lo em Veneza, cenário para onde convergiam tradicionalmente muitos dos heróis fantásticos e personagens de romances românticos de mistério e de terror. Pertencendo a um universo de almas irrequietas e excêntricas, Everardo procura na viagem um meio de escapar ao destino, um remédio para o tédio e agonia da vida esperando, através dela, libertar-se do abismo da sua própria interioridade, da sua culpa. Mas os ímpetus destrutivos que o animam são mais fortes e o herói deixa-se cair na depravação e na boémia, tornando-se um homem tenebroso e sombrio, não evitando, todavia, o remorso que surdamente o consome:

“Em Veneza, nas vertigens da embriaguez, nos sensuais deliramentos em que, cego, me rojava para fatigar o corpo e estupificar o espírito, buscando no cansaço o sono rebelde e o ambicionado esquecimento, lá mesmo no fundo perturbado da consciência, lavrava o meu martírio. Lavrava de contínuo, como um cancro, sempre mais vivo e pungente, até minar e abater pelos fundamentos os desbotados castelos com que porventura cuidava divertir-me a minha atemorizada fantasia” (23).

Lacerado pelos seus demónios íntimos, Everardo encontrará, numa noite de orgia e de dissipação carnavalesca, a figura enigmática de um dominó cuja máscara ilude qualquer tentativa de definição. Entretanto, é conduzido, por entre devaneios líricos repassados de melancolia irónica e de certa ambiguidade, a um cenário disfórico, a um *locus horrendus* de colorido nocturno-fantasmagórico que exhibe, sem

pudor, a opulência do seu horror, os seus aspectos mais repulsivos e sórdidos. Nesse ambiente, fora do comum, implanta-se, assim, a velha casa decadente e repelente, como pano de fundo adequado à colocação do sobrenatural ou lugar de apelo secreto à encenação de algo irracional e transgressor:

“A gôndola foi amarrada junto de um edifício de tão equívoca como sombria arquitectura.

.....
A escada era uma ruína de um a outro extremo salpicada de lama. Das fendas escuras e de entre as pedras deslocadas brotavam algumas ervas pálidas ou transparecia, a meio, a escama de algum imundo réptil.

.....
A casa parecia tão velha como o mundo. Dir-se-ia que um selo de maldição a tornara abominável aos homens. A aranha urdia tranquila a sua teia acima das nossas cabeças; corriam desassombrados os ratos pelos frisos salientes dos muros, e a carcoma tomava a seu cuidado as tapeçarias que esfarrapadas, pendiam das paredes” (24).

A casa quase reduzida a ruínas, em visível decomposição, ambiente imprescindível à maioria das novelas góticas, torna-se o espaço fechado preferido para deixar entrever o sobrenatural. Os traços monstruosamente repelentes e sinistros do cenário sugerem, já por si, um mundo falsamente normal e propício à aceitação da manifestação meta-empírica. Favorecendo o processo de subversão da realidade, ele torna-se cúmplice do sobrenatural e permite a

monstruosa intuição, no espírito de Everardo, de uma ilegalidade ou da ressurreição de Rosaura:

“Do fundo do peito arranca o dominó escarlata surdo gemido. Numa contracção sinistra cai sobre as espáduas o capuz e rola no chão a máscara.

.....
E pregava em mim uns olhos baços, vidrados e carregados de magnética fixidez.

A morte não se apiedou da minha sorte. Pude ver. E não me submergi dos infernos. Rosaura estava ali.

Não a Rosaura resplendente de vida e de alegrias; não a minha formosa amante. Mas lívida, petrificada, como um anjo de mausoléu” (25).

Após esta cena, rompe-se o próprio ritmo da temporalidade e o discurso transfere-nos, tal uma balada macabra, para um cenário cemiterial. Everardo acorda do seu desmaio na pedra tumular que serve de sepultura a Rosaura. Leitor e personagem são penosamente deixados face a um enigma que não se resolve, avolumando-se, desta forma, a plausibilidade de um encontro *post-mortem* do herói com Rosaura, conjectura que, aliás, será reforçada quando mais adiante reaparecerá a figura estranha e enigmática do dominó:

“O dominó escarlata inclinou-se gentilmente e desafivelou a máscara.

— Rosaura! — exclama Everardo, aniquilado pela evidência do que para a sua razão era ainda contestável” (26).

Perante a irrupção de um fenómeno que se apresenta como sobrenatural, Everardo não esconde, no entanto, as suas dúvidas, o que contribui para manter o delicado equilíbrio de que se nutre a verdadeira obra fantástica. Ora julga estar perante um acontecimento extranatural, ora é levado a considerar que tudo, afinal, é passível de explicação lógica. Até à revelação final que desfaz o mistério, Everardo vive entre o assombro e repulsa do encontro com a morta-viva e a distância que o recusa:

“Porque me vês exaltado de funestas preocupações, enganas-te, se me supões crédulo, à semelhança de um religioso fanático, a ponto de te acolher como alma do outro mundo ou coisa assim horrenda” (27).

Contudo, a explicação final vem anular o carácter ambíguo deste conto: a famosa assombração era o irmão da vítima empenhado em vingar a honra e o crime cometido. A confusão é conseguida pelo processo simplista de uma espantosa semelhança física.

A arte que o autor põe na progressão climática que culmina nas cenas de encontro com o sobrenatural, o encadeamento ininterrupto da intriga, o modo conciso e depurado de levar o leitor a desvendar o segredo ao termo da narrativa, no mesmo momento em que ele é explicado ao protagonista, tornam este conto um dos mais convincentes e coerentes, dentro da forma fantástica que a obra de Carvalhal nos propõe. A probabilidade de uma presença além-tumular parece “convencer” a dado passo da intriga, para, mais adiante, ser posta em causa, o que contribui para instaurar um clima de ambiguidade e de duplicidade, em grande

medida resultante do facto de se conferir igual peso às duas interpretações possíveis do acontecimento (a natural e a sobrenatural). Um debate, aparentemente sem solução, se instala, assim, por largos momentos, entre real e imaginário, entre duas ordens cuja coexistência é, em princípio, impossível.

Contudo o herói, Everardo, galã estroina e leviano, sem outra religião senão a do gozo e a da entrega total à paixão e aos apetites da carne, é mais uma versão característica das figuras animadas de ímpetos satânicos e de colorido romântico byroniano que Carvalhal frequentemente evoca nas suas composições.

Nesta narrativa, surge também o motivo, que terá reflexos fundos, mais tarde, num conto como *A Vestal*, da ilusão e da desilusão amorosas, muito embora invertendo-se os papéis, já que aqui é a mulher a figura sofredora e o homem a força destrutiva. De facto, contrariamente a outros textos, é a figura feminina que aparece como vítima do comportamento torpe do amante, da acção maléfica do homem sobre a mulher, do amor efémero e fatal, do desengano ou logro amoroso. A mulher surge nesta narrativa como a representante de uma atitude idealista, poética e apaixonada, contraposta ao homem de alma depravada e sem qualquer respeito pela expressão do sofrimento da amada. Embora inserida em primeiro lugar nas diversas colectâneas dos contos de Álvaro do Carvalhal, esta narrativa surge, contudo, na imprensa, e, como já referimos, alguns meses após *Os Canibais*. É possível, por isso, que a sua composição seja posterior a *Os Canibais*. Aproveitando alguns dos elementos essenciais deste conto, Álvaro do Carvalhal apresenta, pois, em *O Punhal de Rosaura*, a mesma atmosfera de mistério e de desfecho trágico, explora os habituais ambientes

nocturnos-fantasmagóricos a que mistura motivos de terror e intrigas maquiavélicas de figuras estranhas e sobrenaturais (28).

Mas o que importa sublinhar é que se há efectivamente aspectos comuns entre estas duas primeiras produções, não deixam de manifestar-se também sinais vários da habilidade do jovem autor para fugir ao esgotamento da forma.

Desta vez, porém, o narrador não usa o tom leve e brincalhão que criará, desde o início, em *Os Canibais*, uma distância irónica e dissonante entre os lances excessivamente patéticos ou melodramáticos e o tom parodístico que comenta de forma abertamente sarcástica os episódios narrados que preenchem, no século XIX, as fantasias do leitor comum e que nesta obra são despojados de qualquer originalidade porque respondem aos figurinos gastos da literatura romântica. O emprego da ironia, de efeitos cómicos ou de outros processos equivalentes diluem, como se sabe, o carácter ambíguo de que se deve nutrir o fantástico e podem remeter a narrativa para zonas próximas do género. Tais aspectos não aparecem, pois, n' *O Punhal de Rosaura*. Embora explore lugares-comuns de concepção terrífica e fantástica, esta narrativa envolve-nos, assim, num clima de maior ambiguidade que aquele que paira n' *Os Canibais* porque o narrador além de divagar menos, moralizar menos, concentra toda a sua atenção nos lances dramáticos, o que dá ao conto um maior equilíbrio e um tom narrativo mais igual. Se as falas são ainda enfáticas, de melodrama grosso, *O Punhal de Rosaura* tem sequência no seu desenrolamento, o leitor não perde o fio nem a lógica do enredo e deixa-se conquistar pelo misterioso caso do fantasma vingador que vem disposto a infligir os piores tormentos e a

prolongar o remorso do seu antigo amante, o qual se sente decididamente incapaz de, nalgumas cenas, decifrar a ilusão da realidade.

b) **Os Canibais**

De todas as composições do jovem Álvaro do Carvalho, *Os Canibais*, pela sua índole dual, complexidade e originalidade, é a obra que mais pode prender a atenção de um leitor dos nossos dias, atraído pelo ritmo incerto de uma história que se procura ou, como diria Daniel Sangsue, pela sua realização “excêntrica”⁽²⁹⁾, o que lhe garante aspectos notáveis de modernidade.

Efectivamente, se o autor faz surgir um mundo que satisfaz à norma padrão em que assenta o fantástico — graças à instauração de um duvidoso e irresolúvel enigma que subsiste mesmo após termos ultrapassado a barreira do ponto final que fecha o campo da fábula — entretanto, num jogo de refinado bom humor, o “eu” narrativo sabe achar o tom e a técnica que . distorce as provas desse universo até torna-lo risível e vulgar. Na verdade, do ponto de vista da técnica narrativa e num ágil à-vontade, o autor-narrador entremeia dois planos que se contradizem. O leitor é sucessivamente colocado frente a frente com uma história cujo mistério não se resolverá a nível primeiro e com uma voz narrativa que, em contraponto, opera uma espécie de corte vertical no enredo para, numa autêntica declaração de ruptura, proclamar a sua distância com o universo criado. Funcionando em dois planos distintos, a ficção onde desfila o universo do mistério é frequentemente colocada entre parêntesis, dando-se inevitável realce às

intrusões do narrador que, situado numa outra dimensão, corta os elos com o espaço primeiro para instituir uma relação privilegiada com o destinatário da obra. Fugindo ao preceito da composição rigorosa e da intriga linearmente progressiva e concentrada, este conto entrecruza as cenas da diegese, onde o enigma fantástico se vai desenvolvendo, e as “interchamadas” constantes, provindas da voz narrativa, que afectam gravemente a coesão sequencial e, conseqüentemente também, a modelização dessa “verdade” pedida pelo fantástico. E é provavelmente nesse lugar “outro” que reside o maior fascínio deste texto, graças às astúcias revolucionariamente espirituais e atrevidas através das quais o narrador desmonta o entretenimento e a ilusão do seu destinatário.

A caprichosa intriga assenta nos amores de um misterioso visconde de Aveleda e da romântica Margarida que radica nessa linhagem “das mulheres fatais, que atraem irresistivelmente” (30). Quanto ao visconde, ele pertence à categoria de seres fatídicos, dotados de um encanto “infernal” e de um magnetismo a que nenhuma mulher resiste. Quem o vê pela primeira vez fica acorrentado ao seu ar enigmático e desabusado, à sua melancolia romântica, onde facilmente se esboça o pessimismo desiludido de um René. Nesta figura de “homem fatal” — reminiscência provável de leituras várias por parte de Carvalhal, de Chateaubriand, Byron, Airlincourt, etc. — por quem Margarida se apaixonou, transparece, além disso, o tema do penitente tenebroso ou da alma penada que vem à terra em busca do resgate que só o amor lhe poderá dar. Esta personagem estranha tem, no entanto, um rival D. João, figura quase ridícula de romântico postiço e de sedutor decadente.

Enfim: a intriga encaminha-se rapidamente para o final, complicando-se de lances folhetinescos. Margarida casa com o visconde e o desfecho tem relevo trágico-cômico. A pobre donzela descobre, desvairada, na sua noite de núpcias, que o visconde é um prodígio extranatural, um ser de um “outro mundo”, cindido entre artificial maravilha e realidade e que podemos considerar como uma réplica da fantástica Olympia criada por Hoffmann em *L'Homme au Sable*. Sob o olhar aterrado da recém-casada, o “homem-engenho” acabará por desarticular-se peça a peça e, num crescendo de horror macabro, lançar-se para as chamas de um fogão, consumindo-se por inteiro. Entretanto, o sofredor D. João entra no quarto a tempo de assistir a tão desconcertante cena. De imediato, a narrativa transporta-nos desse universo de grosso terror para o dia seguinte. Já avançada vai a manhã quando o pai da noiva, o Sr. Urbano Solar, sob o signo do estômago, que se tornou para ele o centro de todos os interesses, sentindo o cheiro de carne assada, se precipita, com seus dois filhos, para o quarto dos noivos, deliciando-se com o manjar que os espera no fogão. Vem então a revelação de aterrar: soam gritos estridentes e Margarida é encontrada morta junto a D. João moribundo que, não obstante, possui ainda a coragem para narrar a história a que faltavam algumas peripécias, ficando o leitor a saber que o Sr. Urbano e seus filhos comeram realmente o visconde.

Perante um acto tão repulsivo, e num momento de desaire, o sr. Urbano Solar concebe a ideia do suicídio, mas, ao argumento filial de que o dinheiro do visconde é maná a não perder, o burguês repele qualquer valor moral e não resiste à ganância.

Nisto se resume a intriga d'*Os Canibais*, narrativa que é também uma denúncia da sociedade burguesa, imoral e materialista, lançada sem escrúpulos na corrida para o dinheiro.

Mas, se o enredo é rocambolesco e horrível, ele servirá igualmente de pretexto ao narrador para acusar a falsidade das histórias romanescas e extravagantes, dos sentimentalismos excessivos e das falas enfáticas. Daí, os passos em que, de súbito, as personagens serão reduzidas a fantoches caricatos.

Mas para que a construção deste universo dividido entre dois pólos se possa tornar sensível, é necessário que nos detenhamos, em primeiro lugar, nos artifícios ou nos processos subjacentes à “fabricação” do fantástico em *Os Canibais*.

A história abre com a evocação de uma atmosfera burguesa onde se vem insinuar e agitar, como um corpo estranho ou em infracção, a figura indefinida e inquietante do visconde de Aveleda. Ela é o princípio explosivo, a partir do qual se constrói em cadeia toda a relação problemática entre os seres que à sua volta se movimentam. A rentabilidade do mistério assenta, pois, na forma estranhamente enigmática como esta silhueta se comporta e se move, parecendo ter um estatuto bidimensional num mundo de aparência normal.

Graças a toda uma retórica de imprecisão ou da ordem do “indésignable”, como prefere chamar-lhe J. Bellemin-Nöel ⁽³¹⁾, começa a esboçar-se o perfil da criatura insólita, embora se economize o luxo dos detalhes realistas e se evite, por assim dizer, as luzes cruas que deixariam o caminho aberto às certezas e nas quais o fantástico não poderia sobreviver. Através de

uma modalidade de escrita que mantém o visconde na indefinição, carregando-se de silêncios ou de elipses — e não obstante tentando comunicar a ameaça que paira no horizonte — vai-se levantando à volta desta figura um clima aureolado de mistério e de enigma, sem que contudo o texto se esforce por esclarecê-lo. Ao abrir-se à presença do sobrenatural, o discurso narrativo entra forçosamente, também, no reino frágil e flutuante da sugestão.

Dentro, de uma efectiva economia de caracterização, apontemos em primeiro lugar o ocultamento que rodeia a biografia do visconde: “E misteriosa era a história da sua vida” ⁽³²⁾.

Além disso, a sua personalidade aparece como que subtraída ao peso dos anos, fora da linha de contagem do tempo e do envelhecimento, mantendo-se parada num indefinido: “Tanto poderíamos dar-lhe trinta, como quarenta anos de idade” ⁽³³⁾.

Sem antecedentes que o enraizem no “real”, sem uma história que o conte e o torne vulgarmente comum e de idade duvidosa, a figura do visconde de Aveleda move-se na inconsistência e na contradição.

Circulando por entre os “homens”, este ser não é exactamente uma criatura igual às outras. Um não sei quê acusa-o como intruso.

É, porém, incontestável que uma tal indefinição nasce desse espaço do semelhante e do diferente em que o texto o inscreve.

Para tal contribui, manifestamente, o clima aureolado de excepção, “acima do regular” ⁽³⁴⁾, ou a diabólica beleza do visconde cuja exibição se torna uma espécie de máscara que esconde e que dissimula. A sua pose hierática e de compleição superior (verdadeira reencarnação do tipo byroniano e de reminiscências

satânicas) faz dele a “perfeita realização dum tipo ideal e misterioso” (35) que excita a curiosidade, mas que escandaliza também pelo que contém de irreal.

Avançando “pausado e grave pelo meio da multidão fascinada” (36), ele enfeitiça os olhares intrigados e suspensos que se lhe dirigem. Mas da sua beleza emana algo de amedrontador que provoca o arrepio do sobrenatural e perturba “a harmonia da festa com a surpresa da sua aparição” (37). A sua presença inspira turbos sentimentos “semelhante às forças atractivas e repulsivas do magnetismo” (38). Como uma entidade misteriosa, oriunda de outros mundos, ele é simultaneamente ameaçador e desejado. À sua entrada, “a dança interrompera-se. Os cavalheiros agrupavam-se à entrada do salão. As damas ficaram turbadas e indecisas” (39). Enquanto ser de excepção, o protagonista torna-se evidentemente um ser exposto ao desejo do meio social, tomando especialmente “posse” de Margarida — a personagem mais diminuída na sua capacidade de discernimento, porque joguete do amor.

Evitando o perigo das descrições muito detalhadas ou a clareza do retrato das figuras monstruosas, também Álvaro do Carvalho, submisso às regras do género, procurou rodear a compleição física do visconde de uma calculada contenção.

Porém, a par deste retratar tão vago e circunspecto, a encenação fantástica está ainda dependente da observação de outros princípios, nomeadamente da representação, por pinceladas descontínuas, daqueles traços que propiciam uma permanente indefinição do sujeito, dada a sua natureza contaminada. Assim, o discurso parece escolher e acentuar só aqueles aspectos portadores da subversão do real. Com efeito, a demora do texto em pequenos pormenores da silhueta do

visconde e a redução do todo a algumas partes tornadas ponto de interesse e de especulação são, por mais absurdo que pareça, as portas possíveis do desencadeamento da ilusão fantástica. Antes de mais, a estratégia narrativa consiste em fazer voltar os olhares mundanos dos convivas para a entrada em cena da misteriosa personagem, de modo a que estes se concentrem e se fixem nas junturas por onde o fantasma ou o “monstruoso” e inquietante podem declarar-se e ser observados.

A contaminação do animado/inanimado (especialmente notória na obra de Hoffmann ⁽⁴⁰⁾) que constitui, como se sabe, um dos pavores mais ancestrais da humanidade, introduz-se por pequenos detalhes. Nesse sentido, o texto chama a atenção para o caminhar do visconde:

“naquele movimento notava-se um esforço dissimulado; parecia um movimento mecânico, automático. E seus passos soavam no pavimento, a despeito dos finos tapetes, com um extraordinário ruído” ⁽⁴¹⁾.

A personagem gera mal-estar pela ameaça monstruosa que esconde e pela suspeita de um fundo de convivência entre o espírito e a matéria, patente nos contornos ou nos atributos robóticos que alertam para a sua extranaturalidade.

Sobressaem, assim, como “alimento” insuportável e indigerível — as mãos — perpetuamente “travesties”. No fio da conversação são elas que pela sua deliberada inscrição no oculto surgem como elementos de fascinação e de demarcação entre dois mundos que se excluem:

“O que eu desejava saber, sobretudo, é que originalidade é aquela de vir sentar-se à mesa com as mãos escondidas nas luvas.

— Diz-se que nunca fora visto sem luvas. — É um homem bem extravagante” (42).

Pelo modo aglutinador como o mecânico se enxerta no vivo, nas mãos vem desaguar a polaridade ambígua do fantástico. Geradoras de um clima de especulações, elas abrem também o espírito à inquietação. Porém, esta imagem que transtorna ampliar-se-á nas cenas finais da intriga quando presenciada pelo olhar aterrado de Margarida. Pela ameaça monstruosa e macabra que contêm, elas serão assumidas pela personagem atingida como objecto de repulsa e de medo:

“Não é pois de estranhar a credulidade de Margarida, que, logo em continente, sem acordar da mal-ajeitada surpresa, viu que as luvas do visconde, pela primeira vez arrancadas, lhe deixavam as mãos a descoberto. O mesmo foi que vergar-lhe sobre os joelhos o corpo alquebrado, e sufocar um grito na garganta. As mãos descarnadas, que a estreitavam, eram feitas de marfim” (43).

Desmontado o “homem”, revela-se a coisa sem nome. Contra-vestido da sedução e do poder que o amor de Margarida lhe comunicava, a intimidade com o ser anteriormente cobiçado torna-se intolerável e o assombro repulsivo desponta:

“Fez um movimento. Ressoaram estalos como de molas. Horror! Sobre a poltrona caiu um corpo

mutilado, disforme, monstruoso. Pernas, braços, os próprios dentes do visconde, brancos como formosos fios de pérolas, tombaram sobre os felpudos tapetes da Turquia e perderam-se nas dobras do seu *robe de chambre*, que naturalmente se lhe desprendeu dos ombros.

O infeliz era um fenómeno, um aborto estupendo...” (44).

Burlescamente desarticulado, só resta encaminhar o “monstro” para as chamas devoradoras do fogão e entregá-lo ao ridículo apetite dos glutões burgueses.

Porém, como vimos, antes deste desfecho abominável e como que de passagem, iam sendo isoladas certas zonas de claro-escuro ou ampliados alguns pormenores incongruentes da silhueta do visconde — mas sempre salvaguardados de qualquer explicação racionalista — a fim de conduzir o destinatário à aceitação de uma percepção ambígua dos fenómenos. A misteriosa personagem parece viver entre dois mundos ou duas ordens antinómicas, cumulando a sua “humanidade” com o seu toque de maravilhoso engenho vindo de espaços do Além. A força da sua intervenção, e conseqüentemente do seu encanto, repousa sobre um equívoco: figura de traçado humano ou alma de um *ailleurs*?

Assim, dispensando trovões e estrondos e pautando-se pela discrição no emprego das tonalidades negras, pois a misteriosa personagem surge sem encenações complicadas, este conto ganha um tratamento mais conforme aos princípios do género. E muito embora nos espaços finais da intriga o agigantamento grotesco das cenas prejudique e corroa, pela exageração, a veracidade das ocorrências meta-empíricas, o facto é

que a história expira no embaraço da interrogação ou na encruzilhada da dúvida no que respeita ao estranho visconde.

Se bem que o tom pedido pelo fantástico seja o da adesão, não faltaram, mesmo entre os mais ilustres progenitores do género, palavras menos toantes, acrescentos menos desejáveis ou inadequáveis ao acompanhamento desse mundo literariamente complexo que anda ligado à aparição do sobrenatural. Entre nós, também, cultores houve ⁽⁴⁵⁾ que, embora tivessem bebido a traços largos nos paradigmas convencionais da arte ludibriante do “monstro”, do mistério e do horrífico, não resistiram à tentação de os ver ruir, fruindo da sua demolição.

Álvaro do Carvalho não é pois original quando, correndo o risco de transformar a sua obra em mero jogo sarcástico, irrompe na narrativa desvanecendo a ilusão que foi capaz de criar. Mas talvez nenhum outro autor português, movendo-se familiarmente por entre as malhas da fantasmagoria, tenha sabido com tanta audácia, bom humor e persistência desconstruir os próprios efeitos de mistério que seleccionou. Embora quase todas as produções deste autor só pareçam servir-se da encenação fantástica para mais facilmente a desacreditarem, é, contudo, em *Os Canibais* que ela aparece como puro capricho de uma imaginação. Só que, e por absurdo que pareça, ao pretender condenar ao fracasso e ao falseamento esse mundo da ilusão, o autor-narrador tem, muitas vezes, que fingir acertar o passo pelo uso de certos cânones ou fórmulas já esgotadas, deixando-se cair nas extravagâncias de que vive o género, a fim de melhor o atraíçoar e dele se demarcar.

Não admira, pois, que desde o início (mas até com frontal e constante preocupação no decorrer do conto) o agente narrativo arvore, como suporte absoluto do seu conhecimento, um certificado de origem privilegiado: a crónica ou o manuscrito inédito que casualmente lhe veio parar às mãos:

“Mas, como não sou dado a transcendências, pois abomino tanto a incógnita dos matemáticos, como a Dulcinea dos Quixotes, abro sobre os joelhos uma crónica que casualmente me veio à mão, e, aproveitando os cabedais da minha escolha, deixarei deste modo de ser constrangido a inventar, no que iria grande perigo de volver costas à verdade” (46).

Como é sabido, um tal argumento constituía já um padrão banal na ficção do século XVIII (fruto da má consciência do romanescos (47) mas foi amiudadamente aproveitado pelos autores de narrativas fantásticas (48) para reforçar a plausibilidade da intriga e insuflar confiança no espírito dos leitores. Pois bem, aproveitando estes postulados de segunda mão, também Carvalhal fará suceder em *Os Canibais* os protestos de irresponsabilidade e a completa emancipação da história em relação à força imaginativa ou à recriação inventiva de um autor:

“Se isto suceder é sobre um facto sucedido que deve cair o anátema. Por mim sou simples narrador” (49).

Como que pedindo desculpas de antemão, o “eu” enunciativo, confortavelmente instalado na sua crónica,

nem sequer procura assumir o papel de demiurgo face a um documento que silencia certos dados:

“Colocar o facto no local que lhe é próprio é sem dúvida a primeira obrigação que, em ambos os casos, compete ao narrador. Não o desconheço. Porém de melhor grado me sujeitara eu ao rabujar da crítica do que a fixar a acção do meu conto neste ou naquele país, visto ignorar a qual pertença, por uma omissão desgraçada no importante manuscrito que tenho ao lado.

Amo a fidelidade. E nessas simples palavras deixo a explicação da minha abstinência no emprego de cores locais” (50).

Parece, portanto, que o sujeito da enunciação tenta fazer crer ao seu destinatário que a história que lhe conta nada tem de mistificador e que as personagens e os acontecimentos existiram fora do livro, escapando, assim, ao devaneio gratuito de um ficcionista.

Porém, muito embora o narrador não cesse de repetir (numa advertência já com o seu quê de chocarreiro) que ele é simplesmente o secretário da verdade, a manipulação de vários elementos ou processos subversivos acentuará por todas as formas a falsidade e a desobediência a esse referente documental e irá, conseqüentemente, fazer ruir a credibilidade e a plausibilidade de uma intriga em que se encenam acontecimentos sobrenaturais.

De facto, em frontal contradição com o esforço desenvolvido para simular um rigoroso respeito pelo “real”, ei-lo que alega, mais adiante, intempestivamente, e sem equívocos, a sua total liberdade encenadora:

“Agora, que a minha autoridade de verdadeiro contra-regra de teatrinho aldeão chamou convenientemente a postos os esquisitos personagens, que hão-de figurar no presente capítulo, voltemos ao ponto em que deixei os suspirosos noivos na crítica posição de todos os noivos” (51).

De resto, é com uma saudável impertinência romântica que ele proclamará igualmente a sua livre independência imaginativa para superar o imobilismo da mediocridade:

“À parte o ódio ao ramerrão clássico, e a louvável ambição de conquistar direitos a original, e não sei que mais, sinto meu fraco por fechar um conto num lance desastrado, assombroso, nunca visto, tal que só de si possa tirar o sono por três noites às sensíveis meninas, e chupar as excrescências adiposas e os mesmos volumosos redenhos aos graves papás interessados na leitura” (52).

A coexistência de dois discursos que mutuamente se desmentem, para além de atentarem contra os códigos de que se nutre o fantástico, fazendo perigar a veracidade das ocorrências insólitas, insinuam, discreta e veladamente, o próprio ruminar dialéctico de um filho desse século, partilhado entre a razão e o seu oposto.

Mas a desconstrução que o narrador imprime àquilo que encena não se limita ao arremedo das provas documentais que absolvem todo o criador imaginativo.

Com efeito, a escolha de uma composição desnivelada (que ao recorrer a ritmos e a temporalidades diferentes vem quebrar a linearidade da história) faz

igualmente perigar o carácter verosímil da acção, tanto mais que nela investe, em inesperadas dissonâncias, a voz extradiegética do narrador, incompatibilizado com os factos e entregando-se a um diálogo aberto e irreverente com o destinatário.

Assim, à coerência pedida pelo fantástico e a uma urdidura orgânica que deveria levar-nos sem sobressaltos até ao epílogo, a entidade narrativa compraz-se no aparte. Ela agarrará, pois, todos os pretextos para interpelar e para fazer impacientar o leitor, alongando as suas intervenções e deixando para trás a história:

“Quem não sabe o que é um baile? E todavia sinto-me tentado a descrevê-lo, sem desconhecer que nisso irá falta de modéstia e trabalho verdadeiramente ocioso. Mil poetas, no exagero de aprimorados versos, têm sabido pintá-lo, sem omissão de alguns dos matizes que o abrilhantam. Melhor será, portanto, que o leitor veja a descrição do meu baile em qualquer poema artisticamente fantasioso, porque nisto de descrições não há sair do mesmo terreno. Senão, aqui lhe dou os traços de um aligeirado esboço!”⁽⁵³⁾.

Por outro lado, o crédito da narrativa e a admissibilidade dos acontecimentos que nela se evoca sofrem grande abalo quando, a dado passo, o agente da enunciação tenta implicar o leitor na construção da obra, concedendo-lhe ampla liberdade de feitura:

“Escolha o leitor a capricho o local da acção, que daí lavo eu as minhas mãos”⁽⁵⁴⁾.

E logo a seguir, é-lhe pedido um novo esforço de imaginação criadora:

“Suponha o baile — se lhe apraz, mesmo por comodidade ou propriedade — suponha-o em Lisboa, na faustosa habitação duma Ninon de Lenclos contemporânea”⁽⁵⁵⁾.

Ao mesmo tempo que denuncia o carácter meramente lúdico de toda a literatura, Carvalho fá-lo entrar nos segredos da fabricação do seu conto, reduzindo o fantástico a um mero produto engenhoso.

É, pois, na interpelação, sem complexos, ao leitor, poeticamente inconciliável com a “seriedade” da história fantástica, que Carvalho intenta destruir o conforto intelectual do destinatário. À boa maneira de A. Lopes de Mendonça que em *Memórias de Um Doido* abre uma sessão literária para que seja examinado o enredo do seu romance, também Carvalho obriga o narratário a entrar em cena e a reagir com a frieza de um crítico clarividente ao esoterismo fantasmagórico das cenas. Curiosa é, por exemplo, essa lição que o imaginário leitor, ante o pretendido fracasso da efabulação, dá ao autor, fazendo-lhe sentir a mediocridade do seu talento. Unindo-se ao coro dos que reclamam maior verosimilhança, ele aconselhá-lo-á com o sarcasmo devido:

“Ora, meu senhor, se queria rabiscar coisa como romance, sofresse um tanto os ímpetos com que os seus esfalfados heróis se precipitam no epílogo; demorasse as situações com peripécias, episódios e tudo o que lhe lembrasse, capaz de aumentar o interesse e aperfeiçoar o trabalho artístico da obra”⁽⁵⁶⁾.

Agudamente atingido na sua sensibilidade pelo descabelado das cenas em que o varão é assado e comido, o leitor imaginário manda o autor empenhar-se:

“nos progressos práticos da agricultura, e deixe de andar tresmalhado nestes difíceis caminhos, que nunca pés mazorros lograram percorrer sem sangue” (57).

A virtuosidade desta encenação e a capacidade de metamorfose do narrador lembram-nos, irresistivelmente, a efabulação escancarada usada em *Jacques le Fataliste*. Também aí as apóstrofes ao leitor imaginário, a implantação constante do narrador no mundo dos protagonistas, o manobrar de criaturas-fantoches e a lição de improvisação e de criatividade que nos é dada constituem, tal como em *Os Canibais*, um verdadeiro atentado terrorista contra a sagrada verosimilhança romanesca.

Contudo, pode dizer-se que é, em grande medida, quando o narrador põe a descoberto os próprios mecanismos de mistificação de que se serve para desencadear a ilusão que assistimos ao desmoronar de um modelo que, habitualmente, tenta ocultar as falsidades que lhe dão vida.

Exibindo-se como *virtuose* de graças e piruetas, ele invade o relato diegético e, passando do trágico ao bom humor, toma, frequentemente, como objecto de ironia os seus próprios lances romanescos. Diderot e sobretudo, cremos, o próprio espírito camiliano, troçando dos seus próprios exageros românticos, poderiam ter oferecido a Carvalho algumas estratégias rendosas ou alguns modelos paradigmáticos para

desmontar a efabulação, não só do fantástico como de toda a obra de ficção. O provocante “diálogo” com um potencial leitor é, assim, frequentemente um astucioso mecanismo para troçar de certos modelos literários alheios ao domínio da razão. Dirigindo contra a sua própria obra as farpas da ironia, o autor textual chama a atenção para os vícios mais correntes do romanesco, como é o caso do estereótipo:

“Nas complicadas cenas, à laia desta, habituaram-se os romancistas ao emprego das sacramentais palavras: tudo foi obra dum segundo.

Eu digo desta vez como eles, mas sem mentir” (58).

Também os inchados e teatrais lances e o exagero do filão “ultra”, pendendo para sentimentos ociosos e postiços, não escaparam ao seu juízo crítico:

“Pois essas divertidas e caprichosas cenas, tão exóticas como pueris, que, enrodilhadas e com feia catadura, têm devorado páginas em frases de todos os tamanhos, terão alguma coisa de comum com a suave e desafectada narração dum prometido conto...” (59).

Bem consciente do ópio que constitui a digressão, como lugar-comum literário por onde facilmente resvalam os espíritos medíocres, também ela lhe merece a seguinte apreciação humorística:

“A minha generosa indignação não me deixa responder, como pedia o caso, se bem me está borbulhando a ideia de confundir os linguaeiros por meio duma digressão ideológica, em que podia

patentear os tesouros que tenho amontoados no meu celeiro”⁽⁶⁰⁾.

Para além disso a predilecção romanesca pelo exotismo dos países distantes sugere-lhe uma sátira galhofeira:

“Reflecti com a madureza que o caso pedia, e por fim, vencido da necessidade, quase me resolvi a levar os meus heróis para o Japão, onde qualquer sombra do extraordinário seria menos notada por sobrenatural;”⁽⁶¹⁾.

Em suma, a encenação fantástica parece ser um mero pretexto para se reprovarem todos os *clichés*, os “achaques” e as convenções de um universo fabricado com ingredientes fabulosos e sem grande verosimilhança:

“Através das janelas abertas viu a lua no céu, infalível em tais casos, e viu também a folhagem compacta do laranjal, rescendente ao sopro ligeiro da embalsamada viração”⁽⁶²⁾.

Numa liberdade de movimentos que desarranja a expectativa de todo o leitor, a entidade narrativa ataca as leis da verosimilhança, invertendo, desta forma, a efemeridade do espectáculo criado e levando à ruína as convenções do romanesco. Efectivamente, acusar a perversora moda romanesca e denunciar os seus *leit-motiv* é destruir a plausibilidade de uma intriga que, no caso vertente, se nutre da crença no sobrenatural.

Deve, contudo, acentuar-se que a desconstrução ou a problematização do fantástico excede largamente o

âmbito ou os efeitos tirados das constantes intrusões directas do narrador.

Acreditamos que o excesso em que descambam alguns dos quadros deste conto — recurso que, aliás, será utilizado noutras novelas — conduz, também ele, o fantástico ao absurdo, reduzindo-o a uma imagem de farsa grotesca e a um acontecimento caricato. A precisão excessiva, o exagero do horror, o deleite no repisar da cena macabra, fora do equilíbrio e da contenção natural das coisas, são contrários às leis do decoro e da ambientação do “sobrenatural”. Isso acontece especialmente na sequência que retrata a desarticulação, peça a peça, da silhueta do visconde e na famosa cena de canibalismo em que o narrador, abalando os nervos do seu leitor e a sua credulidade, se compraz, com demora, na matéria repugnante em que se transformou a sua personagem fantasma, indo ao ponto de saborear-lhe o gosto:

“O sabor da carne não correspondia à aparência. Era excessivamente insulsa, viscosa e adocicada” ⁽⁶³⁾.

Incapaz de refrear uma sensibilidade que desmente a ordem do mundo representado, o narrador tira, assim, efeitos de humor e de distanciação da mais horripilante cena:

“Os nossos gulosos interromperam assustados o ensosso banquete, em que o primeiro e único prato se compunha de carne de visconde, que deve ser mais estimada do que a de outro qualquer animal menos fidalgo” ⁽⁶⁴⁾.

A par de uma jocosa caricatura burguesa, o lance é mais burlesco do que trágico. A cena vira farsa e no leitor redobra a força de resistência que pré-existe ao sentimento do sobrenatural. O desfecho macabro, descendo à minúcia realista na exploração do canibalismo, aponta sobretudo para essas “histoires à couper l'appétit, et qui provoquent moins l'indigestion que l'hilarité. Ce jeu canaille et bon enfant prête à rire autant qu'il horripile” (65).

Ao pretender reprovar os exageros da imaginação ou o artificialismo da imitação, o autor textual é, pois, frequentemente levado a acompanhar as suas intervenções com a tentação do riso e da caricatura, num distanciamento travesso. Numa atitude que os direitos de feitura do romanesco lhe concedem, ele olha de frente os seres e o universo que se movimentam sob a sua pena e liberta a sua insolência de encenador:

“Eu, aproveitando-me de meus privilégios de narrador, ri-me por detrás dos bastidores” (66).

Também o próprio estilo de Carvalho se conjuga com o excesso dos seus quadros para criar um clima destruidor do estranho mistério. Isto mesmo afirma José Régio quando escreve: “Se as suas histórias já são monstruosas, a linguagem em que estão contadas ainda sublinha essa monstruosidade; é uma linguagem repuxada ao máximo, visando de tal modo ao efeito que pode produzir, chega a produzir, efeito contrário: cair no grotesco, no burlesco, no ridículo” (67).

O emprego de um léxico opulento e raro, escolhido a preceito para exprimir um universo de sumptuosidade e de magnificante aparato, faz sobretudo lembrar a

pintura barroca de um interior ou as pompas de um cenário de concepção maravilhosa:

“Flores das mais odorantes em gigantescos jarrões de esmaltada porcelana; a arte a revelar-se por toda a parte, na moldura dos espelhos, nos painéis, nos tectos dourados; emanações balsâmicas a exalarem-se por esses recintos encantados” (68).

O fantástico ama a metamorfose e a inconstância, as variações que alteram a realidade e a união confusa dos seres e dos objectos susceptíveis de proporcionar surpresa e tremor, fugindo quase sempre ao fulgor demasiado táctil das paisagens. Ora, à fragilidade e à desconfiança que adquirem as coisas no ambiente do insólito, Carvalho prefere recorrer ao fausto que ultrapassa de longe a realidade, numa espécie de orgia da palavra. D. João moribundo, mas ainda capaz de tiradas comoventes, esvai-se em sangue “que em borbotões lhe espirrava do peito” (69).

A audácia no uso de metáforas exacerbadas (“os meus cabelos loiros... eriçavam-se em serpentes” (70)), as insólitas expressões sobreviventes de um romantismo ocioso (“aqueles formosos versos — que o eram — coavam, em cada peito, comoções indefinidas, suavíssimos venenos” (71) e a correcção pomposamente erudita da frase não são de molde a neutralizar o cepticismo do leitor em relação a um género literário já por si suficientemente irracional. De facto, a elegância obsoleta e retorcida do estilo de Carvalho, o gosto por uma adjectivação rica e brilhante e uma linguagem guindada e arrebicada nos próprios diálogos impedem que nos instalemos e compartilhemos o medo ou a expectativa com as personagens.

Perante a polidez e a clássica elegância de um estilo, amarrado ao fraseado florido e precioso, poderemos perguntar-nos se tal facto revela o credo de Carvalho numa lição aprendida na tradição ou se existe na sua arte um propósito de *charge* e de divertimento que o leva a procurar a expressão obsoleta e irremediavelmente decadente. A prosa dos seus contos reflecte os imaturos vinte anos do autor que embora precocemente criativo tende irresistivelmente, no dizer de J. Simões Dias, a imitar “Francisco Manuel do Nascimento a quem estudava (...) noite e dia” (72) ou destina-se, ao contrário, a desferir mais uma lança contra os artifícios de uma escrita que ainda perdurava no nosso panorama cultural dos anos 60?

Perante os repetidos esforços do autor-narrador para envolver de inverosimilhança a acção, as personagens e o próprio espaço que encena, encaramos como coerente a tese de M. João Gomes ao admitir ser a forma do barroco vocabular em Álvaro do Carvalho acima de tudo “uma técnica paródica” (73). Possuído de uma vontade inequívoca de zombar do artificialismo de um género que mantém em vida um universo pouco plausível, o autor acrescenta-lhe uma linguagem excessiva e antiquada com intuídos parodísticos.

Resumindo: se é condição *sine qua non* de alicerçamento do fantástico a participação vibrátil do leitor nos acontecimentos, a liberdade insurreccional de uma voz narrativa, que se permite a cada passo pôr a descoberto os mecanismos com que constrói o seu modelo ficcional, destrói legitimamente o poder de comunicação emocional assente na empática adesão do destinatário ao universo criado. Além disso, sob o fogo cruzado das intervenções jocosas que — à margem do nível primeiro onde se introduz o fantástico — o

narrador vai teimando em depositar, parece patentear-se, de modo bem explícito, a filosofia da contestação de um género, assistindo o leitor ao desmoronar, sem piedade, do reino estiolado da inverosimilhança. Damos, pois, razão a Louis Vax quando escreve que “le rire est fatal aux monstres” (74). Efectivamente, o riso e o humor que percorrem estas páginas acabam por sobrepor-se às meras provas de ilusão dadas pela história narrada a nível primeiro. Rir-se de uma história é fazê-la ruir pelos alicerces, é pôr em causa os próprios sinais que regem a existência e a visão do fantástico. A intromissão do narrador tende a minar e a anular a tensão e as reacções emocionais a que é submetido o leitor, auto-destruindo, obviamente, a índole misteriosa das cenas que reproduz. A ambição primeira do “diálogo” picante e desenvolto do narrador com o destinatário da obra visa, pois, desvalorizar esta forma de arte (que vive da permanente hesitação) e os padrões arbitrários a que recorre, tão alheios à vigência das leis naturais. É como se na obra de Carvalho a formação de um universo fantástico não fosse mais do que mero pretexto para um cerrado ataque ou uma detracção aos artificios a que recorre a literatura do sobrenatural. Dir-se-ia que o panfletário se sobrepõe à configuração plástica e representativa de um “real” e a contestação ao pacto de mimetismo e de verosimilhança de que depende basicamente o sucesso desta forma de arte.

Acrescente-se, aliás, que o próprio final de *Os Canibais*, em vez de promover o triunfo da ambiguidade ou a hipótese do mistério (sólido ponto de apoio do fantástico), instala-nos na banal e abjecta realidade humana. Sob o signo da dimensão satírica, Carvalho reduz os acontecimentos narrados a uma pura alegoria quando intenta demonstrar que todo o homem é um

bicho selvático entregue ao frenesi da devoração do seu semelhante:

“— Glória a Deus ! — clamam ambos. — Estamos salvos! Bendito sejas tu, que nos salvaste!

E encanizaram-se no magistrado, como molossos esfaimados num couro rijo de pernil de Lamego” (75).

Esta particular visão recebeu, de resto, um importante investimento cénico no filme que Manoel de Oliveira extraiu de *Os Canibais*. Num realismo satírico, o cineasta prolonga, em requintes exibicionistas, o desejo ancestral da absorção do “outro” pelo “eu” e que é, no fundo, a colisão entre o social e o individual.

O conto de Carvalho encontra, pois, na impertinência de uma fina alegoria (como anteriormente já noutros artifícios) mais uma saída para levar a literatura do sobrenatural a recuar até ao grotesco. O fim da aventura em *Os Canibais* remete-nos, deliberadamente, para um quadro que, em vez de nos envolver nas malhas de uma tensão entre duas ordens antagónicas, se torna o lugar culminante da desmontagem visto que a obra foge para o plano da parábola e da interpretação alegorizante.

Assim sendo, esta particular tentativa do jovem escritor em levar um universo à destruição, quer pelo abalo crítico que ocorre à sua pena, quer pelo prazer que sente no riso trocista, quer ainda pelo excesso e o estilo retorcido com que pinta alguns dos seus quadros, não poderá ser tomada como sinal ou sintoma importante de um distanciamento desabusado para com os

devaneios de uma literatura que asfixiava o gosto doentio de muitos leitores do seu tempo?

Num espírito reaccionário e de bom senso, o autor ora vigia e escarnece as desvairadas cenas que cria, ora as extingue sem reticências desmascarando o fabrico das ilusões.

Tudo bem pesado, Álvaro do Carvalho não nos parece ser esse “romântico retardatário”⁽⁷⁶⁾ de que fala Fidelino de Figueiredo, pois nele transparece uma forte vocação de detractor de certos *clichés* literários e consequentemente também um potencial discípulo das novas direcções em que sopravam os ventos da cultura. Ante a alienação dos espíritos condenados à glosa de receitas aprendidas numa literatura geralmente de importação e clamorosamente incongruente, o jovem autor soube olhá-la de frente e tacticamente acompanhou a construção das suas fábulas com o riso e os comentários salutareos que exprimem a liberdade do criador e anulam as “orgias” das escolas.

Poderemos mesmo afirmar que as intervenções do narrador revelam uma alta capacidade de consciencialização e de reflexão sobre a estética e as convenções do género, pois, como adverte Ofélia Paiva Monteiro, “subverter um “modelo” pressupõe o domínio das formas de conteúdo e de expressão que lhe são próprias, construir e “desconstruir” a ilusão de veracidade, ou tão só a ilusão romanesca, é malabarismo de quem já domina os segredos da retórica narrativa”⁽⁷⁷⁾.

Distorcendo o lugar-comum literário que utiliza, dissolvendo o arranjo concebido e desmascarando a facticidade da história na alacridade ou no malabarismo, Álvaro do Carvalho dá-nos provas da sua maturidade como escritor. Anunciando a nova era de dissolução do género romanesco, que no século XX será abertamente

procurada, este conto é, como também já no prestigiado *Dom Quixote*, uma espécie de anti-texto romanesco que põe especialmente em causa o fabrico da ilusão fantástica.

Sucessivamente enganado e desenganado, o leitor vai sendo colocado diante de um caos que bem pode ser a condição básica para se ascender a uma criação mais genuína e autêntica.

c) **A Febre do Jogo**

A vida de Mariano em *A Febre do Jogo*, tem um carácter excepcional; aparece reduzida aos elementos dramáticos, aos momentos de crise, ao esqueleto de factos em que tais momentos se integram. As personagens, tal como noutros textos do autor, são simples, inteiras, definindo-se por duas ou três qualidades fundamentais, e esquematicamente a novela passa de uma sucessão de cenas dialogadas a cenas entrecortadas por trechos narrativos, e quando a vida descai no dia-a-dia, sem interesse romanesco, o narrador, para não aborrecer o leitor, salta tudo o que é paragem da acção, descrição, análise introspectiva, indo rumo à surpresa, ao facto singular, àquilo que mais seduz no espectáculo da vida: peripécias, encontros, lances decisivos, mortes, etc.

Com a atenção do leitor desperta para assistir a cenas patéticas e a lances empolgantes, servidos com a devida ênfase romântica e os floreios de estilo, o narrador esquiva-se, pois, a descrever os protagonistas, e os seus quadros estão longe de atingir a riqueza do pormenor, pois, o que lhe interessa é o diálogo, a acção, o conflito,

o relato que entenece ou aterra, mas que revela caracteres e facetas.

Nas primeiras páginas, a acção passa-se numa sala de jogo, algo sinistra, onde Mariano, jogador corrupto, se inebria febrilmente na vertigem do ganho fácil, na mira, pensa ele, de reconquistar a fortuna e a desonra da sua família, decorrentes, aliás, da sua própria perversão. A casa de jogo, autêntica “espelunca”, faz lembrar a cena do capítulo II das *Memórias dum Doido*, de A. Lopes de Mendonça. Forçando a nota, é visível que Carvalho se propõe dar-nos, neste episódio, a psicologia do jogador, sarcástico, desdenhoso, cínico, obstinado e acorrentado ao vício:

“Os valores que meu pai me confiara, essas relíquias santas duma opulência desbaratada (santas, porque delas pendia a boa fama e a segurança da minha família) iam caindo no abismo peça sobre peça, baloiçadas no fluxo e refluxo irregulares duma aurífera onda.

Atraído primeiro por simples curiosidade, e em seguida, como de ordinário sucede, pela esperança sedutora de farta colheita, deixei-me depois vencer do teimoso despeito, que se origina das repetidas perdas, e pus mais audácia no jogo, até que, sem o pressentir, atingi o perigoso termo da fascinação. E daí não há voz de raciocínio que levante o homem” (78).

Dominado pela paixão do jogo, o herói sairá, uma vez mais, derrotado. Entregue, momentaneamente, à sua aflicção, é um amigo e, por instantes, companheiro de jogo, Lúcio, que lhe dá consolação e ânimo, prometendo-lhe ajuda na desgraça e empenhando-se em arranjar-lhe o dinheiro para saldar as dívidas. Partirá,

pois, sem demora, atravessando perigosas montanhas para conseguir um empréstimo. Absorvido, entretanto, num cismar profundo, Mariano, sozinho no seu quarto, permanece como que alheado do mundo e de tudo o que se passa à sua volta, embora, e à semelhança do herói de Poe em *Le Puits et la Pendule*, a ansiedade se detecte num olhar que se fixa com avidez num relógio, objecto que se recorta no encadeamento trágico dos seus pensamentos e lhe traz o som de um destino que se cumpre:

“Levei todo o dia absorto ora na pêndula, ora no quadrante do relógio, evadindo-me a interrogações impertinentes, e repelindo os alimentos com que a afanosa complacência de minha mãe estimulava meus desvanecidos apetites” (79).

Tenebrosamente, o crime vai fazendo o seu caminho na mente da personagem. E o plano cumpre-se. De facto, rasurando todos os interditos e recalçando objecções, ei-lo que traiçoeiramente assalta e mata, nos cumes agrestes da montanha, a horas mortas e pela calada da noite, o amigo que deveria trazer-lhe o ouro apetecido. O crime revelar-se-ia, no entanto, infrutífero: Mariano apenas recolhe umas míseras moedas. Defraudado, o nosso herói cai num estado de semiloucura selvagem e quase grotesca. Todavia, num lance sensacional e folhetinesco, Lúcio irrompe alegremente no quarto de Mariano que, ainda não refeito do seu gesto satânico e a braços com a sua crise de desequilíbrio patológico crê, horrorizado, ser vítima de uma aparição fantasmagórica:

“Escuridão.

Os lustrosos alizares da porta constituíam como que uma grande moldura. Era uma moldura vazia, sem painel. Mas não o foi muito tempo. Breve se desenharam naquele fundo negro as formas fatídicas de um homem pálido e silencioso como o herói de uma balada.

Reconheci-o, e pus-me em pé num movimento de inexprimível assombro.

— Lúcio! — grito, estendendo as mãos em acção de repelir o fantasma”⁽⁸⁰⁾.

No diálogo que se segue Mariano sofre mais um abalo: o cadáver que deixou na montanha é possivelmente o do próprio pai. A partir daí, o clima é de inquietação, de mistério e de confusão, não só pela intervenção do sobrenatural e pela suspeita do encontro com o fantasma *post-mortem* do pai assassinado, mas sobretudo porque na mente do protagonista há uma confusão de elementos de ambos os mundos.

Num ambiente de pesadelo insustentável, que nada fica a dever às cenas mais arripantes da literatura de terror, a sombria e acusadora figura paterna, tal como um fantasma vingador, surge para prolongar o tormento de Mariano, provocando nele um paroxismo psicológico de medos e arrepios onde mistério e pavor se acumulam. Carvalhal usa, pois, os ingredientes clássicos da literatura gótica para transmitir a natureza estranha e fantástica da aparição, insistindo particularmente na caracterização da figura paterna. Mão gelada que provoca arrepios, voz abafada, rir diabólico, palidez sonâmbula e olhar frio são algumas das notas, aliás muito convencionais, que definem o vulto espectral.

É significativo ainda nesta novela o motivo do cantar matutino do galo e a atracção macabra pelas nódoas de sangue que a balada romântica ajudou a popularizar:

“Impôs-me silêncio com afabilidade sinistra. E, afastando as brancas melenas, retintas em sangue coagulado e negro, deixou patente uma ferida, que se perdia no interior do crânio.

Aquela vista lastimosa fez-me vibrar ainda uma fibra ignorada. (...)

Meu pai pôs-se a rir com um rir diabólico, repassado de agonia”⁽⁸¹⁾.

Mas também a noite, com a sua ambiência fascinante, assombrada e apelativa, favorece a implantação da sobrenaturalidade, ao quebrar a incompatibilidade entre duas ordens ou dois mundos que mutuamente se desmentem.

Nesta novela, a encenação sombria adquire e epilepsia do retorcido, enquadrando actos verdadeiramente mefistofélicos. A horas mortas, tempestades gigantes fustigam a natureza, dando-lhe uma aparência dantesca. Mas é especialmente aquando do “encontro” do herói com o pai assassinado que o requinte lúgubre, na montagem do cenário, se avoluma.

Não há dúvida, Carvalho compraz-se na extravagância e no excesso, correndo o risco da superficialidade e da banalidade. A *Febre do Jogo*, repete e prolonga o gosto acentuado pelas invulgares fantasmagorias, por essas atmosferas ambientais e fortes, premonitórias da presença do morto-vivo e das aparições catastróficas e condensa em si todo um arsenal de cómodos clichés consagrados pelo género onde se vislumbram ressaibos à “Ana Radcliffe”. O jogo

espectacular das cores sombrias e horrendas, que emoldura as aventuras mais significativas, faz surgir perante o espírito a iminência problemática do encontro com a presumível força misteriosa, contribuindo, desta forma, para ampliar o medo e as reacções emocionais no sujeito atingido.

Porém, Mariano, depois de se deixar arrebatado pelo redemoinho estranho e extranatural de um confronto com o espectro vingador do pai, mostrar-se-á, mais adiante, céptico e especulará entre relegar os fantasmas para o arsenal de que se compõe a sua vida inconsciente ou admitir a hipótese da sua existência. De facto, a personagem acabará por não marcar “a raia em que acabava a realidade para começar o sonho”⁽⁸²⁾.

Por alguns momentos, Mariano vive nesse espaço de incerteza que separa o vivido do sonhado. O seu espírito queda-se na ânsia duvidosa de inscrever o mistério no domínio do irracional e, por conseguinte, de o diluir enquanto experiência real ou, pelo contrário, no medo e no mal-estar da efectiva ocorrência da manifestação insólita. Tal como Nerval, para quem o sonho era uma segunda vida, também Carvalho soube aproveitar o olhar turvo e a patologia das suas criaturas para fazer eclodir o sobrenatural ao calcular os eclipses da razão e ao dar a palavra ao irracional.

Todavia, o leitor sente, de antemão, que toda a encenação fantástica na história de Mariano não passa de uma crise de loucura, de um sintoma de desequilíbrio psicológico de um ser perturbado pelo pavor do crime. Acrescentemos, por fim, que talvez esta novela tenha também de ser lida sob outro ângulo que não meramente o fantástico. Mariano não é um criminoso vulgar disposto a expiar eternamente a sua culpa e está longe de experimentar a tortura do remorso. Neste

ponto, Carvalho não se integra, pois, no clima espiritual romântico onde as personagens expiam eternamente os seus pecados e esperam resgatar-se pela dor e pelo sacrifício. Lucidamente, e sem tormentos íntimos, Mariano faz-se salteador. O autor parece, assim, querer pôr em relevo a força dos instintos satânicos, a volúpia no vício com a consequente procura de sensações fortes e de caminhos novos, a entrega total do homem às paixões em detrimento do espiritual e dos sentimentos sublimes. No entanto, no final do trecho não é de excluir uma certa preocupação moralizante quando o narrador declara que os exageros desumanizam e desvairam:

“Quem uma vez se deixou cegar de paixões violentas e não teve ânimo para lhes esterilizar os efeitos, cedo ou tarde tropeçará nos acerados gumes do dilema implacável que oferece, de um lado, a ignomínia da força e, do outro, a covardia do suicídio” (83).

A imagem de Mariano, pendendo para o humorismo e o satanismo, indicia uma convergência de pontos de vista entre Carvalho e os poetas e cultores do espírito moderno, os quais faziam do satanismo, nessa década de 60, uma das correntes dominantes da cena literária portuguesa.

d) **A Vestal!**

Na Vestal, o idealismo perde ainda mais terreno e o amor já não é a imortal esperança que se apodera da alma; reduzir-se-á a cenas de lascívia ou a requintes de

perversidade, como aquelas a que o Naturalismo nos habituou. Este conto é pois um bom exemplo duma corrente de “realismo” romântico que se distinguia pelo gosto de cenas cruas e brutais.

O romancista, depois de apresentar, num espírito cepticamente irónico, as personagens de L. Gundar e de Fausto e de caracterizar vagamente o meio em que se movem deixa que elas tomem a palavra para narrar as suas próprias histórias de ligações erótico-amorosas. Após uma viagem por Paris, donde voltou entusiasmado com a ideia das revoluções, L. Gundar conta a seu amigo Fausto o regresso saudoso à sua pitoresca aldeia e como ficara agradavelmente surpreendido pela frescura, ingenuidade e beleza da sua prima Florentina, cuja imagem se vai construindo através de um diálogo entrecruzado de comentários, desabafos e juízos implícitos. Florentina, filha do povo, não é a criatura seráfica, macerada e lívida, apresentada com a feminil fraqueza das heroínas que morrem de amores. Apesar de loira e romântica, há nela um sensualismo de mulher fatal e diabólica que se precisa quando a sua figura se desenha no quadro campesino em que vive. Repare-se na cor vermelha, símbolo de paixão e de erotismo, que impregna toda a sua pessoa, como um grande e infernal incêndio.

“— Viste?...

— Um milagre. Era ela.

— Tua prima?

— Minha prima. As tranças loiras, o jaspe da cútis, o alvor das vestes lançavam não sei que resplendores vermelhos... Eram uma auréola” (84).

E, num passo mais adiante, há ainda um exemplo mais frisante. Florentina é a concretização plástica da antiga beleza sensual e pagã:

“Florentina, não era dessas donzelinhas das baladas e dos romances, etéreas e impalpáveis, que se alimentam com uma lágrima, que se confortam com um suspiro e que pouco mais duram do que essa lágrima ou esse suspiro. Protuberantes seios, docemente arredondados; largas espáduas; dilatados quadris; confluía nela, enfim, todo o luxo dos frutificantes dons que fazia respeitada a virgem lacedemónia”⁽⁸⁵⁾.

O comovente relato lírico-romântico dos amores de L. Gundar com sua prima é, todavia, regularmente entrecortado pelos comentários escarneadores e desiludidos de Fausto, até que, a determinada altura, este toma a palavra para contar as suas próprias histórias passadas. Carvalho utiliza, pois, a técnica da alternância, ou seja, a narração primeira interrompe-se para dar lugar a outros relatos — estrutura, que, evidentemente, é intencional e pretende mostrar o contraste entre a ilusão e a cegueira amorosas, mas também a realidade torpe do comportamento da mulher amada. As queixas de Fausto perante as falsidades das mulheres e o levantamento de quadros que constituem do princípio ao fim um espelho de escabrosas cenas de perversidade feminina levarão à destruição, não só do idílio e ilusões de L. Gundar, mas também da imagem da mulher em geral. A acumulação de episódios que rompem a sucessão linear da história principal, à maneira do romance picaresco ou quixotesco, destina-se, pois, a informar e a formar a personalidade de L. Gundar e terá uma inevitável

repercussão no desfecho trágico e grotesco do conto. Nesse conjunto de histórias afins, o homem desempenha sempre o papel de vítima e surge como o representante de uma atitude idealista e apaixonada, sendo a mulher o elemento falso, pérfido e frio.

De facto, Fausto faz emergir das sombras do seu passado juvenil um outro retrato da sua pessoa, ideal, admirável, qual belo anjo ou criatura de encantos celestiais, mas já então tratado como algo que promete volúpia e sensações sensuais ao sexo feminino:

“Tinha eu doze anos, os doze anos mais viçosos em que jamais se abotoou uma existência. Poisavam-me nos ombros os anéis loiros dos meus cabelos e trazia aferrolhada a saúde nas nacaradas bochechas. Chamavam-me travesso e lindo as damas que visitavam minha mãe, e não se despediam sem me beijar com mais ganância do que o faziam a seus maridos, posto estar eu já tão desenvolvido como um fruto quase maduro. Não falta quem os ache mais saborosos assim”⁽⁸⁶⁾.

Seduzido e violado por uma donzela, aparentemente angelical, Fausto considera essencialmente o amor como uma traição, como uma irrupção de forças sensuais, o qual deixa à sua passagem um rasto de desengano. Mas esta desmistificação da mulher culminará, na segunda narrativa de Fausto, numa cena macabra e de conteúdo erótico-sádico, digna de emparceirar com as melhores páginas dessa literatura de prazer e de pecado que inundava as prateleiras desde o século XVIII. Na alcova em que havia sido consumado o crime matricida, os beijos da amante criminosa parecem ter algo de vampiresco e de satânico:

“— Precipitei-me na sala próxima, resolvido a entregar à justiça a desnaturada filha. (...) Mas ela prendeu-se ao meu pescoço com os braços de alabastro, elásticos e macios como de seda! Indignado, ergui a voz para verberar com acusações sangrentas. Mas pôs-me na boca, por mordança, os lábios tão cobiçados, e tão cheios de astuciosa volúpia! Amolecem-me os músculos em laxidão suave; uma estolidez profunda me invadiu o cérebro... Mulher, mulher! (...)

— Desgrenhada e nua, como uma bacante, levei-a para o sofá. Ao mesmo tempo, no fundo da alcova, estrebuchava a mãe nas vascas da agonia” (87).

O mundo da profanação, cheio de vícios e de luxúrias criminosas, tem afinidades evidentes, não só com o *Monk* de Lewis mas também com o universo de destruição e de transgressão de um Sade ou até de um Poe.

Horrorizado pelas misérias morais que vê na mulher, Fausto torna-se uma mistura de D. João romântico-boémio a que se juntam traços mefistofélicos:

“Aos trinta e dois anos possuía uma calva que Lavater cobiçara. Pálido, de olhos encovados e luzentes como os dum profeta, maçaradas e angulosas faces: eis os traços salientes do retrato.

Estava ali uma velhice prematura. Cansara nos excessos do prazer, bebendo a par amarguras de provações e desenganos.

A existência não tinha novidades para ele” (88).

Desse seu perfil satânico, com o seu quê de medieval e de macabro, encontramos até indícios no riso, no carácter escarnekedor e cínico, no vazio de amor que o cerca e sobretudo na presença do refrão (“Hei-de ir ao teu noivado”⁽⁸⁹⁾) que, tal como nas baladas da lírica tumular, ecoa como uma promessa de assombração tétrica e espectral, martelando na mente de L. Gundar. Condicionado por esta ideia de um encontro macabro e fantástico além-morte, L. Gundar perde por vezes o sentido da realidade e assegura ter visto o fantasma do seu amigo, pois, entretanto, Fausto tinha tido um remate bem típico do herói romântico: morria tuberculoso.

Mas o romance de Florentina e de L. Gundar também se complica. Uma vez casados, o interesse do enredo reside, à primeira vista, nas torturantes indecisões de L. Gundar, como resultado das implacáveis narrações de Fausto e dos seus desenganos amorosos.

No entanto, a paixão de L. Gundar pela amada, é o resultado final de um conflito mal resolvido entre a matéria e o espírito. De facto, no amor do protagonista por Florentina ecoam lampejos de um distante ideal de pureza e reminiscências do já tradicional e explorado motivo romântico de paixões avassaladoras e impossíveis por estátuas (Merimée — *La Vénus d’Ille*). Notemos, aliás, que esse paralelo não só é plenamente justificado pelo título — a Vestal era uma das grandes divindades romanas — mas também se revela no decorrer do próprio texto, através de insistentes comparações:

“Como Vénus de Praxíteles, como as imagens da ardente imaginação de Ticiano, como a Vénus do

nosso adorado Luís de Camões, Florentina ostentava aos olhos do marido preciosa nudez finamente escultural. (...) E, no cúmulo da abstracção, quase traía a sua presença, porque, novo Pigmalião, só lhe lembrava ir animar com beijos o mármore daquela Galatea.”⁽⁹⁰⁾

Florentina representa, pois, o sabor acre do pecado e uma ameaçadora tentação para os sentidos do homem que quase sucumbe aos seus encantos. Mas o conto termina pela vitória do “demónio”. L. Gundar descobre, finalmente, numa cena de lascívia e de tragédia passional, que tem um rival: o cão Níger — eterna desonra que precipita a catástrofe. O protagonista mata o animal e logo a seguir vira a arma contra si. Nunca, entre nós, autor algum foi mais longe na descrição das paixões perversas, na pintura exagerada da sensualidade, no atentado à “moral” do comum dos leitores:

“O cão ergue-se de galope e, de um gracioso pulo, acerca-se dela. Poisa-lhe nos ombros finos de cetim as patas calejadas e mergulha nos seios transparentes o gélido focinho.”⁽⁹¹⁾.

Sem se deter em tiradas de pregador, o narrador salta abrupta e inesperadamente sobre a triste imoralidade do caso. Numa tendência como que inconsciente para o realismo, para um terra-a-terra, ele prefere iluminar com crueza o lado grosseiro e instintivo das paixões. Nesta página lapidar não há uma palavra a mais nem uma palavra fora do seu lugar. A transmissão é directa e sóbria. Porém, a alusão à sombra — fantasma de Fausto, que se imiscui nesta cena de tragédia com a sua risada

agoirenta e satânica, apaga o realismo do epílogo, ao projectar a marca do além-tumular e do irracional:

“O tiro pôs em vibração todos os objectos, que, por desconhecido motivo, reproduziram o estrondo, numa espécie de risada satânica.

Dir-se-ia que era a sarcástica risada de Fausto que estrugia sobre o cadáver, como vitupério sangrento”⁽⁹²⁾.

Resumindo: em *A Vestal*, numa excepcional mistura de erotismo e de manifesto desprezo pelos tabus sexuais, a mulher transforma-se num objecto de sedução e, ao mesmo tempo, de perdição. Incarnando a imagem mítica da mulher tentadora mas perversa, Florentina aviva sedutoramente no homem o desejo insuportável da sexualidade. L. Gundar torna-se, indiscutivelmente, possesso não de uma figura sobrenatural mas de uma diabólica beldade que, sem escrúpulos, vive a anormalidade dos seus impulsos. Verifica-se que mesmo o requinte da perversidade (na inesperada cena de erotismo em que o cão toma o lugar do marido), embora seja uma derivação libidinal, não sai fora dos limites dos humanos prazeres. Estamos, portanto, no plano da marginalidade, do patológico e do mal estar que isso desencadeia, mas nunca no domínio da provocatória confusão a que nos arrasta o envolvimento com o sobrenatural⁽⁹³⁾.

e) **Honra Antiga**

Honra Antiga é, à boa maneira camiliana, a história de uma paixão única e abrasadora, que vive sob o signo da

impossibilidade do amor, dadas as diferenças sociais dos amantes e sobretudo a prepotência de um pai tirano. Será o filho ilegítimo desses amores, o narrador distante e irônico, que se lança na aventura de nos contar o segredo familiar. Desde logo se adivinha que o principal eixo não é o terror sobrenatural, mas a ameaça e a vingança de um pai que lavará a sua honra em sangue — punição última para quem transpõe os umbrais da interdição.

Em resumo: a heroína, moldada pelos figurinos românticos, digna, trágica e naturalmente amorosa, teima obstinadamente em não querer casar-se com um provinciano, lorpa e de baixo carácter, o vilão da novela, que seu pai escolheu. Lançadas as bases do conflito passional, o desfecho logo se resolve pela morte horrenda dos apaixonados, por decisão imperturbável do pai que continua a alimentar-se com o culto da honra, um pouco à maneira medieval.

A morte dos amantes decorre, segundo os padrões tradicionais, num enquadramento violento e terrível, onde a figura do embuçado, e em obediência à estética romântica, surge realçada no contraste claro-escuro dado pelo cenário tenebroso — caos e desordem na natureza que lá fora é fustigada pelo temporal. Uma parte da história adquire dimensões irreais de que é solidária a realidade circundante ou o ambiente, muito próximo do frenético, e o terror que atinge o frenesi e o clímax na sequência do duplo assassinato:

“O alferes levou-a pelos cabelos para a alcova. Quando tornou a entrar no quarto, estava mais sinistro ainda. Enxuga a espada a um pano da cortina e, terrível como o génio das vinganças, posta-se ao lado da porta por onde devia penetrar o conde.

Este não se fez esperar.
— Petronilha? — profere, tomando forma na escuridão.
— Estás aí, Petronilha?
Fere lume o alferes. O mancebo fica hirto de assombro. Em seguida tenta retroceder. Mas já então a porta estava fechada” (94).

O pai é uma espécie de figura demoníaca e satânica que mede sadicamente o crime que prepara, emprestando uma tonalidade de horror à narrativa tanto mais que nele se vislumbra a iminência do “monstro” das lendas ancestrais, pela sua desumanização e irracionalidade não controláveis. *Honra Antiga* é, pois, uma novela orientada por paradigmas literários já gastos, nomeadamente ao explorar os pormenores melodramáticos e violentos das paixões. O clima cruel e hipertenso em que a narrativa nos mantém pertence, assim, com mais propriedade à literatura de desgarres criminosos e a um certo clima ultra-romântico, que saboreia as imagens horrendas com que sobrecarrega a ficção, do que ao prudente e cauteloso emprego dos processos que permitem o funcionamento do fantástico.

f) **J. Moreno**

No Verão de 1867, e a alguns escassos meses da morte, Álvaro do Carvalhal comporia *J. Moreno*.

Lembro, em poucas linhas, o essencial do complicado enredo. Uma vez mais este conto aproveita o esquema duma intriga amorosa para criar um clima dramático e de pungente catástrofe. A figura de primeiro plano, J. Moreno, é a cópia do herói romântico

que, movido pela aventura, parte para Espanha, digna nação de paixões espetaculares, de ambientes cheios de contrastes e de dissonâncias. Nessa Espanha convencional e exótica, criada através de uma série de *clichés* que a literatura de viagens ajudou a divulgar, se demora J. Moreno. Aí encontrará Petra, a donzela pura de afeições, a mulher na inocência do seu primeiro amor. Porém, pressionado pelo pai a voltar para Portugal, e à medida que o tempo corre, o nosso herói esquecerá as promessas feitas à amada e deixar-se-á conduzir por vaidades e ambições materiais. Entra para a política (o que dará azo ao narrador para denunciar, com acentuado gozo, a sociedade corrupta e hipócrita dos políticos, a comédia que representam e os baixos interesses que os movem) e a pouco e pouco transforma-se num mundano aventureiro que corre de alcova em alcova. São maridos enganados e situações burlescas — o que mostra que neste ponto Carvalho não mudou. O tema da mulher voluptuosa e desonesta que facilmente cede ao prestígio e à experiência do homem, — e que, de resto, servia já a intriga de *A Vestal!* — emerge aqui novamente em subredos subordinados à história principal. No entanto, a brilhante e promissora carreira do herói e a sua busca de aventuras quixotescas são precocemente arruinadas pelo veredicto médico: sofre de um aneurisma.

O bafo do sepulcro tingirá de cor sombria os quadros do quotidiano de J. Moreno, mas levará, entretanto, o antigo galã donjuanesco a aproximar-se de Petra, tentando, deste modo, resgatar-se moralmente dos seus desvarios e ansiando sobretudo reconquistar um resto de felicidade.

Algum tempo depois casam-se, apesar de Petra, espantada, não reconhecer no seu noivo o moço alegre

e prazenteiro com quem convivera em Espanha. Então, na noite de núpcias, produz-se um lance macabro:

“Os cortinados do leito caíram sobre eles.

Passados instantes, 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 num enteiriçado cadáver”⁽⁹⁵⁾.

Nota-se que o jovem autor se põe, uma vez mais, em unísono com uma certa ficção romântica, ainda em voga no panorama literário português, ao tratar o tema do abandono, do arrependimento e do sedutor que a sociedade perverteu. Não será preciso lembrar que muitos dos nossos escritores oitocentistas, exploraram os mesmos ingredientes, mostraram o mesmo pendor para a crítica de tipos e costumes contemporâneos, cultivaram as histórias de amor e de morte e até os lances dramáticos e de melodrama grosso que o narrador acena de chofre, num ágil à vontade com o leitor. Noutros lugares são os temas, as citações e as alusões que denotam uma assídua atenção de Carvalhal à leitura de autores tão variados como Cervantes, Molière, Soares de Passos, e Richardson não poupando até calorosos elogios a Garrett “esse flexível engenho que tudo sabia dizer”⁽⁹⁶⁾.

Mas, para além destes ingredientes aprendidos na novelística romântica ou terrífica, em *J. Moreno* perpassa uma energia vital que procura combater a náusea da morte e da desilusão, graças à criação de um narrador exorcista que a cada passo intervém para vazar um riso e uma ironia que desmascaram e libertam. Há uma espécie de orgia e de gozo (não obstante o dramatismo de

certos momentos críticos) no modo como o narrador nos pinta maliciosamente as personagens, na caricatura de uma sociedade que lhe serve para denunciar e meter a ridículo os valores que a regem e até nas notações de *charge* literária a que obedece certa produção romanesca. Se, por um lado, grita que a inverosimilhança é profunda, por outro lado, sustenta a sua isenção: “vejamos pelo seu prisma” ⁽⁹⁷⁾. Porém, com irónico desplante afirmará logo no início:

“Um romance fúnebre em duas palavras. O herói é um rapaz *comme il faut*.

Isto vai assim a modo de coisa interessante” ⁽⁹⁸⁾.

O narrador entremeia, entretanto, no seu discurso empolado, declamatório e por vezes incerto, pedaços narrativos por instantes sóbrios e naturais.

No que toca à dívida deste conto para com o fantástico, observa-se que ela é pequena, fragmentária e disseminada, muito embora a utilização de alguns quadros conduza a uma intensificação e a um impacto desconcertantes. O drama de J. Moreno explicará certos desvarios da imaginação. De facto, é usando a personalidade deste herói e a sua desesperança final face à proximidade da morte, o que o predispõe a uma visão das coisas fora do senso da normalidade e da realidade, que o narrador nos transporta, para outros mundos envoltos na aura da estranheza.

Dessa fantasia fazem parte a visão alucinatória do pai morto e a aparição faustiana do Diabo que sela e assina um pacto com J. Moreno. Em troca da vida, o Diabo pretenderá a alma da personagem. Ostentando garras, asas de morcego e face cadavérica, o Diabo não é aquela figura mundana e majestosa, tão habitual na literatura

romântica consagrada, mas uma figura ridícula e grotesca ao gosto da época medieval e folclórica. Senão, veja-se:

“Estendia sobre J. Moreno uma asa imensa, semelhante na feição à do morcego. A outra pendia, em abóbada para o pavimento. Nas garras apertava um pergaminho informe. Os olhos, como duas frestas pequenas e arqueadas, por onde entrasse luz dum foco posto por detrás, vertiam nas cadaverosas faces do enfermo raios crepusculares. J. Moreno sentia tisonada a tez sob a diabólica influência desses raios” (99).

Para além do emprego intencional da figura do demónio, manifestamente ridícula e que exclui qualquer tipo de ilusão, a entidade narrativa, também, longe de intensificar a credibilidade da experiência, refere, de antemão, que tais manifestações são meras elucubrações mórbidas e patológicas da personagem, irremediavelmente subjugada pela condenação que sente descer sobre a sua vida:

“Veio uma noite em que, mais tranquilo, desmaiou em folgada sonolência. Não se fez tardar porém agonia do costume” (100).

O que não impede que, em determinado passo, o herói, ainda sob o forte abalo da visão demoníaca, funda realidade e sonho e acredite, por momentos, ver na sua frente o estigma do Diabo:

“Reflecte-se no espelho a transtornada fisionomia. Uma cabeça de finado! Recua e

novamente avança, antes de se reconhecer. Afinal observa que tem na frente larga mancha de sangue e indícios duma garra que ali profundara. Aproxima a lâmpada. Maravilha! É o selo do pacto infernal” (101).

Só que o narrador, recusando claramente qualquer transcendentalismo adverte, sem rodeios, que J. Moreno se ferira durante o sono nos relevos que ornamentavam a cadeira.

Instalados nas malhas do sonho da personagem, não assistimos, portanto, à aventura de J. Moreno com uma potência estranha e de índole sobrenatural, mas apenas à projecção do desejo inconsciente do herói, querendo escapar à aniquilação e à morte. Aceite e denunciado como uma aventura da psique, o sobrenatural reduz-se, assim, a um puro fantasma, vivendo num inconsciente que o forja e o elabora como satisfação alucinatória.

A braços com um destino implacável, J. Moreno é, antes de mais, uma personagem trágica que mergulha e se refugia no sonho a fim de atenuar os pavores que obcecaram o seu espírito. O medo subterrâneo da morte ou o delírio de um fim que sente próximo arrastam-no para uma descolagem vertiginosa do real onde parece envolver-se, a certa altura, num pacto com o demónio. À maneira de Fausto, a personagem procura orgulhosamente sobreviver recorrendo às forças do mal. Esta cena poderia, com uma calculada contenção, adquirir peso suficiente para levantar a hipótese de uma manifestação insólita, só que antes de nos abrir o espírito à crença já o narrador desmorona essa iminência e desmente os sinais do enigma.

Mas, para além das figuras e acontecimentos insólitos evocados na obra, aparece reflectido no discurso o desnorteamento angustiante vivido por

Carvalho que, tal como o seu herói, sofre de um fatal aneurisma. Todavia, num misto de sombria confissão e de brincadeira com o leitor, procura frequentemente reduzir a desgraça ao burlesco:

“Eu mesmo, leitor, que para te dar gosto estou preparando este narcótico, eu mesmo já de sobra, se bem que em ínfima condição, me esfarrapei na agrura de iguais cuidados. Por isso os aprecio com tacto de experimentado. Disse “esfarrapei” porque me não lembra agora outro mais significativo verbo”⁽¹⁰²⁾.

Mas o pessimismo e a angústia do fatal desenlace são perfeitamente sensíveis neste conto, o que leva J. Simões Dias a dizer que ele é “a biografia de Álvaro do Carvalho”⁽¹⁰³⁾.

V. CONCLUSÃO

Para concluirmos, diríamos que Carvalho assume um lugar à parte no contexto do nosso século XIX. Com efeito, a sua originalidade manifesta-se na volúpia e no desdém pelos eufemismos ou elipses com que habitualmente se representam o interdito, o escândalo e o repugnante (erotismo, canibalismo, parricídio), ou seja, a tendência para a encenação de forças predominantemente associadas ao Mal. O interesse com que foca as obsessões dominantes como o amor pervertido, a anormalidade avançando até à loucura e o suicídio revelam-no um precursor das modernas tendências que estudam os “subterrâneos da alma”. Mas talvez sejam a desmesura, a ampliação desvairada, a acentuação de lances arrepiantes e a inclusão de figuras monstruosas que lhe garantem uma posição inconfundível nas nossas letras. Contrariamente à maioria dos autores portugueses, que ao entreterem a imaginação dos seus leitores com evocações de índole sobrenatural e insólita não se esquivam a um sentimentalismo melancólico, Carvalho constitui, como diz Fidelino de Figueiredo, um caso que “nunca se repetiu na nossa literatura”⁽¹⁰⁴⁾.

Mas não será esta obra, em frenesim e de vigor polemístico, oscilando a cada passo entre agouros e auto-censura, determinada, em grande parte, (como lembra Sampaio Bruno) ⁽¹⁰⁵⁾ pela mundividência do próprio escritor? Entre a vida e a obra de Carvalho existem, seguramente, secretos e subtis influxos que vão além da razão lúcida do escritor. Possivelmente ferido e humilhado pelo terrível e mortal veredicto médico, o juvenil escritor instalou-se no fantástico e no excesso e, apesar da variedade das máscaras e dos labirintos, ele veio ter sempre à mesma encruzilhada — a Morte — e contou-nos sempre a mesma história que era a sua.

Cedo marcado por um destino que sabia inexorável e a contas consigo próprio, dir-se-ia que a obra de Carvalho aparece como sintoma de crise e de conflito, adivinhando-se nela a ameaça do medo que o jovem autor sente pairar sobre a sua cabeça e, ao mesmo tempo, o riso salutar que o defende ao tornar os monstros inofensivos. Medo e riso não são, efectivamente, sentimentos antinómicos e surgem muitas vezes como forças em simbiose: “les rapports du rire et de la peur sont plus complexes. D’abord, pourquoi rit-on des histoires de terreur, sinon pour se venger de la peur qui commençait à nous envahir? Il y a dans ce rire quelque chose d’agressif et de vengeur. Les gens qui se moquent de l’enfer ont un compte à régler avec la crainte de l’enfer, sinon l’enfer les laisserait indifférents” ⁽¹⁰⁶⁾.

A escrita de Carvalho é, provavelmente, um exercício exorcista para combater a angústia que o invade, o sintoma de um mal-estar irremediável entre o pesadelo de um encontro com o Além misterioso e um surto de repulsa e de bom senso que o move, levando-o a demonstrar-nos, mas sobretudo a provar a si próprio,

que os fantasmas e as manifestações meta-empíricas são meros processos de efabulação, viagens ao reino da pura fantasia e do *non sens*.

Em plena desagregação do romantismo, Álvaro do Carvalho surge, no fundo, como um filho da época, ao tentar ajustar a tensão dos contrários, compensando, em suma, os fumos de uma fantasia desgarrada e trágica com o riso inteligente e com o espírito prático e realista.

NOTAS

- (1) Pierre-Georges Castex, **Le conte fantastique en France, de Nodier à Maupassant**, Paris, J. Corti, 1982 (1^{ère} éd. 1951), p. 8.
- (2) Louis Vax, **L'art et la littérature fantastique**, Paris, P.U.F., 1974, p. 11.
- (3) *Ibid.*, p. 122.
- (4) T. Todorov, **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970, p. 35.
- (5) Jacinto do Prado Coelho, **Dicionário de Literatura**, Porto, Figueirinhas, 3.^a ed., 1978, p. 607.
- (6) Almeida Garrett, **O arco de Santana**, Porto, Lello & Irmão, s/d, p. XX.
- (7) Álvaro Manuel Machado, **Les romantismes au Portugal, modèles étrangers et orientations nationales**, Paris, Fondation C. Gulbenkian, 1986, p. 125.
- (8) Alberto Ferreira, **Perspectiva do romantismo português**, Lisboa, Lítexa, 3.^a ed., s/d, p. 90.
- (9) António Pedro Lopes de Mendonça, **Memórias de um doido**, Lisboa, Imprensa Nacional, 1982, p. 2.
- (10) Jaime Batalha Reis, **“Prosas Bárbaras”** de Eça de Queirós, Porto Lello & Irmão, s/d, p. 553.
- (11) Eça de Queirós, *“Poetas do Mal”* in **Gazeta de Portugal**, n.º 1173 de 21 de Outubro de 1866.
- (12) In **O Século XIII** de Penafiel, Dezembro de 1864.
- (13) Cf. Valbel (Joaquim de Castro Lobo), **O concelho de Valpaços**, Lourenço Marques, 1954, p. 71.
- (14) Álvaro do Carvalhal, **O Castigo da Vingança**, Braga, 1862, p. 5.
- (15) *Ibid.*, p. 56.

(16) A. Ferreira de Brito, **Germano Meireles, da geração Coimbrã à geração de 70**, Porto, Texto & Contexto (Associação de Jornalistas e homens de Letras do Porto), 1983, p. 6.

(17) João Gaspar Simões, **História do romance português**, vol. III, Lisboa, Estúdios COR, 1972, p. 26.

(18) Álvaro do Carvalho “*Suicídio — Vem a pêlo O Poema da Mocidade e seu autor*”, in **Diário Mercantil**, 23 — XI — 1865.

(19) J. Simões Dias, “*Estudo biográfico*”, in Álvaro do Carvalho, **Contos**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, p. X.

(20) Álvaro do Carvalho, **6 Contos frenéticos**, Lisboa, Arcádia (col. Meia-noite), 1978, p. 39. É esta a edição para a qual remetemos o leitor ao longo deste trabalho.

(21) **O Punhal de Rosaura**, ed. cit., p. 40.

(22) *Ibid.*, p. 20.

(23) *Ibid.*, p. 41.

(24) *Ibid.*, p. 47.

(25) *Ibid.*, p. 49.

(26) *Ibid.*, p. 52.

(27) *Ibid.*, p. 51.

(28) Talvez este facto explique a leitura que Maria Leonor Machado de Sousa faz dos contos de Carvalho, ao dizer que eles “representam o caso mais notável no panorama da literatura negra em Portugal” (**O horror na literatura portuguesa**, Lisboa, Biblioteca Breve (vol. 32), 1979, pp. 64-65).

(29) Daniel Sangsue, **Le récit excentrique (Gautier-De Maistre-Nerval-Nodier)**, Paris, J. Corti, 1987.

(30) **Os Canibais**, ed. cit., p. 63.

(31) J. Bellemin-Noël, “*Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*”, in **Littérature**, n.º 2, Mai 1971, p. 113.

(32) **Os Canibais**, ed. cit., p. 64.

(33) *Ibid.*

(34) *Ibid.*

(35) *Ibid.*

(36) *Ibid.*

(37) *Ibid.*, p. 66.

(38) *Ibid.*

(39) *Ibid.*, p. 64.

(40) Ver especialmente **L’Automate**.

(41) **Os Canibais**, ed. cit., p. 64.

(42) *Ibid.*, p. 76. O motivo da mão é frequente na literatura fantástica (Veja-se Louis Vax, ed. cit., p. 27).

- (43) **Os Canibais**, ed. cit., p. 88.
- (44) *Ibid.*, pp. 88-89.
- (45) Veja-se, por exemplo, o humorismo de Castilho em **Mil e um mistérios**.
- (46) **Os Canibais**, ed. cit., p. 61.
- (47) Jean Rousset dirá que no século XVIII “le roman prétend ne pas être un roman” (**Forme et signification**, Paris, J. Corti, 1962, p. 72).
- (48) Entre nós, por exemplo, Alexandre Herculano remete para a autoridade do livro: “Se a conto, é porque a li num livro muito velho” (**A Dama Pé-de-Cabra**, Lisboa, ed. Rolim, 1986, p. 21).
- (49) **Os Canibais**, ed. cit., p. 69.
- (50) *Ibid.*, p. 65.
- (51) *Ibid.*, p. 85.
- (52) *Ibid.*, p. 94.
- (53) *Ibid.*, p. 62.
- (54) *Ibid.*, p. 65.
- (55) *Ibid.*, p. 66.
- (56) *Ibid.*, p. 90.
- (57) *Ibid.*, p. 91.
- (58) *Ibid.*, p. 89.
- (59) *Ibid.*, pp. 89 e 90.
- (60) *Ibid.*, p. 91.
- (61) *Ibid.*, p. 65.
- (62) *Ibid.*, p. 77.
- (63) *Ibid.*, p. 93.
- (64) *Ibid.*, p. 95.
- (65) Louis Vax, **La séduction de l'étrange**, Paris, P.U.F., 1965, p. 119.
- (66) **Os Canibais**, ed. cit., p. 99.
- (67) José Régio, “*Sobre o estilo de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 27-III-1968.
- (68) **Os Canibais**, ed. cit., p. 99.
- (69) *Ibid.*, p. 97.
- (70) *Ibid.*, p. 120.
- (71) *Ibid.*, p. 71.
- (72) J. Simões Dias, ed. cit., p. XVII.
- (73) Manuel João Gomes, “*Introdução: A Febre do Jogo*”, in **6 Contos frenéticos**, de Álvaro do Carvalho, Lisboa, Arcádia (col. Meia-noite), 1978, p. 103.
- (74) Louis Vax, **L'art et la littérature fantastique**, ed. cit.,

p. 14.

⁽⁷⁵⁾ **Os Canibais**, ed. cit., p. 100.

⁽⁷⁶⁾ Fidelino de Figueiredo, “*Álvaro do Carvalho (um escritor esquecido)*”, in **Serões** n.º 72, Junho de 1911, p. 421.

⁽⁷⁷⁾ Ofélia Paiva Monteiro, “*Um jogo humorístico com a verosimilhança romanesca: “O Mistério da Estrada de Sintra — II”*”, in **Colóquio-Letras**, n.º 97, Maio-Junho 1987, p. 17.

⁽⁷⁸⁾ **A Febre do Jogo**, ed. cit., p. 106.

⁽⁷⁹⁾ *Ibid.*, p. 113.

⁽⁸⁰⁾ *Ibid.*, p. 121.

⁽⁸¹⁾ *Ibid.*, p. 129.

⁽⁸²⁾ *Ibid.*, p. 134.

⁽⁸³⁾ *Ibid.*, p. 139.

⁽⁸⁴⁾ **A Vestal?**, ed. cit., p. 149.

⁽⁸⁵⁾ *Ibid.*, p. 172.

⁽⁸⁶⁾ *Ibid.*, p. 162.

⁽⁸⁷⁾ *Ibid.*, p. 167.

⁽⁸⁸⁾ *Ibid.*, p. 148.

⁽⁸⁹⁾ *Ibid.*, p. 169.

⁽⁹⁰⁾ *Ibid.*, p. 189.

⁽⁹¹⁾ *Ibid.*, p. 190.

⁽⁹²⁾ *Ibid.*

⁽⁹³⁾ Com justeza, Manuel João Gomes considera esta novela “uma obra-prima da literatura erótica que não do fantástico” (in Álvaro do Carvalho, **6 Contos frenéticos**, ed. cit., p. 143).

⁽⁹⁴⁾ **Honra Antiga**, ed. cit., p. 207.

⁽⁹⁵⁾ **J. Moreno**, ed. cit., p. 253.

⁽⁹⁶⁾ *Ibid.*, p. 235.

⁽⁹⁷⁾ *Ibid.*, p. 248.

⁽⁹⁸⁾ *Ibid.*, p. 221.

⁽⁹⁹⁾ *Ibid.*, p. 249.

⁽¹⁰⁰⁾ *Ibid.*, p. 248.

⁽¹⁰¹⁾ *Ibid.*, p. 250.

⁽¹⁰²⁾ *Ibid.*, p. 242.

⁽¹⁰³⁾ J. Simões Dias, ed. cit., p. XIV.

⁽¹⁰⁴⁾ Fidelino de Figueiredo, **op. cit.**, p. 416. Opinião que João Gaspar Simões parece partilhar ao afirmar que os Contos de Carvalho são “uma obra única na história da nossa arte de contar oitocentista” (“*A ficção fantástica antes de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 23-VIII-1972).

⁽¹⁰⁵⁾Sampaio Bruno, **A Geração Nova — Ensaios Críticos — (Os Novelistas)**, Porto, Lello & Irmão, 1984, p. 94.

⁽¹⁰⁶⁾Louis Vax, **L'art et la littérature fantastique**, Paris, P.U.F., 1974, p. 15.

BIBLIOGRAFIA

NOTA:

A bibliografia que apresentamos sobre o fantástico refere apenas os autores e os títulos que de forma mais directa contribuíram para a elaboração deste trabalho.

1 – ESTUDOS SOBRE O FANTÁSTICO

- BELLEMIN-NÔEL, Jean — “*Des formes fantastiques aux thèmes fantasmatiques*”, in *Littérature*, n.º 2, Paris, Mai 1971, (pp. 103-118).
- BESSIERE, Irène — *Le récit fantastique, la poétique de l'incertain*, Paris, Larousse, 1974.
- CAILLOIS, Roger — *Cohérences aventureuses (Au coeur du fantastique)*, Paris, Idées/Gallimard, 1965.
- CASTEX, Pierre-Georges — *Le conte fantastique en France (de Nodier à Maupassant)*, Paris, J. Corti, (1^{ère} éd. 1951), 1982.
- CASTRO, E. M. de Melo e — “Introdução”, in *Antologia do conto fantástico português*, Lisboa, ed. Afrodite, 1974.
- FURTADO, Filipe — *A construção do fantástico na narrativa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1980.
- HELLENS, Franz — *Le fantastique réel*, Bruxelles, Sodi, 1967.
- LOVECRAFT, H. P. — *Epouvante et surnaturel en littérature*, Paris, éd. Christian Bourgois, 1985.

- PRAZ, Mário — **La chair, la mort et le diable dans la littérature du XIX ème siècle (Le romantisme noir)**, Paris, Denoël, 1977.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de — **A literatura negra ou de terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)**, Lisboa, Novaera, 1978.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de — **O “horror” na literatura portuguesa**, Lisboa, Biblioteca Breve, (vol. 32), 1979.
- TODOROV, T. — **Introduction à la littérature fantastique**, Paris, Seuil, 1970.
- VAX, Louis — **La séduction de l'étrange**, Paris, P.U.F., 1965.
- VAX, Louis — **L'art et la littérature fantastiques**, Paris, P.U.F., (coll. “Que sais je?”), 1974.
- VAX, Louis — **Les chefs — d'œuvre de la littérature fantastique**, Paris, P.U.F., 1979.

2 — ESTUDOS SOBRE ÁLVARO DO CARVALHAL

- BARREIRA, João — “*Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 20 - IX -1943.
- BRUNO, Sampaio — “*O Conto fantástico*”, in **A Geração Nova (Os Novelistas)**, Porto, Lello & Irmão, 1984, (pp. 93-105).
- CASTRO, D. João — “*Um esquecido*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 5-**XI-1944**.
- DIAS, J. Simões — “*Estudo biográfico*”, in **Álvaro do Carvalho, Contos**, Coimbra, Imprensa da Universidade, 1868, (pp. V-XXII).
- FIGUEIREDO, Fidelino de — “*Álvaro do Carvalho: um escritor esquecido*”, in **Serões**, nº 72, Junho 1911, (pp. 414-424).
- FIGUEIREDO, Fidelino de — “*O Conto*”, in **História da literatura romântica portuguesa, (1825-1870)**, Lisboa, Liv. Clássica, 1913, (pp. 293-297).
- GOMES, Manuel João — “*20 palavras sobre Álvaro do Carvalho*”, in **Álvaro do Carvalho, 6 Contos Frenéticos**, Lisboa, Arcádia (col. Meia-noite), 1978, (pp. 11-25).
- GOMES, Manuel João — “*O narrador que ria por detrás dos bastidores*”, in **Álvaro do Carvalho, Os Canibais**, Lisboa, ed. Rolim, 1984, (pp. 7-11).
- GOMES, Manuel João — “*O venenoso Álvaro do Carvalho*”, in **Jornal de Letras**, 12 - 1 - 1988.

- MARQUES, João Francisco — *José Régio e Flávio Gonçalves. Os caminhos de uma amizade.* (cap. Releitura e originalidade de Álvaro do Carvalho), in **Boletim Cultural Póvoa do Varzim**, vol. XXVI, n.º 1 (1989), (pp. 170-174).
- RÉGIO, José — “*A beira dum centenário: Álvaro do Carvalho e o seu prefaciador J. Simões Dias*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 14-II-1968.
- RÉGIO, José — “*Álvaro do Carvalho e a literatura fantástica*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 6 - III -1968.
- RÉGIO, José — “*Sobre o estilo de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 27 - V - 1968.
- SILVEIRA, Pedro da — “*Álvaro do Carvalho*”, in **Revista da Biblioteca Nacional**, Lisboa, 2 (2), 1982, (pp. 303-307).
- SIMÕES, João Gaspar — “*O Conto fantástico: Teófilo Braga e Álvaro do Carvalho*”, in **História do romance português**, Vol. III, Lisboa, Estúdios COR, 1972, (pp. 25-31).
- SIMÕES, João Gaspar — “*A ficção fantástica antes de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 23 - VIII — 1972.
- SIMÕES, João Gaspar — “*Vida e morte de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 6 — IX — 1972.
- SIMÕES, João Gaspar — “*O macabro e o terrífico nos contos de Álvaro do Carvalho*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 20 - IX - 1972.
- SIMÕES, João Gaspar — “*Carvalho e a ficção portuguesa de carácter esteticista*”, in **O Primeiro de Janeiro**, 4 - X -1972.
- VALBEL, Joaquim de Castro Lopo — “*Álvaro do Carvalho*”, in **O Concelho de Valpaços**, Lourenço Marques, (tip. Minerva Central), 1954, (pp. 70-72).