

Ana Alexandra Seabra de Carvalho

O Calafrio Da Leitura



*Original de Jane. Reproduzido
por a Biblioteca Central (Kew)*

Félix Bayre

CLEPUL

Lisboa

O Calafrio Da Leitura

FICHA TÉCNICA

Título: *O Calafrio Da Leitura*

Autor: Ana Alexandra Seabra de Carvalho

Imagem da capa: Félix Hilaire Buhot (1847-1898), *Liseuse à la Lampe*, gravura com raspagem e polimento em preto em papel tecido castanho (30,2 x 20,6 cm), 1879, Permanent collection [National Gallery of Art](#), Washington, D.C., Washington.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/felix-hilaire-buhot-liseuse-a-la-lampe-woman-reading-by-lamplight>

Paginação: Luís da Cunha Pinheiro

Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

Lisboa, 2021

ISBN – 978-989-9012-57-8

Esta publicação foi financiada por fundos nacionais através da FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UIDB/00077/2020»

Esta é uma obra em acesso aberto, distribuída sob a Licença Internacional Creative Commons Atribuição-Não Comercial 4.0 (CC BY NC 4.0)



Ana Alexandra Seabra de Carvalho

O Calafrio Da Leitura

CLEPUL

2020

Índice

Nota Prévia	9
Da literatura fantástica	13
Sentidos da metamorfose em Claude Crébillon	37
Manuel Teixeira-Gomes e a experimentação do fantástico	75
Sobre <i>A Estação Dourada</i> de Urbano Tavares Rodrigues .	97
Nota biobibliográfica	107

Lorsque le vraisemblable d'une culture donnée semble (est) soudain privé de sens, le lien de l'œuvre aux éléments extra-textuels installe l'arbitraire et l'inconséquence. Jusqu'au XVIIIe siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique.

Irène Bessière

NOTA PRÉVIA

Este livro é composto por quatro estudos desenvolvidos ao longo dos últimos anos, quer como investigação pessoal, quer como material de apoio à lecionação de disciplinas da área da literatura francesa e comparada, assim como dos estudos fantásticos e da ficção-científica. O seu denominador comum encontra-se no prazer da leitura decorrente do maravilhamento ou do calafrio proporcionados por obras de ficção compreendidas entre os séculos XVIII e XX.

No ensaio de abertura, “Da Literatura Fantástica”, principiamos por traçar a evolução histórica do conceito de *fantástico* na literatura; depois, estabelecemos uma breve cronologia das obras mais marcantes da literatura fantástica ocidental; finalmente, abordamos três personagens emblemáticas: o diabo, o vampiro e o cientista louco. Assim, depois dos estudos de Todorov, aceita-se que o *maravilhoso* crê no sobrenatural, a *ficção-científica* desenvolve uma fantasia baseada nos poderes racionais da ciência e o *estranho* encontra uma solução racional. No *fantástico* — construído a partir da incerteza e da ambiguidade — devem permanecer a dúvida, a perplexidade, a angústia e o medo. Do ponto de vista narratológico, o *fantástico* assenta, então, na possibilidade de hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural, exigindo que os mundos paralelos, possíveis ou improváveis, se encontrem marcados pela inquietude, e a emoção que ele proporciona é, justamente, a do medo nascido da sensação de que a ordem do mundo vacila inexplicavelmente. O fantástico oitocentista surgiu como uma resistência à hegemonia do racionalismo, primeiro, do Iluminismo do século anterior, depois, do Positivismo, continuando a desenvolver-se em simultâneo com o Decadentismo e o Sim-

bolismo. Do século XX em diante, embora continue vivo na literatura, o *fantástico* tornou-se uma espécie de gênero menor, florescendo noutros domínios como a BD, a literatura de massas, o cinema e o audiovisual.

Nos estudos de casos que se seguem neste livro, “Sentidos Da Metamorfose Em Claude Crébillon” começa pelo início, ou seja, pelo *maravilhoso*, buscando os sentidos da metamorfose em quatro narrativas do francês Claude Crébillon (1707-1777): *Le Sylphe, Ou Songe De Madame De R*** Écrit Par Elle-Même À Madame De S****; *L'Écumeire, Ou Tanzaï Et Néadarné. Histoire Japonoise*; *Le Sopha. Conte Moral*; e *Ah Quel Conte! Conte Politique Et Astronomique*. Enquanto contista, o autor recupera e transforma um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao *maravilhoso*. Os vários sentidos da metamorfose surgem aqui tanto como processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura coeva, quanto um meio lúdico e transgressor de criticar a moral e os costumes excessivamente hedonistas ou ainda as manobras do poder político.

O ensaio “Manuel Teixeira-Gomes E A Experimentação Do Fantástico” aborda o modo como o autor luso experimenta, de forma bem singular, o registo fantástico, associando-o aos registos realista-naturalista e grotesco, em quatro narrativas: “Gente Singular”, “Sede De Sangue”, “A Cigana” e “O Sítio Da Mulher Morta”. Nelas se manifesta uma maneira diferente de olhar a realidade, sob o prisma de uma inquietante estranheza, impossível de explicar e, por isso, fonte de angústia e medo.

Finalmente, em “Sobre A Estação Dourada De Urbano Tavares Rodrigues”, apresentamos a antologia intitulada *A Estação Dourada*, na qual o autor português reúne vinte e uma narrativas breves, escritas ao longo de uma década, e que, no seu conjunto, constituem uma perspetiva multifacetada e polifónica da realidade contemporânea. O título da coletânea, ambigualmente poético, é tomado ao da narrativa inaugural, onde se verifica a interligação das temáticas do amor e da morte, sendo que cada personagem interpreta as suas vivências de forma exclusivamente pessoal: para o pequeno Ricardo de dois anos, a estação dourada simboliza a felicidade inocente das férias em família,

mas também o começo da aprendizagem do conhecimento dos perigos do mundo e da vida. Para Matilde, sua mãe, a estação dourada corresponde igualmente a umas férias perfeitas, marcadas por uma nova plenitude na sua felicidade conjugal com Ângelo, sem se dar conta da sua efemeridade. Na realidade, o marido está a morrer; e estas férias magníficas, nesta bela estação dourada, constituem a forma de despedida por ele encontrada para que a família possa aproveitar ao máximo os últimos momentos de tranquila felicidade que passarão juntos.

DA LITERATURA FANTÁSTICA

Evolução Histórica Do Conceito De “Fantástico” Na Literatura

Na Antiguidade, “fantástico” (do latim “phantasticus”, derivado do grego “phantastikos”) era sinónimo de fantasia e imaginação. Da Idade Média ao final do século XVIII e do Romantismo, assiste-se à transmissão do maravilhoso judaico-cristão, fortemente influenciado por todo um universo mágico de fundo pagão (celta, mas também greco-romano e, mais tarde, oriental com as *Mil E Uma Noites*). “Fantástico” é ainda sinónimo de fantasia, imaginação, bizarro. Com efeito, será este o sentido que vai perdurar na tradição anglófona (“Fantasy and Science Fiction”).

Na literatura francesa, a veia fantástica desenvolveu-se igualmente a partir da tradição deste maravilhoso baseado no sobrenatural (*diableries*, feitiçarias, encantamentos, etc.), mas foi também alimentada pela evolução de dois grandes mitos modernos: o de D. Juan e o de Fausto. O primeiro, de origem espanhola, corresponde, como é bem sabido, ao sedutor insaciável que desafia as leis dos homens e de Deus, sendo arrastado para a morte e danação eterna pela estátua animada do homem que havia assassinado, de acordo com a versão de Molière. O segundo baseia-se na ideia de um pacto satânico, ao qual se vêm juntar depois outras fontes: por um lado, a corrente germânica (Hoffmann, Kleist, Brentano, Jean Paul); por outro, a corrente do romance gótico inglês (Walpole, Radcliffe, Lewis, Mary Shelley, Maturin). Toda esta literatura é amplamente promovida em França por Charles Nodier, num artigo intitulado “Do *Fantásti-*

co Na Literatura” (de 1830), embora ele próprio já a houvesse ensaiado na narrativa intitulada *Smarra*, no ano de 1821¹.

De acordo com a crítica e teoria literárias francófonas de meados do século XX em diante, as definições de fantástico sucedem-se, delimitando o conceito relativamente a outros gêneros narrativos que também encenam fenômenos “extra-ordinários”. Vejam-se as mais significativas.

Segundo Pierre-Georges Castex, o fantástico é “uma intrusão brutal do mistério no quadro da vida real, está geralmente associado a estados mórbidos da consciência, que, nos fenômenos de pesadelo ou delírio, projetam imagens das suas angústias e dos seus terrores” (Castex, 1951: 8; tradução nossa).

Em 1960, Louis Vax afirma que “o fantástico, em sentido restrito, exige a irrupção dum elemento sobrenatural num mundo submetido à razão” (Vax, 1972: 14). Diz também que “o amator do fantástico não brinca com a inteligência, mas com o medo. Não olha do exterior, deixa-se enfeitiçar. Não é um outro universo que se ergue em frente do nosso, é o nosso que, paradoxalmente, se metamorfoseia, apodrece e se torna *outro*” (24); ou ainda: “homens como nós postos de súbito em presença do inexplicável” (8).

Para Roger Caillois, “o fantástico é rotura da ordem reconhecida, irrupção do inadmissível no seio da inalterável legalidade quotidiana, e não substituição total do universo real por um universo exclusivamente maravilhoso”. É, sobretudo, “jogo com o medo” (Caillois, 1965: 161; tradução nossa).

A partir de 1970, ficou célebre a definição de Tzvetan Todorov: o fantástico seria “o momento ambíguo de hesitação entre a solução racional e irracional” (Todorov, 1977: 33). Na mesma década, Irène Bessière define o fantástico como “experiência imaginária dos limites da razão”, como “lógica minada por uma retórica do jogo” (Bessière, 1974: 29; tradução nossa).

No início da década de 80, R. Bozzetto, A. Chareyre-Mejan e P. Pujade caracterizam o fantástico como desordem; instituição de um caos; o impossível e, no entanto, presente; a alteridade em operação; uma fenda; a estranheza da presença do homem no mundo; a comunhão paradoxal dos contrários; uma irrup-

¹ Cf. Bertrand (2002).

ção escandalosa e evidente no universo do real (Bozzetto *et al.*, 1980: 26-31; tradução nossa).

Para Marcel Schneider, o fantástico “é um produto de ruptura, uma fenda súbita na experiência vivida do cotidiano”. E acrescenta que “a revelação tanto pode provocar o medo como o júbilo, a felicidade como o sofrimento. Basta que se acredite nas realidades invisíveis. Esta revelação é comum à poesia, mas não se confunde com ela” (Schneider, 1985; tradução nossa).

Em síntese, como se pode constatar pelas definições supracitadas, o fantástico pressupõe que o real abre alguma fenda, isto é, que se instaura a desordem e o caos num mundo ordenado. O fantástico é comunhão paradoxal das leis da natureza e do caos, transgressão da organização das categorias aceitas. Ele é também oscilação entre o real e o irreal, entre o racional e o irracional; irrupção escandalosa e, porém, evidente; a solução é sempre insatisfatória. Ou, segundo Joël Malrieu,

a narrativa fantástica repousa em última instância no confronto entre uma personagem isolada e um fenômeno, exterior a ela ou não, sobrenatural ou não, mas cuja presença ou intervenção representa uma contradição profunda com os quadros de pensamento e de vida da personagem, ao ponto de os perturbar completamente e para sempre. (Malrieu, 1992; tradução nossa)

Do ponto de vista técnico, decorre das definições *supra* que a forma mais adequada ao fantástico literário seja a da narrativa breve, conto ou novela, pela concisão e concentração de efeitos. No contexto francês, como veremos adiante, os principais cultores do gênero são, inicialmente, Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Honoré de Balzac e Prosper Mérimée, nomeadamente na época do grande desenvolvimento da imprensa e do folhetim. Depois de Hoffmann, será Edgar Allan Poe um dos mestres na criação da especificidade estética do fantástico moderno, a da “inquietante estranheza” (Freud, 1985), que perturba e angustia a alma e pode mesmo levar o sujeito à loucura e ao suicídio. Trata-se agora de uma nova forma de provocar o medo, que vem substituir o terror e o frenesim anteriores, os quais tinham, sobretudo, um efeito catártico de purificação das emoções após o regresso à ordem natural, tal como era apanágio da tragédia

grega, segundo Aristóteles. Deste modo, tanto Poe como Maupassant interrogam as certezas mais científicas, introduzem a dúvida e a hesitação quanto à percepção do real, desviam a razão, de forma a simbolizar os limites da identidade e a fragilidade da autonomia do sujeito (cf. Bertrand, 2002).

Na narrativa fantástica, a ação centra-se, pois, nos fenómenos ou seres insólitos, aparentemente de natureza sobrenatural. Mas então como explicar o sucedido? Ao longo dos tempos, a literatura ocidental foi dando respostas diferenciadas que Todorov (1977) classifica em géneros distintos: *maravilhoso*, *estranho*, *fantástico* e *ficção-científica*. No género *maravilhoso*, verifica-se uma aceitação plena da explicação sobrenatural — intervenção mágica, divina ou diabólica. A *ficção-científica*, por seu turno, encena uma fantasia associada à crença nos superpoderes racionais da ciência humana. No *estranho*, oscila-se entre a crença no sobrenatural ou na solução racional, verificando-se, no fim, a prevalência da última. Contudo, a resposta, no género *fantástico*, construído a partir da incerteza (Bessièrre, 1974) e da ambiguidade², é a da hesitação, da perplexidade, da angústia e do medo: o protagonista não sabe o que pensar, apenas que aconteceu o impossível e que não está louco — ou estará? Decida o leitor, se puder. . . O fantástico, no sentido todoroviano, afasta-se, então, por um lado, da inverosimilhança pressuposta, mas totalmente aceite, pelo pacto ficcional do maravilhoso, característico do imaginário mítico, místico, lendário, fabuloso, feérico ou tenebroso. Todavia, ele distancia-se, igualmente, por outro lado, do imperativo da verosimilhança abso-

² Filipe Furtado defende que “qualquer narrativa cujo tema dominante se relacione de forma inegável com uma manifestação meta-empírica nunca totalmente explicada ou aceite reúne já as condições básicas para ser tomada como fantástica”, acrescentando que tal sucede “sobretudo se essa dialéctica entre a natureza e o extranatural vier a ser repetida e ampliada inúmeras vezes no decurso da intriga” (Furtado, 1980: 42). Contudo, diz ainda que o fenómeno deve apresentar “um grau de plausibilidade pelo menos idêntico ao do mundo pretensamente natural em que o discurso o faz irromper” (42). Para o autor português, “no essencial, a narrativa fantástica deverá propiciar através do discurso a instalação e a permanência da *ambiguidade* de que vive o género, nunca evidenciando uma decisão plena entre o que é apresentado como resultante das leis da natureza e o que surge em contradição frontal com elas” (Furtado, 1980: 132).

luta que, de Aristóteles ao Classicismo (Seiscentista e Setecentista) e, a partir do século XIX, à estética realista, enforma o pacto ficcional das várias manifestações do “realismo” na literatura ocidental.

Como é bem sabido, o pensamento teocêntrico medieval aceitava o plano sobrenatural em íntima relação com o plano do real, coexistindo em harmonia e explicando-se mutuamente, o que corresponde às leis do maravilhoso. Aliás, até ao final do século XVII, a crença na bruxaria, por exemplo, fez com que tanto o senso-comum como a lei condenassem à fogueira muitas pessoas acusadas de pacto “comprovado” com o demónio. Por outro lado, o final do século XVII é o momento em que se inaugura, na literatura francesa, com Charles Perrault, o período áureo dos contos de fadas, reino do maravilhoso por excelência. Só com o Iluminismo setecentista se começa a pôr em causa a aceitação da verosimilhança da interferência do sobrenatural no plano da vida real quotidiana, rompendo-se, assim, o equilíbrio anterior e proporcionando-se o surgimento de uma nova tipologia de textos sobre fenómenos sobrenaturais, onde a dúvida se instala. Como refere Irène Bessièrre a este propósito:

Lorsque le vraisemblable d'une culture donnée semble (est) soudain privé de sens, le lien de l'œuvre aux éléments extra-textuels installe l'arbitraire et l'inconséquence. Jusqu'au XVIII^e siècle, le vraisemblable se charge simultanément du discours sur la nature et du discours sur la surnature, que la religion assemble de manière cohérente. Avec les Lumières, ces deux discours deviennent antinomiques, la culture est incapable de les concilier. Dans ce moment transitoire de déséquilibre, apparaît le récit fantastique. (Bessièrre, 1974: 67-68)

A antinomia referida permite ao leitor uma reação de perplexidade quando o meta-empírico irrompe bruscamente no quadro do mundo real e das suas leis naturais. Contudo, o pensamento iluminista também não o exclui em absoluto, o que, segundo Filipe Furtado, “mantém completamente aberta a via para a indecisão permanente de que vive o fantástico” (Furtado, 1980: 136). Assim, para conseguir o difícil equilíbrio que caracteriza este género, a organização narrativa deve corresponder, de acordo com Filipe Furtado, aos seguintes traços: em

primeiro lugar, ela deve, num contexto aparentemente normal, fazer irromper e tornar “dominantes em relação aos restantes elementos temáticos acontecimentos ou personagens que subentendam a existência objectiva de uma fenomenologia *meta-empírica* e evidenciem índole e propósitos considerados *negativos* à luz dos padrões axiológicos correntes” (Furtado, 1980: 132). Depois, a organização narrativa deve conferir verosimilhança a tais fenómenos, de forma a, paradoxalmente, os tornar aceitáveis pelo senso comum e pelas regras do género. Para que funcione, essa inverosimilhança tem de ser ocultada através de processos que salientem o seu aspeto “verosímil”. Em terceiro lugar, o autor supracitado refere a necessidade de jogar com explicações meramente parcelares dos fenómenos insólitos para evitar cair na racionalização plena do estranho ou na ausência de tentativa de racionalização que pressupõe a sua aceitação sem reservas própria do maravilhoso (Furtado, 1980: 132).

Acresce que, para Filipe Furtado, a narração deverá estar a cargo de um narrador fiável, cético, preferencialmente homodiegético (testemunha dos factos) ou mesmo autodiegético (protagonista), que tenha autoridade perante o leitor e lhe transmita a perplexidade, a angústia e o medo. Este aspeto será tanto mais conseguido se existir no texto um narratário, preferencialmente intradiegético, com a dupla função de refletir a leitura incerta dos fenómenos meta-empíricos e transmitir ao leitor idênticas reações perante os factos inexplicáveis. O fantástico, centrando-se na paradoxal subversão do real por fenómenos na aparência sobrenaturais, encena geralmente personagens planas que suscitam a identificação do leitor e permitem a representação da perceção ambígua dos fenómenos insólitos. Elas devem, pois, agir num “espaço híbrido, indefinido, que, aparentando sobretudo representar o mundo real, contenha indícios da própria subversão deste e a deixe insinuar-se aos poucos” (Furtado, 1980: 132-133).

Atente-se agora naquilo a que Filipe Furtado chama “a falsidade verosímil” (Furtado, 1980: 44). Como já foi referido, na narrativa fantástica surge um universo em que apenas algumas categorias do real foram transformadas ou suprimidas, instaurando-se uma antinomia insólita e assustadora, pois não

permite que uma explicação racional venha restaurar a lógica das leis da natureza conhecida. Assim, o fantástico, ao contrário do maravilhoso,

procura nunca proporcionar ao receptor do enunciado uma certeza total sobre o teor do mundo em que é imerso, mundo esse que lhe parece o normal (embora nele se insinue a subversão da normalidade) e cujo carácter “descontínuo” leva a constantes reavaliações da pseudo-realidade que lhe é proposta. (Furtado, 1980: 44)

Verifica-se, então, a hesitação oscilante entre aceitar ora o sobrenatural, ora uma explicação lógica. Para produzir a aceitação verosímil da inverosímil antinomia sobrenatural vs. real, o fantástico tem de falsear os dados: “a coberto [desta verosimilhança], o receptor do enunciado será conduzido, como que pela mão, a quase aceitar que a subversão das leis naturais que a sua razão recusa é uma séria possibilidade no mundo falsamente normal em que o fantástico o mantém isolado” (Furtado, 1980: 45).

Ora, é sabido que o verosímil é um simulacro da verdade. Como tal, ele apenas se adequa à ideia que dele faz a opinião pública e às exigências das regras de cada género literário, variáveis naturalmente mutáveis de acordo com as diferentes épocas e locais. Deste modo, se, como afirma Filipe Furtado, o fantástico, “aparenta conformar-se com os dados da opinião corrente no enquadramento epocal e ideológico em que a narrativa é produzida, utilizando-os para tornar admissíveis as personagens e o espaço alegadamente reais em que a ocorrência insólita irá surgir”³, ele utiliza, sobretudo, o plano do verosímil correspondente ao respeito integral das regras do género “para tornar plausíveis os elementos extranaturais em si” (Furtado, 1980: 48). Porém, como salienta ainda o autor, estes elementos sobrenaturais, se são tidos pela *doxa* como inverosímeis, podem, contudo, “revelar-se inteiramente aceitáveis se forem considerados à luz dos princípios específicos que governam o género, em particular aqueles que decorrem da própria atitude do fantástico perante o sobrenatural” (48-49). Para além disso, o género

³ Cf. Furtado (1980: 48).

fantástico joga com a verosimilhança para tentar suscitar no leitor o mesmo tipo de obediência cega às convenções genológicas que estão na base da construção da narrativa, “procurando fazer crer que aquilo que somente resulta da aplicação dessas convenções e está em frontal contradição com a opinião comum não só não hostiliza esta, mas é afinal um dos possíveis da própria realidade” (Furtado, 1980: 53). No entanto, a manutenção da verosimilhança textual depende, em larga medida, da capacidade de ocultação de tais processos retórico-literários⁴, pois é necessário “mascarar a efectiva inadequação da história ao mundo empírico” (53), isto é, a sua inverosimilhança, “fazendo esquecer que ela apenas contém uma lógica (a do género) cujas regras se pretende impor ao destinatário” (Furtado, 1980: 53). Assim, o “efeito de real” (conceito barthesiano bem conhecido) é imprescindível na narrativa fantástica de forma a, paradoxalmente, fazer irromper e tornar admissível a aparência sobrenatural dos fenómenos encenados. Daqui resulta o delicado equilíbrio da ambiguidade estrutural que caracteriza o género.

⁴ Tais processos retórico-literários são os seguintes: o recurso à autoridade, isto é, trata-se de fornecer dados fictícios mas atribuídos a fontes credíveis, por exemplo, o testemunho de personagens respeitáveis (pela idade, pelo conhecimento, pelo estatuto social); a apresentação de documentos fiáveis (ou, como no caso do *Manuscrit Trouvé À Saragosse*, o valor do documento encontrado por acaso e anónimo, fazendo com que o verosímil da falsidade englobe toda a narrativa, o que escusa o narrador-editor de 1º nível de se justificar perante a aceitação ou não do insólito, reforçando a ambiguidade). Podemos ter também a mistura de dados conhecidos e verídicos com outros falsos ou a distorção de dados verdadeiros. A verosimilhança pode, pois, ser também criada através de referências factuais que envolvem factos ou fenómenos do real relacionados com vários domínios do conhecimento: factos históricos ou contemporâneos da narrativa; ou dados pseudocientíficos ou filosóficos. Surgem frequentemente misturados com outros fictícios, deste modo, procura-se fazer passar a credibilidade/verosimilhança para o lado do inexplicável (cf. Furtado, 1980: 54-56). Por seu turno, a racionalização apenas parcial “não desfaz a manifestação insólita e cria uma ilusão de confiança na imparcialidade do narrador” (Furtado, 1980: 67). Ela deve ainda relacionar-se com a acentuação do efeito de real do espaço onde decorre a ação, o efeito de recuo temporal e/ou deslocação espacial e a confirmação pseudocientífica ou filosófica (cf. Furtado, 1980: 57-58). Acrescentemos, ainda, ao nível do discurso, o recurso constante à forma do Imperfeito, ao modo Condicional e à modalização.

Breve Cronologia Da Literatura Fantástica Ocidental

O fantástico desenvolveu-se, como vimos, na Europa no século XIX com o Romantismo, mas ele mergulha as suas raízes nas fábulas antigas, nas lendas medievais e nos contos populares. Com efeito, originada em França e Inglaterra no final de Setecentos, a vaga fantástica espalha-se, durante o século seguinte, por toda a Europa até à Rússia e também aos EUA. Os seus grandes mestres influenciadores são o alemão E. T. A. Hoffmann e o americano Edgar Allan Poe.

Nem maravilhoso (como as *Fábulas* [1668-1693] de Jean de La Fontaine [1621-1695] ou os *Contos* [1694-1697] de Charles Perrault [1628-1703]), nem ficção-científica (como a obra de Jules Verne [1828-1905] ou de G. H. Wells [1866-1946]), o fantástico é, sobretudo, uma visão do mundo. De certo modo, este género é o “filho rebelde” do Romantismo, e com o qual o século XIX responde às certezas da ciência e da técnica, uma vez que o universo privado de Deus permanece enigmático e inquietante. A literatura fantástica não nasce, então, de uma Idade Média supersticiosa, mas dos demasiado racionais tempos modernos. A contracorrente do Iluminismo e da tranquilidade das certezas científicas, o género fantástico prefere o frenesim do medo e da loucura. Contrariamente aos contos de fadas e às lendas maravilhosas, ele dirige-se a um leitor incrédulo, cético e racional, que já não acredita no sobrenatural. Porém, o vazio que então se forma torna o mundo circundante enigmático, inquietante e caótico. Assim, a partir do século XVIII, a literatura fantástica vai encarregar-se desta perturbação, dando aos nossos medos, ancestrais ou novos, uma expressão mais espetacular.

Tudo parece ter começado nas últimas décadas de Setecentos. Em 1772, é publicado *O Diabo Enamorado* (*Le Diable Amoureux*), de Jacques Cazotte (1719-1792). A contracorrente das Luzes, o ocultismo, a magia e o satanismo propagam-se, e os monstros estão de novo à solta depois do esforço racionalista. Pleno dessa influência iluminista, Cazotte escreve o seu romance, entre o maravilhoso tradicional e os alvares do fantástico moderno através da ambiguidade da relação entre real e sobrenatural. O herói da narrativa, Álvaro, confronta-se, ao longo de uma série de desventuras, com as múltiplas encarnações do

diabo, das quais a mais atraente é o demónio Biondetta. Entrecidos um no outro, real e irreal conferem a esta narrativa um tom perturbador, clima enfatizado ainda pelas declarações aterrorizadas do protagonista. Os ingredientes mais importantes do que será a narrativa fantástica já aqui podem ser encontrados, nomeadamente, o inexplicável que surge no seio da realidade familiar; o herói aterrorizado que não compreende o que lhe está a acontecer; o mal e as forças obscuras que assombram o mundo. O romance foi um enorme sucesso durante um século em toda a Europa, tendo lançado o género.

Aproximadamente uma década depois, em 1786, surge *Vathek, Conto Oriental*, de William Beckford (1759-1844), originalmente escrito em francês.

Já no início de Oitocentos, entre 1804 e 1814, é dado à estampa o *Manuscrito Encontrado Em Saragoça (Manuscrit Trouvé À Saragosse)*, de Jean Potocki (1761-1815), igualmente redigido em francês por este autor de nacionalidade polaca.

Após a Revolução de 1789, os franceses exorcizam os seus medos, lançando-se num terror espetacular, com a prática pública dos suplícios e do guilhotinamento em massa. O romance “negro” inglês (“Gothic Novel”) espalha por toda a Europa uma vaga de terror macabro, acentuando o lado tenebroso de uma inspiração numa Idade Média supersticiosa. É a moda dos cemitérios em noite de lua-cheia, dos castelos assombrados, dos fantasmas, dos monstros, das freiras esvaídas em sangue e das jovens encarceradas, aterrorizadas e violadas por monges diabólicos. Esta “maré negra” corresponde ao gosto do tempo pelas ruínas, paixões exacerbadas e sortilégios da noite. Como obras “de culto” refirmam-se as seguintes até meados do século XIX:

1764 — *O Castelo De Otranto (The Castle Of Otranto)*, de Horace Walpole (1717-1797);

1794 — *Os Mistérios Do Castelo De Udolfo (The Mysteries Of Udolpho)*; *O Italiano, Ou O Confessionário Dos Penitentes Negros (The Italian, Or The Confessional Of The Black Penitents, 1797)*, de Ann Radcliffe (1764-1823);

1795 — *O Monge*, de Matthew Gregory Lewis

(1775-1818). [*The Monk* foi traduzido em português por Alexandre Herculano com o título de *Afonso E Isolina*];

1797-1812 — *Phantasmus*, de Ludwig Tieck (1773-1853);

1800-1802 — *Heinrich Von Ofterdingen* (espécie de *Märchen*), de Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772-1801);

1817 — *Frankenstein, Ou O Prometeu Moderno (Frankenstein; Or, The Modern Prometheus)*, de Mary Shelley (1797-1851);

1817 — *O Homem Da Areia (Der Sandmann* [os motivos dos “olhos” e do “autómato androide”]), de E. T. A. Hoffmann (1776-1822);

1820 — *Melmoth, O Vagabundo (Melmoth The Wanderer)*, de Charles Robert Maturin (1782-1824);

1790-1808 e 1832-1833 — *Fausto (Faust)*, de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) [cf. Christopher Marlowe (1564-1593): *A Trágica História Da Vida E Morte Do Doutor Fausto (The Tragical History Of The Life And Death Of Doctor Faustus*, 1588)];

1839 — *O Bispo Negro*, de Alexandre Herculano (1810-1877);

1843 — *Frei Luís De Sousa*, de Almeida Garrett (João Baptista da Silva Leitão de, 1799-1854);

1848 — *O Monge De Cister*, de Alexandre Herculano;

1851 — “A Dama Pé-de-Cabra” in *Lendas E Narrativas*, igualmente de Alexandre Herculano.

A tradução francesa dos contos de Hoffmann, em 1828 por Loève-Weimars, lança a geração romântica na via de um fantástico colorido de humor e de loucura, de grotesco e de absurdo. O fantástico, até então sinónimo aproximado de “imaginário” e de “estranho”, torna-se na bandeira da vanguarda artística, símbolo de exaltação estética e revolucionária.

Assim, em 1831, surge o primeiro êxito do fantástico francês, *A Obra-Prima Desconhecida* (*Le Chef-d'œuvre Inconnu*), de Honoré de Balzac (1799-1850), seguido de *A Pele De Chagrém* (*La Peau De Chagrin*, 1831), do mesmo autor, onde o herói, Rafael, se deixa tentar por um talismã — a pele de chagrém —, a qual lhe permite viver intensa e apaixonadamente, mas, à medida que a pele encolhe, a morte avança sem piedade. Um ano mais tarde, Balzac faz de novo sucesso com *Louis Lambert*.

1832 é igualmente palco do enorme êxito d'*A Fada Das Migalhas* (*La Fée Aux Miettes*), de Charles Nodier (1780-1844). Influenciada por Hoffmann, esta narrativa surge marcada por visões de pesadelo e por um maravilhoso frenético.

Por seu turno, Théophile Gautier (1811-1872) publica diversas narrativas fantásticas de sucesso, dentre as quais destacá-riamos *A Cafeteira* (*La Cafetière*, 1831) e *A Morta Enamorada* (*La Morte Amoureuse*, 1836). Nesta última, é-nos apresentado um jovem religioso, assombrado pela presença da vampira Clarimunda, a qual aproveita o seu sono para lhe sugar o sangue. A libertação do herói só ocorre depois do exorcismo do cadáver da morta.

Não menos importante é Prosper Mérimée (1803-1870), racionalista cínico, mas um enorme contista fantástico, assim como um avisado crítico responsável pela introdução em França de *O Nariz*, do russo Vassilievitch Gogol (1809-1852). Segundo Mérimée, o fantástico é um jogo intelectual, uma ilusão artística criada por processos retóricos, conceção essa ilustrada tanto por *A Vénus D'Ille* (1837), como por *Lokis* (1868). Medo e horror cruzam-se em ambas as narrativas. Na primeira, verdadeira obra-prima do mecanismo fantástico, contam-se os amores bizarros e fatais, na sua noite de núpcias, entre um homem e uma estátua antiga. Com efeito, um anel de casamento destinado a uma noiva de carne e osso mas colocado por comodidade no dedo da estátua recém-descoberta foi o bastante para selar um casamento mortal entre o humano e o objeto estranhamente animado. A segunda narrativa segue a história trágica de um homem, filho de uma mulher com um urso, acabando a parte bestial da natureza deste ser híbrido por aniquilar toda a sua humanidade. Segundo Mérimée, uma boa narrativa fantástica

deve iniciar-se com retratos bem verosímeis de personagens bizarras, mas possíveis, providas de traços minuciosamente realistas. Depois, o leitor deve ser conduzido a passar impercivelmente do bizarro ao maravilhoso até que, de repente, se encontra em pleno fantástico sem se ter apercebido de que havia muito que deixara o mundo real.

De facto, a partir de meados de Oitocentos, a influência de Hoffmann é suplantada pela de Edgar Allan Poe (1809-1849). O fantástico depura-se, orientando-se para o terror psicológico e a ficção-científica (*Histórias Extraordinárias* [*Extraordinary Tales*], contos publicados entre 1840-1846 e repletos de angústia, loucura e morte). Contudo, Poe não é apenas um mestre do terror e do estranho, ele é igualmente um extraordinário inventor de formas literárias: *A Carta Roubada* (*The Purloined Letter*) lança as bases do género “detective novel” e do romance policial; *O Poço E O Pêndulo* (*The Pit And The Pendulum*) e *O Gato Preto* (*The Black Cat*) renovam a tradição inglesa da narrativa de terror “gótico”; *The Balloon-Hoax* (1845) inventa o género do “maravilhoso científico”, antepassado da ficção-científica. Refiram-se ainda outras narrativas célebres de Edgar Allan Poe: *William Wilson* (o motivo do “duplo”: o Bem e o Mal são as duas faces opostas da personalidade do ser humano), *O Retrato Oval* (*The Oval Portrait*: os motivos dos “objetos inanimados” e da “metamorfose”) e *A Queda Da Casa De Usher* (*The Fall Of The House Of Usher*).

De regresso ao contexto literário francês, a partir dos anos 60 do século XIX, tornaram-se célebres várias obras que inovaram o género fantástico. Assim, em 1865, publica-se *Aurélia*, de Gérard de Nerval (1808-1855), narrativa autobiográfica e visionária de uma descida aos infernos da alma, ou seja, as memórias interiores de um poeta sobre a temática da loucura.

Quase uma década depois, surgem, no ano de 1874, *As Diabólicas* (*Les Diaboliques*), de Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly (1808-1889). Nesta antologia de novelas, o omnipresente diabo toma sempre a forma de uma mulher de terrível beleza.

Um ano mais tarde, em 1875, é dada à estampa *A Mão Do Escorchado* (*La Main D'Écorché*), de Guy de Maupassant (1850-1893), autor de alguns dos melhores contos e novelas do género que tratam o tema da loucura: *A Cabeleira* (*La Chevelure*,

1884), *Um Louco?* (*Un Fou?*, 1884) ou *O Horla* (*Le Horla*, 1886-1887). Neste último, o narrador questiona-se incessantemente se será uma vítima perseguida por um espírito nefasto e invisível ou se será apenas louco. A marca de Maupassant no gênero fantástico prende-se, justamente, com esta oscilação entre a hipótese do sobrenatural e a racional da psiquiatria, ciência em desenvolvimento no seu tempo. Desta forma, centrado no medo, na angústia e na loucura, o fantástico de Maupassant é de natureza estritamente fisiológica e psicológica, explorando as potencialidades do terror psíquico presentes no ser humano.

No final de Oitocentos, Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) publica, em 1883, a coletânea de contos, narrativas e novelas fantásticos intitulada *Contos Cruéis* (*Contes Cruels*), onde se destaca *Vera* (*Véra*, anteriormente publicada em 1874), novela em que o poder psíquico do desejo triunfa sobre as barreiras da morte. Em 1886, o autor dá à estampa o célebre romance *A Eva Futura* (*L'Ève Future*), considerado uma das obras fundadoras da ficção-científica, no qual o célebre físico americano Thomas Edison cria para o desesperado herói Ewald, loucamente apaixonado por uma beldade pouco inteligente, um autômato à imagem da mulher amada, mas dotado de uma alma pura e delicada, inteligente e espirituosa.

No mesmo ano, em Inglaterra, Robert Louis Stevenson (1850-1894) publica *O Médico E O Monstro* (*The Strange Case Of Doctor Jekyll And Mister Hyde*).

Aproximadamente uma década depois, em 1897, Bram Stoker (1847-1922) regressa à tradição do “gótico” sanguinolento com o famoso romance *Drácula*. Mito erótico e macabro, o seu vampiro terá um enorme sucesso no cinema.

No ano seguinte, Henry James (1843-1916) dá à estampa *Calafrio* (*The Turn Of The Screw*) e Jack London (1876-1916) inicia a publicação (até 1916) dos seus contos fantásticos.

Já no século XX, durante a Grande Guerra, surge, em 1915, *A Metamorfose* (*Die Verwandlung*), de Franz Kafka (1883-1924); seguir-se-ão as publicações póstumas de *O Processo* (1925) e de *O Castelo* (1926).

Entre 1925 e 1937, é dada à estampa *A Casa Maldita* (*The Shunned House*), de Howard Phillips Lovecraft (1890-1937).

Em Portugal e segundo Maria Leonor Machado de Sousa, que adere à tese todoroviana, “excluindo algumas intervenções do Diabo, não há realmente fantástico”, embora “a narrativa medieval, de origem conventual ou dos romances de cavalaria, [nos transmita] o maravilhoso cristão ou um universo em que gigantes, anões, etc. coexistem sem o conflito da dúvida num mundo que é também uma forma do maravilhoso” (Sousa, 1997). A autora considera que a época dos Descobrimentos poderia ter fornecido matéria fértil para o fantástico na literatura portuguesa; contudo, “os terrores marítimos, que conhecemos da tradição e que todavia dificilmente encontramos pormenorizados nos textos coevos, só no ‘Mostrengo’ de Fernando Pessoa viria a ter a sua forma realmente fantástica” (Sousa, 1997). A segunda metade de Setecentos, através da balada popular, descobre “as potencialidades do género. O grande impulso proveio da balada alemã *Lenore*, de Bürger, 1773, onde o noivo morto na guerra volta como fantasma — embora não reconhecido como tal — buscar a noiva que o invocara” (Sousa, 1997). Temática de sucesso à escala europeia, ampliada pelas “tendências medievistas da época [que] facilmente encontraram inspiração nas Cruzadas, que tinham levado tantos homens para terras longínquas” (Sousa, 1997). Neste contexto, refere ainda a autora citada,

o poema de maior êxito foi aquele que Herculano traduziu como *Afonso e Isolina* (M. G. Lewis, *The Monk*, 1795) e que marcou realmente o Romantismo português nas duas formas possíveis: *A Noite do Castelo*, de Castilho, 1836, com todos os ingredientes do fantástico, e *Frei Luís de Sousa*, de Almeida Garrett, onde a ambiguidade é tratada ao mais alto grau, revelando que não é necessária a parafernália que muitas vezes tocava as raias do ridículo para fazer vibrar as cordas da emoção, da ansiedade, do terror e da angústia que o fantástico total tinha como objectivo. (Sousa, 1997)

Estas obras influenciaram significativamente a literatura coeva, na balada, no romance e, sobretudo, no teatro. Assim, “no romance, há que destacar *Rui de Miranda*, de Aires Pinto de Sousa, 1849, e no teatro *O Pajem de Aljubarrota*, de Mendes

Leal, 1846, onde não falta violência. Como D. João de Portugal, o herói abdica da sua vingança, permitindo, neste caso, um desenlace feliz” (Sousa, 1997). A autora citada estranha ainda o facto de os escritores do Romantismo português não se terem deixado inspirar grandemente pela riqueza da história e cultura pátrias em “situações propícias ao que poderemos chamar a morte duvidosa, terreno ideal para o tipo de situação referido — Reconquista, Descobertas, Alcácer-Quibir, até as Invasões Francesas” (Sousa, 1997). Pelo contrário,

preferiram cenas e situações de violência bem real, e raramente a ambiguidade foi trabalhada no sentido do fantástico. No entanto, certas figuras da tradição dos romances do século XVIII continuaram a aparecer regularmente, com destaque para o encapuçado (muitas vezes vestido de frade), onde a ocultação do rosto e de quaisquer sinais distintivos se prestava de forma ideal à criação da ambiguidade. (Sousa, 1997)

Após o período romântico e a era de Oitocentos, Maria Leonor Machado de Sousa observa ainda que, em Portugal, “o caso mais notável é com certeza o de Mário de Sá-Carneiro, que trabalhou a ambiguidade do fantástico de tal forma que deverá ser considerado o maior cultor do género entre nós” (Sousa, 1997).

Três Personagens Emblemáticas: O Diabo, O Vampiro E O Cientista Louco

No início, era o Diabo como encarnação do Mal. Chame-se Belzebu, Lúcifer, Mefistófeles ou Satanás, o Diabo é o protagonista do terror da primeira literatura fantástica. Encarnação do Mal, ele apresenta-se aos heróis sob uma imensa panóplia de máscaras da tentação, pois nunca usa a violência: as suas armas são as que os seres humanos lhe entregam voluntariamente, deixando-se seduzir.

Assim, quando o Diabo surge aos olhos espantados de Álvaro, o herói de *O Diabo Enamorado* de Jacques Cazotte, metamorfoseado numa horrenda cabeça de camelo, as suas primeiras palavras são: “Che vuoi?” (“Que queres tu?”). Passado o primeiro susto, Álvaro dá-lhe as suas ordens. O camelo

transforma-se numa cadelinha, depois num elegante pajem e, por fim, numa bela tocadora de harpa chamada Biondetta. Álvaro sucumbe aos encantos desta, permitindo eventualmente o triunfo do Mal. Subitamente, sob os traços de Biondetta, reaparece a cabeça do camelo, isto é, de Belzebu. Alma sensível, Álvaro desmaia. Quando recupera os sentidos, corre para casa da mãe. E então surge a dúvida: teria ele sonhado as suas desventuras? Por um lado, parece que sim, sem ser, no entanto, essa a resposta definitiva. Deste modo, a moral estaria salva e a razão quase que volta a reinar. Em *Cazotte*, o Diabo surge como alegoria do combate, inerente à própria condição humana, entre o Bem e o Mal.

Com o Mefistófeles de Goethe, o Diabo renuncia às suas tradicionais brincadeiras. Fausto, o seu antagonista, é um sábio de meia-idade que busca nas artes mágicas uma verdade que a ciência não lhe pôde dar. Mefistófeles lança-lhe um desafio: se for capaz de satisfazer a sua sede de conhecimento e de prazer, Fausto confessar-se-á vencido e condenado para toda a eternidade. Mefistófeles arrasta, então, o velho sábio numa longa série de aventuras, de que o episódio mais romanesco é o do encontro com Margarida. Rejuvenescido por artes diabólicas, Fausto seduz facilmente a jovem. Porém, contra a sua própria vontade, apaixona-se perdidamente por ela. Goethe escreveu uma primeira versão desta tragédia em 1808, mas continuou a trabalhar nela até ao fim da vida, em 1832. Este confronto entre Fausto e Mefistófeles representa o destino do ser humano disputado por Deus e o Diabo, sendo uma temática cara a toda a arte ocidental até aos nossos dias.

A partir de Edgar Allan Poe, contudo, a ficção diabólica, tão difundida na cristandade medieval, vai dar lugar ao motivo do “duplo” numa literatura que aprofunda cada vez mais a análise psicológica. O Bem e o Mal passam a apresentar-se como as faces opostas da personalidade humana. No conto *William Wilson*, Poe confere ao duplo um papel inesperado, o da má-consciência, uma vez que o narrador se mostra um ser perverso, que se julga perseguido pelo seu duplo virtuoso, a quem acaba por apunhalar.

Com *O Horla* de Maupassant, o duplo oscila entre o carácter sobrenatural e um sintoma clínico da esquizofrenia do herói.

Finalmente, o duplo pulveriza a sua natureza diabólica no romance de Stevenson, *O Médico E O Monstro*. Tendo descoberto a dualidade da sua natureza, o Dr. Jekyll consegue dissociar os dois estados através de uma poção por si inventada. Desenvolvendo o tema do desdobramento da personalidade como resultado da irrupção do “eu” inconsciente no consciente, a natureza dual do ser humano é aqui apresentada como resultado da repressão dos instintos criminosos através daquilo que poderíamos designar como a “bondade convencional” da sociedade vitoriana. Assim, a “criatura” criada pelo Dr. Jekyll é um outro de si mesmo, a manifestação do seu duplo diabólico. O respeitável Dr. Jekyll e o monstruoso Hyde disputarão entre si o mesmo corpo, até ao suicídio final.

Não obstante, o Diabo não se deixou vencer definitivamente pelo duplo. Desde os anos 70 do século XX que a literatura e o cinema, este último grande consumidor de sobrenatural aterrador, o fizeram ressurgir; e são de destacar, paradoxalmente, as histórias em que a entidade diabólica parece assumir os traços angelicais de um bebé (*Rosemary's Baby*, filme de Roman Polanski, 1968) ou de uma criança (*The Omen [O Génio do Mal]*, filme de Richard Donner, 1976).

O mito de D. Juan revisitado engendra a criação de uma nova personagem, a do vampiro sedutor. Como parece ser bem sabido, até pelas crianças, o vampiro vive de noite e recua perante o alho e o crucifixo. A sua imagem não se reflete nos espelhos. Tem pavor da luz do dia, desaparecendo com o cantar do galo. Habita um tenebroso e ermo castelo, uma espécie de ninho de águia situado no alto de um penhasco rochoso, com paredes húmidas, portas que rangem e teias-de-aranha. Durante o dia, o vampiro está “ausente”; à noite, saindo da sua cripta, procura novas vítimas para satisfazer o seu desejo de sangue, as quais se tornarão em seres da sua espécie. Penetrando nos seus quartos, o monstro suga gulosamente o sangue de jovens virgens adormecidas.

Estes lugares-comuns, mil vezes repetidos pelo cinema de terror, vêm de tempos longínquos pela via da tradição folclórica romena, mas muito diretamente do romance do escritor inglês de origem irlandesa Bram Stoker, *Drácula*. Nesta obra, para a qual se documentou meticulosamente e se inspirou em *O Vampiro* de John William Polidori (1818), o autor fixa definitivamente a história de Jonathan Harker, obrigado a deslocar-se em negócios a um tenebroso castelo nos Cárpatos, do qual foge quando compreende que o seu anfitrião, o Conde Drácula, é um vampiro. Tentará, por todos os meios, impedir que o monstro contamine a Inglaterra inteira. Drácula falha e morre, como todos os vampiros da tradição, com uma estaca de madeira a trespassar-lhe o coração e a cabeça cortada.

No cinema, a personagem do vampiro impõe-se a partir de 1922, com a obra-prima muda de Murnau intitulada *Nosferatu*. Nos anos trinta, os filmes de vampiros multiplicam-se: *Vampyr*, primeiro filme sonoro de Carl Dreyer, e *Dracula* de Tod Browning (1931), interpretado por Bela Lugosi. Na década de sessenta, Terence Fisher produz uma série de *Dráculas*, cada vez mais sangrentos e eróticos. Herdeiro desta longa tradição, Roman Polanski realiza uma magnífica paródia: *O Baile Dos Vampiros* (1967). Pelo contrário, o *Nosferatu* de Werner Herzog (1978), com Klaus Kinski, retoma o mito vampírico de acordo com a sua trágica beleza. Francis Ford Coppola retorna a Stoker com *Drácula De Bram Stoker* (1992). O cinema e o audiovisual, televisivo e não só, do século XXI continuam a transformar o monstro, chegando até a torná-lo mais humano, divertido e querido.

Nos tempos modernos, na verdade, o mito de Drácula assume, sobretudo, um carácter erótico. Tal como D. Juan, o vampiro é um sedutor insaciável, imagem de um erotismo reprimido, do perigo da possessão satânica, da infeção geral da sociedade através de uma doença maléfica do sangue associada ao sexo. Contudo, no cerne deste mito, encontra-se sempre a angústia do envelhecimento e da morte, uma vez que, ao beber o sangue das suas vítimas, ele se regenera todas as noites e ganha uma nova juventude.

Rivalizando com Deus, numa atitude claramente sacrílega, alguns cientistas loucos (reencarnações modernas do mito de Prometeu) divertem-se a criar monstros andróides, autómatos, robôs ou *cyborgs*. Roubar a Deus o seu poder criador, tornar-se por seu turno um demiurgo todo-poderoso constitui uma velha ambição humana. A literatura fantástica foi, desde sempre, o depositário deste desejo rebelde. A criatura de lama viva constitui o fundo da lenda judia do Golém, ilustrada, em 1915, pelo romance homónimo do austríaco Gustav Meyrink (1868-1932): continuando uma lenda do século XVII, a de uma imponente figura de argila que, através da Cabala, ganhava vida para defender os judeus de Praga, o autor constrói todo um símbolo da alienação e do automatismo da existência contemporânea, que escapa ao controlo do ser humano (escreveu dois anos depois *A Noite De Walpurgis*).

Contudo, a criatura fruto do engenho humano e não da vontade divina constitui a ideia-chave de um dos mitos mais célebres da literatura fantástica: o de Frankenstein. Antes de se tornar um clássico cinematográfico, sobretudo após a interpretação de Boris Karloff (*Frankenstein*, de Whale, 1931), tratou-se de um romance inglês escrito por Mary Shelley (1797-1851) e intitulado *Frankenstein, Ou O Prometeu Moderno* (1817). Neste clássico do romance de terror, é criado o mito do cientista louco e da sua criatura monstruosa, a qual acaba por escapar ao controlo do criador e agir por vontade própria. Ao contrário do mito antigo de Prometeu, que roubara aos deuses do Olimpo o segredo do fogo para o dar aos humanos, aqui trata-se de roubar a Jeová o segredo da vida. Numa noite escura e tempestuosa, o jovem médico Victor Frankenstein, cientista autodidata, encontra-se fechado no seu laboratório secreto. Combinando vários órgãos que retirara de diferentes cadáveres, ele dá vida a um monstro. Tal sacrilégio arrasta, naturalmente, a maldição, pois a criatura foge imediatamente e multiplica os seus crimes: primeiro, o irmãozinho de Victor; depois, o seu melhor amigo e a sua noiva serão sucessivamente assassinados pela criatura. Contudo, esta é uma vítima, que, revoltada contra a sua solidão, reclama junto do seu criador por uma alma-gêmea. Então, perante a recusa de Frankenstein, só lhe resta o recurso ao as-

sassínio. O médico persegue a criatura até ao Polo Norte para a destruir, mas morre sem o conseguir. Porém, não suportando mais a sua terrível solidão, o monstro acaba por se suicidar.

Se a criatura do Dr. Frankenstein nasceu de um conjunto de diversas partes de vários corpos humanos, outras são máquinas mais ou menos aperfeiçoadas, como a boneca Olímpia no *Homem Da Areia* de Hoffmann, que só sabe dizer “Ah! Ah!”. O demasiado romântico Nathanael, porém, apaixona-se perdidamente por esta beldade irreal. Fica louco e acaba por tentar matar a sua noiva de carne e osso, a encantadora e racional Clara. No caso do romance *A Eva Futura* de Villiers de L’Isle-Adam, o autómato de Edison apresenta dois fonógrafos em vez de pulmões. Com o progresso tecnológico, o autómato androide, tornado robô e depois computador, surge cada vez mais ameaçador, inspirando grandes clássicos da ficção-científica, de *Metropolis* de Fritz Lang (1927) ao *2001: Odisseia No Espaço* de Stanley Kubrick (1968) ou *Blade Runner* de Ridley Scott (1982), ou as sagas *Robocop* e *Exterminador Implacável*, entre muitos outros exemplos dos nossos dias.

Em conclusão, depois dos estudos de Tzevetan Todorov (1977), aceita-se que o *maravilhoso* crê no sobrenatural, a *ficção-científica* desenvolve uma fantasia baseada nos poderes racionais da ciência e o *estranho* encontra uma solução racional. No *fantástico* — construído a partir da incerteza e da ambiguidade — devem permanecer a dúvida, a perplexidade, a angústia e o medo. Assim, do ponto de vista narratológico, o fantástico assenta na possibilidade de hesitação entre uma explicação natural e uma explicação sobrenatural. Deste modo, se toda a ficção pode desestabilizar as representações e as visões do mundo, o *fantástico* especializou-se na questionação das crenças mais importantes. O *fantástico* exige que os mundos paralelos, possíveis ou improváveis, se encontrem marcados pela inquietude (neste sentido, ele distingue-se da literatura e do cinema de terror), e a emoção que ele proporciona é, justamente, a do medo nascido da sensação de que a ordem do mundo vacila inexplicavelmente. O fantástico oitocentista surgiu, então, como uma resistência à hegemonia do racional-

lismo, primeiro, do Iluminismo do século anterior, depois, do Positivismo, continuando a desenvolver-se em simultâneo com o Decadentismo e o Simbolismo. Do século XX em diante, embora continue vivo, o *fantástico* tornou-se uma espécie de género menor na literatura francesa, embora a Bélgica surgisse como último reduto: Michel de Ghelderode, *Sortilèges* (1941), Jean Ray, *Malpertuis* (1962), Marcel Thiry, *Nouvelles Du Grand Possible* (1960), Jacques Sternberg, *Contes Glacés* (1974), etc. Outros domínios onde o *fantástico* floresce são a BD e a literatura de massas, assim como, naturalmente, o cinema e audiovisual. Na Sétima Arte, destacam-se nomes pioneiros como os de Fritz Lang e Alfred Hitchcock, que jogam com a imagem falsamente verídica para suscitar o medo provocado pela dúvida, associando, assim, fantástico e suspense (cf. Bertrand, 2002).

Referências bibliográficas

ARISTÓTELES. 1992. *Poética*. Lisboa, IN-CM.

BERTRAND, Jean-Pierre. 2002. "Fantastique". In Aron, Paul *et al.*, *Le Dictionnaire Du Littéraire*, 219. Paris, PUF.

BESSIÈRE, Irène. 1974. *Le Récit Fantastique: La Poétique De L'incertain*. Paris, Larousse Université.

BOZZETTO, R. *et al.* 1980. "Penser Le Fantastique". *Europe*, n° 611 (*Les Fantastiques*), pp. 26-31.

BRUNSWIC, Anne (org.). 1992. "Le Siècle Du Fantastique". *Lire*, 201.

CAILLOIS, Roger. 1965. *Au Cœur Du Fantastique*. Paris, Gallimard.

CASTEX, Pierre-Georges. 1951. *Le Conte Fantastique En France De Nodier A Maupassant*. Paris, José Corti.

CAZOTTE, Jacques. 1965. "Le Diable Amoureux, Nouvelle Espagnole". In *Romanciers Du XVIII^e Siècle*, T. II. Paris, Bibliothèque de la Pléiade/Gallimard [1^a ed.: 1772].

FREUD, Sigmund. 1985. *L'Inquiétante Etrangeté Et Autres Essais*. Paris, Gallimard Folio [ed. original: 1919].

FURTADO, Filipe. 1980. *A Construção Do Fantástico Na Narrativa*. Lisboa, Livros Horizonte.

MALRIEU, Joël. 1992. *Le Fantastique*. Paris, Hachette Supérieur.

MILNER, Max. 1960. *Le Diable Dans La Littérature Française: De Cazotte À Baudelaire*. Paris, José Corti.

MUCHEMBLED, Robert. 2003. *Uma História Do Diabo (Séculos XII A XX)*. Lisboa, Terramar.

POTOCKI, Jean. 2002. *Manuscrit Trouvé À Saragosse*. Paris, Gallimard [1^a ed.: 1804-1814].

SCHNEIDER, Marcel. 1985. *Histoire De La Littérature Fantastique En France*. Paris, Fayard.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. 1997. "Fantástico". In *Biblos. Enciclopédia Verbo Das Literaturas De Língua Portuguesa*, colunas 468-471. Lisboa / São Paulo, Editorial Verbo.

TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução À Literatura Fantástica*. Lisboa, Moraes Editores [ed. original: 1970].

VAX, Louis. 1972. *A Arte E A Literatura Fantásticas*. Lisboa, Arcádia [ed. original: 1960].

SENTIDOS DA METAMORFOSE EM CLAUDE CRÉBILLON¹

Neste ensaio, atentaremos num momento singular que, a nosso ver, constitui uma interessante forma de transição entre o pacto ficcional do conto maravilhoso e o do fantástico. Assim, buscaremos os sentidos da metamorfose em quatro narrativas de Claude Crébillon (1707-1777): *Le Sylphe, Ou Songe De Madame De R*** Écrit Par Elle-Même À Madame De S**** (1730); *L'Écumeiro, Ou Tanzaï Et Néadarné. Histoire Japonoise* (1734); *Le Sopha. Conte Moral* (1742); e *Ah Quel Conte! Conte Politique Et Astronomique* (1754). Enquanto contista, o autor recupera e transforma um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao maravilhoso. Os vários sentidos da metamorfose serão aqui considerados quer enquanto processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura coeva, quer como um meio lúdico e transgressor de criticar tanto a moral e os costumes excessivamente hedonistas, como as manobras do poder político. Assim, nestas obras, o processo da metamorfose está ao serviço da visão crítica sobre a literatura e a sociedade que caracteriza a poética de Claude Crébillon.

De acordo com o *Dictionnaire Historique De La Langue Française*², o termo “métamorphose” (n. f.) surge, neste idioma, por volta de 1365, a partir do latim “metamorphosis” (= “mudança de forma”), transcrição do grego tardio “metamorphôsis” (derivado de “metamorphein” = “transformar-se”). O termo é atestado pela primeira vez na língua francesa no título dos poe-

¹ Versão reformulada para fins didáticos de “A Metamorfose Em Claude Crébillon”, *Carnets V, Métamorphoses Littéraires*, mai 2013, pp. 77-101.

² Cf. Rey (1992: 1234).

mas mitológicos de Ovídio, *Les Métamorphoses*, obra que contém 246 fábulas metamórficas escolhidas de entre o repertório da tradição grega e das fábulas romanas. Na mesma entrada do referido dicionário, afirma-se ainda que várias obras antigas expunham sob o mesmo título as transformações de seres humanos em animais, vegetais, fontes e objetos, tema mítico comum a todo o universo cultural indo-europeu, senão mesmo universal. Mais adiante diz-se ainda que, tendo sempre como referência o mundo antigo, o termo “métamorphose”, por volta de 1493, tomou o sentido de “changement d’une forme en une autre” (Rey, 1992: 1234). No século XVII, o sentido do termo começa a expandir-se, passando a aplicar-se também

à un important changement survenant dans la fortune, le caractère de qqn. (1668) et à la transformation qu’éprouvent les substances par des causes naturelles. — En ce sens, il est passé dans la terminologie zoologique (1736) où il pourrait aussi être dérivé du verbe *se métamorphoser*, appliqué aux phases de la vie des insectes. [...]. / Le dérivé METAMORPHOSER v. tr. (1571) est employé lui aussi pour une transformation surnaturelle et, par analogie, au sens courant de “changer l’extérieur, le caractère de (qqn.)” (1690). — Le pronominal (1665) s’est d’abord imposé en zoologie à propos des phases de la vie des insectes et, depuis 1671, dans l’usage commun pour “changer complètement”. [...]. (Rey, 1992: 1234)

*Le Sylphe, Ou Songe De Madame De R*** Écrit Par Elle-Même À Madame De S**** [Paris, L. D. Delatour, 1730] (Crébillon, 1999a) surge num momento em que os elementos cabalistas e esotéricos, tais como silfos e sílfides, se encontram em voga devido ao sucesso de *Le Comte De Gabalis, Ou Entretiens Sur Les Sciences Secrètes* (1670), de Montfaucon de Villars. Crébillon transforma tal moda numa reflexão sobre a libertinagem aristocrática coeva. Na sua obra inaugural, anonimamente publicada, o autor coloca em cena uma conversa jocosa travada entre um silfo libertino e uma jovem condessa, que se diz fascinada por tais entidades esotéricas. Fruto da imaginação desejante da condessa ou máscara decente para um encontro amoroso real, o colóquio versa, por um lado, sobre o imperativo da sedução e

da inconstância resultante da saciedade e do desdém e, por outro, sobre a posse e a sua impossibilidade. Coloca-se, assim, a questão do desejo amoroso sob o signo do sonho, da ilusão e do devaneio, matéria que o autor explorará nas obras posteriores (cf. Carvalho, 2003).

Necessariamente breve, visto apresentar-se como uma carta, e evocando um *bibelot* rococó pela sua graciosidade e elegância, tanto de espírito como de linguagem, *Le Sylphe* revela-se, porém, uma forma literária complexa pelo modo como harmoniza as convenções de alguns dos géneros narrativos prediletos no seu tempo: a epístola, o conto e o diálogo. Contudo, esta combinatória permite o jogo ambíguo entre o real e o sobrenatural, qual conto fantástico *avant la lettre*. Mas ela contribui, também, para a problematização das fronteiras dos géneros narrativos no contexto do seu tempo. O título, *Le Sylphe*, designa um elemento maravilhoso e esotérico, ao qual parece reservado um papel de destaque na narrativa. O subtítulo sugere o lado ficcional da aventura (“*Songe*”), que será, no entanto, ambíguo pela epistológrafa, jogando entre a veracidade ou a ilusão onírica do ocorrido. Por outro lado, a formulação do subtítulo comporta ainda uma indicação genológica, isto é, trata-se de uma narrativa sob a forma epistolar aparentada com as memórias por ser constituída por uma carta singular. De acordo com as convenções em vigor, estas duas formas literárias — epistolar e memórias — decorrem de uma estética da autenticidade que se contrapõe à do conto maravilhoso sugerida pelo primeiro elemento do título. A partir da sua obra inaugural, o autor ensaia uma escrita baseada numa estética da indecidibilidade e do contraponto, da pluralidade e da problematização formais, acentuando, assim, a convenção epistolar, dado que delega em Madame de R*** a responsabilidade da narrativa acerca do “*songe*” com o Silfo.

O novo modelo amoroso da libertinagem galante, florescente no seio da sociedade aristocrática francesa, representa uma verdadeira metamorfose operada na hierarquia dos valores deste microcosmo social, passando o código da galanteria a sobrepor-se ao código terno e precioso que vigorara no decurso do século XVII. Elemento imaginário cabalista, génio composto pelos mais

puros átomos de ar³, o Silfo de Crébillon evoca, no espírito do leitor seu contemporâneo, certas qualidades, como a juventude, a audácia, a graça e a delicadeza, que caracterizam o novo ideal de amante nascido do código do *goût* (valorizador do império dos sentidos sobre o dos sentimentos). A leitura do texto confirmará tais expectativas, visto que este gênio aéreo e invisível aí se afirma onisciente em relação aos mais secretos desejos e pensamentos das mulheres.

O Silfo irrompe na narrativa como uma voz que, vindo sem ser visto à maneira de um *voyeur*, se declara extasiado com os encantos físicos da condessa, desesperando-se quando esta os oculta. Profundo conhecedor da arte da sedução libertina, ele procura, em primeiro lugar, captar a atenção e a benevolência da mulher, despertando a sua vaidade com os elogios à sua superior beleza, indigna de um mortal. Sugere-se, assim, que a voz que fala não pertence ao plano do humano. Em seguida, a leve sugestão do desejo de posse torna-se mais explícita, embora velada ainda sob o jargão amoroso precioso: a condessa, diz a voz masculina, é uma *cruel* que *desespera* este amante *respeitoso* e que a *adora*. Ao mesmo tempo lisonjeada e curiosa, a condessa começa a vencer o medo e a surpresa iniciais, adormecendo, assim, a sua resistência. Inicia-se, então, a sua metamorfose moral, se acreditarmos na sua proclamada virtude. O gênio aéreo prossegue o jogo de sedução. Madame de R***, porém, afirma debater-se num turbilhão de ideias contraditórias, crendo, por um lado, nada dever temer desta aventura insólita e tentadora, mas, por outro, receando uma atitude violenta e atentatória da sua virtude por parte desta entidade que se diz apaixonada por si, e que ela imagina ser um espírito mais forte do que qualquer homem. Condenando severamente as falsas beatas, o libertino manifesta, no entanto, uma certa nostalgia da virtude sincera. Porém, segundo ele, em tempos tão conturbados pela libertinagem, a virtude mais não é que a resistência feminina aos desejos e aos caprichos dos homens, nascida da convenção social do dever do respeito pelo decoro. Quer dizer, a virtude metamorfoseou-se numa máscara que esconde o de-

³ É curioso notar que este ser elementar, absolutamente etéreo, não é um discípulo de Platão, mas antes do hedonismo inconstante, tal como o vento.

sejo, num ideal fora de moda, enquanto o prazer se mostra bem real e vivo. Se, agora, a verdadeira virtude é uma quimera e a hipocrisia condenável, então o único caminho que resta é o da aceitação da “filosofia moderna” do hedonismo e do culto da volúpia. Com base nesta argumentação falaciosa, assim como na suposta demonstração de que todos os tipos de mulher caem fatalmente nas estratégias de um mestre da sedução, o libertino tenta metamorfosear moralmente a sua interlocutora. Proclamando a vanidade da virtude feminina e contrariando toda a argumentação da condessa, sedutor e seduzida vão-se tornando progressivamente cúmplices através da sugestão de uma lei natural que, no fundo, não é mais do que o desejo do libertino.

Todavia, a condessa pretende, por um lado, resistir o máximo de tempo possível para comprovar a sua virtude e, por outro, verificar se o Silfo é, na realidade, um amante digno de si, motivos pelos quais ela procura desviar o rumo da conversa, mostrando-se curiosa em saber se o currículo das conquistas do seu interlocutor corresponde, de facto, à sua sabedoria. Aproveitando imediatamente a oportunidade que lhe é oferecida para um autoelogio e conhecendo bem o valor da eficácia erótica de tais narrativas, a voz do Silfo libertino transforma-se, então, numa voz narradora autodiegética, que começa a contar uma parte das suas diversas aventuras amorosas. Assim, o Silfo demonstra que a sua “ciência da sedução” tem por bases a observação e a experimentação. Tal forma de pensamento, indo ao encontro do espírito racionalista da época, contrasta com a suposta natureza maravilhosa da personagem. Não obstante, a narrativa das conquistas amorosas do Silfo reforça a sua autoridade na matéria e constitui um meio tático ao serviço da sua presente estratégia de sedução, uma vez que, por um lado, provoca na sua interlocutora a sugestão do desejo imaginado e, por outro, lhe dá a garantia de que, não sendo ela diferente de todas as outras mulheres, sucumbirá fatalmente, embora esteja desculpabilizada à partida. Curiosamente, verifica-se que, apesar dos seus dons, o Silfo “[a] éte souvent obligé de changer de forme pour [se] faire aimer” (Crébillon, 1999a: 30): assim, para agradar a uma jovem inocente e medrosa, teve de se metamorfosear no seu professor de música; no caso de uma

senhora de alta condição, porém, o Silfo bem tentou assumir a forma de um cavalheiro que a amava, mas só conseguiu os seus intentos quando se transformou num dos criados da referida dama. Outras mulheres, não acreditando que um espírito aéreo pudesse tornar-se sólido e palpável, recusaram-no (Crébillon, 1999a: 30-31).

Através do processo da metamorfose, Crébillon alude aqui ao hedonismo e ao culto da volúpia reinantes no seu tempo. Após sucessivos avanços e recuos, o libertino continua a explorar a curiosidade e o desejo da sua interlocutora, de forma a conduzi-la na direção que lhe é mais favorável. Por fim, diz-lhe, numa verdadeira jogada de mestre, cujo objetivo é levar a mulher a confessar o desejo e, portanto, a assumir a sua própria metamorfose moral pelo assentimento na sedução: “ne me permettez-vous donc point de me montrer?” (Crébillon, 1999a: 36-37). Madame de R*** procura, contudo, protelar a rendição, misturando receio e curiosidade. Seduzida pela palavra e pelo sistema do libertino, o último refúgio da condessa consiste em não lhe permitir que *tome corpo*. Porém, a metamorfose do Silfo não se faz esperar muito: a voz invisível mostra-se em todo o seu esplendor físico: “En ce moment une lueur extraordinaire remplit ma chambre, et je vis au chevet de mon lit le plus bel homme qu’il soit possible d’imaginer” (37). Imediatamente, qual amante terno e respeitoso, o libertino lança-se aos joelhos da condessa e suplica-lhe uma jura de fidelidade, com a qual obtém a confissão pretendida: “Oui mon cher, mon aimable Sylphe! [...], je vous jure une ardeur éternelle, je ne redoute plus que votre inconstance” (37).

No final, é com toda a violência que se manifesta “l’égarement” de Madame de R*** (“trop de faiblesse”, “mais je l’adorais!”, “Ah!... Vous êtes palpable!”: 37). Porém, apesar dos correspondentes “transports” do Silfo, trata-se de uma ocasião perdida, visto que os amantes são surpreendidos pela criada, o que provoca o desaparecimento do espírito (ou o desfazer da ilusão, ou o acordar do sonho, ou a fuga de um amante de carne e osso...). Será em vão que Madame de R*** chamará insistentemente pelo Silfo. Uma tal indiferença leva-a a considerar a hipótese de tudo não ter passado de “une agréable illusion

qui s'est présentée à [s]on esprit" (37). Então, decide escrever à sua confidente a dar-lhe conta desta "extra-ordinária" aventura noturna.

"Agréable illusion" é uma expressão que caracteriza os eventos narrados nesta epístola como *ilusórios*, quer a sua protagonista os tivesse sonhado durante o sono, quer os tivesse imaginado e vivido, acordada, como um devaneio ou uma fantasia. Não obstante, eles foram sentidos como *agradáveis*, ou seja, como uma aventura de prazer. Termina a carta, deixando no ar uma pergunta, que tanto pode ser dirigida a si própria como à sua correspondente: "mais n'est-il pas dommage que ce ne soit qu'un songe?" (37). Com esta questão, reforça-se a indecidibilidade do sentido do texto e reconduz-se ao seu início. A personagem do Silfo escondera-se na invisibilidade de uma voz tentadora e persuasiva, metonímia do desejo, sendo apenas perto do final que o espírito fascinador se metamorfoseia, de forma visível e palpável, no corpo do mais belo homem imaginável, numa aparição extraordinariamente ofuscante, terminando a sedução da jovem condessa, isto é, a sua metamorfose moral, que fora preparada pelo libertino ao longo de todo o diálogo.

Sendo aquelas as palavras de fecho do texto, elas assumem, pois, uma importância extremamente significativa a vários níveis. No plano intradieético, a autora da carta parece terminar, insistindo na ambiguidade da natureza do sedutor e dos eventos narrados, deixando, assim, à sua destinatária a liberdade de decidir como interpretá-los. Visto que a história se situa no início do século XVIII francês, é perfeitamente verosímil que as duas senhoras possam hesitar entre uma explicação racional, mais no espírito cartesiano, ou a aceitação pura e simples do sobrenatural. O mesmo poderá ser dito relativamente ao público leitor do tempo, sobretudo, o feminino. Com efeito, à época, cruzam-se, como sabemos, as influências da moda dos contos maravilhosos (de fadas ou influenciados pelas *Mil E Uma Noites*, fontes tanto de fascínio como de educação, nomeadamente, moral) e o racionalismo das Luzes. Assim, no plano extradieético, a instância autoral faz-se igualmente ouvir nas derradeiras palavras do texto, colocadas na pena da sua personagem fictícia, dirigidas agora a todo o tipo de leitores, crédulos ou incrédulos,

tanto os coevos como os das gerações subsequentes. À questão relativa à ambiguidade entre sonho e realidade — sendo que, paradoxalmente, a primeira hipótese seria a racionalmente verosímil e a segunda a da ordem do maravilhoso — vêm juntar-se outras tantas, essas bem crébillionianas: desejo e sentimento amoroso serão conciliáveis ou tal união é uma pura quimera? O desejo é passível de ser satisfeito plenamente ou a sua verdadeira natureza é a falta e a incompletude? Em nosso entender, são já estas as questões que aqui preocupam verdadeiramente Crébillon. A forma complexa e o motivo esotérico escolhidos para este seu primeiro texto evidenciam, sobretudo, uma percepção atenta e irônica da mentalidade e dos gostos estético-literários dos seus contemporâneos. Estamos, assim, perante um objeto de transição entre o conto maravilhoso, cuja moral é tranquilizadora — mesmo no caso do *Capuchinho Vermelho* que, na versão de Perrault, alerta, sobretudo, as jovens para o perigo de darem ouvidos aos predadores de falinhas mansas —, e a narrativa fantástica provocadora de intranquilidade pela hesitação em que deixa o leitor face às certezas racionais que partilha com a *doxa*.

As respostas não se encontram neste texto inaugural de Crébillon, mas serão disseminadas, sob múltiplas formas, em todas as suas obras posteriores. *Le Sylphe* é, pois, desde o início, um exemplo das preocupações éticas e estéticas de Claude Crébillon. O autor analisa com enorme argúcia as convenções e as modas do seu tempo, não para as imitar, mas antes para as colocar ao serviço da sua visão moral e estética. Parecendo segui-las, ele está, na realidade, a contribuir para a sua profunda transformação. Assim, logo no seu primeiro texto, através de uma problematização estético-literária das regras dos códigos quer do conto maravilhoso — nomeadamente do processo da metamorfose —, quer do género epistolar, quer ainda do diálogo de sedução, Crébillon questiona o excessivo hedonismo daquilo a que chama o *amour-goût*, criticando o sistema da libertinagem aristocrática reinante no início do século XVIII francês.

Será justamente no final do século XVIII que os encontros amorosos com entidades hipoteticamente sobrenaturais — por exemplo nos casos tanto de Alvare como de Alphonse, prota-

gonistas respetivamente de *Le Diable Amoureux* e de *Manuscrit Trouvé À Saragosse* — se pautarão por um misto de êxtase dos sentidos e de verdadeiro terror, ao contrário da jovem condessa de Crébillon, primeiro assustada e depois agradavelmente seduzida com a visita de uma criatura sobrenatural. Incapazes de resistir à sedução feminina, os dois heróis veem-se a braços com o pavor de perderem as suas almas para o Diabo. Deste modo, a associação da figura do Diabo ao desejo erótico, nomeadamente representado através de belas jovens tentadoras, reaparece no imaginário literário francês após o apogeu das Luzes e da libertinagem galante da sociedade da Regência e do reinado de Luís XV. Em *Cazotte*, a ambiguidade estrutural encontra-se associada, de forma inovadora, ao facto de se encenar a atração pelo Mal, inerente à alma humana. Ou seja, o princípio da queda da Humanidade parece estar na ânsia de liberdade. Assim, Alvare arrisca-se ao Inferno por possuir um espírito, mais do que curioso pelas ciências ocultas, de revolta, acentuada pelo orgulho⁴. Tal como em *Cazotte*, também em *Potocki* a situação

⁴ Iniciado na cabala, Alvare, um jovem nobre espanhol — e o narrador autodiegético do texto —, invoca o Diabo nas ruínas de Portici. Subitamente, uma fantástica cabeça de camelo irrompe na parede da gruta, vociferando “Che vuoi?”. Controlando a sua perplexidade e o seu medo, Alvare experimenta o seu poder sobre essa criatura monstruosa: ordena-lhe que se metamorfoseie em fraldiqueiro, depois em pajem — que se coloca devotadamente ao seu serviço e tudo faz para o seduzir. É que, se o animal é, afinal, uma cadelinha, o pajem é um ser de tão admirável e encantadora beleza que surge a ambiguidade quanto ao seu sexo — rapaz ou rapariga? Biondetto/Biondetta possui ainda o charme do talento musical e, ao longo da narrativa, revela-se enigmática, tanto tirânica como submissa, caprichosa como fiel, provocante como esquiva. Após uma forte resistência aos seus perturbadores encantos, Alvare torna-se seu amante. Nesse momento, Biondetta convida-o a chamá-la pelo seu verdadeiro nome e a murmurar “Mon cher Belzébut, je t’adore”. Perante a hesitação de Alvare, ela revela a sua verdadeira natureza diabólica, no meio de um aterrador clarão provocado por fantásticos caracóis fosforescentes, retoma a sua forma monstruosa e desaparece quando o jovem apavorado se esconde debaixo da cama e quase perde os sentidos. Será trazido de novo à realidade (?) pelo caseiro, que afirma que Alvare dormiu catorze horas e que a jovem senhora partira logo cedo e aguardaria por ele na aldeia mais próxima. Naturalmente, Alvare não sabe o que pensar da sua aventura noturna. De novo em casa da mãe, apercebe-se de que viveu um longo período com Biondetta — o Diabo (?). Porém, de volta à realidade da razão não sabe bem que credibilidade conferir às suas aventuras e se tudo não terá passado, afinal,

do jovem protagonista (e narrador) oscila entre a inverosimilhança da hipótese sobrenatural, que o ceticismo da razão não lhe permite aceitar facilmente, e a incapacidade de, paradoxalmente, explicar verosimilmente os fenómenos impossíveis que, aparentemente, lhe sucederam⁵. Não será certamente coincidência o facto de, em ambas as narrativas, a ação se situar num contexto cultural espanhol, onde a força dos preceitos e superstições católicos é bem mais forte do que no da França coeva. Deste modo, permite-se tanto o jogo verosímil com a (in)credulidade do leitor como uma maior pluralidade interpretativa.

Em 1734, e depois da publicação das *Lettres De La Marquise*, uma monódia epistolar no feminino onde Claude Crébillon escaqueliza os meandros de um coração apaixonado herdeiro da conceção amorosa da freira portuguesa⁶, o jovem autor regressa

de um pavoroso pesadelo. A ambiguidade permanece no final da narrativa, aspeto que faz dela a inauguradora de um novo género fundado na temática do sobrenatural maléfico.

⁵ Pelo menos quanto à estrutura inicial da narrativa, que instaura e mantém até perto do final a ambiguidade quanto a uma explicação racional ou à aceitação dos fenómenos meta-empíricos como manifestações diabólicas. A completa perplexidade de Alphonse perante os acontecimentos leva-o a confessar a sua incapacidade de emitir uma opinião segura acerca das duas belas irmãs que se dizem suas primas e com quem acaba por ter alguns encontros insólitos (“Je ne savais plus si j'étais avec des femmes ou bien avec d'insidieux succubes”, Potocki, 2002: 65). Por vezes, inclina-se para a aceitação da explicação pelo sobrenatural — dada por outras personagens: “Mais, seigneur Alphonse, reprit Rébecca, comment pouvez-vous imaginer qu'une parole d'honneur donnée à deux démons puisse vous engager? Or nous savons que ce sont deux démons femelles et que leurs noms sont Émina et Zibeddé” (188); ou suscitada pela ilusão da sua própria percepção: “Ceci me parut ressembler si fort à une insinuation de Satan que je croyais déjà voir des cornes sur le joli front de Zibeddé” (70). No entanto, quando crê que elas são humanas, a perplexidade instala-se no seu espírito: ““Oh! ciel! Me dis-je en moi-même, serait-il possible que ces deux êtres si aimables et si aimants ne fussent que des esprits lutins, accoutumés à se jouer des mortels en prenant toutes sortes de formes, des sorcières peut-être, ou, ce qu'il y aurait de plus exécrable, des vampires à qui le ciel aurait permis d'animer les corps hideux des pendus de la vallée?” Il me semblait bien que tout ceci pouvait s'expliquer naturellement, mais maintenant je ne sais plus qu'en croire” (193). O final resolve aparentemente pela via da racionalização, mas a inverosimilhança desta explicação não acaba com a ambiguidade anteriormente instalada.

⁶ Cf. Guilleragues (1962).

à problematização do género *maravilhoso* — e do processo metamórfico —, dando à estampa o conto galante de suposta inspiração oriental conhecido como *L'Écumoire* (ou, na fórmula original, *Tanzaï Et Néadarné. Histoire Japonoise*. Paris, Prault [?], 2 vol., 1734). A carga simbólica do termo “écumoire” é aqui múltipla: erótica (o poder da virilidade, ou a sua falta por quebra do interdito sexual); político-religiosa (o poder real e a questão da Bula *Unigenitus*) e até literária, pois ela convida o leitor a “escumar”, filtrar ou decantar a “espuma” do sentido, as subtilezas da escrita crébilloniana (cf. Sturm, 1976; Cazenobe, 1997; Sgard, 1999 e 2002; Viart, 2002; Labrosse, 2002). Para além do objeto simbólico, surgem-nos no título duas personagens, presumivelmente um par amoroso, ideia reforçada pelo subtítulo correspondente a uma indicação genológica — *Histoire Japonoise*. No entanto, um tal laconismo é enganador quanto à complexidade das críticas contidas neste texto, onde o amor é tudo menos simples (para além das questões sociopolíticas e religiosas). Por outro lado, do ponto de vista das convenções narrativas do tempo, a designação “Histoire Japonaise” encerra uma subtil contradição, se tivermos em conta que a forma “Histoire” pretendia inserir-se no polo da estética da autenticidade, narrando factos verídicos da vida da(s) personagem(ns), enquanto o adjetivo “Japonaise”⁷ reenvia para a moda do conto maravilhoso oriental. Este jogo de oposições prenuncia aquilo que se espera no início da leitura do texto e que será reforçado no prefácio. Partindo do modelo do conto oriental fabuloso que o seu leitor aprecia devido à tradução de Galland das *Mil E Uma Noites* (1704-1717), Crébillon serve-se desta forma literária, metamorfoseando-a, para com ela envolver a sua visão crítica relativamente às questões sociopolíticas, religiosas e amorosas, mas também à questionação das convenções narrativas em voga, aspeto digno de relevo em todas as obras do autor.

O prefácio burlesco que antecede a história dos dois apaixonados japoneses coloca a questão da escrita literária como

⁷ Esta “Histoire Japonaise”, contudo, é supostamente editada “A PEKIN, Chez LOU-CHOU-CHU-LA, Seul Imprimeur de Sa Majesté Chinoise pour les langues étrangères” (Crébillon, 1999b: 567), confusão geográfica paródica explicada (?) pelo suposto tradutor francês no prefácio.

sucessão metamórfica de outros textos anteriores. Dividido em três capítulos (para um total de quatro páginas na edição aqui utilizada!), o seu conteúdo é resumido por Jean Sgard do seguinte modo:

Le conte nous est donné comme la traduction tardive d'un original chinois, traduit lui-même d'un texte japonais, qui provenait d'un autre texte chéchianien dont la langue même est perdue. La version chinoise a été traduite "très imparfaitement" en hollandais, puis en latin, puis en vénitien, "jargon difficile à entendre" pour quelqu'un qui n'a fait que deux mois d'italien. (Sgard, 1999: 263-264)

Como se pode depreender, a instância autoral leva a ficção do tradutor a uma multiplicidade de níveis tal que o resultado só pode ser a paródia hiperbólica da completa metamorfose deformante do texto original, se é que ele existiu realmente. Por outro lado, parodia-se quer a presunção dos prefácios doutos, graves e pedantes, quer a sua abolição ignorante. Assim, Jean Sgard conclui o seguinte:

Le texte est aussi conjectural que peuvent l'être l'*Ancien Testament* ou l'*Odyssée*, ouvrages hautement métaphoriques dont la valeur littéraire, selon Crébillon, est perdue et dont le commentaire fait en quelque sorte tout le sens. Ce qui demeure de cet original introuvable, ce sont des mythes, des "fables absurdes", des "religieuses folies", des "événements singuliers", des "êtres imaginaires": tel est le conte de *Tanzaï* qui, en fait, n'est même pas une "histoire japonaise": on est en quelque sorte à l'origine d'une fable. De quelle sorte d'histoire s'agit-il? On ne le saura guère. La féerie est ici d'une fantaisie proche de l'incohérence. (Sgard, 1999: 264)

O terceiro capítulo do prefácio acentua a acumulação paródica das traduções e dos comentários convencionados, o que denuncia o artifício da suposta autenticidade e finge conceder ao leitor uma ampla liberdade hermenêutica, responsabilizando-o pelas suas decisões interpretativas, mas incitando-o, paradoxalmente, a buscar um sentido sério no texto: a crítica sociopolítica, moral e religiosa, velada por um feérico propositadamente excessivo, louco e absurdo.

O suposto tradutor francês, máscara óbvia da instância autoral, sublinha as sucessivas metamorfoses por que a obra foi passando ao longo dos tempos e nos diversos quadrantes geográficos por onde viajou: “on peut aisément inférer des différentes mains par lesquelles ce livre a passé, qu’il doit lui rester peu de ses grâces nationales, et je ne sais, à tout prendre, s’il en sera moins bon” (Crébillon, 1999b: 272). O pseudotradutor francês reconhece que a obra terá perdido muito do seu encanto oriental, mas, servindo-se da lítotes, mostra-se pouco preocupado com o eventual empobrecimento qualitativo da mesma daí decorrente. Em seu entender, velado e protegido pelo recurso à generalização, os leitores não terão sido prejudicados, pois os contos orientais são narrativas entediadas devido aos seus excessos extravagantes e absurdos (272-273). Porém, a generalização sobre os defeitos e o absurdo dos contos orientais, a qual veicula a perspectiva condenatória da poética clássica, serve ao suposto tradutor francês para preparar um elogio à sua própria criatividade. Primeiro, desvaloriza quer o texto original, quer o trabalho dos seus antecessores, embora simule uma grande seriedade crítica. Depois, elabora um panegírico hiperbolizado do seu trabalho de aperfeiçoamento do texto recebido, realizando uma tradução e adaptação ao gosto dos seus leitores, ou seja, uma nova metamorfose da obra em que o original já se perdeu há muito (273).

Depois de parodiar a moda dos contos orientais, Crébillon visa, em seguida e paradoxalmente, os autores franceses obcecados com a poética normativista e excessivamente rigorista do Classicismo, herdeira dos preceitos horacianos (Crébillon, 1999b: 273-274). O pseudotradutor francês, ao mostrar-se consciente de dois motivos de aborrecimento dos leitores — a extravagância do conteúdo feérico oriental e a excessiva subserviência a uma poética rigorista francesa —, justifica-se pelo seu trabalho inventivo, elogiando sem nenhum pejo a metamorfose que terá infligido ao texto recebido. Através da denegação da autoria da obra, Crébillon valoriza-a paradoxalmente, ao elogiar o trabalho do suposto tradutor francês, a sua máscara. Nesta narrativa, a óbvia paródia dos contos orientais e da multiplicidade das sucessivas traduções, reformulações e adaptações

deformantes do texto original sugere, portanto, por um lado, uma autoirrisão e, por outro, uma estratégia defensiva contra as investidas dos críticos pedantes e/ou doutos (também eles parodiados).

L'Écumoire é, nas palavras do seu suposto tradutor francês, “une des plus extraordinaires Histoires que peut-être on se soit jamais avisé d'écrire” (Crébillon, 1999b: 437). No essencial, ela poderia ser resumida assim:

Un conte oriental de caractère féerique, déroule un cycle d'épreuves suivies de réparations. Le récit est linéaire et se déroule selon deux itinéraires inversement symétriques: le prince, frappé d'un interdit et privé de ses moyens le soir de ses noces, doit voyager et coucher avec une sorcière pour retrouver, en place de l'écumoire dont il s'est trouvé pourvu, l'organe qui lui manquait. Cependant Néadarné, privée à son tour de désirs [. . .], se voit contrainte de recourir à l'enchanteur Jonquille, qui lui apprendra l'amour et la rendra, apparemment vierge, à son mari. Le conte idyllique s'achève ainsi en double inconstance; le mythe de l'amour féerique aboutit à des compromis suspects; c'est le triomphe du “désenchantement”. Sur cette toile de fond se déroule en transparence une seconde histoire, une intrigue politico-religieuse: le Prince a reçu comme tâche de faire lécher ou avaler par une vieille puis par le Grand Prêtre l'écumoire magique. Il s'y efforcera d'un bout à l'autre du récit. Le lecteur de 1734 pouvait reconnaître dans la dite écumoire une figure de la Bulle Unigenitus que Louis XIV puis le Régent, à l'instigation de Clément XI, s'étaient efforcés de faire accepter au clergé. On voit donc le Patriarche, représentant du Saint-Siège, négociant tandis que Saugrenutio, caricature des cardinaux parisiens, résiste; on voit l'aristocratie soutenir le Roi par intérêt, et le Parlement s'opposer, par tradition, à cet excès de pouvoir, et tout s'arrange à la suite de compromis peu glorieux: au terme du récit, chacun aura oublié ses convictions et léché l'écumoire, tout comme les amants auront renié leurs serments. (Sgard, 2002: 145-146⁸)

Esta narrativa apresenta uma dupla iniciação no amor e no “monde” (a sociedade), onde os dois príncipes deverão sofrer

⁸ Cf. igualmente Viart (2002: 401-407).

uma metamorfose interior, que os levará a saírem da inocência e dos preconceitos juvenis para entrarem no jogo social mundano dos adultos e dos vários poderes. Os encantamentos metamórficos sofridos por ambos, que os impedem de consumir o seu casamento de amor sem o auxílio de forças superiores, representam o interdito e a obrigatoriedade da iniciação erótica a cargo da sociedade.

Tanzaï é o primeiro a passar a prova iniciática preconizada pelo oráculo (“*Qu’il aille; Qu’il parcoure; / Qu’il couche; Qu’il revienne*”, Crébillon, 1999b: 310). No início da sua viagem iniciática, o príncipe encontra a Fée au Chaudron, que o desembaraça da incômoda escumadeira substituta do membro viril desde a noite do seu casamento, o esclarece acerca do objetivo da viagem (“vous allez en bonne fortune”: 312) e lhe fornece uma ampla provisão de uma poção mágica contra a impotência. Iludido com a promessa de uma noite maravilhosa com uma beldade feérica, o desapontamento do príncipe não poderia ser maior ao deparar com a horrenda fada Concombre (317-326). Desfeitas as ilusões, superada a violenta prova iniciática, com a ajuda do elixir e da sobreposição no seu espírito da imagem de Néadarné à da horrível fada, Tanzaï regressa a casa vexado, esgotado e decidido a manter-se fiel daí em diante. Tal experiência será por ele contada a Néadarné e ao rei sob a forma de um suposto sonho, com toda a ambiguidade que este estratagemas lhe proporciona para esconder a sua vergonha relativa ao paradoxal e humilhante prazer que a aventura com a fada Concombre afinal lhe dera (337-338).

Curado da bizarra metamorfose que o impedia de consumir o casamento, Tanzaï vê a sua felicidade novamente perturbada. Agora é a vez de a princesa ser atingida por uma metamorfose equivalente à do marido, o que a leva, na segunda parte do conto, a partir para a Ilha Jonquille em busca da cura que só o génio aí reinante lhe poderá proporcionar, como tinha proclamado o oráculo divino, desta vez “en prose, afin qu’on l’entendît mieux”: “*La Princesse ne se reverra dans son premier état que le grand Génie Mange-Taupes n’en ait disposé selon sa sainte volonté*” (Crébillon, 1999b: 343). O remédio anunciado aterro-riza os ciúmes de Tanzaï e a virtude de Néadarné. No decorrer

da sua aventura, a princesa debater-se-á continuamente entre o desejo de se curar da sua inconveniente metamorfose para agradar ao marido e a repugnância que o meio imposto para tal lhe causa. Ela diz preferir o sentimento platônico à dura prova que a espera.

Crébillon, depois do Silfo, recorre novamente à figura do sedutor maravilhoso, superior aos demais e irresistível, mesmo para a sincera, virtuosa e apaixonada Néadarné. O génio Jonquille é um libertino cínico, cujo desejo não se satisfaz pela posse de uma vítima enganada, mas sim pelo prazer que lhe proporciona o jogo agonístico da sedução persuasiva, aquela que leva a vítima a confessar o seu desejo e, portanto, a participar na sua própria derrota e humilhação. Moustache, uma fada metamorfoseada em toupeira para fugir à vingança do génio e que surge como adjuvante dos desafortunados príncipes, apresenta-lhes Jonquille como um poderoso génio “à système”, que, para o reforçar, “se fonde d’abord sur ce que les femmes à sentiments l’ont toujours trompé, en lui donnant moins de plaisir que celles qui ne se livrent à lui que par besoin, ou par sensualité effective” (Crébillon, 1999b: 367). Jonquille considera ainda que seria loucura privar-se, “pour un seul objet, de tous ceux qui pourraient plaire” (367-368). Este sistema do prazer, vigente na sociedade galante, escandaliza os jovens esposos, sinceramente apaixonados, apesar da “bonne fortune” de Tanzaï. Contudo, a inocência de Néadarné sairá também ela metamorfoseada graças aos sofismas de Moustache e de Jonquille, embora o seu amor pelo marido permaneça constante, como se diz no final (Crébillon, 1999b: 436). Com efeito, o início da metamorfose moral de Néadarné deve-se a Moustache, cujo discurso preparatório para o que se passará no rito iniciático é determinante para o sucesso persuasivo do génio sedutor:

Qu’est-ce qui fait le crime? C’est le consentement. Ce n’est pas vous qui vous souhaitez entre les bras de Jonquille, donc vous ne pouvez pas être criminelle. Vous ne désirez seulement pas de recouvrer votre première forme, ce n’est que par rapport à votre époux que vous la regrettez, et si vous vous soumettez à ce qui peut vous la rendre, ce n’est que pour lui; par conséquent, il ne peut que vous en

estimer davantage de lui avoir sacrifié vos répugnances.
(Crébillon, 1999b: 373)

Tanzaï, embora mortificado, decide-se finalmente a deixar partir a princesa para a sua prova iniciática. Para isso contribui bastante outra metamorfose física de Néadarné (secretamente provocada por Moustache), que, à aproximação do local do sacrifício, se torna cada vez mais feia e decrépita, podendo mesmo rivalizar com a hediondez da fada Concombre. O príncipe deseja agora que a esposa recupere integralmente o seu estado inicial e a sua beleza, tornando-se menos implicativo. Para tranquilizar Néadarné, Moustache revela-lhe ainda, numa conversa a sós, alguns segredos preciosos. Em primeiro lugar, ensina-lhe a pronunciar três palavras mágicas que produzem um efeito metamórfico, constituindo “un remède excellent pour réparer les outrages que nous font les emportements des hommes” (Crébillon, 1999b: 375). Depois, revela-lhe a falsidade do “sonho” da cura de Tanzaï (376). Por fim, persuade-a de que, na verdade, Jonquille é extremamente “aimable” e “charmant” (377). Uma vez mais, a fada argumenta que o sentimento é um preconceito errado e que a natureza sempre o apaga, ainda que por breves instantes (377-378), afirmando que a necessidade de a princesa passar a noite do seu desencantamento com o génio exclui o amor (379). Contudo, mesmo na posse de todas estas revelações, a angústia de Néadarné persiste no momento de ir ao encontro do “sacrificador” que operará a sua metamorfose física, correspondente, na verdade, a uma metamorfose moral, que a iniciará nas novas regras mundanas e eróticas.

Jonquille, ao desejar o desejo de Néadarné (e não o seu amor), procura persuadi-la a aceitar de livre vontade a sua infidelidade ao marido amado e, portanto, as máximas do sistema galante. É neste sentido que o génio vai conduzir a sedução, sempre evitando, maliciosamente, exercer a força do *coup d'autorité* (violação) e mostrando-se delicado e cortês, criando na sua ilha um *locus amoenus* erótico capaz de deslumbrar a jovem, provido de festejos, banquetes, canto, dança, jogos, ópera, fogo de artifício, etc. Cortês, mas fazendo uso da sua autoridade, o libertino demonstra à neófito que o rito iniciático é uma necessidade; que o sentimento é uma quimera ou uma hipocri-

sia; que o início da sedução começa pela aceitação da expressão linguística inequívoca do desejo; que o consentimento dela é imprescindível. Néadarné inquieta-se com a ternura excessiva que Jonquille lhe mostra e, sobretudo, com as dúvidas que começam a assaltá-la. Contudo, a virtude da princesa não facilita a tarefa do libertino. Tal facto faz intervir a fada Concombres, metamorfoseada numa enorme aranha que se introduz sob o vestido de Néadarné. O susto e o desmaio consequente proporcionam ao génio um momento de conquista (o terceiro), mas que, como os anteriores, falha: “dèjà l’enchantement de Néadarné était à demi dissipé, lorsqu’elle revint à elle” (Crébillon, 1999b: 403). A princesa afasta-se, indignada. Jonquille mostra-se suplicante, culpado e arrependido; anuncia a sua partida e desaparece. Tal manobra evasiva surte o efeito pretendido: Néadarné, inquieta e após refletir sobre o objetivo da sua viagem, chama-o de volta, prometendo-lhe o perdão (404). Reaparecendo com um ar arrependido e tímido para reganhar a confiança da princesa, o génio condu-la ao palácio. Impaciente perante tamanha resistência, o sedutor tudo faz para levar a sua vítima ao consentimento. A princesa, debatendo-se entre desejo e virtude, inicia a sua cedência.

Assim, a ingenuidade de Néadarné, que acreditava no amor e na moralidade ideais, sofreu a influência do sistema galante e começa a metamorfosear-se. Sentimentos e sentidos podem não ser indissociáveis; a natureza revela-se rebelde à vontade e à razão. Porém, o livre arbítrio, dando oportunidade de escolha – ceder ou resistir à tentação —, não apaga o remorso (fruto, talvez, de preconceitos). O génio vai agir agora em dois registos diferentes, mas complementares: ao nível discursivo e ao nível da retórica não-verbal (gerindo a distância entre si e a princesa, tocando-a, beijando-a, tomando “les plus grandes libertés”⁹, até

⁹ A importância da conjugação destes dois aspetos é salientada pelo pseudotradutor francês: depois de ter explicitamente acompanhado as palavras e os argumentos do génio com os gestos prescritos pelo código galante, comenta: “Il n’a tenu qu’au Lecteur de remarquer qu’à mesure que Jonquille parlait, il s’avançait sur le siège de Néadarné, si bien et avec si peu de ménagement, qu’il en était enfin venu au point de le partager avec elle, et qu’il avait profité de sa distraction pour prendre les plus grandes libertés” (Crébillon, 1999b: 414). Este tipo de comentário, que contrapõe palavras e ações, será

concretizar a metamorfose curativa). Jonquille afirma-se apaixonado, respeitoso e merecedor da complacência da princesa, enquanto se aproxima dela (“en s’asseyant sur le canapé” — p. 413). Em seguida, queixa-se da indiferença dela e, “en posant doucement sa main sur la jambe de la Princesse” (413), considerando-se indigno de uma recompensa, adverte-a, porém, de que, na eventualidade de ela se arrepender futuramente de permanecer encantada, terá de ser outro génio a valer-lhe na sua necessária metamorfose. Aqui, sempre em silêncio, Néadarné parece começar a ceder: olha-o, desvia o olhar, suspira com tristeza. Jonquille continua a ganhar terreno, avançando sobre o canapé, pegando-lhe na mão e prosseguindo o seu discurso tranquilizador e persuasivo. O primeiro efeito obtido é o facto de Néadarné lhe apertar a mão em sinal de assentimento, o que leva o sedutor a insistir “assez indiscretement” nas suas carícias. A “profonde rêverie” de Néadarné facilita-lhe a ousadia, ao ponto de ele conseguir beijá-la com ardor e, em seguida, tomar as maiores liberdades. Saída da sua “distraction”, a princesa debate-se contra os avanços do sedutor, mas sem sucesso. Apesar da sua resistência, o génio, favorecido pelo desmaio, consegue libertá-la do encantamento que a atormentava: “Jonquille, le victorieux Jonquille, loin de la secourir, goûtait à loisir les charmes de son triomphe” (Crébillon, 1999b: 414).

Contudo, esta “cura” da primeira metamorfose sofrida corresponde, na verdade, ao triunfo de uma metamorfose de tipo moral operada sobre os preconceitos da jovem virgem, pois o desencantamento metamórfico só é eficaz se for voluntário e se a vítima se convencer de que o sentimento é uma quimera, entregando-se ao império do desejo. Com efeito, o desejo vence a virtude e o escrúpulo moral, embora não por completo. Néadarné não é uma coquete hipócrita, o seu dilema interior é sincero, mas a natureza sobrepõe-se por momentos ao amor e à virtude. Ela necessita, antes de mais, de se autojustificar para tranquilizar os seus escrúpulos: serve-se, então, do mesmo subterfúgio utilizado por Tanzaï, ou seja, ela procura ver no amante a imagem do príncipe amado. Quando esta ilusão deixa de

desenvolvido com mestria por Crébillon nas suas obras posteriores.

surtir efeito e a razão volta a ganhar terreno, Néadarné tenta refugiar-se na desculpa de que a sua cedência à tentação do desejo se deveu exclusivamente ao amor pelo marido e aos interesses do reino. É também em nome dos interesses e da vaidade de Tanzaï que a princesa decide testar o segredo de Moustache que lhe permite regressar intacta, mas curada, aos braços do esposo. Fica satisfeita com o resultado, mas é assaltada por uma dúvida: e se o segredo fosse válido apenas uma vez, apesar das promessas da fada? Segunda experiência, novos motivos de contentamento para ela e, sobretudo, para Jonquille. Vemos, assim, afirmar-se, subtil e maliciosamente, a vitória do prazer dos sentidos sob o véu do interesse do sentimento amoroso: a iniciação ao mundo das máscaras, mais ou menos hipócritas, está concretizada, ou seja, a metamorfose moral da jovem inocente que advém da metamorfose do desencantamento.

No momento em que Néadarné se prepara para partir, o génio procura obter o seu consentimento para novos encontros, o que ela recusa, tentando refugiar-se nos argumentos de sempre: o amor por Tanzaï, o dever, a fatalidade divina e política que determinou a necessidade da queda iniciática, mas que interdita novas ocasiões (Crébillon, 1999b: 420). Porém, tal tentativa de autodesculpabilização é inútil: o libertino não se desvia do seu projeto de sedução cínica — depois de ter obtido os favores de Néadarné, ele insiste em fazê-la confessar a sua aquiescência e o seu desejo, tornando-a cúmplice da sua própria sedução e, portanto, impossibilitando-a de procurar refúgio nas desculpas por ela invocadas. Então, o libertino revela o seu verdadeiro poder, dizendo:

Quand je vous ai demandé cette permission, Princesse, reprit-il, c'est parce que *jusques au bout j'ai voulu vous devoir tous mes plaisirs*. Si vous connaissiez bien ma puissance, vous ne douteriez pas que, malgré tous vos refus, je ne pusse vous voir quand je le voudrais, et obtenir même de votre tendresse toutes les faveurs que vous réservez à Tanzaï. *Maître de prendre sa figure, c'est sous ses traits que vous me verrez et vous ne saurez jamais si c'est à lui ou à moi que vous livrerez votre cœur*. (Crébillon, 1999b: 420; itálicos nossos)

Metamorfoseada física e moralmente, Néadarné vê o seu “suplício” tornar-se perene com a ameaça final do génio de assumir a seu bel-prazer a forma de Tanzaï no leito conjugal. Conclusão: sob a máscara do amor (e/ou da hipocrisia) encontra-se sempre a necessidade do desejo sensual. Os sentidos dominam o ser, mesmo quando apaixonado; portanto, é inútil tentar resistir ao seu poder. Aquelas palavras do génio libertino, terrivelmente proféticas, são de imediato confirmadas por um novo ataque. Néadarné não resiste, movida agora pelo desejo de satisfazer o pedido de Moustache e obter a libertação do amante da fada, Cormoran. A malícia deste alegado pretexto é acentuada pelo facto de a princesa recorrer de novo ao segredo da fada para, com mais facilidade, “provoquer le Génie au sommeil” (Crébillon, 1999b: 420). Quando o consegue, decide partir. Porém, a beleza do “aimable Génie” e a recordação dos momentos de prazer passados na sua companhia deixam-na perturbada e “avec une peine dont elle sentit murmurer sa vertu” (421). A sua aventura veio provar que a natureza tolda o sentimento. Também Jonquille se metamorfoseou aos olhos da princesa: de sacrificador temido e odiado, transformou-se em “le plus aimable des génies” e em libertador: “Ce n’était pas qu’elle l’aimât, mais elle n’avait rien à lui imputer de ce qui s’était passé entre eux, et ne pouvait raisonnablement le regarder que comme son libérateur” (423).

Apesar de o seu amor por Tanzaï não se ter modificado, a metamorfose moral da princesa leva-a a considerar agora que o coração e os sentidos são independentes. Contudo, ela precisa também de preservar a sua “gloire” e a sua “tranquillité” (Crébillon, 1999b: 431) para se assegurar do amor e da estima do príncipe, assim como da sociedade. Desta forma, encontra-se na necessidade de mentir, contando a sua aventura como se fosse um sonho (430) e servindo-se do segredo de Moustache. Pequena vingança, talvez, da aventura pretensamente onírica de Tanzaï: “Punis tous deux de la même manière, pourquoi ne nous aurait-on pas donné le même remède?” (430), responde ela aos receios do príncipe. A moral da história, segundo a perspectiva de Crébillon, é a de que, num mundo dominado pela galanteria, a sobrevivência depende da aceitação das convenções so-

ciais. Neste sentido, um casamento de amor como o de Tanzai e Néadarné comporta, como afirma Colette Cazenobe, “un dosage subtil de sage dissimulation et de nécessaire mauvaise foi” (Cazenobe, 1991: 123-124). O jogo feérico das metamorfoses físicas e morais por que passam os jovens esposos neste conto galante de perfume oriental serve para levar o leitor francês de Setecentos a refletir sobre os códigos de conduta, tanto na intimidade, como em sociedade e na política. Serve igualmente para questionar as complexas relações, caras a Crébillon, entre *le cœur*, *l'esprit* e *les sens*. Por fim, este jogo das metamorfoses está também profundamente associado à transformação dos códigos narrativos coevos, o que constitui um traço dominante da poética crébilloniana, como se pode constatar a partir do exemplo do *Sopha*, que trataremos em seguida.

*Le Sopha. Conte Moral*¹⁰, obra publicada em 1742, embora redigida muito provavelmente por volta de 1736-1737, ou seja, apenas dois/três anos após a publicação de *L'Écumoire*, é, sem dúvida, um dos textos mais emblemáticos de Claude Crébillon. Aproveitando a moda do conto oriental decorrente do sucesso da versão de Galland das *Mil E Uma Noites*, o autor metamorfoseia-a, uma vez mais de acordo com os seus fins. O conto teria sido supostamente publicado no ano “de l'Hégire M.C.XX”, em “Gaznah, de l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément et Très-Auguste Sultan des Indes” (Crébillon, 2000: 735). Ora, este sultão é apresentado como sendo o neto de Schéhérazade e do sultão das *Mil E Uma Noites*. O perfume exótico e sensual corresponde, assim, a um artifício delicado para a crítica dos costumes coevos. Tão delicadamente frágil, aliás, que o poder se vê na obrigação de condenar um autor reincidente — que já havia sido preso por causa de *L'Écumoire* — a três meses de exílio.

Trata-se, então, de um conto moral, na verdade, uma recolha de conversas apresentadas por um narrador intradieético, Amanzei, presentemente um cortesão do sultão das Índias, mas que, no passado, teria visto a sua alma condenada a errar de sofá em sofá até que dois amantes virgens a libertassem daquela

¹⁰ Cf. Crébillon (1742). *Le Sopha. Conte Moral*. “A Gaznah, de l'Imprimerie du Très-Pieux, Très-Clément & Très-Auguste Sultan des Indes, L'An de l'Hégire M.C.XX. Avec Privilège du susdit”. [Praul], 2 vols.

punição conferida por Brama devido à sua libertinagem. A extravagância desta metempsicose¹¹, motivo tradicional do conto maravilhoso oriental, é usada por Crébillon para valorizar a estrutura da narrativa libertina. Para tal, o autor adapta-a aos seus fins, conjugando-a com o *topos* do voyeurismo, dado que Amanzei se recorda de tudo o que presenciou e é capaz de o narrar ao mais ínfimo pormenor. A narração da sua desventura mostra que a personagem fútil se metamorfoseou interiormente pela observação dos desregramentos amorosos, mas também de alguns bons exemplos, dos seus contemporâneos, o que leva à reflexão moral. O maravilhoso da metempsicose, que aqui podemos considerar um caso especial da metamorfose (cf. Jean-François Perrin, 2002; Raymonde Robert, 2002), constitui um pretexto para a análise da casuística amorosa preciosa, servida pela sutileza refinada das perífrases que caracterizam o estilo *entortillé*, tanto de Amanzei como de Crébillon.

Este conto, verdadeiramente moral não obstante as sugestões eróticas contidas no título *Le Sopha*, deve, então, ser lido como uma obra relativa aos costumes (*mores*), sua observação e análise. Com efeito, Agra mais não é que o reflexo da dissoluta capital francesa, que o leitor contemporâneo de Crébillon bem conhece, e que o seu duplo Amanzei-sofá descreve assim:

Ici, l'on se rendait par vanité; là, le caprice, l'intérêt, l'habitude, même l'indolence étaient les seuls motifs des faiblesses dont on me faisait le témoin. Je rencontrais assez souvent ce mouvement vif et passager que l'on honore du nom de goût, mais je ne retrouvais nulle part cet amour, cette délicatesse, cette tendre volupté qui, chez Phénime, avaient fait si longtemps mon admiration et mes plaisirs. [...] Quelles mœurs! [...] Non, Brama qui les connaît, m'a flatté d'une espérance vaine; il n'a pas cru qu'avec ce goût effréné des plaisirs qui règne dans Agra, et ce mépris

¹¹ É a seguinte a origem do termo em francês: “MÉTÉMPYSYCHOSE n. f. a été emprunté (1562) au bas latin *metempsychosis*, calque du grec tardif (III^e s. après J.-C.) *metempsukhōsis* ‘passage d’une âme d’un corps dans un autre’, formé de *meta* (? méta-) et de *empsukhōsis* ‘action d’animer’, dérivé de *psukhē* ‘âme’ (? psyché). Aux XVII^e et XVIII^e s., il est écrit *métempsychose*. [...] / Le mot désigne la doctrine de la transmigration des âmes. Par métonymie, le pluriel se rapporte aux incarnations successives d’une âme après la mort. [...]” (Rey, 1992: 1234).

des principes qui y est si généralement répandu, je pusse jamais trouver deux personnes, telles qu'il les demande, pour m'appeler à une autre vie. (Crébillon, 2000: 331)

Por um lado, é compreensível o desespero de Amanzei, cuja alma se vê condenada a transmigrar sucessivamente de sofá em sofá. Contudo, o facto de ele ter finalmente recuperado a sua forma humana é um sinal de esperança do ponto de vista moral.

A “Introduction” do *Sopha*, extensível à sua continuação *Ah Quel Conte!*, consiste num prefácio autoral mascarado, verdadeira abertura da narrativa pela voz de um locutor anónimo que se dirige a um alocutário também ele anónimo e coletivo. O tom utilizado joga com o equívoco entre a crítica de costumes de tom mais realista e a ficção feérica conhecida:

Il y a déjà quelques siècles qu'un prince nommé Schah-Baham régnait sur les Indes. Il était petit-fils de *ce magnanime Schah-Riar, de qui l'on a lu les grandes actions dans Les Mille et une nuits*; et qui, entre autres choses, se plaisait tant à étrangler des femmes, et à entendre des Contes: *celui-là même qui ne fit grâce à l'incomparable Schéhérazade, qu'en faveur de toutes les belles histoires qu'elle savait.* (Crébillon, 2000: 281; itálicos nossos)

O leitor contemporâneo de Crébillon julga, assim, ter entrado no universo fabuloso dos contos orientais, pois sabe bem que Schah-Baham não é uma figura histórica, mas o neto de duas personagens ficcionais perdidas na noite dos tempos, o Schah-Riar e a Schéhérazade das *Mil E Uma Noites*. No entanto, a admiração pela narrativa citada é, desde logo, problematizada pela ironia apreciativa das personagens: as “grandes actions” do “magnanime Schah-Riar” parecem resumir-se, afinal, ao prazer de “étrangler des femmes” e “entendre des Contes” (Crébillon, 2000: 281), facto este que o levou a poupar a “incomparable Schéhérazade” devido às suas belas histórias. Schah-Baham é apresentado, em seguida, como um sultão pouco perspicaz e também ele apaixonado pelos contos da sua avó, possível alegoria de uma literatura “antiga” e caduca: “On assure même que le Recueil des Contes de Schéhérazade, que son auguste grand-père avait fait écrire en lettres d'or, était le seul livre qu'il

eût jamais daigné lire” (282). Em contraponto, a sultana possui um espírito arguto, sendo a sua inteligência apresentada como uma qualidade rara num meio tão frívolo, espelho da corte de Luís XV (284). A sultana, por sua vez, critica os contos maravilhosos com tal veemência que se institui no texto um contraponto irônico em relação à apologia anterior:

En effet, s'écria la Sultane, il en faut beaucoup pour faire des contes! Ne dirait-on pas, à vous entendre, qu'un Conte est le chef-d'œuvre de l'esprit humain? Et cependant, quoi de plus puéril, de plus absurde? Qu'est-ce qu'un ouvrage (s'il est vrai toutefois qu'un Conte mérite de porter ce nom), qu'est-ce, dis-je, qu'un ouvrage où la vraisemblance est toujours violée, et où les idées reçues sont perpétuellement renversées; qui, s'appuyant sur un faux et frivole merveilleux, n'emploie des êtres extraordinaires, et la toute-puissance de la Féerie, ne bouleverse l'ordre de la Nature, et celui des Éléments, que pour créer des objets ridicules, singulièrement imaginés, mais qui souvent n'ont rien qui rachète l'extravagance de leur création? Trop heureux encore si ces misérables fables ne gâtaient que l'esprit, et n'allaient point par des peintures trop vives, et qui blessent la pudeur, porter jusques au cœur des impressions dangereuses? (Crébillon, 2000: 286)

A argumentação da sultana funda-se nas críticas à inverossimilhança e à imoralidade dos contos, e do romance em geral, veiculadas pelos teorizadores literários e pelos moralistas. Este contraponto é um dos traços mais significativos da poética crébilloniana, que joga, assim, com discursos contraditórios, simulando dar uma liberdade de escolha ao leitor e colocar sob suspeita a sua própria obra, mas apenas, estrategicamente, para melhor a valorizar enquanto critica os preconceitos estéticos e morais contra o romance. Ao longo das duas narrativas em que participam como auditores-comentadores Schah-Baham e a sultana (*Sopha* e *Ah Quel Conte!*), assistiremos, aliás, à inversão destas posições de ataque e de defesa dos contos maravilhosos por parte de ambos. Schah-Baham, que os defendia com o argumento do prazer, mostrar-se-á constantemente entediado com os diálogos das personagens e os comentários dos dois narradores, Amanzei (*Sopha*) e Moslem (*AQC*). A sultana,

por seu turno, atacando os contos em geral como vimos, apreciará o modo de narrar de Amanzei, mostrando-se amiúde sua cúmplice, como a instância autoral desejaria que o fosse o seu leitor astuto, o que prova o cómico desorientador da “Introduction”. Contudo, para com Moslem ela é bastante mais severa nas suas críticas (Crébillon, 2001: 408). Desta forma, Crébillon pode assumir uma posição distanciada e problematizar a própria razão de ser de tal discussão, chamando a atenção para o papel do leitor, o de primeiro nível, apenas interessado na história; e o de segundo nível, apreciador sobretudo do modo de contar, isto é, do fazer literário.

Relativamente ao *Sopha*, a questão da inverosimilhança do maravilhoso resume-se às metamorfoses sofridas por Amanzei, necessárias, contudo, para que ele possa testemunhar a intimidade dos habitantes de Agra, de modo a narrar as diversas aventuras libertinas, galantes ou amorosas. Seguidor do bramanismo, que crê na metempsicose, Amanzei vê a sua alma condenada a habitar vários sofás, como castigo dos desregramentos das suas vidas passadas, como homem e como mulher, até que “deux personnes se [donnent] mutuellement, et sur [lui], leurs prémices” (Crébillon, 2000: 293). A sua punição é suavizada pelo facto de poder transportar-se de sofá em sofá, segundo os seus desejos. O gosto pela variedade, a análise dos ridículos e a capacidade de penetrar, imperceptível, na intimidade secreta dos parceiros dos jogos de sedução fazem de Amanzei o duplo de Crébillon e do seu cúmplice leitor. Este narrador de 2º grau guardou a memória das suas vidas passadas — facto raro, justificado pela singularidade da punição (e por necessidades estéticas de verosimilhança. . .). Isso permite-lhe condensar em si próprio os principais traços caracterizadores do desregramento geral: enquanto mulher, constata a fatalidade das máscaras e dos equívocos — galante na juventude, hipócrita na maturidade, torna-se “prude” e morre no meio dos prazeres secretos; enquanto homem, a imagem do “petit-maître” é o reflexo da anterior (Crébillon, 2000: 291). Ambos os sexos são ridicularizados. Mas a memória do passado permite-lhe também expor os costumes, utilizando uma estrutura narrativa em forma de leque, ou seja, através de variações à temática amorosa. Na busca

do sentimento verdadeiro, comum a Amanzei-sofá e a Crébillon-romancista, esta narrativa apresenta-nos uma amostra representativa das variedades contrastantes da sedução. O espectro vai desde a depravação mais hipócrita e brutal até ao amor mais sincero. Contudo, este não é um sentimento descorporalizado (como Amanzei descobrirá¹²); a maior virtude é a sinceridade no amor, envolvendo a totalidade do ser. O contraponto é a libertinagem movida pela vaidade, hipocrisia e depravação mascarada. São estes os exemplos *a contrario* prevaletentes no *Sopha*. Os dois últimos capítulos, contudo, põem em cena a jovem Zéinis, tão perfeita que desperta a paixão da alma de Amanzei, e o seu apaixonado Phéléas. Estes dois amantes satisfazem, enfim, as condições prescritas por Brama para a libertação da alma de Amanzei, o que lhe provoca, contudo, um misto de felicidade e desespero ao ver-se livre e de novo metamorfoseado em ser humano, mas devido à felicidade de outro e afastado do objeto dos seus desejos. Esta mistura de satisfação e decepção complexifica ainda a estética do contraponto crébilloniana, cuja estrutura fizera alternar vício e virtude, levando a que a narrativa termine aparentemente sob a égide da última — o amor sincero, correspondido e unindo sentimento e desejo —, mas à custa do sofrimento de outrem. A libertação de Amanzei e a consequente assunção da forma humana são condições indispensáveis para a existência de tal narrativa, fazendo com que o sobrenatural e o realismo das cenas eróticas surjam entrelaçados, permitindo a análise psicológica e de costumes, tanto mais que a condição imposta para a libertação redentora de Amanzei tardara em produzir-se. Enquanto moralista, Crébillon, como nota Carmen Ramirez, “ne renoncera pas à incorporer la peinture des mœurs à une vaste enquête intellectuelle, modulée par le dialogue, le scepticisme et l’ironie” (Ramirez, 2002: 228). De facto, continua a autora, “au triple palier poétique, intellectuel et heuristique, [il] conçoit le soupçon du merveilleux comme le besoin nécessaire de comprendre les mécanismes de l’esprit humain, trop

¹² Amanzei apaixonou-se por Zéinis quando a sua alma não possui um corpo masculino. O seu desespero provoca a reação do sultão: “de quoi vous aviseiez-vous de devenir amoureux pendant que vous n’aviez pas de corps? Cela était d’une folie inconcevable, car, en bonne foi, à quoi cette fantaisie pouvait-elle vous mener?” (Crébillon, 2000: 455) — *tant pis* para o platonismo. . .

enclin à l'illusion, et de maîtriser les clés morales et historiques de la société, trop asservie à l'imposture" (228). Assim, também o *Sopha*, erradamente condenado por imoralismo, se lido de forma mais profunda, revela que o *maravilhoso* e o motivo da metamorfose (aqui sob a forma especial da metempsicose) devem ser considerados como meios lúdicos e transgressores de criticar e problematizar tanto a moral e os costumes excessivamente hedonistas, como as manobras do poder político e religioso, estando ao serviço da visão crítica sobre a literatura e a sociedade que caracteriza a poética de Crébillon.

Cerca de uma década após a publicação do *Sopha*, Crébillon dá à estampa um novo "conto oriental", que pode ser considerado como a continuação do anterior — *Ah Quel Conte! Conte Politique Et Astronomique* ("À Bruxelles, chez les frères Vasse, 8 parties, et une Romance, 1754"). Aliás, a sua génese é bastante complexa, com uma duração de composição que se estende provavelmente entre 1736, isto é, a época de produção do *Sopha*, e 1754 (Jomand-Baudry, 2001 e 2002). O título parece desconcertante, uma vez que a exclamação, por um lado, sugere o caráter fabuloso dos contos numa perspectiva depreciativa e, por outro, prepara o leitor para a bizarra narrativa metamórfica atribuída ao Vizir Moslem¹³. Por contraponto, o subtítulo, ao indicar o género do conto, adjetiva-o de "Politique Et Astronomique", ou seja, parece conferir-lhe uma certa seriedade, na linha dos contos filosóficos também em voga no século XVIII (Ramirez, 2002). A provocação ao leitor é clara, e a expectativa deste não será defraudada.

A narrativa inicia-se com as aventuras e desventuras amorosas de Schézaddin e da fada Tout-ou-rien, alegorias mais que prováveis do jovem Luís XV e de Madame de Mailly, o que evidencia a crítica política e social. Como sintetiza Régine Jomand-Baudry:

[S]éduit par les rêves enchanteurs dirigés par la fée Tout-

¹³ Recorde-se o início do *Sopha*, quando o Vizir (é verosímil que se trate de Moslem) afirma: "Sire [. . .], je puis assurer Votre Majesté, que non seulement j'en sais [des contes], mais que j'ai même le talent d'en faire de si bizarres, que ceux de feu Madame votre grand-mère n'ont rien qui les puisse surpasser" (Crébillon, 2000: 286).

-ou-rien, le jeune roi indifférent s'éveille à l'amour, mais il est bientôt détrompé sur la véritable origine de ce coup de foudre qu'il attribuait au destin: l'idylle se clôt par une rupture et une malédiction de la fée [. . .]. [S]'ouvre ensuite une seconde époque marquée par un deuxième coup de foudre du roi pour une jeune princesse-oie qu'il rencontre dans une cour enchantée [. . .]. Au cours de cette seconde époque, deux personnages deviennent narrateurs de leur propre vie: le roi Autruche, père de la jeune oie prénommée Manzaïde, retrace ses aventures et sa défaite contre le génie Plus-vert-que-Pré qui, en guise de punition, l'a métamorphosé, lui et sa cour, en volatiles [. . .]. [P]arallèlement, la reine des Îles de Cristal narre au favori du roi, Taciturne, sa vie de libertine manquée et ses espérances d'échapper un jour à la malédiction qui la condamne à une frustration sexuelle éternelle [. . .]. [L]e conte devient un conte à épreuves, puisque le désenchantement de l'oie et de toute la basse-cour est conditionné par le mariage de celle-ci avec un jeune roi. Mais [. . .] le texte se perd dans un inachèvement problématique. [. . .] [O]n note cependant [. . .] la présence d'une situation-cadre au sein de laquelle l'histoire est narrée par un vizir à deux auditeurs: le sultan Schah-Baham et la sultane-reine. (Jomand-Baudry, 2001: 277-278)

A fada Tout-ou-rien é detentora dos convencionados poderes sobrenaturais, aos quais se associa o fascínio da libertina. Recorre, então, a eles para operar a metamorfose sentimental de Schézaddin, provocando-lhe um *coup de foudre* pela sua pessoa. Por este meio, ela desperta os sentidos adormecidos do jovem rei e inicia-o no amor. Tal como em *L'Écumoire*, a iniciação amorosa está a cargo de uma sociedade libertina. Porém, o jovem rei descobre que o *coup de foudre* não fora obra do destino, como era suposto, e rompe violentamente com a fada. Esta condena-o, então, ao ridículo *coup de foudre* por uma princesa metamorfoseada em gansa, devido a um encantamento que afetara o rei seu pai e toda a corte. Trata-se do Roi des Terres vertes, grande físico, mas que o génio Plus-vert-que-Pré derrotara e metamorfoseara em avestruz. A metamorfose do rei e da

corte em vários tipos de aves de capoeira parodia a ingenuidade e/ou a tolice dos cortesãos¹⁴.

Segundo a arenga política de Quamobrem, “le Grand Raisonneur”, existem alguns pontos fundamentais a reter relativamente à estranha história do Roi Autruche:

Ce Roi, vaincu par une Tête à Perruque (ayez, je vous prie, la bonté de suivre ceci), dépouillé tout à la fois, par les malheurs de la guerre, de son plat à barbe [qu’il chérissait plus que sa vie, et qui lui venant en droiture du Destin a acquis pour prix de ses services, le précieux don de prophétie] et de ses États, pris même dans une ratière, est encore, pour comble de maux, transformé en Autruche par son adversaire, Génie comme lui, ainsi que vous le voyez, mais beaucoup plus puissant [. . .]; et que non seulement lui, la Reine sa femme et toute sa Cour sont Autruches: mais encore que cette punition s’étend sur Mademoiselle sa fille, qui est Oison, sur son propre neveu [. . .], dont on a fait un Dindon; sur sa cousine, Princesse d’un rare mérite, qui, pour cela, n’en est pas moins Grue, et sur tous leurs sujets [. . .]. Mais ce qui va, sans doute, vous faire trembler pour eux, c’est que ce Roi, sa femme, sa fille, ses parents, ses peuples doivent rester sous ces formes ridicules, jusques à ce qu’il se trouve un Prince qui prenne assez de goût pour l’infortunée Princesse, dont on a fait une Oie, pour consentir à l’épouser [. . .]. (Crébillon, 2001: 608)

¹⁴ “[I]l ne s’agissait, sous couvert du conte le plus farfelu, que de faire le récit des amours de Louis XV, de son mariage inattendu avec la polonaise Marie Leszczyńska, et des inénarrables aventures du roi Stanislas, son père. Deux fois élu roi de Pologne et deux fois dépossédé de son trône, ce dernier avait été installé duc en viager de la terre de Lorraine par la France en 1737. Ses déboires et ses prétentions politiques toujours déçues en avaient fait la risée d’une partie de l’Europe. Crébillon le représente sous la figure d’une autruche. Il raconte aussi l’histoire d’une mystérieuse reine des Îles de Cristal, cousine du roi Autruche et partageant sa disgrâce. Cette souveraine déçue d’un bien fragile royaume se rapproche, par certains traits, de la duchesse du Maine, dont les prétentions politiques s’étaient effondrées avec l’échec de la conspiration de Cellamare, et qui avait dû se contenter de continuer à régner sur la cour de Sceaux, travestie en grande prêtresse de l’ordre de la Mouche à miel, et d’être élue reine d’un jour des fêtes nocturnes qui animaient ces lieux enchantés. Jusqu’à sa mort, en 1753, son pouvoir n’excédera pas les limites de son salon. Un roi d’opérette pouvait, en bonne fiction, s’allier à une reine de carton-pâte” (Jomand-Baudry, 2001: 276-277).

O auditório de Quamobrem reage de forma indignada perante tal conto qualificado como o mais “ridicule”, “déplacé”, “impertinent”, “inepte”, “fade”, “indécent”, “absurde”, etc. jamais inventado (Crébillon, 2001: 609-610). Porém, a questão é mais delicada quando se aplicam as “chaves” interpretativas, que se referem à guerra da Sucessão da Polónia, à humilhação do rei Estanislau I Leszczyński e, pior ainda, ao bizarro casamento da filha deste com Luís XV — daí a pertinência no título do adjetivo “Politique” para designar este conto absurdo. Quanto ao adjetivo “Astronomique”, ele relaciona parodicamente o conto com o rei polaco, que passava por ser um entusiasta das novas disciplinas científicas, mas também constitui um piscar de olhos ao leitor mais arguto e amante do conto filosófico. Assim, este texto satiriza o discurso científico, confrontando maravilhoso e ciência. Por outro lado, ele parodia ainda tanto os *topoi* do romance sentimental e de cavalaria (relação amorosa entre Schézaddin e Tout-ou-rien; a cena do *coup de foudre* por uma gansa e o autorretrato de Manzaïde; uma cena de escuta indiscreta; o combate singular travado entre dois perus, etc.), como os do conto maravilhoso (riquezas hiperbólicas, metamorfoses, amores monstruosos)¹⁵.

Trata-se de uma narrativa profundamente experimentalista que parte da tradição para a metamorfosear. Crébillon combina aqui, com grande mestria, os sucessivos encaixes narrativos; a problematização dos géneros literários, onde se misturam tradições e formas de escrita (Jomand-Baudry, 2002); e, ainda, várias *mises en abyme* paródicas (a diegese é recontada quatro ou cinco vezes sob diversas formas: narração de Moslem, confiança mal-intencionada de Taciturne, discurso político de Quamobrem, romança e versos de Taciturne). Desta forma, Crébillon questiona constantemente os próprios limites textuais e a sua metamorfose criativa. Assim, seguindo o esquema narrativo das *Mil E Uma Noites* e considerando *Ah Quel Conte!* a continuação do *Sopha*, temos, num 1º nível narrativo, um narrador heterodiegético, máscara da instância autoral, responsável pela “Introduction” ao *Sopha* e que coloca em cena três personagens de cada vez, intervindo para comentar a sua inter-

¹⁵ Cf. Jomand-Baudry (2002).

relação: o sultão e a sultana, auditores e comentadores dos contos fabulosos de Amanzei e de Moslem. Estes tornam-se, então, narradores intradieгéticos (num 2º nível) — homodieгético, no caso de Amanzei, que testemunhara, metamorfoseado em sofás diversos, as histórias que conta; heterodieгético, no caso de Moslem. Num 3º nível, hipodieгético, as personagens dos contos de ambos os narradores contam a sua própria história: Zulica, no *Sopha*; o Roi Autruche e a Reine des Îles de Cristal, em *Ah Quel Conte!*. Trata-se de narradores autodieгéticos, também eles constantemente interrompidos pelos seus respetivos interlocutores (Nassès; Schézaddin; Taciturne). Contudo, em *Ah Quel Conte!*, a complexificação narrativa agudiza-se com a incorporação de cartas entre Schézaddin e Manzaïde; peças de oratória política; uma romança (“Pont-Neuf”), que constitui, como vimos, uma das *mises en abyme* paródicas de toda a narrativa, assim como uns “beaux couplets” sobre a paixão do príncipe Schézaddin por uma princesa metamorfoseada em gansa, peças poéticas da autoria do favorito Taciturne. . . Como nota Régine Jomand-Baudry, a instância autoral

joue de plus en plus sur le ressort des possibles du récit, brandissant constamment la menace du “morceau à faire”, que ce soit un manifeste, une dissertation ou un récit de voyage, comme si le conte était le réceptacle privilégié d’une variété générique. Le conte, là encore, s’ouvre sur des récits virtuels, sur un texte infini; il sort de ses cadres et acquiert une puissance d’engendrement, une capacité de germination un peu folle. (Jomand-Baudry, 2002: 92-93)

Contra semelhante loucura insurge-se impacientemente a sultana: “Quel Conte! quel maussade Conte! quel indigne Conte! [. . .]. Des Dindons jouer de la flûte! Passe encore pour parler: on en entend quelques-uns dans le monde” (Crébillon, 2001: 408). Mais adiante, ela retorque ainda ao sultão, que defende a bizzarria do conto:

Je n’ignore pas que le merveilleux le plus outré, les exagérations les plus puériles, les métamorphoses les plus absurdes, sont de l’essence du Conte; mais je sais aussi que, quelque bizarrerie qu’on lui permette, il faut, au moins,

que les objets qu'il présente aient quelque chose d'agréable, et de piquant. Il n'y a rien qui n'ait ses règles; et cette misère que l'on appelle un Conte, a les siennes, comme toute autre chose. (Crébillon, 2001: 408)

Parecendo defender as regras convencionadas e condenar os excessos inventivos, Crébillon está, pelo contrário, a antecipar acusações, por um lado e, por outro, a sugerir que, para além do prazer proporcionado pela leitura das bizarras metamorfoses das personagens encenadas, o verdadeiro valor do seu conto consiste, justamente, na problematização dos códigos e na inovação, isto é, numa metamorfose deste género literário, como já o fizera com a exclamação de Schah-Baham no final do *Sopha*: “Ah! Ma grand-mère! [. . .] ce n'était pas ainsi que vous contiez!” (Crébillon, 2000: 459). O sultão, tal como o leitor superficial, volta a revelar-se incapaz de fugir ao sortilégio dos contos maravilhosos, confundindo as fantasias pueris e frívolas de Moslem com acontecimentos grandiosos, sérios e inesperados (Crébillon, 2001: 453). A instância autoral, ao atribuir a esta personagem uma depreciação simulada e paródica do seu texto, reforça o convite sugerido ao longo da narrativa para que o leitor ultrapassasse o nível do prazer da história e atinja um nível mais profundo de sentidos velados de crítica sentimental, social, política, filosófica e literária. O leitor é convidado ainda, como em todas as obras de Crébillon, a fruir do prazer de um discurso literário ousado e inovador.

Concluindo: em Crébillon coexistem duas entidades, a do contista e a do moralista. Enquanto contista, o autor dá largas à sua imaginação, recuperando e transformando um vasto fundo cultural onde se cruzam as diferentes tradições associadas ao *maravilhoso*, nomeadamente no que respeita ao processo da metamorfose (e também da metempsicose). Nas quatro narrativas aqui tratadas, *Le Sylphe*, *L'Écumoire*, *Le Sopha* e *Ah Quel Conte!*, os sentidos da metamorfose correspondem, por um lado, a um processo estético-literário problematizador do exotismo maravilhoso na literatura setecentista. Por outro, contudo, o processo metamórfico proporciona ao autor um meio lúdico e transgressor de criticar a moral e os costumes, pondo a nu o hedonismo e o culto da volúpia reinantes no seu tempo, assim como as ma-

nobras do poder político. Metamorfoses, encantamentos, filtros mágicos, metempsicose e demais parafernália feérica, presentes nestas narrativas de aparência maravilhosa, estão, assim, ao serviço de uma visão crítica sobre a literatura e a sociedade coevas que caracteriza a poética deste escritor.

Referências bibliográficas

CARVALHO, Ana Alexandra Seabra de. 2003. *O Jogo Do Desejo Em Claude Crébillon. Estudo Dos Processos Retóricos Da Sedução*. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian/FCT.

CAZENOBÉ, Colette. 1991. *Le Système Du Libertinage De Crébillon À Laclos*. Oxford, The Voltaire Foundation.

CAZENOBÉ, Colette. 1997. *Crébillon Fils Ou La Politique Dans Le Boudoir*. Paris-Genève, Éd. Honoré Champion.

CRÉBILLON, Claude. 1999a. “Le Sylphe, Ou Songe De Madame De R*** Écrit Par Elle-Même À Madame De S*** ”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 23-37 (ed. crítica do texto: Carmen Ramirez).

CRÉBILLON, Claude. 1999b. “Tanzaï Et Néadarné, Histoire Japonaise”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 269-439 (ed. crítica do texto: Jean Sgard).

CRÉBILLON, Claude. 2000. “Le Sopha, Conte Moral”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. II, pp. 281-459 (ed. crítica do texto: Jean Sgard).

CRÉBILLON, Claude. 2001. “Ah Quel Conte! Conte Politique Et Astronomique”. In *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 299-637 (ed. crítica do texto: Régine Jomand-Baudry).

GUILLERAGUES, Gabriel-Joseph de la Vergne, comte de. 1962. *Lettres Portugaises [1669]. Valentins Et Autres Œuvres*. Paris, Garnier (ed. crítica do texto: F. Deloffre et J. Rougeot).

JOMAND-BAUDRY, Régine. 1996. “Lectures Du Récit Dans *Ah Quel Conte!* de Crébillon fils”. *Recherches Et Travaux*, n° 51, pp. 105-119.

JOMAND-BAUDRY, Régine. 2001. “Introduction”. In Crébillon, Claude. 2001. “Ah Quel Conte! Conte Politique Et Astronomique”. *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. III, pp. 273-297.

JOMAND-BAUDRY, Régine. 2002. “La Genèse De *Ah Quel Conte! De Crébillon Fils Ou La Fabrique Du Conte*”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 87-101.

LABROSSE, Claude. 2002. “Crébillon, Les Fées Et Les Signes”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 102-112.

PERRIN, Jean-François. 2002. “Petits traités de l’âme et du corps: les contes à métempsycose (XVII^e-XVIII^e siècles)”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 123-139.

RAMIREZ, Carmen. 2002. “Le Soupçon Du Merveilleux Dans Le Conte Des Lumières”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 212-228.

RAMOND, Catherine. 2002. “Théâtralité Et Merveilleux Dans Le Conte De La Première Moitié Du XVIII^e Siècle”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 343-352.

REY, Alain (dir.). 1992. *Dictionnaire Historique De La Langue Française*. Paris, Dictionnaires Le Robert.

ROBERT, Raymonde. 2002. “*Le Canapé Couleur De Feu De Fougeret De Monbron Et La Veine ‘Gauloise’ De La Féerie*”. In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 229-242.

SGARD, Jean. 1999. “Introduction”. In Crébillon, Claude (1999b). “Tanzaï Et Néadarné, Histoire Japonaise”. *Œuvres Complètes*. Paris, Classiques Garnier Multimédia, t. I, pp. 237-268.

SGARD, Jean. 2002. "Allégorie D'Une Écumoire". In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 140-148.

STURM, Ernest (ed.). 1976. "Introduction". In Crébillon fils. *L'Écumoire Ou Tanzaï Et Néadarné, Histoire Japonaise*. Paris, A. G. Nizet, pp. 9-95.

VIART, Thierry. 2002. "L'Écumoire De Claude Crébillon: Le Conte Dévoyé Ou Les Délices De L'île Babiolé". In Jomand-Baudry, Régine e Perrin, Jean-François (orgs.). *Le Conte Merveilleux Au XVIII^e Siècle. Une Poétique Expérimentale*. Paris, Éditions Kimé, pp. 400-408.

MANUEL TEIXEIRA-GOMES E A EXPERIMENTAÇÃO DO FANTÁSTICO¹

Manuel Teixeira-Gomes (1860-1941) foi um apaixonado pelas viagens e pela estética (mulheres, paisagens, artes e literatura), um escritor prolífico, heteróclito e de estilo apurado. O modo como exerceu as funções de Estado (enquanto diplomata e Presidente da República) fez dele uma importante figura política e histórica nacional. Senhor de uma cosmovisão singular, refinada e culta, na qual a paisagem (natural e humana) se transforma em objeto de arte, fortemente sensual, por vezes mitificado, outras vezes satirizado, em Teixeira-Gomes a escrita da beleza combina-se amiúde com o grotesco, o estranho, o monstruoso, mesmo o fantástico. O propósito deste nosso ensaio consiste, justamente, em abordar o modo de funcionamento, em textos como “Gente Singular”, “Sede De Sangue”, “A Cigana” e “O Sítio Da Mulher Morta”, da experimentação do registo fantástico, forma de olhar a realidade sob o prisma de uma “inquieta e estranha”², impossível de explicar, fonte de angústia e medo.

Como vimos anteriormente, o fantástico pressupõe a abertura de uma fenda na lisa parede do real e que a desordem e o caos se instaurem num mundo ordenado. O fantástico seria a comunhão paradoxal das leis da natureza e do caos; a

¹ Versão adaptada de “Singularidades Do Fantástico Em Manuel Teixeira-Gomes”. In Petrov, Petar; Sousa, Pedro Quintino de; Samartim, Roberto López-Iglésias & Torres Feijó, Elias J. (eds.). 2012. *Avanços Em Literatura E Cultura Portuguesas. Século XX. vol. 1.* Santiago de Compostela/Faro, Associação Internacional de Lusitanistas/Através Editora, pp. 13-30.

² A célebre expressão de Freud (1985).

transgressão da organização das categorias aceites; a oscilação entre o real e o irreal, entre o racional e o irracional; irrupção escandalosa e, porém, evidente, mas cuja solução parece sempre insatisfatória. Na narrativa fantástica, portanto, real e irreal entrelaçam-se, criando um crescente efeito retórico de perturbação, mistério e angústia. O herói, incrédulo, sente a inquietante estranheza da perturbação da ordem natural provocada por uma manifestação ambigualmente tenebrosa e maléfica que irrompe bruscamente na sua familiaridade quotidiana, instaurando o paradoxo nos seus quadros de referência do mundo conhecido, podendo mesmo levá-lo à loucura ou/e à morte. Vejamos, em seguida, algumas das singularidades do fantástico na obra de Manuel Teixeira-Gomes.

Excetuando algumas experiências de juventude, a que o próprio não atribuiu grande qualidade, o despertar de Manuel Teixeira-Gomes para a escrita deu-se apenas com o início da maturidade, muito perto já dos quarenta anos, de que resultou a publicação de *Inventário De Junho* (1899). Seguiram-se *Cartas Sem Moral Nenhuma* (1903), *Agosto Azul* (1904)³, *Sabina Freire* (1905)⁴ e *Gente Singular* (1909)⁵. Segundo as palavras do autor, “naquela curva da vida a literatura entretinha deveras, e podia preparar recursos para atenuar o desamparo e as misérias da velhice, [pondo-se] a ‘maginar’ dramas, romances e novelas”⁶. Mais adiante, acrescenta o seguinte:

Nessa vida pré-histórica [...], a literatura figurava como elemento complementar de harmonia: compunha-me o espírito, à semelhança de um móvel cómodo, e convidativo ao repouso, ou ao devaneio, que se coloca em sala bem arranjada. Nem pretensão à fama, nem à glória, mas somente instrumento de entretenimento, de diversão, de prazer.⁷

Contudo, a Revolução do 5 de Outubro de 1910 veio operar uma profunda transformação nessa pacatez da vida do autor.

³ Teixeira-Gomes (2007).

⁴ Teixeira-Gomes (1987).

⁵ Teixeira-Gomes (2010).

⁶ Teixeira-Gomes (1959: 102): “Carta a João de Barros (com alguns dados autobiográficos)” [Tunes, 20-04-1927 (CJB)].

⁷ Teixeira-Gomes (1959: 111).

Assim, entre os anos de 1911 e 1925, Teixeira-Gomes dedicou-se patrioticamente à causa pública, primeiro como diplomata e depois como chefe de Estado, tendo sido obrigado a fazer uma pausa na sua produção literária. Apenas quando se viu “solto de Belém” (Teixeira-Gomes, 1959: 109), isto é, liberto dos deveres públicos, pôde Manuel Teixeira-Gomes abrir uma nova página na sua vida e regressar às suas longas e diletas viagens “sentimentais” e estéticas antes de se fixar na Argélia, em 1931, como autoexilado de uma pátria que o aborrecia (111) ao ponto de a ela nunca mais ter regressado (situação tornada definitiva com a ascensão do salazarismo). Na Argélia, durante os dez anos que decorreram até à sua morte, Teixeira-Gomes retomou, “na harmonia [da] última fase da vida” (112), a produção escrita, publicando *Cartas A Columbano* (1932)⁸, *Novelas Eróticas* (1934)⁹, *Regressos* (1935)¹⁰, *Miscelânea* (1937)¹¹, *Maria Adelaide* (1938)¹² e *Carnaval Literário* (1939)¹³. Postumamente vieram ainda a lume *Londres Maravilhosa* (1942)¹⁴ e *Correspondência: Cartas Para Políticos E Diplomatas* (1960)¹⁵.

Apanhado entre dois séculos, Teixeira-Gomes é, necessariamente, um autor de transição, cuja escrita revela ainda, nas palavras de Urbano Tavares Rodrigues, “resíduos de romantismo e de naturalismo [...] quer nas fábulas quer nos processos de enunciação” (Rodrigues, 1982: 153), acrescentando que, “embora o melhor da sua produção se assinale antes por uma serena subjectividade, muito composta, sem alarido, que oscila entre a tendência estetizante fim-de-século e um solto humor, esse bem realista” (153). Ou seja, embora “ainda ligado por ténues fios ao esteticismo, ao snobismo, ao impressionismo pictural dos decadentistas” (Rodrigues, 1982: 62), Teixeira-Gomes é, simultaneamente, “um espírito moderno, hiperlúcido” (62). Podemos dizer, então, que a originalidade da obra deste autor se

⁸ Teixeira-Gomes (1957).

⁹ Teixeira-Gomes (2010).

¹⁰ Teixeira-Gomes (1991).

¹¹ Teixeira-Gomes (1959).

¹² Teixeira-Gomes (2010).

¹³ Teixeira-Gomes (1960a).

¹⁴ Teixeira-Gomes (1942).

¹⁵ Teixeira-Gomes (1960b).

encontra na sua multiplicidade e diversidade, transgredindo ele conscientemente todas as barreiras dos gêneros e dos cânones. Imbuído de tal liberdade, o escritor Teixeira-Gomes revela-se como exímio epistológrafo, memorialista, narrador de viagens, romancista, dramaturgo, novelista ou contista. Porém, o traço distintivo da sua escrita caracteriza-se pela criação, sobretudo, de textos híbridos marcados, para além de uma constante e rigorosa exigência estilística, por um enorme vitalismo através do recurso às suas memórias e veia irônica, ao seu hedonismo, temperado com um forte sentido moral de justiça. Como resultado, surge-nos uma cosmovisão singular, refinada e culta, onde as paisagens naturais e humanas se metamorfoseiam em objetos artísticos, com uma grande carga de sensualidade, por vezes mitificados, outras vezes satirizados. A escrita da beleza, pontuada pela irrupção do maravilhoso, combina-se frequentemente com o grotesco, o estranho, o monstruoso e até o fantástico, num sentido não tão restrito como o definido por Todorov (1977), como veremos adiante. Urbano Tavares Rodrigues já havia assinalado esse aspeto do discurso de Teixeira-Gomes, o qual, “geralmente tido como nítido, apolíneo, escultórico, é, sem prejuízo desses predicados, bem mais complexo e até por vezes contraditório[, pois o] onírico e o fantástico nele coexistem com a claridade, com o culto da razão” (Rodrigues, 1982: 130-131).

A obra de Teixeira-Gomes evidencia uma poética do olhar e das sensações, servida por uma memória “fotográfica” e um apurado sentido estético, responsáveis pela transfiguração literária dos diversos “espetáculos” (obras de arte, paisagens, corpos, situações sociais, etc.) experienciados ao longo da vida. É uma escrita onde predomina, pois, o mostrar sobre o narrar, num discurso fortemente sensorial e onde a efabulação é simples, partindo das vivências do autor. Contudo, o grotesco que também caracteriza o real pode fazer irromper o bizarro, o “extra-ordinário”, o assombroso.

O Algarve, por exemplo, surge na pena de Teixeira-Gomes de modo singular, através do filtro do educado espírito de esteta do escritor, que não se restringe à visão regional do filho da terra, mas também não corresponde ao olhar do forasteiro comum, tanto o nacional como o estrangeiro. Ao seu olhar ex-

perimentado alia-se um profundo conhecimento das paisagens mediterrânicas evocadoras do universo greco-latino, onde ele engloba, naturalmente, a costa do Norte de África e o Algarve. Aliás, na sua obra este surge até como centro ideal desse mundo antigo. Por isso, a paisagem algarvia é aí cenário vivo da mítica Hélade, revelando-se superior ao modelo ideal da Antiguidade, tanto em harmonia como em beleza. O Algarve é, assim, povoado de cenas graciosamente pagãs, onde as lutas (reais) entre camponeses e marinheiros ingleses se transfiguram em episódios bélicos evocadores da *Iliada* (“Uma Cena Grega”, *Agosto Azul*). Por outro lado, as paisagens marinhas do Algarve real podem transformar-se num espaço maravilhoso, escolhido por divindades helénicas que, por alguns instantes, metamorfoseiam serranas e pescadores rudes em míticos tritões e nereidas, como em “Uma Copejada De Atum” (*Agosto Azul*) ou em “Vénus Momentânea” (*Inventário De Junho*)¹⁶.

No livro *Regressos*, escrito no exílio, Teixeira-Gomes elabora, talvez, as suas mais belas digressões paisagísticas impregnadas de saudade. Trata-se de exercícios estilísticos concentrados em pormenores preciosos e realizados de memória, após aturada decantação estética, onde as sensações do passado constituem a base de quadros de intenso cromatismo, muito à maneira dos seus pintores preferidos, o que metamorfoseia, pela escrita, a memória de belas paisagens familiares em objetos artísticos de raro esplendor sensual e estético, e onde podemos também detectar a presença do elemento fantástico que animiza a paisagem, ainda que com uma função poética:

Na Rocha. — Ao tempo chuvoso, ou aos últimos dias de chuva torrencial, sucedeu uma *ventania formidável* de noroeste, com um sólido céu de porcelana, sobre o qual *correm legiões de monstros brancos velocíssimos*. O ar lavado e glacial. O rio vem todo vermelho da cheia, e Ferragudo brilha como se a cal do casario ainda estivesse fresca. As ondas rebentam na praia em quase toda a extensão da costa, paralelas, *erichando cabeleiras nevadas*, e rolando

¹⁶ A descrição da paisagem do interior algarvio, entalado entre o litoral e a serra, participa do mesmo vitalismo luminoso e inebriante que exala das marinhas (*Gente Singular*), podendo igualmente vir a ser palco de manifestações de aparência sobrenatural (“O Sítio Da Mulher Morta”, nas *Novelas Eróticas*).

em espumas de clara de ovo batida. Vamos por cima da Rocha. Na praia dos Castelos há *um assalto de leões brancos, de imensas jubas soltas, avançando contra os rochedos que os rechaçam*. A base da Grande Esfinge é incessantemente batida das vagas que a submergem e, depois, baixando, escorrem-lhe ao redor, em cascata, formando uma peanha de cristal líquido. Para o lado de terra o campo, apesar da ventania, vive alegremente nas suas mil casinhas brancas, espalhadas sobre desenhos, curvas, ondulações idílicas. A Ponta de João de Ourém, ainda mais encarniçadamente batida pelas enormes vagas rebentadas, com os rolos de espuma a correr, sumindo-se debaixo dos leixões, e reaparecendo logo mais volumosas e irritadas. Os caminhos estão empapados de água, e à beira das rochas a cimalha parece por vezes negar passagem, ou ameaçar definitiva derrocada. Para além dos Castelos, *os trechos argilosos da costa agitam-se em linhas e relevos mais agudamente dentados*, com os panos de muralha arruinada mais carcomidos e desfeitos. . . (Teixeira-Gomes, 1991: 89-90; itálicos nossos)

Contudo, a fina capacidade de observação e de descrição de Teixeira-Gomes detém-se igualmente sobre aspetos menos apolíneos, como no texto intitulado “Vento Levante” (*Inventário De Junho*), no qual o poder de sugestão e o excesso de pormenores, aliados a um estilo frásico que acompanha os traços caracterizadores deste vento (com marcas de sobrenatural devido ao modo como assola o Algarve, deixando tudo em alvoroço à sua passagem infernal e enlouquecedora), refletem a excessiva violência da ventania levantina, marcada por aspetos como um calor escaldante, uma quietação anormal, uma estranha dormência, uma ansiedade constrangedora, um ar sufocante, a que se seguem rajadas abrasadoras e furiosas. No final, tudo se aquieta e, lentamente, a Natureza e as pessoas regressam à normalidade, repondo-se o equilíbrio.

O mesmo poder de observação e a ironia mordaz de Teixeira-Gomes levam-no, porém, a retratar com um humor, amiúde inclemente, os tiques e taras de algumas figuras caricaturais da sociedade pequeno-burguesa algarvia na transição entre os séculos XIX e XX, medíocres nas suas vaidades e preconceitos, grotescas no seu provincianismo, nos seus vícios e costumes

ridículos¹⁷. Em *Gente Singular* predomina um curiosíssimo e caricatural conjunto de situações e figuras estranhas, marcadas pelo burlesco, pela falsidade, cupidez, luxúria ou loucura. Contrastando com os belíssimos descritivos das diferentes paisagens, revela-se aí uma visão irónica da sociedade finissecular (algarvia, lisboeta ou holandesa), apresentada como grotesca, cuja comicidade delirante roça o fantástico, mas sempre perpassada de grande sensualidade, que se acentua nos escritos da segunda fase, mormente nas *Novelas Eróticas*.

“Gente Singular” é a terceira narrativa da antologia epónima, na qual, segundo Urbano Tavares Rodrigues, magistralmente “o cómico e o fantástico [se combinam] [. . .], onde sentimos a atmosfera pegajosa da cidade de Faro no dobrar do século, com a sua mexeriqueira modorra [. . .], autêntico primor de ironia, de imaginação satírica, de desenfastiada e arguta observação do real” (U. T. Rodrigues, *in* Teixeira-Gomes, 2010: 11-12). O termo “singular” alerta, polidamente, o leitor para o infantilismo, o fanatismo e a insanidade da família Simas (o cônego e as suas três manas) e, por extensão, da restante sociedade farenses¹⁸, vista de fora por um narrador minhoto, Pedro Carneiro. Mas singular é também o modo de utilização dos processos narrativos do texto fantástico. Ao invés de instaurar progressivamente a ambiguidade fantástica numa realidade quotidiana normal e de a manter até ao fim, o texto abre com a incerteza para terminar num cómico delirante e grotesco, porém, rico em simbologia associada à pulsão de morte. Aqui surge, portanto, um “fantástico que se origina no real e progride em desinvoluções grotescas, para conduzir ao rito, à magia, ao

¹⁷ Cf. os trechos sobre a feira de Portimão e o casamento de Maria Juliana (*Carnaval Literário*); a comédia (negra) em três atos *Sabina Freire*; ou o romance *Maria Adelaide*.

¹⁸ Neste texto, o grotesco, o macabro e a simulação do registo fantástico estão na base da construção de uma “metáfora de um país absurdo, atrasado no tempo, perigosamente distraído da realidade social e até do próprio valor da vida humana [visto que, no final,] a cidade se desinteressa da sorte do Vigário [. . .] em perigo de vida, intoxicado [pelas manas] com tártaro emético para a cerimónia ritual da inauguração da retrete, presa a curiosidade pacóvia da população à novidade e ‘riqueza’ do ‘monumento’. É, sim, essa construção que faz subir a cotação [dos Simas, em estima e respeito, junto da sociedade farenses]” (Rodrigues, 1982: 179).

mito” (Rodrigues, 1982: 175). O narrador, poetaastro divorciado do romantismo (“movimento febril e doido”¹⁹), inicia um relato autobiográfico de cariz realista-naturalista, no qual conta como foi forçado a trasladar-se do Minho a Faro, onde chega já de noite, após uma duríssima viagem, mas onde é alvo de insólitos acontecimentos quando se dirige à residência do cônego Simas, a quem havia sido recomendado. Primeiro, surge-lhe um portador de bagagem de aspeto bizarro (“espécie de macrocéfalo [. . .] [de] insuficiência intelectual”²⁰). Depois, chegados à casa, e “após redobrados toques [,] abriu-se uma janela de sacada onde assomou um vulto negro, soltando um muito admirativo ‘Ah!’ e retirando-se *in-continenti*” (76). Estranhamente três outros vultos similares procedem tal e qual, ninguém abrindo a porta ao hóspede esperado. Aos misteriosos vultos negros junta-se “um estranho cascalhar de chapas ferrugentas” (77) que o relógio da Sé produz antes de anunciar as horas. O narrador acaba por, tal como o macrocéfalo, adormecer sobre o seu baú de viagem, acordando passadas algumas horas e encandeado pela “luz de quatro lanternas que outros tantos vultos negros, no limiar do vasto portão, seguravam a braço estendido” (77). Com “vozes soturnas” (77) e estranhas medidas, os vultos de preto apresentam-se como Monsenhor Simas e suas irmãs, finalmente conduzindo o hóspede, num percurso tortuoso e sombrio, à sala de jantar, apenas iluminada por “uma espécie de lâmpada de altar [. . .] suspensa do tecto” (78). A refeição acentua o bizarro: o cônego senta-se numa cadeira alta de criança sem a proteção dianteira, nos buracos da qual enfia os polegares. Devido à altura, coloca o talher sobre uma urna de madeira. O silêncio “sepulcral” (78) e a fraca iluminação adensam o clima de mistério. Segue-se a inesperada sequência dos figos lampos, ladainha e reação incompreensíveis das manas relativamente à morte da mãe, que deixam o narrador “mudo de verdadeiro espanto” (79). Este espanto vai transformar-se no medo pavoroso caro ao herói do texto fantástico aquando da cena macabra protagonizada pelas três irmãs ao redor do caixão da mãe: “apare-

¹⁹ Teixeira-Gomes (2010: 75).

²⁰ Teixeira-Gomes (2010: 76).

ceram três fantásticas figuras de ursos com trombas de elefante que saltavam, aos pulos, pela casa fora e chegando-se à morta, com desusados urros e agudíssimos guinchos, como que procuravam despertá-la” (80). Contudo, a explicação do traje algarvio usado pelas irmãs produz uma modificação do pacto ficcional, introduzindo a conversão do clima fantástico numa cena burlesca devido ao excesso delirante das senhoras, embora ainda ligada aos ancestrais ritos mortuários:

Como todos aqueles gritos não surtiram o efeito desejado, os monstros soltaram as mãos das pregas dos capotes e, um tangendo viola e os outros pandeireta e castanholas, encetaram um desaforado desconcerto de canto e música onde as malaguenhas, fados e jotas se entremeavam de uivos, grunhidos e relinchos perfeitamente imitados e, dançando sempre, deram repetidas voltas à roda da essa, debruçando-se de vez em quando sobre o caixão a ver se o cadáver dava sinal de si. . . / Mas a inesperada aparição dos fantasmas pôs em sobressalto a assistência, na maioria composta de beatas, que, estremunhadas e não dando conta do que se passava, desataram a correr loucamente pela casa, arrepelando-se e clamando socorro do céu como se houvesse chegado dia de juízo. . . / No entretanto os ursos de tromba de elefante atiraram com os instrumentos fora e desenhando-se, a custo, dos respectivos capotes ficaram reduzidos a três velhas desgrenhadas, suando em bica, nas quais reconheci as senhoras donas Sebastiana, Prudência e Faustina [. . .]. (Teixeira-Gomes, 2010: 81)

“Hipnotizado” (81) pelo ritual desconcertante, mas capaz ainda de escutar no mais fundo de si a voz da razão, o narrador tenta fugir, consciente de que não será ele o louco. Contudo, o estranho cônego, cujo infantilismo inicial é reforçado pela incapacidade de adormecer sem “a sua chuva”, retém o narrador, ou porque não percebeu o desejo de partida deste, ou porque pretende conservá-lo junto de si. Segue-se, então, a cena do baú, igualmente bizarra e desconcertante, pois o cônego assume uma atitude crescente de excessiva e descabida desconfiança, tanto em relação ao objeto como à identidade do seu proprietário, e transfigura-se assustadoramente (“gargalhada sardônica

[. . .] [,] olhos esbugalhados, punhos cerrados, a boca cheia de espuma, batendo o pé” — 85), provocando a fuga em pânico do narrador. Entretanto, já recuperado do susto e explicando a extravagância dos acontecimentos pela loucura dos irmãos Simas, Pedro Carneiro prossegue o relato do tempo vivido em Faro. Aos poucos, retoma a convivência com a família do cônego, que se comporta de forma tão normal (exceto quanto ao pormenor da cadeirinha) que até “chegava a duvidar da realidade das estranhas cenas a que assistira e quando não duvidasse já as desculpava levando-as à conta ‘da natural confusão, etc.’” (95). No entanto, o narrador pressente que os Simas estão preparando “alguma coisa de insólito e anormal [, pois] a expressão dos seus rostos mudara; nos olhos reflectia-se-lhes não sei que desusado brilho e a miúdo os via segredando misteriosamente” (95). Porém, o leitor já não se deixa enganar com uma expectativa de algo sobrenatural, antes espera um evento delirante. Quanto a isso não será defraudado, visto que o episódio da inauguração do “monumento” (a privada ultramoderna) será preparado segundo as regras do melhor suspense. . . A simulação da narrativa fantástica no início do texto, servindo para prender a atenção do leitor, vai terminar não num fenómeno meta-empírico inexplicado, mas no cúmulo do grotesco. Sabemos, porém, que se a temática do medo da morte está intimamente associada ao fantástico, o mesmo se passa com a da loucura, por exemplo, em Maupassant. Acresce aqui a forte crítica social, como já referimos.

Em “Sede De Sangue”, a inquietação da morte e do sobrenatural inscreve-se logo no título, dado que, desde tempos ancestrais, tal expressão se associa tanto a rituais místicos, como a criaturas mortas-vivas que se alimentam do sangue dos vivos. Temos aqui, aparentemente, contada por um narrador-testemunha, a história de um sacrifício anunciado — o da cigana-vítima, espécie de “sacerdotisa de eros” (Rodrigues, 1982: 184), por um sacrificador de aparência gigantesca (evocador do monstruoso vampiro ancestral), que, após o delírio erótico, bebe todo o sangue da vítima até a transformar em múmia.

Ao contrário da narrativa anteriormente referida, este texto instaura, logo no início, um registo realista-naturalista, onde o

elemento fantástico irá irromper. Todavia, este narrador-personagem também se distancia do autor, apresentando-se como capitão reformado e jornalista amador, observador da vida alheia para combater a inação e o tédio (Teixeira-Gomes, 2010: 125). Ao longo das primeiras páginas, o relato detém-se sobre os acontecimentos ocorridos com a freguesia da taberna do grotesco casal constituído pelo Trovas e pela Balbina Catada, estabelecimento transformado em bordel, devido a grandes dificuldades financeiras. É neste contexto de crítica de costumes que irrompe, subitamente, aos olhos do narrador-*voyeur* a personagem-vítima: “Mas um dia, pela porta da venda entreaberta, na penumbra do interior, *divisei* [...] uma criatura de todo em todo *extraordinária*: mulher ideal, diria, se tal epíteto jamais pudesse transpor [...] o limiar do Trovas”²¹. O epíteto referido, em Teixeira-Gomes, tem como interpretação imediata o de uma beleza superior, confirmada pela descrição da personagem, cujo insaciável comportamento erótico enlouquece não apenas os clientes do Trovas como o desejo do próprio narrador, exercendo ela a prostituição como se se tratasse de uma atividade sagrada. Assim, devemos interpretar etimologicamente o epíteto “*extraordinária*”, funcionando como anunciador do sobrenatural. A aura de estranheza e mistério que envolve a cigana é adensada pelas suas palavras enigmáticas e premonitórias, constantemente repetidas: “Olha que ninguém me mete medo; a minha vida está por um fio: não tarda muito que não venha alguém beber-me o sangue...” (136). Este “alguém” virá, realmente, na figura de uma “espécie de gigante [...] enorme [e] monstruoso” (138-139), avistado com “um violentíssimo rebate de temor e de curiosidade” (139) pelo narrador-personagem, antes mesmo de ele descobrir a locali-

²¹ Teixeira-Gomes (2010: 134; itálicos nossos). Os parágrafos seguintes descrevem-na ao pormenor (134-137), enfatizando os traços de ancestral beleza oriental e sugerindo a temática vampírica através dos braços firmes e roliços, onde “o sangue parecia correr com a abundância do sumo na polpa de certos frutos” (135). Adensa-se o clima de mistério que envolve a cigana: origem desconhecida, cheiro a estevas como prenúncio de morte, premonição de que chegará alguém para lhe beber o sangue e aceitação tranquila desse facto.

zação da cigana, no estabelecimento do Trovas, ao início do crepúsculo, naturalmente. Contudo, primeiro, afasta-se para o lado oposto da vila, atentamente seguido pelo narrador, que acumula no seu relato os clássicos indícios do sobrenatural: “passando rente ao cemitério”, “sol-posto”, “crepúsculo”, “meias trevas”, “escuridão”, “faixa dourada do poente”, “no céu um grande arco de carmim sangrento”, sendo “por esse fantástico pórtico que o monstro desapareceu, crescendo, em proporções, contra as regras da óptica, à medida que se afastava e desfazendo-se subitamente no derradeiro bruxulear da luz poente. . .” (141). O narrador conclui, erradamente, que o monstruoso forasteiro partira e dispõe-se a satisfazer o seu desejo, espregando a bela cigana. Porém, durante a noite, monstro e vítima voluntária dirigem-se à zona marinha, seguidos pelo narrador, estranhamente rejuvenescido na sua agilidade e velocidade. Presencia o momento de posse dos dois corpos, que descreve como um ato transcendente de erotismo místico. Eros cede, então, o lugar a Thanatos: sacrificador e vítima cumpriram o seu destino, sob uma Lua vermelha, associada pela tradição ao mito vampírico: “Lua escarninha, alongada e cor de fogo como a cabeça de um Mefisto descarapuçado” (144), que ilumina a face ensanguentada do monstro, antes de este se afastar. Lua e monstro parecem partilhar a simbologia ancestral do sangue como fonte de vida, em que o sacrifício sagrado da vítima permite a longevidade do sacrificador, ritual transformado pela religião judaico-cristã, mas que aqui é retomado como desobediência à nova lei e, portanto, inscrito sob o signo satânico que a descrição da Lua sugere. Como resultado deste ritual de morte, o cadáver da cigana revela agora um “rosto seco, terroso, de feições sumidas [. . .], rosto já de múmia” (145). A estranheza da súbita transformação da mulher até aí signo de beleza desejável é um indício de manifestação sobrenatural, que o próprio narrador sugere, ao referir que, em Alexandria, “vira uma figura tal qual, mas no seu caixão de cedro: era uma sacerdotisa do tempo dos Faraós [. . .]. Ainda [pensou] em descer e apalpar o corpo da cigana mas [teve] medo — um como que terror quase supersticioso, não fosse [. . .] profanar alguma divindade morta! . . .” (145). Esta caracterização do cadáver corresponde à possibilidade de

a origem do mito vampírico se encontrar no Antigo Egito e daí também o terror da superstição. As autoridades, muito a custo, encontram uma explicação racional para a situação:

Os médicos que lhe fizeram autópsia, ao dia seguinte, não lhe encontraram pinga de sangue nas veias, mas ninguém suspeitou que um vampiro lho houvesse sugado, pois durante a noite a maré lavajara por muitas horas o cadáver e o sítio onde ele ficara, presumindo-se que assim desapareceu o sangue derramado. (Teixeira-Gomes, 2010: 145)

A esta racionalização o narrador-testemunha contrapõe, porém, uma explicação sobrenatural:

E no entanto fora o vampiro quem lhe metera os lábios a uma das carótidas, aberta de um único e certo golpe, sugando-lhe o sangue e escamugando-se depois tão habilmente que nessa data, volvidos quase seis anos completos sobre o acontecimento, ainda não houve dele novas ou mandados. (Teixeira-Gomes, 2010: 145)

Contudo, o leitor, que já estava disposto a aceitar o pacto ficcional do maravilhoso e a acreditar na criatura sobrenatural, é surpreendido com o tom de irrisão do epílogo da narrativa, que parece dar o dito por não dito, procurando anular o efeito anterior através do riso — afinal, o século XX é racional e cético, remetendo os mitos sobre rituais sagrados ancestrais para o reino ficcional. Assim, o narrador, tendo enviado para o jornal onde escrevia o relato pormenorizado da “sensacional tragédia”, afirma que “a hipótese do vampiro” servira, por um lado, para “fugir à contingência de, perante a justiça, testemunhar sobre o caso” e, por outro, para dele tirar “lindos efeitos romanescos” (Teixeira-Gomes, 2010: 146). Porém, a peça foi rejeitada por imoralidade. Indignado, o narrador resolve dá-la à estampa, pois considera que “episódios de ordem tal, *quando mesmo os houvesse engendrado a alucinação e o sonho*, não permitiria nunca a justiça imanente e universal que ficassem perpetuamente ignorados do público” (Teixeira-Gomes, 2010: 146; *itálicos nossos*). A modalização da frase sublinhada ambigüiza a irrisão, reinstaurando a inquietante estranheza e, com ela, o fantástico.

A temática do inexplicável surge igualmente em duas narrativas inseridas nas *Novelas Eróticas*, fruto da pena de um autor já mais maduro: “A Cigana” (1930) e “O Sítio Da Mulher Morta” (1934). A história de “A Cigana” é contada numa carta dirigida a António Patrício e assumida por Teixeira-Gomes como autobiográfica, portanto, como algo insólito por si realmente experienciado. Trata-se da narrativa de uma paixão longa e atormentada (um martírio de quatro anos ao qual o apaixonado não consegue renunciar: Teixeira-Gomes, 2010: 233), que culmina num estranho caso de telepatia (222-223). A citação de Bossuet, colocada no início, é muito explícita quanto à identificação da paixão como instinto devorador do ser amado, desejo de o incorporar para a fusão total dos dois seres num só, o que implica, necessariamente, o excesso, a violência e a destruição do outro, pois tal tipo de erotismo é tido por desestabilizador da razão e da ordem. O epistológrafo da carta a António Patrício recua, no seu relato insólito, ao tempo da sua juventude, transformando-se num narrador autodiegético que conta “em direto” os acontecimentos ocorridos numa Córdova rica em simbologia erótica e mística, cruzamento do Ocidente cristão e de um Oriente simultaneamente pagão e islâmico.

Assim, a relação com a noiva, casta e altiva, atravessa um período de perturbação devido à frieza da bela cruel, o que provoca o sofrimento do narrador-personagem e o receio de um rompimento. A narrativa apresenta-se num tom característico do discurso realista-naturalista, no qual, porém, se vai criando gradualmente um clima de mistério e magia. Desta forma, “quis a sorte” (227) que o narrador travasse conhecimento com uma jovem cordovesa, quase tão bela quanto a sua noiva, a quem promete proteger da multidão que se junta para ver a prisão de um assassino. O narrador, efetivamente, rodeia com o braço a cintura da bela desconhecida, gesto que o acaso (novamente em ação) faz com que seja visto pela sua noiva, “com verdadeira expressão de espanto indignado” (228). Pensa em castigar a noiva, fazendo-lhe ciúmes, “porém a [sua] paixão era demasiado funda para ceder” (229). Todavia, decide passar a noite com os amigos na boémia da feira de Córdova. Numa barraca de refrescos, surge, subitamente, uma belíssima cigana que corre direita ao

narrador, dizendo-lhe: “Hay dos días que te busco. . . para leerte la buena-dicha. . .” (230), o que faz, adensando, de seguida, o clima de mistério: “No te pude decir aqui lo que leo en tu mano, hijo mio. . . Te lo diré fuera. . . Viene. . . Vienes?. . .” (230). Apesar da reprovação dos amigos, o narrador segue-a sem hesitação, e ambos combinam um encontro secreto para essa noite, num local deserto e afastado da cidade. Dada a loucura da aventura noturna com uma cigana desconhecida, conotada com um perigo tanto real como sobrenatural, o amigo empresta-lhe um revólver, “cujas qualidades de precisão e alcance, além de outras, *misteriosas*, de *talismã* ou *amuleto*, ele encarecia” (232: *itálicos nossos*). O encontro acontece num sítio deserto e mergulhado nas trevas. No chão, a entrega dos amantes é total, obedecendo a uma violência erótica da ordem do natural, conjugação Eros-Thanatos. Contudo, súbita e inexplicavelmente, o narrador imagina-se, primeiro, com a virginal jovem cordovesa e, depois, com a sua casta noiva. Apesar de considerar tal pensamento “um crime, um sacrilégio” (232), vê-se incapaz de o repelir, fascinado pela ideia proibida da violência vingativa com que trataria a bela cruel. Ao mesmo tempo que se imagina a esmagar a carne da noiva, a cigana queixa-se: “Que malo eres. . . me haces daño. Si, que me matas. . . — e logo, desfalecida: — Alma de mi vida. . . que me muero. . .” (233). No dia seguinte, a cigana some-se misteriosamente, enquanto o narrador regressa a casa, inquieto com a reação da noiva ao seu desaparecimento e aventura noturnos. Inesperada e inexplicavelmente, esta, que não lhe falara do caso que o atormentava, conta-lhe o seu sonho dessa noite, repetindo-lhe, entre beijos ardentes, as palavras da cigana no seu delírio erótico:

Sabes, he soñado contigo. . . Que malo eres. . . [...] que daño me has hecho. . . [...] — Ai! Que me matas. . . alma de mi vida que me muero. . . / E num espasmo de loucura, com tal força abalava as grades da janela que eu vi jeitos de as arrancar. Mas a sua face e os lábios esfriavam, e senti que desfalecia. [. . .]. E a agonia da sua paixão durou ainda quase dois anos. . . A minha nunca morreu. . . (Teixeira-Gomes, 2010: 234)

E assim, volvidos alguns anos da separação, o narrador conta que fugiu da presença daquela mulher, tal como Orfeu de Eurídice (Teixeira-Gomes, 2010: 222), pretexto para relatar o estranho caso de telepatia entre a cigana e a noiva. Inexplicável dentro de um quadro real, tal fenómeno dever-se-á a premonição, ao *fatum*, à magia? O clima de sobrenatural torna, contudo, mais interessante o relato de uma banal traição, fruto de uma atração momentânea irresistível e do desejo de vingança relativamente aos excessos de rigores da noiva, colocando-a sob o signo da fatalidade e do desafio do interdito.

“O Sítio Da Mulher Morta” institui um pacto ficcional de acordo com a convenção realista, onde nem falta o tom de forte ironia de um narrador-personagem com traços comuns à biografia do autor. Contudo, aqui “intervém um elemento mágico (encantamento, adivinhação, vaga suspeita de comunicação secreta com os espíritos²², fusão dos seres pelo êxtase sexual)”²³. De novo, surge a ideia de fatalidade ligada ao erotismo, pois Júlia-Marta pressagia o seu final trágico e aceita-o. Nesta narrativa aparentemente realista, onde abundam as descrições dos quadros observados pelo narrador (a paisagem, as mulheres, os trabalhos do campo), o fantástico irrompe através da sugestão da transmigração de espíritos, do erotismo mágico, do *fatum*, sendo mais explícito com o milagre da natureza no final do texto. Desde as primeiras páginas que se instaura discretamente a ideia de fatalidade, que associa a inevitabilidade tanto dos amores entre o narrador e Júlia-Marta, como do seu assassinio pelo amante traído desta, José Cravo. Por um lado, através da qualificação do José Cravo como “assassino” e da referência à espingarda que usa sempre; por outro, a fatalidade é sugerida igualmente pelo narrador, quando se vê perscrutando insistentemente sobre as razões que o levaram a dar trabalho e morada ao cadastrado (o seu bom aspeto e modos; para arreliar o Ponciano). Na verdade, vem-lhe constantemente à memória uma frase da carta do escrivão de Lagos, que se refere à amante do José Cravo como “lindíssima rapariga de costumes fáceis”

²² Júlia-Marta é o retrato vivo de uma jovem do passado do narrador-personagem.

²³ Rodrigues (1982: 168-169).

(Teixeira-Gomes, 2010: 273), interrogando-se o narrador se teria sido essa a razão inconsciente para o seu insensato procedimento: “Quando cheguei a esta hipótese, desatei a rir, e o facto é que se me aplacou a inquietação. . . ‘Ora seja o que Deus quiser’ — resumi, já sereno e resignado” (273). Resignado com a fatalidade, portanto. Vários acasos levam a que pessoas insuspeitas e improváveis auxiliem a marcha imparável do destino, ao referenciarem constantemente a beleza da rapariga em questão (a própria esposa do narrador, ou o velho Elisiário). Quando finalmente — e por acaso — a vê, ela parece-lhe uma “visão sobrenatural” (275): “O choque foi tremendo, baralhando-me totalmente as ideias. Aqueles olhos, aquela boca, aquele sorriso. . . Mas era ela, sem a menor dúvida. . . / — Júlia. . . és tu? . . . [...]” (275). Confundido, o narrador arrebatado a rapariga e beija-a com embriaguez. Estranhamente, esta, que não resiste, espanta-se de ele saber o seu verdadeiro nome. Ele lembra-se, então, de uma Júlia de quinze anos, que amara na sua juventude, e sem se “aperceber do absurdo [. . .] apertava nos braços a rapariga como se fosse a mesma Júlia de vinte anos atrás. . .” (276). Esta rapariga, Júlia de seu verdadeiro nome, mas cuja identidade apenas era conhecida do amante, usava agora o nome de Marta para fugir ao passado de má-vida, libertada pelo José Cravo, que ela sabe “capaz de a matar, só que suspeitasse da traição”²⁴. Apesar desta premonição da fatalidade, nem ela nem o narrador conseguem resistir à atração instantânea que os une. No caso dele, porque, assombrado, considera que esta Júlia “era apenas a outra desabrochada e amadurecida”²⁵, não querendo perdê-la novamente, visto que o destino o favorecia agora: “Um acontecimento capital da minha vida ficara em suspenso, e de repente realizara-se integralmente sem peias nem estorvos” (278), como se tal fosse possível. Ambos sentem, numa reminiscência platónica, que já se haviam conhecido e amado de forma única e exclusiva, estando, pois, eternamente destinados um ao outro (280). Com o passar dos dias, os amantes tornam-se audazes e

²⁴ Teixeira-Gomes (2010: 277). Mais adiante: “não me assusta o castigo que me espera e há-de ser grande. . . , à sua sorte ninguém escapa. . .” (280).

²⁵ Teixeira-Gomes (2010: 278). Embora, racionalmente, o narrador coloque a hipótese de esta Júlia ser filha da outra (281), o que favorece a incerteza e a ambiguidade caras ao texto fantástico.

imprudentes, sendo espiados por olhares invejosos e intrigistas, que, como se confirmará no final, foram alertar o José Cravo e, desse modo, serviram de mãos ao destino. A festa do 1º de Maio será o momento do desfecho trágico. O primeiro indício da desgraça é a ausência de Marta, doente ou proibida de ir à festa pelo José Cravo. O segundo indício é o modo esquivo como este fala com o patrão. Tais factos despoletam a inquietação do narrador. Marta, mesmo sob perigo de vida, consegue ainda ir avisá-lo para o proteger, prometendo voltar a fazê-lo, se vir o José Cravo a carregar a espingarda. Em virtude disso, durante a festa, o narrador apenas sente uma crescente angústia premonitória. No final, a boneca “maia” em tamanho natural é colocada sentada num banco do lado de fora da janela da casa de jantar, com o chapéu do narrador na cabeça. Esta obra do acaso terá consequências, mas afortunadamente salva a vida ao narrador: “Naquele mesmo banco, e naquela mesma posição, costumava eu levar horas, dormitando ou lendo, e a Emília, quando me veio trazer a ceia, ainda se iludiu supondo que a ‘maia’ era eu” (287-288). De igual modo se iludirá o José Cravo, que, depois de ter disparado sobre Júlia-Marta, atira sobre o vulto sentado, atingindo-o na cabeça, julgando ser o narrador. De início, este não se apercebe da situação nem da razão dos tiros; porém, ao tomar consciência da realidade, é invadido pelo terror: tendo ele próprio escapado por acaso à premonição de Júlia-Marta, teme agora que ela não tenha tido a mesma sorte, cumprindo-se o seu destino anunciado — o que se confirma no dia seguinte. O cadáver da rapariga “parecia sorrir”, talvez por se ver assim liberta do real disfórico e esperar unir-se na eternidade ao amante escolhido. É então que se dá o acontecimento insólito: “O lugar onde encontraram o cadáver passou a ser conhecido pelo ‘sítio da mulher morta’; e o curioso é que, poucos dias depois, todo o terreiro estava coberto desses pequenos lírios roxos a que no Algarve chamam flores de Maio, e que era raro ver naquela região. Todos os anos o fenómeno se repete” (Teixeira-Gomes, 2010: 289). Repare-se que o narrador tem o cuidado de dizer que o fenómeno é “raro”, o que pressupõe que não seja naturalmente impossível, assim ambigüizando o suposto milagre, que acontece anualmente.

Em conclusão, podemos dizer que Manuel Teixeira-Gomes experimenta, de modo singular, o registo fantástico, associando-o aos registos realista-naturalista e grotesco, nas quatro narrativas aqui estudadas — “Gente Singular”, “Sede De Sangue”, “A Cigana” e “O Sítio Da Mulher Morta”. Assim se manifesta uma forma diferente de olhar a realidade, sob o prisma de uma inquietante estranheza, impossível de explicar e, por isso, fonte de angústia e medo. Urbano Tavares Rodrigues já havia assinalado esse aspeto do discurso de Teixeira-Gomes, afirmando que ele, “geralmente tido como nítido, apolíneo, escultórico, é, sem prejuízo desses predicados, bem mais complexo e até por vezes contraditório[, pois o] onírico e o fantástico nele coexistem com a claridade, com o culto da razão” (Rodrigues, 1982: 130-131).

Referências bibliográficas

FREUD, Sigmund. 1985. *L'Inquiétante Étrangeté Et Autres Essais*. Paris, Gallimard Folio [ed. original: 1919].

LOPES, Norberto. 1942. *O Exilado De Bougie*. Lisboa, Parceria A. M. Pereira.

LOURENÇO, Eduardo. 1977. “Prefácio”. In Faria, Duarte. *Metamorfoses Do Fantástico Na Obra De José Régio*. Paris, Fundação Calouste Gulbenkian, Centro Cultural Português.

MOURÃO-FERREIRA, David. 1961. *Aspectos Da Obra De M. Teixeira-Gomes*. Lisboa, Portugália Editora.

RODRIGUES, Urbano Tavares. 1982. *M. Teixeira-Gomes: O Discurso Do Desejo*. Lisboa, Edições 70.

RODRIGUES, Urbano Tavares. 1993. *A Horas E Desoras*. Lisboa, Edições Colibri.

RODRIGUES, Urbano Tavares. s/d. “Teixeira-Gomes Ficcionista À Luz De Hoje”. In *O Tema Da Morte. Ensaios*. Coimbra, Centelha.

SENA, Jorge de. 2001. “Manuel Teixeira Gomes”. In *Obras De Jorge De Sena: Estudos De Literatura Portuguesa — I*. Lisboa, Edições 70, pp. 187-192 [1ª ed.: 1960].

SOARES, Mário. 2001. “Manuel Teixeira-Gomes: Uma Personalidade Singular”. In *O Algarve Na Obra De Teixeira-Gomes*. Porto, Edições Asa.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1942. *Londres Maravilhosa E Outras Páginas Dispersas*. Lisboa, Seara Nova, 2ª edição.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1957. *Cartas A Columbano*. Lisboa, Portugália Editora, 2ª edição.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1959. *Miscelânea*. Lisboa, Portugália Editora, 2ª edição, vol. I.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1960a. *Carnaval Literário* (2ª parte de *Miscelânea*). Lisboa, Portugália Editora, 2ª edição.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1960b. *Correspondência: Cartas Para Políticos E Diplomatas* (2 volumes). Lisboa, Portugália Editora.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1987. *Sabina Freire*. Venda Nova, Bertrand Editora, 4ª edição.

TEIXEIRA-GOMES, M. 1991. *Regressos*. Venda Nova, Bertrand Editora.

TEIXEIRA-GOMES, M. 2007. *Obras completas — I: Inventário De Junho, Cartas Sem Moral Nenhuma, Agosto Azul*. Lisboa, IN-CM.

TEIXEIRA-GOMES, M. 2010. *Obras Completas — II: Gente Singular, Novelas Eróticas, Maria Adelaide*. Lisboa, IN-CM & Câmara Municipal de Portimão.

TODOROV, Tzvetan. 1977. *Introdução À Literatura Fantástica*. Lisboa, Moraes Editores [ed. original: 1970].

SOBRE A ESTAÇÃO DOURADA DE URBANO TAVARES RODRIGUES¹

Em 1979, no Prefácio à 3^a edição de *Casa De Correção*, Eduardo Lourenço declarava o seguinte: “Ninguém na nossa geração escreveu mais à flor do tempo que Urbano Tavares Rodrigues”². E acrescentava: “As mais vibráteis pulsações do quotidiano sentimental, erótico, literário, político, vieram, como se fossem feitas para ele e ele para elas, fixar-se sem pena e sem fadiga aparente na sua prosa efervescente, nervosa, encadeada pelas reverberações do instante” (Lourenço, 1987: 15). Estas palavras do ensaísta caracterizam, de forma sintética, toda a escrita de Urbano Tavares Rodrigues e, particularmente, a antologia de vinte e uma narrativas breves intitulada *A Estação Dourada*, vencedora do Grande Prémio do Conto Camilo Castelo Branco de 2003³.

Senhor de uma personalidade rica, curiosa e solidária, Urbano Tavares Rodrigues (1923-2013) cedo se mostra um ho-

¹ Versão revista de “Urbano Tavares Rodrigues, *A Estação Dourada* (2003)”. In Petrov, Petar (org.). 2012. *O Grande Prémio Do Conto Camilo Castelo Branco (1991-2009) — Estudos E Antologia*. Lisboa, Roma Editora, pp. 211-217/237.

² Cf. Lourenço (1987: 15).

³ Cf. Rodrigues (2003): “A Estação Dourada” (pp. 15-43); “Ó Virgens Que Passais Ao Sol-Poente” (pp. 45-58); “A Noite Impiedosa” (pp. 59-65); “Os Namorados Na Montanha” (pp. 67-78); “Zona Xis” (pp. 79-84); “Heliotropo” (pp. 85-90); “Tempo De Horror” (pp. 91-95); “Embarque Para Citera” (pp. 97-125); “Manhã Triste” (pp. 127-130); “O Esplendor Do Crepúsculo” (pp. 131-139); “O Inverno Do Sr. Simões” (pp. 141-143); “Sabor A Sempre” (pp. 145-149); “Luz Da Primavera” (pp. 151-155); “ ‘Elisa’ ” (pp. 157-160); “O Rei Dos Lobos” (pp. 161-163); “O Anjo De Colónia” (pp. 165-167); “Virás De Manhã Com O Sol A Abrir” (pp. 169-173); “Caíram Flores Sobre Évora” (pp. 175-180); “Jenin” (pp. 181-192); “O Dia Último E O Primeiro” (pp. 193-205); “God Bless America!” (pp. 207-219).

mem de paixões e ideais, que preservará ao longo de toda a sua vida, aliados a uma enorme vitalidade anímica e juventude intelectual. Trata-se de um espírito apaixonado pela vida e pela arte, bem como de um escritor com uma insaciável curiosidade experimentalista acerca do jogo literário. Na sua vastidão e diversidade, a obra de Urbano Tavares Rodrigues combina, harmoniosa e sabiamente, a atividade criadora nos domínios da ficção (romance, novela, conto e teatro) e a atividade interpretativa de um leitor curioso, de grande sensibilidade estética, finura e rigor analíticos. Homem viajado e profundamente culto, multifacetado na sua participação social e intelectual como jornalista, professor, tradutor, escritor, ensaísta e crítico, Urbano Tavares Rodrigues revela, na sua obra, a fidelidade a um ideário humanista e solidário, uma inquietação existencial herdada de Sartre, Camus e Malraux, mostrando-se um explorador atento e minucioso do ser humano em ação e da sua individualidade no campo complexo das relações humanas (interpessoais, sociais e culturais).

Deste modo, paixões e ideais entretecem-se, de forma múltipla, na sua escrita, aliando natural e harmoniosamente o ético e o estético no tratamento das suas temáticas preferidas: o amor, a morte, o tempo, a angústia existencial, a esperança e a liberdade. Assim, encontramos amiúde o amor constante pelo Alentejo, rememorado como universo mágico da infância e juventude, ou sonhado como utopia social; a paixão pela vida, pela mulher e pela liberdade, que não se esgota no hedonismo amoroso e sensualista exalado pelas suas narrativas, antes se completa eticamente na fidelidade a um ideário humanista e solidário; a paixão estética, concretizada em duas das suas atividades de eleição — a leitura crítica e ensaística e o itinerário pelo universo da escrita assumidamente poética, de busca estilística em constante renovação, englobando géneros que vão da crónica jornalística e de viagens, ao teatro e à narrativa ficcional. A mundividência do autor alarga-se, pois, a todas as metamorfoses e inovações no domínio do literário, aprofundando-se também num antigo, frutuoso e sempre constante diálogo com outros criadores, e não apenas literários, e operando, de forma magistral, a conversão dessas outras linguagens, filóso-

ficas e artísticas, em linguagem poética. Tal interpenetração da experiência vivencial, da correlação das artes e da pesquisa narratológico-poética constrói um *escreviver*⁴ que fundamenta a sua exigente busca formal relativa a novos processos técnico-compositivos e estilísticos, procurando sempre fugir aos irritantes modismos.

Na antologia intitulada *A Estação Dourada*, o autor reúne vinte e uma narrativas breves, escritas ao longo de uma década, e que, no seu conjunto, constituem uma perspectiva multifacetada e polifônica da realidade contemporânea. Tal diversidade conflui, no entanto, para o leque temático predileto do escritor, acima referenciado, sendo que os vários temas surgem amiúde interligados em cada texto. O título da coletânea é tomado ao da narrativa inaugural e pode ler-se como uma celebração da estação estival, tanto no sentido meteorológico como simbolizando a maturidade dos trinta/quarenta anos, com os seus aspetos positivos, mas também com os seus reverses. Urbano Tavares Rodrigues considera as formas narrativas breves, como o conto, textos mais exigentes devido à tensão, ao clímax e ao efeito de surpresa que lhe são genologicamente inerentes. É necessária uma grande mestria nessa concentração de efeitos, mas também no que diz respeito ao apuramento verbal, que requer um fino e preciso trabalho de cinzel, à semelhança do texto poético. Acresce ainda que Urbano Tavares Rodrigues sempre procurou a inovação formal, experimentando novos processos de composição, focalização e estilísticos, tanto na descrição simultaneamente objetiva e poética do espaço, real e/ou imaginário, como na utilização de uma frase “capilar” (segundo Óscar Lopes), que busca a essência das coisas e dos sentimentos, como ainda na mestria simples e inovadora da imagética e metaforização — e o conto permite, justamente, a diversificação dos exercícios de escrita.

Da narrativa inaugural, “A Estação Dourada”, que aborda a interligação das temáticas do amor e da morte, falaremos adiante. Antes, porém, salientem-se alguns aspetos relativos a outros textos da antologia. Começemos por “Zona Xis”. Trata-se de uma fantástica experiência na fronteira entre a vida e

⁴ Expressão do autor em *Ensaio De Escreviver*, de 1971.

a morte. À maneira da narrativa realista, porém, a abertura do texto apresenta-nos um sujeito enunciativo masculino, deambulando em busca de cigarros, mas que encontra todos os cafés fechados. Esta aparente banalidade da vida real contemporânea é perturbada, desde logo, pelo aspeto “singular”, “fantasmal” desta cidade nova, de inesperada inspiração baudelairiana. Contudo, a ambiguidade textual instala-se: é tal espaço vislumbrado com os olhos da memória, com os do sonho ou com os de uma experiência pós-morte? É passada ou futura, esta experiência do presente? O estranhamento acentua-se: o espaço torna-se desértico, o protagonista não sente fome ou sede, nem tem quaisquer obrigações a cumprir. Ele limita-se a caminhar através de um espaço urbano vazio (“um deserto de formas geladas”, onde já não sabe sequer “se [dorme], se viv[e] em transe ou já não viv[e]”) até alcançar o mar (Rodrigues, 2003: 82). Surge-lhe depois “uma lâmpada que se acendeu a nascente, perto de um moinho que pouco antes não estava lá. / Um moinho que [. . .] apenas mói mágoas e desgraças, ecos de massacres e intenções de outros horrores” (83). No entanto, a evocação da mulher amada fá-lo mergulhar gradualmente numa sensação de tranquilidade, sugestiva da morte: “e uma infinita paz me adormece” (84) — é a última frase do texto.

O tom fantástico deste conto já vinha, por assim dizer, do anterior, “Ó Virgens Que Passais Ao Sol-Poente”, mas sem o lado angustiante. Com efeito, este coloca em cena a conversa amorosa de hipotéticas encarnações de António Nobre e da Madalena de Camilo Pessanha. Estas personagens evoluem num baile de máscaras orgiaco a decorrer numa residência aristocrática da Foz do Douro, onde se cruzam com evocações de Raul Brandão e António Patrício. Contudo, o fantástico resulta da impossível concomitância do passado e do presente daqueles “sonhos sonoros que parecem ondear sobre a antiga e mágica cidade do Porto” (Rodrigues, 2003: 58), que é, simultaneamente, a do nosso quotidiano dos potentes *Volvos* e da SIDA.

O texto seguinte, “A Noite Impiedosa”, põe em cena Arcanjo, que se move na noite, agora lisboeta, mas onde predomina, num clima de final de verão, um sentimento de derrota, crise e fastio,

fazendo sobressair o tédio existencial, o sem-sentido da vida e a solidão interior que roem o protagonista.

“Heliotropo” retoma esta temática do tédio instalado na vida quotidiana, agora de um casal, mas onde surge, súbita e inesperadamente, uma luz de esperança com recurso à ambiguidade do sobrenatural. Infelizmente, bem real é a violentíssima tortura sofrida pelo protagonista de “Tempo De Horror”, um estudante basco que, apesar de toda a monstruosidade de que é alvo, ainda quer acreditar em dias de esperança. A esperança é também o motor dos manifestantes lisboetas contra a invasão da Cisjordânia por Israel (“Jenin”); ou da denúncia da brutalidade, da insanidade, da humilhação humana presentes na guerra do Iraque (“God Bless America!”); ou ainda no conto que celebra a Revolução dos Cravos, “O Dia Último E O Primeiro”, onde vemos o protagonista — de quarenta e cinco anos, atormentado pelas enxaquecas e com uma história de vida muito semelhante à de Urbano Tavares Rodrigues — evoluir, na madrugada e no dia em que acontecerá o 25 de Abril de 1974, movido pela esperança da liberdade e dos sonhos por realizar.

De esperança e amor tratam os contos “Virás De Manhã Com O Sol A Abrir” — onde um pai solitário espera ansiosamente pelo regresso da filha —, “Caíram Flores Sobre Évora” — que narra a esperança amorosa numa cura milagrosa por parte de um apaixonado que sofre com a doença súbita e talvez fatal da sua jovem amada, tal como acontecera em “Luz Da Primavera”, onde, porém, o amor, tendo resistido à doença e ao tempo, acaba por não resistir à mudança interior da jovem. Esperança ainda no retorno da mulher amada, lembrada a cada momento do presente do protagonista de “Sabor A Sempre”.

O amor é a temática central de “Os Namorados Na Montanha”, conto na fronteira dos géneros maravilhoso e fantástico. Aqui se põe em cena um jovem casal de namorados, crentes na perenidade do seu sentimento amoroso. O cenário é o de uma “manhã verde” (Rodrigues, 2003: 67), primaveril, radiosa, mas imatura como a primavera da vida que eles representam. No entanto, a subida à montanha mágica, habitada por seres maravilhosos, constitui um percurso iniciático, semelhante à aprendizagem da vida real, que fará com que os jovens apaixo-

nados tomem consciência de si próprios e dos seus sentimentos recíprocos. No final, regressados ao sopé e após a concretização do ato amoroso, eles revelam-se transformados por aquilo que viveram nos vários níveis de aprendizagem da montanha mágica. Porém, o conto termina com a instauração da dúvida: terá sido real a experiência ou tudo não terá passado de um sonho? O amor eterno e exclusivo é possível ou mera ilusão? A isto parece responder, por contraposição, o texto intitulado “Embarque Para Citera”, clara referência aos jogos de sedução sugeridos pelo famoso quadro de Watteau, citado, aliás, no texto como reprodução em forma de postal ilustrado, possível suporte da escrita. De facto, retoma-se aqui, ainda que de forma brevíssima, a moda setecentista francesa da narrativa epistolar polifônica, de que as *Ligações Perigosas* de Choderlos de Laclos são um dos expoentes máximos, também elas evocadas no texto a partir da referência à adaptação cinematográfica de Milos Forman. Temos, então, cinco missivas (sob a forma de postal, carta ou e-mail), escritas por cinco epistológrafos (de ambos os sexos) a cinco correspondentes diferentes, onde se destaca a nova desordem amorosa contemporânea⁵ vivida pela elite sociocultural. Cada missiva é dirigida ao outro que se deseja, mas também se constitui como texto íntimo, de autoconhecimento, onde o desejo, físico e/ou sentimental, é (finalmente) assumido. Contudo, no seu conjunto, ou as personagens mentem, ou não há acordo entre desejo e sentimento, pois quem é objeto de desejo por parte de um dos epistológrafos quer antes dar-se a outro, ainda que seja amante do anterior (ou mais. . .).

Alguma da complexidade, tanto formal como temática, desta última narrativa reflete a que já se verificava no texto inaugural. Assim, a história de “A Estação Dourada” reparte-se por quatro capítulos, correspondentes a diferentes pontos de vista e vozes enunciativas, que, aparentemente, relatam os mesmos acontecimentos (a voz da personagem feminina, a da masculina e a de um narrador externo e onisciente, cujo estatuto se assemelha ao divino). Temos, então, um casal na casa dos trinta (simbolicamente, “a estação dourada da vida”), pertencente à elite

⁵ Presente também em “O Esplendor Do Crepúsculo”, mas que não funcionou com o par de “Manhã Triste”, devido ao ciúme masculino.

sociocultural, que passa férias, com o seu filho de dois anos, no verão algarvio (“a estação dourada”, num sentido mais literal).

Para Matilde, a responsável enunciativa do capítulo I, onde ela dá conta da sua perspectiva, oferecendo ao leitor os seus pensamentos “em direto”, estas são as férias perfeitas, as quais, após alguns incidentes, lhe trazem de novo o sentimento de felicidade plena na sua relação conjugal, turvado, é certo, por alguns maus presságios:

Tudo nos faz rir e se cobre com a luz do afecto, a vida cintila. O presente é tão intenso e tão belo que absorve e magnifica o passado, limpa-o de todas as imperfeições. O futuro, só o concebo como a continuação deste estado de graça. Há, todavia, breves instantes em que parece quebrar-se o encanto, é só um relâmpago, mas fico opaca por momentos, até que sinto no ombro ou no pescoço a mão do Ângelo e estou de novo no jardim dos sonhos cumpridos. (Rodrigues, 2003: 18-19)

Contudo, trata-se de uma ilusão, fundada na ignorância das razões que levam Ângelo a agir como o marido ideal. De facto, em contraponto, o capítulo III, carta póstuma escrita por Ângelo a Matilde (e que nos dá a perspectiva dele sobre o passado, o presente e o futuro da relação), surge como o reverso do paraíso e como a verdadeira explicação do seu comportamento de príncipe encantado. Na realidade, ele está a morrer, tendo sido essa a forma de despedida que ele encontrara para poderem aproveitar ao máximo os últimos momentos juntos:

Quero poupar-te, Matilde, toda a miséria deste caminho para a morte. Que ao menos sejam limpas de escórias estas férias, é como um presente de amor, última taça de um vinho cheio de sol. Quero fruir contigo, em glória, até ser possível, todos os momentos que a dor não envenene (esses serão só para mim). (Rodrigues, 2003: 29)

Pelo meio (capítulo II, da responsabilidade de um narrador externo e onisciente), conta-se a aventura do filho do casal, Ricardo, que, com a ousadia dos seus dois anos, parte à descoberta da vida, do mundo exterior para lá da cancela do pátio da moradia alugada, isto é, do seio protetor da família. Descobre sozinho um mundo de coisas, seres, cheiros e cores até

que se defronta com uma doninha ameaçadora, que o faz fugir apavorado para a segurança da casa. Aí, passado o susto, tenta contar a sua aventura, rabiscando com os lápis de cera e pronunciando algumas palavras (“verde igual carro do pai, os piu-piu, a água fria, o bicho feio [e] mau” — Rodrigues, 2003: 25). Está agora encantado com a descoberta e satisfeito com a vitória sobre o seu próprio medo. Ângelo, porém, “fita-o desvanecidamente, com um misto de apreensão e de orgulho megalómano” (26), indício daquilo que ficaremos a saber apenas no capítulo seguinte — Ângelo não tem futuro para ver o filho crescer, só tem o presente destas férias, exclamando a frase que melhor sintetiza o espírito do texto: “Que Verão tão doloroso e tão lindo!” (27).

O capítulo IV constitui o epílogo, de novo da responsabilidade do narrador onisciente, e conta o passeio do casal, provavelmente o último, à Ponta do Milagre para verem o “nascer do Sol” (Rodrigues, 2003: 40). É justamente neste passo que a escrita de Urbano Tavares Rodrigues atinge o seu ponto alto no texto, descrevendo poeticamente o magnífico e doirado espetáculo natural (leia-se o trecho que vai de “Os melros já cantam ao desafio [...]” até “É sublime — diz Ângelo [...]. — Vale a pena ter vivido para ver ainda isto”, exclamação que Matilde, ao contrário do leitor, não pode compreender cabalmente — Rodrigues, 2003: 40-41). Ora, tal estado de graça está fortemente ameaçado. No regresso, em contraponto, o casal testemunha o atropelamento e abandono de um cão, que Ângelo, comungando de um sofrimento semelhante, se apresta a socorrer e pensa: “A morte é a solidão, a vida é a partilha [...]. E vai partilhar até ao fim, à sua maneira” (43), com toda a plenitude... e o seu contrário.

Esta narrativa inaugural da antologia de vinte e um contos aborda, pois, a interligação das temáticas do amor e da morte. A expressão comum aos títulos da antologia e do seu primeiro texto, “A Estação Dourada”, é ambigualmente poética. Cada ser humano interpreta as suas vivências de forma exclusivamente pessoal: o pequeno Ricardo de dois anos está a começar a aprender a conhecer os perigos do mundo e da vida; Matilde, a sua mãe, pensa que está a viver as férias perfeitas, marcadas

por uma nova plenitude na sua felicidade conjugal com Ângelo, não se apercebendo da sua efemeridade. Na realidade, o marido está a morrer; e estas férias magníficas, num verão “tão doloroso e tão lindo” (Rodrigues, 2003: 27), constituem a forma de despedida por ele encontrada para que a família possa aproveitar ao máximo os últimos momentos de tranquila felicidade que passarão juntos.

Referências bibliográficas

LOURENÇO, Eduardo. 1987. “O Último Expressionista?” (prefácio à 3ª edição, de 1979). In Rodrigues, Urbano Tavares. *Casa De Correção*. Mem Martins, Publicações Europa-América.

RODRIGUES, Urbano Tavares. 2003. *A Estação Dourada*. Mem Martins, Publicações Europa-América.

NOTA BIOBIBLIOGRÁFICA

Ana Alexandra Seabra de Carvalho (nascida em Lisboa, em 1964) é Doutorada em Literatura pela Universidade do Algarve (2001), Mestre em Literatura Francesa (1989) e Licenciada em Línguas e Literaturas Modernas (1985) pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Foi Professora da Escola Superior de Educação de Beja, entre 1989 e 1993. Atualmente é Professora na Faculdade de Ciências Humanas e Sociais da Universidade do Algarve, tendo sido Bolseira do PRODEP, entre 1997 e 2000. Foi Investigadora do *Centro de Estudos Linguísticos e Literários* (CELL) da Universidade do Algarve. Tem participado em diversos júris de Doutoramento e de Mestrado quer como presidente, quer como orientadora, quer ainda como arguente. É Investigadora do *Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias* da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (CLEPUL) e do *Centro de Investigação em Artes e Comunicação* da Universidade do Algarve (CIAC). Tem trabalhado nas áreas das Literaturas e Culturas Francesa e Comparada, Estudos de Tradução e Estudos sobre o Fantástico e a Ficção Científica. Publicou numerosos artigos dispersos em revistas e atas, bem como capítulos de livros. Publicou igualmente as seguintes obras: *O Jogo do Desejo em Claude Crébillon* (2003); *Aventuras d'Escrita(s)* (em coautoria com João Carvalho, 2004); *Viagens sentimentais pelo País da Literatura* (2005); *Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2005); *Outras Retóricas* (em coordenação com João Carvalho, 2006); *Viagem Maravilhosa do Príncipe Fan-Férédin no País dos Romances. Contendo Várias Observações Históricas, Geográficas, Físicas, Críticas & Morais* (cotradução com João Carvalho do romance homónimo de Guillaume-Hyacinthe Bougeant, 2007); *Ensaíos & Outros Escritos* (em coautoria com João Carvalho, 2008); *O Jogo no Jogo — Divertimento, Experimenta-*

lismo, Problematização do Literário (coordenação, 2008); *O Silfo, ou Sonho da Senhora de R*** Escrito pela Própria à Senhora de S**** (tradução do romance homónimo de Claude Crébillon, precedida de uma introdução, 2008); *O Monstruoso na Literatura e Outras Artes* (em coordenação com João Carvalho, 2018); *Eros & Thanatos — Estudos de Literatura* (2018).



Esta publicação foi financiada por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Projecto «UIDB/00077/2020»

