

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURAS ROMÂNICAS



O espelho deformante

Imagens do grotesco em *Fatal Dilema*, de Abel Botelho

Anabela Barros Correia

Mestrado em Estudos Românicos

Área de Especialização em Literatura Portuguesa Moderna e Contemporânea

2008

Aos meus pais e ao meu irmão

Ao Lucas

Agradecimentos

No momento de apresentar esta tese, por mais humildes que sejam os resultados trazidos à tona, não teria sido possível concretizá-la sem o contributo de várias pessoas, que, com os mais diversos gestos de auxílio, estímulo ou amizade, são parte vital da sua realização e a quem se deve uma palavra de reconhecimento.

Dirijo a primeira palavra de gratidão à Professora Doutora Serafina Martins, que aceitou orientar este trabalho e que, com a sua leitura atenta e exigente, sugestões, paciência e gestos de amizade, em muito contribuiu para a sua concretização. O privilégio de a ter como Professora na licenciatura proporcionou o primeiro contacto com a obra de Abel Botelho, quando líamos e estudávamos *O Livro de Alda*.

À Professora Doutora Paula Morão agradeço todos os preciosos ensinamentos, toda a ajuda, sugestões e estímulo que foi dando neste percurso. O ambiente de amizade, energia e bom sentido de humor que criou nos seminários trouxe bastante alento.

Expresso também a minha gratidão à Professora Doutora Isabel Rocheta, pelas amáveis exortações e boas energias que foi transmitindo, tanto na fase da licenciatura como no percurso do mestrado.

À Professora Doutora Cristina Sobral agradeço toda a amabilidade com que se prontificou a prestar o seu auxílio e a esclarecer as dúvidas que surgiram relativamente ao modo de apresentar os dados do inventário do espólio de Abel Botelho.

Deixo um agradecimento muito especial – penhoradíssimo – ao Sr. Prof. César Carvalho, que me informou da existência e da localização do espólio de Abel Botelho.

A todos os amigos e colegas, muito obrigada pelo interesse, estímulo e auxílio com que foram acompanhando o desenvolvimento deste trabalho. A vossa amizade foi sempre importante.

Resumo

O espelho deformante Imagens do grotesco em *Fatal Dilema*, de Abel Botelho

Neste estudo centra-se a atenção sobre a obra de Abel Botelho, escritor português do século XIX e dos primeiros anos do século XX. Considerado um dos maiores nomes do Naturalismo português, actualmente a sua obra foi relegada ao esquecimento. Com o objectivo de demonstrar a lacuna que representa tal esquecimento, em primeiro lugar, fez-se uma abordagem da sua obra, tendo como núcleo de reflexão o ciclo *Patologia Social*, série de cinco romances pelos quais o escritor se tornou mais conhecido.

Considerou-se ainda relevante focar alguns aspectos da recepção da obra botelhiana, de modo a comprovar a sua relevância no seu tempo.

Sendo um escritor naturalista, Abel Botelho seguiu a estética naturalista, uma poética traída nos seus preceitos pelos seus escritores, em cuja escrita irrompe o grotesco, a deformação da realidade objectiva que realistas e naturalistas tentaram captar. Abel Botelho não foi excepção e, portanto, demonstrou-se a relação entre o grotesco e a estética naturalista.

Delimitou-se a análise do grotesco na obra de Abel Botelho ao quarto romance do ciclo *Patologia Social*, *Fatal Dilema*. Nessa análise salientaram-se as manifestações do grotesco, que, na escrita botelhiana, se evidencia com os seus contrastes, em imagens do sublime e da beleza. Na segunda parte da análise, verificou-se o poder do delírio e da emoção, ao deformar a representação naturalista da realidade, mediante distorções e símbolos, que criam uma visão grotesca do mundo representado e confirmam o grotesco como registo dominante na ficção botelhiana.

Palavras-chave: grotesco, Naturalismo, realidade, deformação, delírio.

Abstract

The deforming mirror

Images of the grotesque in Abel Botelho's *Fatal Dilema* (*Fatal Dilemma*)

In this study the attention is centered upon Abel Botelho's work, Portuguese writer of the 19th century and 20th century's early years. Considered one of the greatest names of the Portuguese Naturalism, his work was nowadays relegated to oblivion. With the purpose of demonstrate the lacuna that such oblivion represents, on the first place, it was made a broaching of his work, having as nucleus of reflection the cycle *Patologia Social* (*Social Pathology*), series of five novels by which the writer became most known.

It was still considered relevant to focus some aspects of the reception of Botelhian work, in order to prove its relevance in its time.

As a naturalist writer, Abel Botelho followed the naturalist aesthetics, a poetics betrayed in its precepts by its writers, in whose writing spouts out the grotesque, the deformation of the objective reality that realists and naturalists tried to catch. Abel Botelho was not an exception and, therefore, it was demonstrated the relation between the grotesque and the naturalist aesthetics.

The analysis of the grotesque in Abel Botelho's work was delimited to the fourth novel of the cycle *Patologia Social* (*Social Pathology*), *Fatal Dilema* (*Fatal Dilemma*). In that analysis were pointed out the manifestations of the grotesque, which, in the Botelhian writing, stands out with its contrasts, in images of the sublime and beauty. In the second part of the analysis, it was verified the power of delirium and emotion, when deforming the naturalist representation of reality, through distortions and symbols, which create a grotesque vision of the represented world and confirm the grotesque as a dominant register in the Botelhian fiction.

Keywords: grotesque, Naturalism, reality, deformation, delirium.

Índice

Nota prévia	7
Obras de Abel Botelho – Abreviaturas utilizadas	8
Preâmbulo	9
I. Introdução	12
II. A obra de Abel Botelho	
1. A <i>Patologia Social</i> e a restante obra botelhiana	15
2. Aspectos da recepção	37
III. O grotesco e a estética naturalista	
1. O grotesco	46
2. Características da estética naturalista	56
IV. O romance <i>Fatal Dilema</i>	
1. As sombras e os contrastes do grotesco	73
1.1. O caos disforme	74
1.1.1. O feio e o patológico	75
1.1.2. A animalidade e os instintos bestiais	93
1.1.3. Juízos de valor – o princípio da inversão	98
1.1.4. Carnavalização do inferno	103
1.2. A beleza extrema	107
1.2.1. A beleza violentada	110
2. Imagens naturalistas ou delirantes?	117
2.1. Delírio e horror – a vertigem do sonho acordado	118
V. Conclusões	146
Abel Botelho	
1. Bibliografia activa	149
2. Bibliografia passiva	155
Bibliografia geral	158
Anexo – Espólio de Abel Botelho	
A. Textos de Abel Botelho	165
B. Textos de outros autores	194
C. Outros documentos	197
D. <i>Varia</i>	198

– Remember what Mr. Hallorann said:
“It’s just like pictures in a book, Danny. It isn’t real.”

Stanley Kubrick, *The Shining* (1980)
(frase pronunciada por Danny)

Nota prévia:

Neste trabalho, em todas as referências bibliográficas indicadas conservou-se a grafia da sua época de edição. Contudo, nas citações de textos de bibliografia editada no século XIX e nos primeiros anos do século XX e nas menções, no corpo do texto desta tese, a jornais e a revistas, bem como a nomes de personagens de ficção somente publicada nessa mesma época, actualizou-se a ortografia (por exemplo, “*O Reporter*” e “*A Ilustração*” foram actualizados para “*O Repórter*” e “*A Ilustração*” e “Adozinda” para “Adosinda”).

Obras de Abel Botelho – Abreviaturas utilizadas

Amanhã – A

Amor Crioulo – AC

Fatal Dilema – FD

Mulheres da Beira – MB

O Barão de Lavos – BL

O Livro de Alda – LA

Os Lázarus – L

Próspero Fortuna – PF

Santa Adosinda – SA

Sem Remédio... – SR

Preâmbulo

O estudo que se apresenta, sobre o modo como o grotesco se configura em *Fatal Dilema*, de Abel Botelho, o quarto romance da série *Patologia Social*, entre várias razões que o originaram, constitui uma tentativa de se criar um trabalho que permita avançar no conhecimento da obra deste autor.

Estudar um autor esquecido, com uma obra extensa que nos proporciona imensas possibilidades de análise a explorar e cuja qualidade literária nos parece indiscutível, é um desafio meritório do nosso esforço.

Sendo o grotesco um registo estético dominante e saliente na ficção de Abel Botelho e um aspecto ainda não muito discutido na escassa bibliografia crítica sobre a sua obra, entendeu-se ser um tema de bastante relevância que importa analisar. Para além desse motivo, admita-se que o grotesco tem um lado fascinante, na evidência de que é arte criada a partir de realidades repulsivas; é, portanto, uma beleza diferente que emana do feio e decadente, de um intrigante mundo ao contrário.

Na globalidade da narrativa botelhiana, o grotesco está presente. Qualquer um dos seus romances poderia ser o nosso objecto de estudo das manifestações do grotesco. Então, porquê a escolha do romance *Fatal Dilema*, ao delimitarmos o nosso objecto de estudo? Primeiramente, entendemos que cingir a análise a um único romance torna-se fundamental para tentarmos obter um estudo mais analítico, sem nos dispersarmos demasiado, o que poderia ter como consequência uma visão limitada e fragmentária das diferentes narrativas. E os romances de Abel Botelho são extensos e pródigos nesta manifestação estética: repartir o estudo por todos comprometeria o objectivo de analisar cada romance com a atenção devida.

Os cinco romances da *Patologia Social*, a obra pela qual o escritor é mais conhecido, estarão entre as suas maiores criações artísticas; desses romances, os mais conhecidos e estudados são *O Barão de Lavos*, *O Livro de Alda* e *Amanhã*. Dos dois que nos restam, os últimos da série, *Fatal Dilema* e *Próspero Fortuna*, verificaremos, neste estudo, que Abel Botelho considerou ser o romance *Fatal Dilema* a sua obra favorita. Mas não é esse o facto que leva à escolha de *Fatal Dilema*, restringindo-se a ele a análise: entre *Fatal Dilema* e *Próspero Fortuna*, o quarto romance da série revelou-se um texto com interessantes potencialidades de análise, devido ao seu tema de um desequilíbrio sentimental e às suas representações do grotesco muito específicas,

por vezes sugeridas por símbolos e muito centradas no indivíduo, sendo um dos dramas o da negação da individualidade, da pessoa como ser autónomo, como poderemos notar.

Considerando que a obra de Abel Botelho está esquecida e, contudo, era lida, conhecida e criticada no seu tempo, pareceu-nos adequado, conveniente e importante fazer uma abordagem exaustiva da sua obra, para que se tenha a noção do quanto Abel Botelho escreveu e quão multifacetada foi essa escrita. Referir alguns aspectos da recepção da sua obra afigurou-se-nos ser um assunto interessante, porquanto não é do nosso conhecimento que o tema tenha sido estudado e ainda porque entendemos que devemos deixar claro que Abel Botelho não causou a indiferença à sua volta – muito pelo contrário – e que, se hoje poucos o lêem e conhecem, não é por ter sido, no seu tempo, um autor menor e desinteressante, caído no anonimato.

Na análise de *Fatal Dilema*, houve, algumas vezes, a necessidade de fazer citações longas de excertos do romance, a fim de o leitor poder acompanhar o nosso raciocínio com o texto presente. De modo semelhante, pareceu-nos necessário comprovar várias ilações da nossa análise com a recitação de fragmentos desses excertos ilustrando o que é afirmado; essas citações revelaram-se fundamentais para documentar o raciocínio e, logo, facilitar o seu acompanhamento.

Quanto à bibliografia activa de Abel Botelho, alargada e não circunscrita às obras literárias editadas, incluindo também textos de crítica literária e artística e textos jornalísticos unicamente publicados na imprensa periódica da época, esclareço o interesse que entendo haver na divulgação desses textos: são uma outra faceta da escrita botelhiana; alguns deles constituem material interessante para o estudo crítico da génese de alguns contos (como, por exemplo, o conto “A Vindima”, que é uma primeira versão do conto “O Cerro”, do livro *Mulheres da Beira*).

Notemos que essa parte da bibliografia que se apresenta é somente um caminho aberto para encontrar mais textos de Abel Botelho que existirão, certamente, dispersos, em jornais e revistas da época. E o que apresento é, em grande parte, já conhecido e indicado em alguma bibliografia crítica sobre o autor (refiram-se o importante contributo de Monique Benoît-Dupuis e também algumas indicações feitas por Justino Mendes de Almeida). Ao que já era conhecido, acrescentei apenas algumas novas informações, algumas que surgiram inesperadamente, no decurso da investigação realizada para este trabalho (por exemplo, a crítica teatral que Abel Botelho faz, na revista *O Grande Elias*, às actrizes Lucília Simões e Elvira Mendes), e outras que foram encontradas na pesquisa, em jornais e revistas da época, de textos não incluídos até

agora na sua bibliografia activa (é o caso do poema “Cristais Íntimos”, de algumas crónicas, alguns textos de crítica literária e artística, de intervenção e de vários textos jornalísticos em que o escritor assina com o pseudónimo “Elba”).

No que se refere à divulgação do espólio de Abel Botelho, entendo que também existe interesse em divulgar o seu conteúdo. O inventário de todo o espólio ainda não tinha sido feito e, atendendo à vantagem que representou para este trabalho o contacto com esse espólio e a leitura de vários dos seus documentos, alguns absolutamente inéditos, referidos na bibliografia crítica, mas não disponíveis em nenhuma publicação (é o que se passa com quase todas as peças de teatro), sentiu-se a necessidade de conhecer a totalidade dos documentos, de, enfim, fazer a inventariação que não existia. O inventário que se apresenta é um levantamento exaustivo, embora seja ainda necessário completar a descrição de cada espécime, trabalho que se pretende fazer futuramente. Apenas existe, na bibliografia crítica, uma inventariação de alguns desses documentos (discursos e uma crónica), feita por Monique Benoît-Dupuis. A grande maioria da documentação do espólio ainda não estava inventariada.

Finalmente, quanto à bibliografia de apoio a que se recorreu neste estudo, optou-se por bibliografia referente a Abel Botelho e à sua obra, aos temas do grotesco e do Naturalismo, principalmente, assim como houve interesse na leitura de autores com obras afins no âmbito do grotesco e do Naturalismo, mesmo que numa perspectiva paródica (*Eusébio Macário* e *A Corja*, de Camilo Castelo Branco; *O Primo Basílio*, de Eça de Queirós; *A Mulata*, de Carlos Malheiro Dias; *Thérèse Raquin*, de Émile Zola; *As Flores do Mal*, de Charles Baudelaire). Não tendo sido possível ler todas as obras relevantes, nesta temática, a selecção foi limitada, usando-se de alguma liberdade nessa selecção.

I. Introdução

A pertinência e o interesse em ler e estudar a obra de Abel Botelho, um escritor esquecido que, hoje, nem todos conhecem, poderão ser questionados. Esse facto justifica a necessidade que há, pois, de conhecer o mais possível um autor que tanto produziu e que tão pouco é recordado e de transmitir tudo o que se conseguiu apurar num trabalho de investigação e estudo em que a distância temporal entre nós e o nosso objecto de estudo pode erguer alguns obstáculos. Portanto, existe sempre um vivo interesse em divulgar a informação relativa à sua produção literária, tanto mais quando se trata de uma obra vasta e variada, em que diversos textos já não estão acessíveis ao público actual, por não terem sido mais editados – como uma novela, crónicas e peças de teatro.

No entanto, entenda-se que não é o desconhecimento ou olvido face ao escritor ou a sua abundante criação literária em si que potenciam o real interesse que se impõe em estudar Abel Botelho. Mais do que esses motivos, que poderão ser compreensíveis e aceitáveis para os diferentes leitores, uma razão que nos leva, neste trabalho, a ler e a estudar Abel Botelho está na incompreensão face ao lugar de esquecimento quase completo para o qual a sua obra foi relegada, porquanto é dos escritores mais relevantes do Naturalismo português, como nos assegura Óscar Lopes: “Quanto a *Abel Botelho* (...), que, pela importância do lugar que ocupa dentro do naturalismo, não podemos deixar de o focar de novo (...).” (Lopes, 1987: 162; itálico original) Refere ainda Óscar Lopes que a *Patologia Social* é “a série de romances com que Abel Botelho ocupa o lugar central do nosso mais definido naturalismo” (Lopes, 1987: 164).

Neste trabalho apresentaremos um retrato da obra botelhiana, que será maior e mais diversificada do que o leitor comum poderá supor, assim como abordaremos o modo como essa obra foi recebida; nessa abordagem, poderemos entrever algumas das eventuais causas do esquecimento da obra de Abel Botelho.

Com uma escrita representativa do mais significativo Naturalismo português, um tema central na narrativa botelhiana é a representação do corpo das personagens.

Tanto no que se refere a essa representação da realidade, como a todos os outros aspectos do mundo retratado, o olhar naturalista devolve uma imagem deformada. Ainda que com o sentido de estabelecer um discurso científico na literatura, os naturalistas não lograram captar a realidade absoluta e separar-se dos seus pensamentos acerca dessa realidade. Compreenderemos como é que a perspectiva do narrador sobre o

mundo irá condicionar a representação do real, deformando-o e instaurando a manifestação estética do grotesco na narrativa naturalista.

Na ficção botelhiana encontramos a representação de um mundo grotescamente deformado. Não poderíamos esperar uma imagem diferente da realidade numa obra naturalista: afastado de questões espirituais e metafísicas, o pensamento naturalista centra-se no mundo material, no visível e no concreto e os problemas do homem são, muitas vezes, os problemas do seu corpo – as deformações, as doenças, os vícios, a fome, os instintos, o sofrimento que o conduz à morte. Perceberemos que até os males associados às emoções se exprimem no sofrimento físico.

Para retratar esses problemas, o narrador naturalista constrói um mundo em que desfilam seres disformes, doentes, feios. Assim, entendemos que a expressão do grotesco se torna inevitável, ocupando a representação do corpo um lugar privilegiado.

Ora, nesta leitura e estudo do romance *Fatal Dilema*, de Abel Botelho, verifica-se que a expressão do grotesco constitui um aspecto interessante, o qual confirma a obra de Abel Botelho como um exemplo do grotesco naturalista a conhecer. Notamos que, em *Fatal Dilema*, esta categoria estética surge em contextos diferenciados (trágicos, burlescos, ridículos, repelentes, animalescos), mas muito centrados no comportamento humano e nas suas consequências sobre o corpo. A deformação grotesca do mundo também ocorre na mente dos protagonistas, em delírios que, por vezes, espelham a visão do narrador.

Num romance em que é o excesso de sentimento e de irracionalidade o ponto de desequilíbrio dos protagonistas que os empurra para a ruína e para o sofrimento, o grotesco é uma forma de exprimir as pulsões e os medos humanos, porém de um modo mais eloquente e vivo do que o faria um discurso banal. Em *Fatal Dilema*, Abel Botelho desenha com a sua escrita autênticos quadros grotescos que constituem intensas imagens delirantes, elaboradas por meio de distorções e símbolos. A escrita de Abel Botelho exprime o horror algo inexplicável e indizível que habita o grotesco.

O mundo feio que nos é revelado no romance *Fatal Dilema* contém ainda os seus contrastes: a rara beleza, que ao seu lado coexiste, frágil, é violentada pelo corpo e não resiste à violência que a deforma.

Neste romance, outra manifestação do grotesco é a inversão dos valores morais, que evidencia o abismo que separa, da perspectiva do narrador, impregnada de crítica moralista, o retrato do comportamento decadente de alguns protagonistas.

A ênfase que é criada numa visão grotesca do mundo pretende erguer diante do nosso olhar a realidade ominosa de uma natureza que não se compadece com a fragilidade humana, deforma os corpos até à morte e contra a qual é vão lutar.

O modo como Abel Botelho capta essa perspectiva do mundo reveste-se de luz e arte: a face sombria da realidade é-nos apresentada com uma escrita capaz de nos fazer visualizar esse mundo e de nos sugerir outras realidades implícitas. Tais qualidades confirmam o interesse em conhecer a obra de Abel Botelho.

O estudo de um aspecto presente no romance *Fatal Dilema* (neste caso, o grotesco) apenas exemplifica a legitimidade desse interesse em retirar um escritor do pó do seu esquecimento ou em, pelo menos, tentar contrariar essa condição.

II. A obra de Abel Botelho

1. A *Patologia Social* e a restante obra botelhiana

Abel Acácio de Almeida Botelho (1854¹ – 1917) nasceu em Tabuaço, vila da Beira Alta, no distrito de Viseu, e faleceu na Argentina, na cidade de Buenos Aires, onde exercia a função diplomática de Ministro de Portugal desde 1911. Foi coronel do Exército, no Corpo do Estado-Maior; porém a carreira que lhe trouxe mais reconhecimento – que actualmente quase se esfumou por completo – foi, sem dúvida, a carreira literária. Autor de uma obra vasta que engloba vários géneros literários, como o romance, o conto, a novela, o drama, a comédia e o género lírico, Abel Botelho desenvolveu ainda uma intensa actividade intelectual como crítico literário e artístico, tendo publicado muitos textos na imprensa periódica, entre eles não apenas a crítica, mas também crónicas, contos, poemas, uma novela – *Santa Adosinda* (1901), publicada em vários capítulos pela revista *Serões* – e diversos textos jornalísticos e de intervenção.

Portanto, já se depreende como foi imensa e ecléctica toda a produção escrita botelhiana e, conhecendo a sua obra literária, algo extensa, com valor artístico – como se espera ser possível demonstrar nesta tese –, representativa de uma ousadia que não deixou indiferentes nem a crítica nem o público de então e que terá, certamente, conquistado diversos admiradores, tem-se consciência de quão injusto é o esquecimento que incide sobre Abel Botelho e a sua obra.

Em 1877, Abel Botelho publicou, na *Revista Literária do Porto*, aquele que se conhece como o seu mais antigo texto literário, o poema “*Nunquam!*”, tendo assinado como “Abel Acácio”. Apenas em 1891, com o lançamento do seu primeiro romance, *O Barão de Lavos*, com que se inicia o ciclo literário *Patologia Social*, o escritor começou a assinar os seus textos com o nome “Abel Botelho”.

Até aos seus últimos dias, Abel Botelho sempre foi escrevendo, incansavelmente. A prova disso é a sua novela póstuma – que o seu frágil estado de saúde e a conseqüente morte, em 1917, não permitiram que concluísse –, *Amor Crioulo* (1919), editada pelo escritor João Grave.

¹ Na bibliografia existente sobre o escritor Abel Botelho, a informação que se dá sobre a sua data de nascimento oscila frequentemente – e sem consenso definitivo – entre os anos de 1854 e 1856. Monique Benoît-Dupuis assegura que foi no ano de 1855 que o autor nasceu – cf. Benoît-Dupuis, 1977: 51 – 52. Contudo, em 2005, Gustavo Almeida publicou no blogue *Ars Lusa*, da sua autoria, a transcrição integral do assento de baptismo do escritor, que nos diz que este nasceu e foi baptizado em 1854. Por me parecer uma informação fidedigna, opto por considerá-la correcta – cf. Almeida, 2005.

Foi, de facto, a *Patologia Social* a obra que tornou o escritor mais conhecido e ainda hoje são, porventura, os livros que constituem esse ciclo os mais lidos e estudados, de entre tudo o que escreveu. São cinco os romances da *Patologia Social*: *O Barão de Lavos* (1891), *O Livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal Dilema* (1907) e *Próspero Fortuna* (1910). Neste ciclo literário, a crítica entende que Abel Botelho recebe a influência da estética naturalista de Émile Zola (1840 – 1902); o tardio lançamento d’*O Barão de Lavos*, quando a contestação e o declínio do Naturalismo estavam generalizados, faz com que o carácter naturalista da sua obra seja considerado epigonal².

Aliás, a respeito do Naturalismo epigonal de Abel Botelho, considerem-se as palavras de Joel Serrão:

Claro: como é bem sabido, Abel Botelho tem sido arrumado, comodamente, sob o rótulo de naturalista. E não oferece dúvida que alguns preconceitos da escola se encontram arraigados na sua obra: uns frustes fatalismos hereditários, a verdade nua e crua acerca de desmandos sexuais, etc. Todavia, por nossa parte, afigura-se-nos claro que Abel Botelho foi, de facto, mau discípulo do naturalismo, quer por deficiente aprendizagem, quer por a sua obra radicar predominantemente numa experiência literária de cepa portuguesa (Camilo e Eça, e mais o primeiro do que este último), quer ainda devido às inibições e impulsos de um temperamento de feição romântica, como parece ter sido o seu. (Serrão, 1978: 112)

Certamente que as influências estéticas na obra botelhiana reflectem algo mais além do que uma simples assimilação e seguimento da escola naturalista. Lendo uma parte de uma entrevista ao escritor feita por Albino Forjaz de Sampaio, em 1907, verificamos as várias e diferentes influências que terá acolhido nas suas obras:

Busco então as suas preferências literárias. Qual o romancista ou romancistas do seu agrado: “Os romancistas que eu prefiro? Stendhal, por exemplo, pela subtilidade do seu pensamento; Zola, pela envergadura épica dos seus processos; e o inglês Meredith pela profunda justeza da análise dos protagonistas dos seus romances, verdadeiros manequins animados, sobre os quais inalteravelmente converge a atenção e o diálogo de todas as outras figuras. Não se deve esquecer Camilo, talento complexo que só por si é uma literatura, e o Eça pela linha irónica, caricatural, que soube imprimir às suas figuras.” (Sampaio, 1907: 43)

Para a segunda edição d’*O Barão de Lavos*, em 1898, Abel Botelho escreveu um prólogo que revela o conteúdo programático do ciclo *Patologia Social* e justifica o título da série romanesca:

² Cf. Lourenço, 2005: 148.

Por três modos diferentes se pode manifestar e exercitar a actividade humana, objectiva e psíquica. Dentro de três fórmulas fundamentais se encerra todo o campo de acção da nossa individualidade, do nosso ipseísmo, do nosso modo de ser social e íntimo. De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: – faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.

Quando o valor de todas três é igual, ou pelo menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo psicológico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum carácter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos, os quais fazem o objecto dos estudos desta minha série de romances.

O Barão de Lavos e *O Livro de Alda* pretendem ser a análise de dois exemplares humanos tiranizados pela diátese das faculdades afectivas, – o caso mais comum. Nos romances seguintes procurarei dar o traslado pitoresco de caracteres em que, ainda essa, e as duas outras ordens de faculdades predominem.

Eis em duas palavras a génese, o pensamento inicial da série dos meus romances sobre “Patologia Social”. Esta breve explicação-programa devia ter logo antecedido a primeira edição d’*O Barão de Lavos*. Não o fiz, para que mo não lançassem à conta de prematuro pedantismo. (...)

Agora, porém, o ruidoso êxito alcançado por essa primeira edição impunha-me para com o público o dever de encimar com esta rápida anotação a segunda. (*Apud* Almeida, 1979: XX – XXI)

A leitura do ciclo *Patologia Social* permite-nos concluir que Abel Botelho cumprirá o programa naturalista de análise dos desequilíbrios em que predominam – num exagero que se tornará sempre fatal ou será causador de uma profunda decadência – o sentimento, o pensamento e a acção. Tanto *O Barão de Lavos* como *O Livro de Alda*, e ainda o romance *Fatal Dilema* (o quarto livro desta série), apresentam a análise do excesso de sentimento e das suas consequências. Quanto ao predomínio patológico do pensamento, este será exposto no romance *Amanhã*, e no que se refere ao da acção, será demonstrado em *Próspero Fortuna*.

Neste ciclo romanesco naturalista é óbvia a crítica social, a moralidade que castiga os costumes decadentes, que é como que uma advertência implícita, a voz do autor delegada nos seus narradores – naturalmente um reflexo da mentalidade da época – que satiriza e condena comportamentos que não devem ser adoptados, por gerarem vício e doença, que os desvela na sua crueza e nos seus efeitos nocivos, para que se perceba quais os exemplos a não seguir e porquê.

Assim sendo, com a leitura da *Patologia Social* – e também de outros romances, contos e crónicas de Abel Botelho –, presenciamos um longo desfile de males sociais em que não haverá nenhum estrato da sociedade portuguesa desse aflitivo tempo de crise após o Ultimato de 1890 que não esteja representado pelas mais variadas personagens-tipo criadas pelo autor. A maior parte da produção literária botelhiana em que vemos crítica social é contemporânea ou posterior a essa época de crise e

indignação na sociedade portuguesa contra a Monarquia, que se humilhou, cedendo territórios ultramarinos a Inglaterra. Logo depois desse episódio na história de Portugal, que desencadeou a ruína social e económica que já se estaria a presentir em anos anteriores, quase como uma perfeita coincidência, começava a ser publicado em 1891 este ciclo documentativo da miséria e da podridão que assolavam a sociedade portuguesa do fim do século XIX. Todavia, já entre 1886 e 1888, Abel Botelho publicava a sua série de crónicas “Lisboa em Flagrante”, na revista *A Ilustração*, editada em Paris por Mariano Pina, onde denuncia os pecados da sociedade decadente e já se expõe o prelúdio do que viriam a ser a *Patologia Social* e outros seus romances, também de cariz naturalista. Desse prelúdio nos dá conta Monique Benoît-Dupuis:

A partir du 5 mars 1886, Abel Acácio publie dans *A Ilustração* les chroniques *Lisboa em Flagrante*. Dans la première, *A Avenida*, il décrit l’atmosphère de la nouvelle artère lisboète. Dans la foule qui la fréquente se dessinent des personnages bien proches de ceux du cycle *Patologia Social* ou de ceux de *Os Lázaros*. Le Vicomte de São Gião “*vaidoso, fátuo, arrogante...*” n’est-il pas un avant goût du D. Xavier da Câmara du *Barão de Lavos*? Mademoiselle Salgado, jeune fille de 25 ans, qui veut se marier, mais refuse tous les partis, n’est-elle pas un peu D. Dulce de *O Livro de Alda*? (Benoît-Dupuis, 1977: 59)

Importa referir que estas crónicas são narrativas que formam uma sequência de diferentes episódios – com interdependência entre si, mas que podem ser lidas autonomamente, sem prejuízo da compreensão da história contada em cada crónica – com as mesmas personagens no mesmo ambiente urbano e aristocrático da Lisboa oitocentista, tendo sido uma das crónicas, “Nem Sempre o Hábito...”, reeditada mais tarde, em 1897, numa antologia de contos intitulada *Seara Alheia*. São crónicas que, analisadas no seu conjunto, após a leitura de toda a série, aparentam ser capítulos de um único livro, pois são autênticas narrativas com personagens, diálogos e cenários, em que o narrador é heterodiegético, e possuem a pródiga riqueza estilística da prosa botelhiana, que encontramos nos seus romances, novelas e contos. Nestas crónicas notamos a mesma feição naturalista de denúncia e crítica dos maus costumes da decadente sociedade contemporânea, tal como no restante universo ficcional botelhiano.

Reflectindo ainda sobre os três tipos de desequilíbrios patológicos apontados pelo autor no prólogo da segunda edição d’*O Barão de Lavos* – excesso de sentimento, de pensamento ou de acção –, torna-se imperativo explicitar como se manifestam na *Patologia Social*, obedecendo ao seu programa, a fim de podermos notar claramente que essa lógica de vício, desmando e aberração que conduz à fatalidade também a

encontramos nos outros romances de Abel Botelho que não pertencem a esta série, *Sem Remédio...* (1900) e *Os Lázaros* (1904).

O predomínio doentio do sentimento é o principal tema da intriga d'*O Barão de Lavos*, d'*O Livro de Alda* e de *Fatal Dilema*. No primeiro romance deste ciclo, o protagonista, D. Sebastião Pires de Castro e Noronha, o Barão de Lavos, casado com Elvira, que não é aristocrata, manifesta no seu comportamento o gosto pela pederastia, transmitido por hereditariedade e atizado pela influência do meio:

O atavismo fez explodir neste [no Barão de Lavos] com rábida energia todos os vícios constitucionais que bacilavam no sangue da sua raça, exagerados numa confluência de seis gerações, de envolta com instintos doidos de pederasta, inoculados e progressivamente agravados na sociedade portuguesa pelo modalismo etnológico da sua formação. A inversão sexual do amor, o culto dos efebos, a preferência dada sobre a mulher aos belos adolescentes, veio-nos com a colonização grega e romana. (*BL*, p. 26);

No barão de Lavos confluíam poderosamente as qualidades todas do pederasta. (*Ibidem*, p. 29);

Em 1860 morreu-lhe o pai. Ele era filho único e único representante daquele ramo da família. Tomou conta da casa – uns quatro contos de renda, se tanto – e continuou desperdiçando a mocidade em aventuras galantes, em pândegas, em devassidões imprevistas. Para mais, um desvio fisiológico – uma diátese úrica que lhe espessava e abastardava o sangue – dava-lhe uma facilidade simpática de adaptação a todas as vis aberrações da carne. (*Ibidem*, pp. 34 – 35).

Esse vício conduzirá o barão, do alto nível da sua posição social, poder económico e vida mundana e elegante, aos estratos do submundo dos pobres e desprezados que ninguém quer ver, pela sua aproximação a Eugénio, um rapaz abandonado que luta pela sobrevivência nas ruas.

O barão e Eugénio tornam-se amantes. Esta ligação será o início da ruína do casamento do barão, pois, completamente absorvido nas suas verdadeiras inclinações afectivas e sexuais, a homossexualidade e a pederastia, e num sentimento desmedido por Eugénio, tudo faz para manter o amante ao seu lado. Instala-o numa casa, sustenta-o e cede a todos os caprichos do jovem, na ilusão de que, desse modo, conseguirá a fidelidade deste. Em pouco tempo, Elvira cometerá adultério com Eugénio e a decadência de todos os aspectos da vida do barão acelera-se: o amante não apenas agravara o fosso que já separava o barão da sua esposa, como também o abandonara após em muito ter contribuído para a sua total ruína financeira. Destruído o casamento, perdidos os recursos materiais e a honra, sobretudo, o barão viverá os seus últimos dias de miséria e devassidão hospedado por caridade em casa alheia e deambulando nas ruas, nesse submundo para onde o vício fatalmente o atraiu até à morte.

N' *O Livro de Alda*, Mário, um estudante da Escola Politécnica, comprometido com Branca, a sua noiva, mas que se deixa seduzir por Alda, uma prostituta, vive o drama de estar dominado pelo sentimento. A atitude de Mário – trair a noiva fiel, não desfazendo, contudo, o compromisso com ela – é causada pela sua incapacidade de resistir à tentação que Alda representa, pelo seu sentimento incontido por ela, que o conduz à desgraça. Alda é o fascínio do mal e do proibido, da subversão da moralidade, o perigoso objecto de desejo que se revoltará contra Mário:

Quem era a misteriosa criatura da Rua do Norte? Que casta de mulher era essa, perturbadora, infernal, que tão de escalada me povoara o coração, e já tão despoticamente me influía na vontade? – Ignorava... (*LA*, p. 52);

– Você é mas é um grande bandalho! Tem ali uma menina que é um anjo... fina, bem-criada, com teres, virtuosa como os santos do Céu... e vai trá-la indecentemente enganada! E em vez de ser todo pra ela, de levantar pra Deus as mãos, de agradecido, e não pensar, não ver, não adorar outra coisa, anda-me só pra aí assim (...) a abandalhar-se comigo e outros coiros como eu!

– De quem é a culpa?...

– O quê! Eu obriguei-o?...

– Não! mas enfeitiçaste-me! – prorrompi, cego de cólera e despeito. – Cortaste-me o futuro, baldaste para todo o sempre a felicidade, a paz, a fortuna e a honra da minha vida!... Excomungada! Maldita! (*Ibidem*, p. 331).

Sem Remédio... é uma obra cujo tema é a mesma fraqueza perante as tentações, como igualmente se pode deduzir do seu subtítulo, *Etologia de um Fraco*. No verbete que escreveu sobre Abel Botelho, Maria Saraiva de Jesus não exclui a hipótese de haver semelhanças entre a vida do protagonista, Gastão, e a do autor: “*Sem Remédio: Etologia de Um Fraco* (1900) foca ainda o conflito instinto/ razão, com dados porventura autobiográficos” (Jesus, 1995a: 723).

A fatalidade inevitável da narrativa naturalista acontece e não só aos causadores da tragédia: Branca, inocente, sofre o desgosto de saber que é traída, o que desperta no seu corpo frágil a tuberculose latente, mal herdado que matara a sua mãe. Quanto aos responsáveis, Alda e Mário, na verdade são eles também incapazes de resistir a um determinismo que lhes impõe a queda no precipício do pecado. Alda é prostituta e padece de histeria devido a causas evidentes como a hereditariedade (era filha de uma adúltera e de um padre sem moralidade) e o meio social (teve de se prostituir para sobreviver), e a sedução que exerce sobre Mário não é mais do que um instinto manifestado pelo seu temperamento de ninfomaníaca e uma estratégia de sobrevivência motivada pelas necessidades (Mário é mais um homem que lhe daria dinheiro). Já Mário é um fraco, que sofre as consequências do seu erro, a infidelidade e a censura

de Alda e o remorso de saber que Branca falecera por culpa indirecta do desgosto que lhe causara. O seu amigo, destinatário das cartas em que conta esta história e que constituem este romance, trava a tempo o seu intento de se suicidar.

A crítica à homossexualidade, considerada aberração e patologia, também está incluída neste livro, com a alusão ao relacionamento erótico de Alda com uma aristocrata lésbica. Por voltarmos a notar este tópico no romance *Os Lázarus*, mediante uma fortuita ligação homossexual entre duas amigas – uma delas é uma protagonista da história –, e ainda uma breve alusão – também impregnada de crítica moralista – ao lesbianismo de uma personagem que surge em *Fatal Dilema*, conquanto sejam factos de ténue ou nula relevância no decurso e no desfecho das duas intrigas, quase poderíamos afirmar que este é um tema recorrente nos romances botelhianos.

Outra tragédia provocada pelo sentimento desmedido e irracional presenciámo-la no quarto romance deste ciclo, *Fatal Dilema* – de todos os seus romances, era este o preferido por Abel Botelho, como contara o escritor à sua mulher, Virgínia de Vasconcelos Botelho, numa carta a ela destinada, de 1 de Agosto de 1916³. D. Isabel Penalva, à semelhança de Alda, n’*O Livro de Alda*, sofre de histeria herdada do temperamento sensual e desregrado da mãe. Essa patologia leva-a a trair o marido com Heitor, um amigo da família. A descoberta da traição pelo marido precipita a morte deste último. Após enviuvar, D. Isabel continua a sua relação secreta com Heitor. No furor mais delirante da sua histeria, da sua paixão, D. Isabel declara ao seu amante uma submissão que será fatal, porquanto não implica somente a renúncia a si mesma como pessoa individual, livre e autónoma no seu pensamento e nas suas acções e desejos, mas também a entrega da sua filha, Susana – uma jovem apresentada como inocente e pura de sentimentos, que não imagina o adultério da mãe e respectivas implicações na morte do pai –, como se ela fosse um objecto seu, disponível e manipulável:

– (...) eu te fiz voluntária e total renúncia, não só de mim mesma, do meu corpo, da minha vontade, da minha vida, dos meus pensamentos, dos meus desejos, como também dos meus bens, das minhas posses, de tudo quanto pra aí assim fastidiosamente se amontoa, de tudo quanto, pessoa ou coisa, me pertença, de mim dependa, ou mais ou menos directamente se relacione comigo. É só mandares!...

– Tu, meu amor, tu é que mandas discricionária em mim!...

D. Isabel colheu o galanteio num beijo, e arrebatada, sacudindo o amante:

³ Cf. Benoît-Dupuis, 1977: 67.

– Falta... – Arrependeu-se um instante; e logo, crispando dolorosamente os lábios, como quem engole um veneno, num desvario cínico, insinuou: – Falta a Susana...

Instintivamente, Heitor, assim de improviso chocado pela incestuosa audácia da proposta, arredou-se, boquiaberto, recuando o busto, enterrando a nuca na almofada, e como se não tivesse ouvido bem, arregalou para a amante num horror os olhos. Esta porém, voltando sobre ele, com o olhar incendiado, doido, sentiu esse frio tremor nas entranhas, que decide às resoluções extremas, e sacudindo num alucinado ímpeto a cabeça imperiosa, repelou com fúria:

– Olha, não sei... casa com ela! (FD, p. 175)

Esta sugestão incestuosa de Heitor se casar com a filha da sua amante, mantendo o envolvimento com ambas, concretiza-se de veras no real desejo de Heitor e Susana se unirem pelo matrimónio, que não chega a acontecer, pois a jovem morre de horror e desilusão ao descobrir toda a verdade.

Novamente o excesso de sentimento é fatal: desfaz-se uma família, morrem duas pessoas inocentes e aqueles que sucumbem ao pecado e ao predomínio dos sentidos, D. Isabel e Heitor, vivem a agonia da culpa e do remorso, uma punição ainda maior, tal como acontece com Mário, protagonista d’*O Livro de Alda*.

Continuando a seguir o programa exposto por Abel Botelho no prólogo da segunda edição d’*O Barão de Lavos*, encontramos a análise do predomínio do pensamento no carácter de um indivíduo e as suas consequências nefastas em *Amanhã*, o terceiro livro do ciclo *Patologia Social*. O protagonista desta narrativa é descrito por Massaud Moisés nestes termos: “Abel Botelho estuda a superior degenerescência de Mateus, figura soberba de homem agitado por altas idéias de justiça e de paz social” (Moisés, 1962: 23). Mateus, contramestre de uma fábrica, acredita no poder de uma luta por mais direitos e justiça para a classe operária e persuade os trabalhadores dessa fábrica a preparar uma revolução de revolta contra os poderosos que os oprimem.

Este líder vive um conflito originado no amor que sente por Adriana, filha do dono da fábrica, que o tenta afastar desse plano e fazê-lo desistir. Rendido à sedução de Adriana, contudo aniquilado pelo peso do opróbrio de trair os seus companheiros militantes, bem como a si mesmo, Mateus suicida-se, barricando-se com os explosivos que seriam usados na conspirada revolução popular. Não encontra outro escape para o seu dilema que não a morte. Duas forças o impelem – a filantropia e o amor por uma mulher. E essas duas forças matam-no. Há em Mateus, de facto, um pensamento tão predominante que o impede de agir. Os impulsos que o fulminam colidem com o pensamento e nenhuma acção se realiza – nem a luta com os militantes pela vitória do

seu socialismo utópico nem a união a Adriana. Eis o trágico efeito do seu infatigável intelecto dilacerado por um dilema:

Chegando [Adriana] ao seu quarto, ia a fechar a janela do Sul, que deixara aberta, quando súbito, mesmo ali na sua frente, um grande e alucinado clarão ensanguentou o espaço, e um pavoroso estremecimento sacudiu a terra, seguido por formidável estampido, enquanto uma temerosa sarabanda de pedras, caliças, terras, árvores e vidros partidos arremetia numa impetuosa girândola de morte pelo ar.

Vivamente assustada, Adriana recuou um passo, com os joelhos trémulos, pondo as mãos erguidas. Mas no mesmo instante um grosso projectil, despedido do exterior com violência, veio rolar-lhe aos pés... Ela abaixou-se, e viu que era a despegada cabeça do Mateus, numa pasta informe, fitando nela amargamente os olhos gelatinosos... Então, compreendendo, sucumbida de dor e de remorso, deu toda a alma num arranco de suprema angústia e tombou aniquilada de pavor sobre aquele crânio fumegante. (A, pp. 532 – 533)

Esta última imagem de Mateus, já morto, ilustra bem o conflito de desequilíbrio que o atormentava e lhe causou a morte: a cabeça, que detinha um cérebro pujante de ideais fervorosos, com a morte, separa-se – para sempre – da restante matéria que era aquele corpo desobediente, desavindo com o pensamento, que não agia.

Conclui Massaud Moisés que este caso de patologia encerra – mais do que somente a fria análise da aberração de predomínio de pensamento em prejuízo da acção – uma sátira ao socialismo utópico: “culminando a carreira idealista de Mateus, tem-se ainda uma vez a confirmação da atitude satírica de Abel Botelho relativamente ao socialismo utópico” (Moisés, 1962: 63). Como nota Massaud Moisés⁴, uma das personagens, Gomes, que ajuda Mateus numa parte do seu plano, ironiza a utopia desses ideais:

– (...) Ó filho, repara bem... A era metafísica e heróica do socialismo passou. E o mesmo podemos dizer do anarquismo, que não é senão a sua expressão paroxísmica, a mais requintada e violenta integração do seu ideal revolucionário. (A, p. 387)

A sátira à utopia socialista está inequivocamente demonstrada no fracasso da revolução que não se concretiza e desencadeia o suicídio de quem a idealizou.

Por fim, no último romance desta série, *Próspero Fortuna*, está presente o desvario da acção desmesurada, irreflectida, em prol de supremas ambições. Não há ética nem moral. Desprezam-se valores, sentimentos, ideais. Tudo se faz para alcançar as metas mais distantes, ainda que tudo isso tenha um preço muito caro, como perder a honra e a dignidade. Próspero Fortuna – assim é o nome do protagonista, nome que

⁴ Cf. Moisés, 1962: 51.

prelucida o seu trajecto de prosperidade e de atracção da fortuna (no duplo sentido da palavra) – sofre destes males: “a exacerbação crescente do desejo e o hiperémico domínio da vontade” (*PF*, p. 263). Esses vícios provocam nele a procura de todos os meios para atingir os seus objectivos, a já referida acção desenfreada. O protagonista e a mulher, Maria Luísa, deixam a província onde moravam e partem para Lisboa em busca de uma vida faustosa:

Próspero endireitou o busto, fez uma pausa de importância e tornou, num tom resoluto e claro:

– Estou decidido! Agora, sim... Vamos deixar esta sensaboria, esta chateza, esta monotonia estúpida e deprimente!

– Sério!? – rompeu súbito a mulher, com uma faúla no olhar e a torrada no ar suspensa.

– Vamos, sim! Vamos entrar na vida. Quero também, como os outros, influência, poder, dinheiro! – E, com um arremesso triunfante do guardanapo sobre a mesa: – Apre! Não valem mais do que eu! (*Ibidem*, p. 8)

Próspero Fortuna vai construindo ligações com velhos amigos e outras pessoas influentes no meio político, até, finalmente, conseguir a sua pasta ministerial. Tal é a corrupção em que imerge a sua vida, que até despreza o facto de ter aceite, sem sentimento de desonra ou indignação, que a sua esposa o traísse com Matias Picão, um amigo poderoso, que lhe foi abrindo caminhos. E o resultado não poderia ser mais dramático: ascender à glória, mas perder a honra e o respeito da esposa e dos amigos. Viver essa vida vazia, imerso num meio social decadente e degradante. O destino deste protagonista é uma verdadeira sentença de morte, uma vida de aparências, entre os escombros de tudo o que realmente tinha valor e ruiu.

(...) Olhava-se interiormente e chegava a ter receio de si mesmo... increpava-se, desconhecia-se. Era singular! Pois não tinha ele, segundo todas as probabilidades, atingido o alvo essencial de suas ambições? Não devia por isso sacudi-lo naquele instante, a exemplo da mulher, um estremecimento empolgante de vitoriosa expansão, um como que delírio pleno, exultante?... E contudo, nada disto ele sentia... Pelo contrário, amarfanhava-o sua ponta de doloroso tédio, uma férrea mão de gelo lhe pesava na consciência! Agora reconhecia que toda essa ilusória torre de glórias e grandezas ele a edificara à custa da própria felicidade. A felicidade! sim... porque, começava ele a reconhecê-lo, a única apreciável ventura na terra é a que nos vem do apaziguamento moral... o qual só se consegue, nas relações com o exterior, por uma pacífica e fraterna harmonia, interiormente, por esse pequeno mundo indizível de mútuas dedicações, de conformidade, paz e amor, e nunca aquele inferno secante de preocupações, aquela luta, montante sempre e sempre insaciável, de ásperos e brutais desejos em que ele viera estupidamente enredar-se! Trepava seguro e breve, era certo; porém vendo implacavelmente cavar-se-lhe de roda, por cada novo triunfo, uma decepção, uma vergonha, uma vilania, uma torpeza... Todos os seus mais íntimos o tinham atraído, todos! A mulher, as amantes, os amigos... Sentia-se desamparado e só no calvo píncaro da sua ambição. A vaidade satisfeita, mas o coração deserto! Até o

sacrossanto refúgio do amor de mãe lhe faltava... Teria valido a pena?... – E alheadamente assim seguia, nesta insolúvel e interminável briga entre a destemida arrogância da sua vontade e a vacuidade desesperante da sua alma. (*Ibidem*, pp. 491 – 492)

Nesta tragédia moral, pode-se notar como Próspero Fortuna é o absoluto oposto de Mateus, do romance *Amanhã*. O primeiro age corruptamente, ascende e sobrevive, na consciência da culpa, do erro, do remorso, numa fachada ilusória de ventura, perdido numa sociedade perdida e em conflito permanente consigo próprio; Mateus pensa demais, discursa e arquitecta planos, sem, contudo, os realizar, e não supera o dilema de não agir, obedecendo ao pensamento, não suporta o seu conflito interior e suicida-se, incapaz de lidar com a hipocrisia da sociedade em que vive.

No conto “A Ponte do Cunhedeo”, do livro *Mulheres da Beira* (1898), a personagem principal, Gertrudes, padece de um desequilíbrio da mesma natureza, agindo cegamente para alcançar o seu intuito de ganhar e entesourar dinheiro, sem pensar na moralidade dos seus actos. A consequência é igualmente desastrosa: perde tudo e enlouquece, vivendo o resto dos dias num constante tormento mental. Portanto, a partir da análise deste conto, vemos nele um indício da mesma linha ideológica de patologia e fatalismo que orienta a *Patologia Social*, enunciada no já referido prólogo da segunda edição d’*O Barão de Lavos*.

Nos romances que não pertencem ao ciclo *Patologia Social, Sem Remédio...* e *Os Lázaros*, igualmente verificamos os mesmos ambientes e cenários da *Patologia Social*, com a crítica a compreender todas as camadas da sociedade e a revelar nitidamente a sua degenerescência. Porém, no que se refere a *Os Lázaros*, Massaud Moisés constata um desvio quanto ao desígnio programático exposto na segunda edição d’*O Barão de Lavos*:

Os Lázaros fixa ainda situações urbanas. O núcleo da obra é representado pela decomposição dos costumes, da sociedade e da família. O trecho, os processos e os acidentes gerais da narrativa estão impregnados de intenção naturalista; entretanto, essa intenção não é absoluta, porquanto aqui e ali se imiscuem, na trajetória do romance, situações que o romancista analisa à luz de idéias menos ortodoxas. Nesse ponto se percebe ainda uma vez a ausência de rigor absoluto em alguns romances de Abel Botelho quanto à estética que tão ardorosamente abraçou em 1891, com *O Barão de Lavos*. (Moisés, 1962: 15 – 16)

O subtítulo do romance *Sem Remédio..., Etologia de um Fraco*, anuncia o tema de uma debilidade causada por um desequilíbrio orgânico, ainda de acordo com o programa estabelecido para a *Patologia Social*. A presença do termo “etologia”, que se

refere às ciências dos caracteres, dos costumes e do comportamento dos animais no seu meio natural, tal como o facto de a palavra “patologia” intitular cinco tomos da mesma série de romances, indicia a preferência por vocabulário do domínio científico, o que é consentâneo com o pendor naturalista destas obras. Desenvolveremos este assunto no próximo capítulo deste estudo. O enredo de *Sem Remédio...* é bastante análogo ao d’*O Livro de Alda*: o protagonista, Gastão, vive dois relacionamentos amorosos – com Lúcia, a sua noiva, que se tornará a sua esposa, e com Sara, a sua amante, de quem terá uma filha. É incapaz de se decidir a ser fiel a uma delas, pois Gastão é fraco de vontade, está dominado pela paixão por Sara e pelo facto de ter nascido uma filha, que lhe suscita um sentimento de responsabilidade e de culpa, e igualmente ama e venera Lúcia – amor que se irá desvanecendo com o tempo –, a esposa casta e dedicada, angelical, cuja personalidade o faz sentir remorsos dos seus actos.

Lúcia e Sara descobrem a verdade e repudiam Gastão, tal como acontece a Mário n’*O Livro de Alda*, censurado por Alda e por Branca. Até o modo como Sara, a amante, censura Gastão evoca Alda a repreender Mário:

– Pois que outro nome tem esta sua acção, de ir ligar o seu destino, dar o seu nome, o seu amor, a sua vida, os seus bens a outra mulher, quando me tinha a mim com um filho seu nas entranhas?... Oh! Só um bandalho procedería assim! (SR, p. 565)

Não conseguindo suportar a dor da traição, Lúcia suicida-se, vítima da fraqueza do marido.

Defende Justino Mendes de Almeida, quanto a esta narrativa: “há que procurar em razões ancestrais a causa última do comportamento irregular e desregrado dos descendentes. Este romance é bem um caso nítido de *patologia social*.” (Almeida, 1979: XLV; itálico original) Gastão era um fraco, com uma excessiva inclinação romântica, herança do pai.

N’*Os Lázarus*, como o título e também o seu subtítulo – *Figuras de Hoje* – deixam antever, a temática é a da patologia e crítica social. Neste romance presenciamos o retrato satírico de uma família aristocrática, a dos Condes de Fiães, e dos restantes estratos sociais com que se relaciona essa família: o clero, a burguesia, a classe operária. Em todos esses estratos verificamos decadência e hipocrisia sustentadas por um frágil arcaboço de aparências.

A família dos Condes de Fiães sofre uma derrocada progressiva, com a ruptura dos laços familiares, até o pai, fundador da família, Edmundo, o Conde de Fiães, ficar completamente só e abandonado, na sua casa senhorial, até à morte, que se apressaria a

chegar. Edmundo e Henriqueta, a sua esposa, a Condessa de Fiães, mantêm um casamento em que já não existe amor e restam apenas as conveniências, tendo ambos relacionamentos paralelos – tal como acontece n’*O Barão de Lavos*, entre Elvira e o marido, o barão, e em *Fatal Dilema*, entre Eusébio e D. Isabel Penalva. Edmundo trai a esposa com Paixão, a amante, oportunista e muito interessada no dinheiro do conde, a qual, por sua vez, trai o conde com outro amante; Henriqueta também tem um amante, com quem fugirá, e revela igualmente tendências homossexuais no seu comportamento com uma amiga, Claudina, partilhando as duas, entre si, uma intimidade que ultrapassa os laços de simples afeição e segredos inconfessáveis:

– Ó Henriqueta, és tu?... – disse ela, muito amável, num moroso entreabrir dos lábios.

– Sou eu, sim, minha preguiçosa.

– Com efeito! – tornou Claudina (...). – A que horas imaginas tu que eu almoço?...

– É que antes temos que conversar...

E imediatamente, como arrepeza da indiscrição, a condessa abeirava-se do leito, colando os lábios nos lábios da amiga.

– Diabo! nem te vejo... – disse Claudina, erguendo um pouco mais o busto, todo em fartas ondas de pecado. – Olha, abre aí essa janela.

Enquanto a condessa, obedecendo, puxava a si as portas duma janela de sacada, por onde entrou triunfante uma loira claridade, Claudina compunha as rendas do seu roupão de noite sobre a opulência ondulante do seio.

– Ah, agora sim... – murmurou deliciada, piscando os olhos. – Mas, filha, senta-te. A que horas te levantaste tu então?... Acordaste com as galinhas.

– Que demónio! (...) Parece que fiz alguma coisa nunca vista!

– Eu cá por mim...

– Ah, não... que tu quando namoravas aquele militar da marinha, não ias a bordo às cinco horas da manhã!

(...)

– Eram outros tempos esses!

– Porquê!?... Estavas casada havia bem pouco tempo, e tinhas teu marido em Lisboa. (L, p. 648)

Os filhos dos Condes de Fiães, Luís, Leonor e Olímpia, de modo semelhante abandonarão a casa paterna, excepto Leonor. O filho parte para sempre com uma amante e Olímpia casa com um caçador de dotes, que será um péssimo marido, de quem se separará, sem, contudo, voltar a viver na casa dos pais, onde declara nunca ter sido amada e feliz. O destino de Leonor é diferente: tendo decidido ir para um convento, desilude-se com a decadência de costumes e de valores que encontra no meio clerical – a mesma que a decepcionara já na vida mundana – e suicida-se.

Percebemos, então, que n’*Os Lázaros* existem muitos elementos em comum com a *Patologia Social*. A intenção de sátira social e um semelhante desígnio ao que é

exposto no prólogo da segunda edição d'*O Barão de Lavos* continuam nos romances que não pertencem ao ciclo *Patologia Social*, assim como noutras obras de Abel Botelho, o que verificaremos mais adiante.

No livro de contos *Mulheres da Beira* (1898), estão reunidos sete contos, publicados antes em jornal: “A Frecha da Misarela”, “Uma Corrida de Toiros no Sabugal”, “A Ponte do Cunhedo”, “A Fritada”, “A Consoada”, “O Solar de Longroiva” e “O Cerro”. Estas narrativas, como as dos romances botelhianos, contêm traços que reflectem a doutrina naturalista, mas também traços do imaginário romântico, nomeadamente na visão maniqueísta de anjos e demónios⁵ ou numa heroína romântica que parece inocente, por culpa dos erros dos pecadores. Encontramos os reflexos da doutrina naturalista na presença dos habituais tópicos da realidade retratada sem eufemismos; do determinismo da hereditariedade, do meio social e da educação no temperamento e modo de vida das personagens; do grotesco no corpo e nos comportamentos, denunciando os vícios, as doenças, a tragédia e a comédia da vida; do vocabulário de índole científica. Óscar Lopes propõe uma influência camiliana:

Os contos reunidos em *Mulheres da Beira*, 1898, (...) apresentam, entre outros motivos de interesse, o de nos desvendarem com especial clareza as fontes românticas passionais deste naturalista aparentemente estreme. Na verdade, quer pela concepção geral dos entretchos, quer pela judicação moral em que banham, esses contos conservam traços camilianos inegáveis (outros se podem reconhecer nos seus melhores momentos realistas), a tudo isso se sobrepondo um naturalismo formal, por vezes simples e visível sucedâneo da tirada sentimentalista. (Lopes, 1987: 163)

Entre estes contos, “A Consoada” constitui uma excepção no seu tema e no seu género. Embora nesta narrativa constem características naturalistas na descrição dos ambientes e do meio social das suas personagens – humildes beirões que trabalham duramente para sobreviver, nomeadamente na agricultura, e com um dos pais de família emigrado em África –, não se sente o acre tom de crítica social tão comum nas obras de Abel Botelho (a mais leve crítica que exista neste conto estará muito apagada e poderá apenas deduzir-se das virtudes dos humildes que lutam e vencem nas adversidades impostas por um sistema social injusto) e nenhuma fatalidade está presente. É uma narrativa de final feliz, em que nem sequer se evidenciam vícios e degenerescências.

Nas demais narrativas, manifestam-se ainda as aberrações e desvios morais das personagens, a crítica social, os dramas insolúveis com que termina cada história, um

⁵ Cf. Jesus, 1991: 150.

eterno conflito entre o bem e o mal, sem apaziguamento, em que os mais fracos nunca poderão triunfar.

Afirma João Décio que “a honra, seja no caso da análise de tipos nobres ou populares, constitui o tema principal no conto de Abel Botelho” (Décio, 1968: 190). E a verdade é que, na maioria destes contos, com mais intensidade nuns que noutros, a honra assume uma importância fulcral – poderá mesmo dizer-se que a honra é a génese das tragédias em que acaba cada intriga.

“A Frecha da Misarela” conta a história de uma pastora, Ana, que é seduzida por um nobre, que depois a abandona e a expulsa de sua casa. Ana era requestada por um pastor, André, que desdenhara. Depois do seu desgosto, acompanhado de um forte sentimento de desonra, Ana não consegue aceitar o amor de André, por saber que não o mereceu, e morre, tendo-se atirado à torrente de um rio para se afogar.

Eufrásia, a jovem que se deixa morrer no frio da neve por amor, junto à sepultura do amado, João, – por querer honrar esse amor e a memória do amado até ao seu último dia –, é a protagonista do conto “A Fritada”. Toda a sua vida foi dedicada a esse amor não correspondido e Eufrásia, na sua extrema abnegação, morre para não se separar do seu amado. Eis aqui um enredo camiliano nesta história de amor; porém, este conto não nega a sua filiação naturalista – nos cenários, nas características e modo de vida das personagens, na intensa crítica social.

“A Ponte do Cunhedo” será, de todas estas narrativas, a que mais corresponde ao programa estabelecido por Abel Botelho para a série *Patologia Social*. Gertrudes, uma pobre rapariga que sobreviveu à miséria, à morte dos pais e às adversidades, foi rudemente moldada no seu carácter avarento pelas privações que suportara. O meio e, no seu caso, a ausência de educação influíram definitivamente na sua personalidade e na sua vida. Teve um filho, João, também subjugado à sua hereditariedade e às condições do seu meio social e da sua educação. Comandado por estes determinismos, rendido ao instinto de sobrevivência, ferido no coração e no seu orgulho por ser um filho não amado, não desejado, que a mãe e o padrasto pretendem afastar, João assassinará o seu padrasto, que casara com a sua mãe por interesse no dinheiro que ela entesourara ao longo da vida. Viúva e com a infâmia de ver o filho no cárcere, Gertrudes enlouquece de desgosto e perde todos os seus bens.

No mais curto destes contos, “Uma Corrida de Toiros no Sabugal”, há um elemento interessante de crítica à raça humana e aos seus costumes degradantes perpetrados numa folia irracional: “De toiros, não digo bem. De um toiro. Era um só a

vítima, naquela saturnal sertaneja de rascoas frandunas e arraianos vinolentos.” (MB, p. 327) Este é um conto repleto de cenas grotescas do povo exaltado que assiste a uma tourada em que ocorre, como nota Óscar Lopes, “a humanização da fera” (Lopes, 1987: 163), que lambe o cadáver de uma criança esmagada pela multidão, diante da bestialidade humana.

Referindo-nos ainda aos textos narrativos na obra de Abel Botelho, conhecem-se duas novelas. A mais antiga, *Santa Adosinda*, fora publicada em cinco capítulos na revista *Serões*, em 1901, e está classificada como novela rústica – informação dada pelo seu subtítulo. Toda a acção decorre num ambiente campestre, no meio social de burgueses e populares da província. Adosinda, uma jovem burguesa – que nos faz lembrar Branca, d’*O Livro de Alda*, e Susana, de *Fatal Dilema*, bem como Lúcia, de *Sem Remédio...*, e Leonor, d’*Os Lázarus* –, definha até à morte em consequência de um desgosto de amor e de desequilíbrios orgânicos e temperamentais provocados por um sentimento exacerbado e uma prejudicial educação irrealista e vazia de racionalidade, que tradicionalmente era destinada às raparigas das elites da época – estão reunidos os habituais componentes da narrativa naturalista. Nesta novela verifica-se igualmente a crítica, a paródia, a ironia com que o narrador foca e analisa as superstições e a ignorância dominantes entre o povo e a burguesia do meio rural. O extremo sofrimento, o martírio físico e psicológico de Adosinda, suportado numa passividade sagrada, incute nos populares a crença de que a jovem é uma santa milagreira. O martírio e a morte elevam-na a santa.

Amor Crioulo, novela póstuma e inacabada, com o subtítulo *Vida Argentina*, não permite prever na íntegra, nos seus dez capítulos, o desfecho e a mensagem que Abel Botelho nela pretendia transmitir. Porém, nesta narrativa da viagem de um português, João da Silveira, após a implantação da República em Portugal, no ano de 1910, até à Argentina, encontra-se mais uma galeria de personagens e costumes criticados e um processo de os retratar e analisar que confirma nesta obra o mais característico da ficção do autor. O seu título inicial, *Idílio Triste*⁶, no entanto, deixa vislumbrar o infortúnio no fim desta história. Maria Saraiva de Jesus afirma que nesta novela Abel Botelho continua a explorar mais um dos seus habituais temas de raiz naturalista, transpondo “para Buenos Aires e a *pampa* argentina mais um caso de hipersensualidade” (Jesus, 1995a: 723). De afirmações de Massaud Moisés sobre esta novela, compreende-se que a

⁶ Cf. Moisés, 1962: 13.

escrita botelhiana estaria numa fase de transição para algo de novo que a morte do escritor não permitiu que se desenvolvesse:

Em *Amor Crioulo (Vida Argentina)*, enfrentamos um Abel Botelho noutra estância de sua carreira artística. O romance procura fixar a trajetória de um fugitivo da República portuguesa, de 1910, para a Argentina. (...) Seu amor idílico, puro, com uma argentina, conduz a narrativa, interrompida em altura que não permite cogitar seguramente de seu desfecho.

Já esse toque primitivo, adolescente, as freqüentes digressões espiritualizantes, já o desligar-se dos determinismos, cria um romance mais leve, linear, menos ambicioso, menos tendencioso, mais atento a situações psicológicas normais, naturais, vividas por pessoas de todos os dias, destituídas de qualquer desvio moral ou físico. É francamente literatura de humildes.

Concluindo essas considerações preliminares, já se pode ir assentando o feito fundamental da obra de Abel Botelho, que corre por duas linhas até certo ponto paralelas e mais adiante divergentes. Aceite ortodoxamente o ideário naturalista, o escritor nele permanece até a altura em que também vai sentindo o afrouxamento das razões, pelo menos das razões histórico-culturais, que deram origem ao rigorismo estético das primeiras obras. Daí por diante, como a invadir setores vedados ao artista preso na angústia do cientificismo, o romancista alarga sua visão do mundo e das coisas, admitindo a presença de um punhado de imponderáveis no plano da ação humana. Nessa altura, se já não abandonou totalmente o programa naturalista, ao menos atenuou seu rigor e equilibrou ciência com mistério, numa simbiose nem sempre perfeita, mas que reduziu de muito a deformação do mundo operada pela concepção materialista e científica do Universo e do Homem. (Moisés, 1962: 17)

Tendo publicado esta obra póstuma, João Grave deixa uma nota final neste livro relativa à edição que fez, onde se lê que se referiu a ela como “o romance *Amor Crioulo*” (AC, p. 976), apesar de Abel Botelho ter escrito no seu livro que aquela narrativa estaria a ser concebida como novela.

Terminando, por agora, as nossas considerações sobre a narrativa ficcional de Abel Botelho, voltamos o olhar para a sua poesia, uma vertente da sua escrita ainda mais desconhecida do público actual.

A fase inicial da obra literária botelhiana – em que, recorde-se, assinava como “Abel Acácio” –, a poesia, com alguns poemas publicados na *Revista Literária do Porto* e na revista *Museu Ilustrado* e, mais tarde, reeditados no livro *Lira Insubmissa* (1885), assinala um momento de criação estética bastante diferenciado do que viria a ser a principal componente da sua produção literária: o romance de base naturalista. Está indicado, a seguir ao título deste livro, o período em que todos os poemas nele reunidos foram escritos – *Lira Insubmissa* (1874 – 1883). Houve também a edição de *Sofrer e Amar* (1880), poema extenso retomado em *Lira Insubmissa* com ligeiras modificações, recitado “no Teatro de Lamego numa récita de amadores em benefício do Asilo de Infância Desvalida de Nossa Senhora dos Remédios por Artur da Costa Moraes

na noite de 29 de Abril de 1880” (Botelho, 1880a: 3), e de *Poesia* (1880), do mesmo editor, com dois poemas, um de João de Lemos (1819 – 1890) e outro de Abel Acácio, com o tema de louvor à Virgem Maria. Este último poema não fora retomado em *Lira Insubmissa*.

Lira Insubmissa revela o culto da pátria e da língua portuguesa, da arte, da terra natal e temas líricos amorosos. Em 1885, Abel Botelho enviara a Mariano Pina, editor da revista *A Ilustração* (de Paris), um exemplar de *Lira Insubmissa*, que recebe – muito devido ao preâmbulo com que prefaciara a sua obra, divulgando a sua intenção de rejeitar os galicismos e preferir o culto do vernáculo – uma crítica discordante e desfavorável, publicada nessa mesma revista. Como resposta à sua crítica, escreve a Mariano Pina, que publica o parecer de Abel Botelho num artigo n’*A Ilustração*, intitulado “Letras – Uma Questão Literária”, acompanhado de uma introdução e de várias notas suas a essa carta. Na resposta de Abel Botelho, encontramos alusões às críticas injustas feitas a Shakespeare, Victor Hugo e Almeida Garrett, com que conclui o seguinte:

E, não obstante, Shakespeare é considerado hoje o maior génio dramático de todos os tempos, tendo na admiração universal e entusiasta pelo seu nome a vingança do desdém que lhe votou o século em que viveu, e do olvido, que quase o ia aniquilando, do século seguinte; Victor Hugo é sem contestação o maior poeta contemporâneo; Garrett o maior génio português, de Camões para cá. (Botelho, 1885d: 174)

Portanto, além da admiração a Garrett, aquando da fase em que concebeu e publicou *Lira Insubmissa*, um certo culto de Victor Hugo e de Camões também se verifica – no soneto “*Arcades Ambo*”, cujo subtítulo é “(Após a Leitura dos ‘Miseráveis’)”, Victor Hugo é considerado um mestre superior; no poema “*Génese de Camões*”, sentimos o culto patriótico ao poeta.

Apesar de esta ter sido uma fase diferente de quase toda a sua restante obra, compreendemos – logo pelo título – que a *Lira Insubmissa* não falta o carácter interventivo presente na maioria dos textos do autor – quer na obra literária, quer na sua actividade de jornalismo e de crítica literária e artística na imprensa periódica. E esta faceta de intervenção assumiu bastante relevância, tendo sido publicada em livro uma comunicação de Abel Botelho apresentada em 1908, em Zaragoza, Espanha, a propósito do primeiro centenário da Guerra Peninsular – *A Península Ibérica contra Napoleão* (1908).

No preâmbulo de *Lira Insubmissa*, Abel Botelho expõe a sua tese de intervenção; no entanto, Mariano Pina critica-a, concluindo que o título do livro está desajustado face a essa tese de intervenção, que se declara insurrecta e, afinal, é submissa às antigas tradições:

E agora é que eu vejo que o título do seu livro – *Lira insubmissa* – é uma perfeita anomalia. Em vez de insubmisso, o autor submeteu-se a todas as velhas tradições e imposições académicas, clamando contra as correntes modernas (...)! (Pina, 1885: 99)

Abel Botelho, na sua resposta às críticas de Mariano Pina, defende assim o título de *Lira Insubmissa*:

Meu caro, esta nossa importação incondicional, febril, insaciável do figurino francês, em tudo e por tudo: não só do figurino francês, do *estrangeirismo*, é um sintoma desolador da nossa decadência. (...)

O meu preâmbulo foi um grito de revoltado contra este descalabro lancinante, que não pode deixar de sentir pesar-lhe no esterno, duro até à asfixia, todo aquele que tiver um bocadinho de alma de português. (...)

É esse meu grito de revoltado, no meio da apatia geral, que justifica o título de *Lira insubmissa*; neste ponto de vista, é perfeitamente bem cabido, e não *anómalo*, como V. pretende supor. (Botelho, 1885d: 174; itálicos originais)

A obra poética de Abel Botelho, após a edição de *Lira Insubmissa*, pouco cresceu – se compararmos com o apreciável conjunto da sua prosa e da sua obra teatral – e ainda menos foi publicada. Conhecemos apenas dois poemas seus publicados n’*A Ilustração*, em 1886, posteriores a *Lira Insubmissa* – “Cristais Íntimos” e “Última Récita”, dedicada ao falecido actor José Carlos dos Santos. No entanto, no seu espólio, encontram-se um poema anterior ao seu livro de poesia *Lira Insubmissa*, que não foi nele retomado – poema bastante extenso e intitulado *O Insecto*, com a data de 1883 –, e também muitos outros poemas mais tardios e outros cuja data se desconhece. Torna-se difícil conjecturar se seriam poemas destinados a ser publicados ou não, se seriam rascunhos incompletos. A verdade é que uma parte considerável da sua poesia nunca foi publicada; de entre a obra botelhiana editada, pode-se afirmar que existe o poeta Abel Acácio e o romancista Abel Botelho – o primeiro ainda mais esquecido e ignorado que o segundo. A poesia botelhiana, no seu auge, situa-se, portanto, na fase inicial da sua carreira literária, sem ter tido crescimento e continuidade.

Como dramaturgo e comediógrafo, Abel Botelho teve notoriedade, sucesso e insucesso – porém jamais a indiferença. Desenvolveremos este assunto no subcapítulo seguinte; por ora interessa focar os seus textos teatrais e apurar a sua proximidade com a

Patologia Social e as outras narrativas do escritor. A actividade como autor de peças teatrais concedeu a Abel Botelho um contacto próximo e privilegiado com o meio teatral e com os actores – isso é bem visível na minúcia com que descreve esses ambientes em alguns romances –, que lhe permitiu conhecer melhor os meandros da arte e ser um crítico autorizado no assunto, facto que, no entanto, não lhe evitou dissabores e esforços infrutíferos na aceitação das suas peças. E esses reveses devem-se, principalmente, à sua temeridade perante os escândalos causados na sociedade a quem duras críticas eram servidas sem cerimónias.

Não apenas de conflitos, a relação de Abel Botelho com o meio teatral foi de uma paixão retribuída que o escritor soube acarinhar. Sucesso e escândalo tiveram o drama *Claudina* (1890), com uma interpretação brilhante de Lucinda Simões, uma célebre actriz da época, no papel de Claudina, e a comédia *Jucunda* (1895), com Beatriz Rente a interpretar Jucunda, a protagonista. E Abel Botelho soube louvar os actores que concretizavam bem essa arte que tanto apreciava. Como crítico, na revista de teatro *O Grande Elias*, reconheceu o mérito de Francisco Taborda, um dos mais famosos actores de então, de Elvira Mendes e de Lucília Simões, filha de Lucinda Simões, também actriz; além do já antes referido poema dedicado à memória do actor José Carlos dos Santos, “Última Récita”, de 1886, uma alusão laudatória e saudosa permanece, entre as páginas do romance *Fatal Dilema*:

(...) Nesse tempo áureo do nosso teatro, o grande actor Santos era também um bizarro precursor de *toilettes*; e assim raro não era, em noites de peça nova, ver na linda sala repleta do teatro normal, ao mesmo tempo, os homens observando o vestuário do Santos, comentando as mulheres o penteado e o traje da D. Isabel. (FD, p. 47)

O teatro de Abel Botelho, tanto nos três dramas que criou, como nas suas demais seis peças de carácter cómico – cinco comédias e a farsa lírica *No Parnaso...* (1894) –, demonstra o propósito ideológico de sátira e crítica à sociedade e à sua decadência, que encontramos na *Patologia Social*, nos seus outros romances, nas suas crónicas, nos seus contos e novelas.

Os dramas do teatro botelhiano – *Germano* (1886), *Claudina* e *Fatal Dilema* (1893) – apresentam grandes semelhanças temáticas com a restante ficção do autor. São intrigas com temas bastante comuns no Naturalismo. No primeiro drama, *Germano*, o protagonista, é um órfão que descobre que foi abandonado e lançado a um rio pelo próprio pai, para que se afogasse, por ter nascido de uma relação proibida entre este e uma rapariga de quinze anos, mas sobreviveu e foi adoptado por pescadores que o

salvaram; já crescido, conhece uma jovem por quem se apaixona e revelam-lhe que ela é filha adoptiva do seu pai verdadeiro – sentindo o drama de um amor impossível, o protagonista suicida-se. Em *Claudina*, estudam-se as consequências do comportamento doentio de Claudina, uma neurótica cujo delírio irracional, ao seduzir o noivo da irmã, causa o desgosto e a morte desta – Claudina morrerá depois, de remorsos. No drama de 1893, homónimo do romance *Fatal Dilema*, a história difere da do romance, embora se verifique igualmente um desfecho trágico, com o suicídio dos protagonistas, Balbina e Ernesto, esposos que sofrem intensamente, nos derradeiros momentos das suas vidas, devido ao adultério de Ernesto e ao sofrimento de Balbina, dividida entre o fatídico dilema de salvar a sua honra ou a do marido.

Nas peças de carácter cómico que escreveu – *Vencidos da Vida* (1892), *No Parnaso...*, *Jucunda*, *Imaculável* (1897), *Entre a Hóstia e o Cálix* (1902) e *Fruta do Tempo* (1903) –, a crítica social acentua-se com a sátira, ou até com a alegoria, na peça *No Parnaso...*, farsa lírica. A comédia satírica *Vencidos da Vida* parodia este conhecido grupo intelectual oitocentista. A peça foi interdita pouco depois de ser representada⁷ e o manuscrito apreendido pela comissão de censura teatral⁸, razão por que não se encontra no espólio de Abel Botelho. Note-se como foi contundente esta proibição, pois outras peças do escritor causaram grande escândalo, como veremos, e os seus manuscritos não foram apreendidos. No entanto, mesmo desconhecendo o paradeiro do manuscrito, vários testemunhos de que dispomos⁹ confirmam o seu tema, tão comum à generalidade da obra botelhiana. Nas restantes comédias, os tópicos naturalistas, as personagens e cenários típicos da ficção botelhiana repetem-se: em *Jucunda* encontramos a crítica à infidelidade de um homem à sua noiva, por causa de Jucunda, a protagonista, actriz e mulher sedutora, e a descrição de cenas do quotidiano sem pudor no retrato de realidades grotescas e asquerosas; *Imaculável* narra o percurso de uma actriz que não cai na devassidão do meio pervertido que a rodeia; *Entre a Hóstia e o Cálix* tem como protagonistas uma jovem com o noivo ausente, longe, em serviço

⁷ Esta peça estreou no dia 22 de Março de 1892 (cf. *O Reporter*, 1.º ano, numero 64, Lisboa, 22 de Março de 1892; pp. 2 – 3.) e no dia 24 de Março, passados apenas dois dias, já tinha sido interdita pela Polícia – cf. Botelho, 1892b: 1.

⁸ “(...) a comissão de censura teatral entende, por fim, que, sendo indispensável deixar comprovadas num documento autêntico as razões que a levaram a elaborar o seu parecer, para que em nenhum tempo possa ser posta em dúvida a justiça das suas conclusões, fique arquivado na secretaria do ministério do reino, junto ao respectivo processo, o manuscrito da peça submetido ao seu exame.” – “Os Vencidos da Vida”, *O Dia*, numero 1423, Lisboa, 8 de Abril de 1892; p. 1.

⁹ Vd. subcapítulo seguinte.

militar, e um sedutor; e em *Fruta do Tempo* o protagonista desconfia que a esposa comete adultério.

Portanto, o ciclo *Patologia Social*, no seu conjunto rico de personagens, temas, ambientes e cenários da sociedade portuguesa que viveu a crise desde o Ultimato até à proclamação da República, agrega mundos análogos aos que encontramos nas outras obras de Abel Botelho.

No subcapítulo seguinte, saberemos mais sobre a reacção do público e da crítica à globalidade da sua obra, nomeadamente as peças de teatro que, essas, sendo representadas nos palcos, obtinham mais reacções e eram mais acessíveis ao seu público heterogéneo formado por quem lia livros e por quem não os lia, numa sociedade em que a maioria das pessoas era analfabeta.

2. Aspectos da recepção

A vasta obra de Abel Botelho, principalmente como romancista, dramaturgo e comediógrafo, pois foi nos géneros romanescos e teatrais que mais se evidenciou, apesar de ser hoje desconhecida do público em geral e de ter sido criada numa época em que a maioria da população era analfabeta, não deixou indiferentes o seu público e a crítica literária de então.

Alguns temas bastante comuns no universo ficcional botelhiano – homossexualidade, pederastia, incesto, corrupção, adultério, miséria, injustiça social – eram escandalosos, feriam susceptibilidades e encontravam ecos na realidade dos mais diversos estratos da sociedade portuguesa de finais do século XIX. Abel Botelho terá sido um dos escritores da época mais incisivos na denúncia destes factos e costumes, todos considerados decadentes, à luz da mentalidade oitocentista. Acresce a este dado que a divulgação da sua obra não se cingia à publicação em livro: além de já ter publicado poemas, contos, crónicas e capítulos da novela *Santa Adosinda* e de dois romances na imprensa periódica – capítulos de *Amanhã*, na revista *Serões*, e d'*Os Lázarus*, no jornal *O Dia* –, as suas peças teatrais eram representadas – e rapidamente retiradas de cena e interditas, devido ao forte teor de paródia social e política (por vezes os temas das peças causavam discórdias e cenas de pugilato entre os espectadores), não tendo sido editadas na sua maioria. As únicas peças de Abel Botelho editadas em livro foram o drama *Germano* e a comédia *Jucunda*, por motivos relacionados com a recepção da crítica e do público; quanto às outras peças, mantiveram-se inéditas e uma delas, *Vencidos da Vida*, como já foi referido no subcapítulo anterior, foi apreendida pela comissão de censura teatral, não se sabendo, actualmente, o seu paradeiro. É de admitir que quase todas permaneceram inéditas graças à reacção provocada, porquanto Abel Botelho publicava bastante, sem demasiados obstáculos à difusão da sua escrita.

Portanto, até o público que não tivesse lido o primeiro romance do ciclo *Patologia Social – O Barão de Lavos*, editado em 1891 –, mas que visse no teatro as peças de Abel Botelho e lesse nos jornais a crítica, estaria informado e teria uma opinião sobre a polémica em torno de algumas destas obras.

Quanto à interdição da peça *Vencidos da Vida*, de 1892, – proibida por caricaturar figuras políticas da época –, Rangel de Lima Júnior escreveu um artigo, no jornal *O Repórter*, no dia 24 de Março de 1892 – dois dias após a sua estreia –, em

defesa da arte de Abel Botelho e da sua livre expressão: “O teatro castiga costumes; não provoca vícios. Desenha tipos; não copia indivíduos.” (Lima Junior, 1892: 1)¹⁰ Neste artigo, Lima Júnior concluiu ainda, a despeito da interdição que a Polícia fez a esta peça e do escândalo e incómodo causados: “Obra que se discute é porque vale.” (Lima Junior, 1892: 1) Esta peça era uma comédia satírica que continha caricaturas de várias personalidades, entre as quais Eça de Queirós, Guerra Junqueiro, Ramalho Ortigão e Oliveira Martins. Indignado com a proibição, Abel Botelho escrevera uma carta, que aparece nesse mesmo número do referido jornal:

A verdadeira, a fundamental, a triste razão do arresto policial estamos a ver qual seja. – É o propósito de evitar a todo o transe que a farpa da alusão roce pela vaidade de certas personalidades, hoje em evidência no nosso *meio*, personalidades que se julgaram com o direito de beliscar, de ridicularizar, de deformar, de demolir tudo, – (das *Farpas* aos *Maias* não têm feito outra coisa), mas que no entanto querem para si o direito da inviolabilidade. (Botelho, 1892a: 1; itálico original)

Das várias peças de Abel Botelho, terá sido esta a que sofreu uma maior repreensão da censura, porque, como já se mencionou, foi a única cujo manuscrito foi retirado ao autor e também porque atacou um grupo intelectual com um grande poder político – não só o Ministro da Fazenda, Oliveira Martins, se integrava no grupo, como também o Rei D. Carlos, uma presença muito menos notada, pelo que o denominavam “o *Vencido da Vida Suplente*” (Cavalheiro, 1946a: 26).

Não fora uma peça bem recebida pelo público, como testemunha, no seu verbete “Vencidos da Vida”, Campos Matos, citando-nos os pareceres de António Sérgio e de Fialho de Almeida:

Numa das “Notas” dos *Dispersos* de Oliveira Martins (vol. I, s/d, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1923, p. 295), António Sérgio escreve: “Os *Vencidos* atraíram críticas, suspeitas, ironias, más vontades, e sobretudo despeitos de *intelectuais* que não conseguiram pertencer ao grupo; chegaram a supô-los um partido político. Salientaram-se entre os zombadores Caldas Cordeiro, no *Jornal da Noite*; Rafael Bordalo, nos *Pontos nos ii*; Barros Lobo, em *Má Língua*; Fialho de Almeida n’*Os Gatos*; e sobretudo Abel Botelho, que fez representar no Ginásio uma comédia com o título *Os Vencidos da Vida* – peça má, desbragada, pateada pelo público, e por fim retirada pela Censura.” Fialho de Almeida chamou a esta peça n’*Os Gatos*, vol. 5, “uma caldeirada massuda”, condenando no entanto a sua proibição. (Matos, 1988: 919; itálico original)

As suas primeiras obras, como o livro de poemas *Lira Insubmissa*, de 1885, e a peça dramática *Germano*, de 1886, receberam más críticas, como as de Mariano Pina,

¹⁰ No mesmo número, lê-se uma carta de Abel Botelho, enviada a um redactor d’*O Repórter*, em que fala da proibição imposta de se representar esta sua peça, o que é sentido e denunciado como uma injustiça e um entrave exagerado à liberdade de expressão e de pensamento, nomeadamente no domínio artístico.

que considerou pretensiosa a ideologia exposta no longo prefácio do primeiro livro de Abel Botelho, *Lira Insubmissa*:

Conheço apenas o Sr. Abel Acácio dalguns folhetins publicados nos últimos números do *Diário da Manhã* de Lisboa. E se o estilo não mente, creio que se não trata dum jovem autor, mas dum homem já feito que se atribuiu o ofício de distribuidor de conselhos pela imprensa, com uma prodigalidade de milionário. Simplesmente, este ar de *magister dixit*, quando dele se usa até ao abuso, incomoda e irrita. (...) O Sr. Abel Acácio dava conselhos a quem lhos não pedia. (...) o Sr. Abel Acácio nas letras não passa duma aspiração inteligente (...) deu-me a perceber que o Sr. Acácio acalenta o devaneio de ser em literatura um grande *caturre*. (...) O *caturre* (...) de novo se revela no preâmbulo da sua *Lira insubmissa*. (Pina, 1885: 98; itálicos originais)

Considerou também de má qualidade de principiante os versos de *Germano*:

O seu *Germano*, como obra literária para ser lida, possui grandes qualidades: como obra dramática para ser representada possui muitos defeitos.
(...)

Quanto a mim, o defeito capital do seu drama é ser escrito em verso – em verso heróico. (...)

Depois, há descuidos no *Germano* do Sr. Abel Acácio que não deviam ter passado na edição. Há descuidos; liberdades poéticas que são verdadeiras anarquias poéticas; e erros graves.
(...)

(...) Quanto a mim, o erro principal é o autor ter-se servido, para uma vida dramática acima do comum, de tipos vulgares e ridículos da sociedade lisbonense. (Pina, 1886: 146 – 147)

Um outro crítico, mais tarde, Nunes Claro, atacou a poesia botelhiana e qualificou como indecorosos, imorais e absurdos alguns dos seus romances – críticas exageradas e injustas, que revelam a pouca atenção dada à escrita de Abel Botelho:

O Sr. Abel Botelho começou a sua vida de escritor por publicar, em 1885, um livro de versos, *A lira insubmissa*, debaixo do nome de Abel Acácio, onde por sinal não mostrou nenhum valor nem como Abel nem como Acácio.

(...)

(...) o livro em si era de versos mal feitos.

É, porém, um pouco mais tarde, que o Sr. Botelho começa a ser conhecido com o *Barão de Lavos*, o *Germano* e os *Vencidos da Vida*. Em todos estes livros, ao lado dum incontestável poder descritivo, não se abre uma ideia grande, uma tese, um plano; a não ser o escândalo previsto por meia dúzia de palavras de bordel.

O *Barão de Lavos* é, por exemplo, uma procissão de efebos.

Um homem – o barão – parece morrer no fim (...); a mulher prostitui-se (...).

E tudo isto é o romance, sem uma vibração de vida, arrastando-se através daquelas inúmeras páginas, como outros tantos fantoches, que, para se fingirem homens, até nos fazem gestos indecorosos.

(...)

No *Livro de Alda*, com reles reminiscências da *Safo*, aparece-nos a colaboração declarada do *Bolacheira*.

(...)

O autor desce neste livro às maiores minuciosidades de descrição e toca de leve, somente, a psicologia dos seus personagens, a ponto de eles começarem, de vez em quando, a fazer coisas que nunca esperamos deles, como o amante de *Alda* que entra, por fim, em casa de *Branca* por meio de recursos de ginástica.

(...)

O *Sem Remédio*, para falarmos ainda do seu último livro, é um romance de parvos em liberdade. (Claro, 1901a: 11 – 12)

Portanto, já antevemos que não foi na poesia nem no teatro que Abel Botelho encontrou o maior sucesso – foi nos romances que teve mais êxito, apesar da incompreensão de alguns críticos. Contudo, embora o seu teatro não tenha sido sempre bem recebido, conheceu alguns momentos de grande êxito. A peça *Germano* foi publicada em livro para que o público fizesse o seu próprio juízo, como escreveu Abel Botelho no prefácio da edição – na época assinava como Abel Acácio –, para que se percebesse que, conquanto tenha sido recusada, com grande escândalo, pelo Teatro D. Maria II, ela nada tinha de impróprio e imoral:

Depois da questão deplorável, a que este drama deu origem, a minha dignidade de escritor impunha-me o dever indeclinável de submetê-lo por qualquer forma ao *verdictum* do grande público.

Podia recorrer a dois meios: – a representação num teatro, a impressão num livro. – Optei pelo segundo.

É o de execução mais simples; é o que oferece mais lealmente a peça, na sinceridade da sua nudez e do seu mutismo; e é também o que garante ao meu trabalho a melhor imparcialidade no juízo de cada leitor, – que ele assim, em livro, vai impressionar individualmente, independentemente, alheio à influência poderosa, e tantas vezes nociva, dos aglomeramentos apaixonados.

Além disso, o *GERMANO*, representado, era julgado somente por Lisboa; impresso, pode ser julgado por todo o país. (Botelho, 1886a: 5)

Para o autor não era a arte que detinha a imoralidade: os costumes é que eram imorais e decadentes e a arte limitava-se a tentar representá-los fielmente e até com uma imensa repreensão moralista implícita – o que defrauda qualquer tentativa de não desvirtuar o retrato do real –, como se depreende do estudo da obra botelhiana.

Apesar de repetidos escândalos e posteriores recusas, por parte dos teatros, de outras peças, como *Fatal Dilema* e *Fruta do Tempo*, houve algumas que captaram a atenção e o entusiasmo das audiências, como *Jucunda*, representada em 1889, no Teatro do Ginásio, uma comédia que teve tanto sucesso que a Revista Teatral, em 1895, a lançou em livro, embora não deixasse de provocar reacções indignadas pelo traje

demasiado leve de uma personagem¹¹. Uma outra comédia, *Imaculável*, causou violentas manifestações e pugilato na plateia¹²; refere Monique Benoît-Dupuis: “Cette pièce n’eut qu’une unique représentation. Si le premier acte fut applaudi, le deuxième et le troisième tombèrent à plat. Abel Botelho accepta, paraît-il, cet échec avec grand *fair play*.” (Benoît-Dupuis, 1977: 64) Esta comédia é constituída por quatro actos; não foi representada na totalidade, tal terá sido a desordem causada entre o público que assistia e, naturalmente, a força do seu impacto.

Ainda que tivesse tido algum sucesso nos palcos, foi no romance, principalmente com o ciclo *Patologia Social*, que Abel Botelho encontrou maior notoriedade. Nos dias de hoje serão, porventura, estes romances e o livro de contos *Mulheres da Beira* as suas obras mais lidas e conhecidas.

Embora a opinião pública tivesse rotulado de imoral e obsceno o romance *O Barão de Lavos*, por abordar explicitamente a pederastia e a homossexualidade, revelou-se a contradição desse parecer no facto de a primeira edição se ter esgotado em quinze dias, como esclarece Albino Forjaz de Sampaio: “O aparecimento de *O Barão de Lavos*, escandaloso romance patológico, deu ao seu autor uma notoriedade vizinha da glória. Esgotou-se em quinze dias e é sem contestação a obra capital do escritor.” (Sampaio, 1931: 2) O escritor Trindade Coelho, contemporâneo que presenciou o surgir deste romance, manifestou uma opinião favorável:

E ei-lo, volvidos tempos, atirando à cara do mundo, olímpico de desprezo, quase cínico, a brochura colossal do *Barão de Lavos*, que é tudo quanto em literatura portuguesa tem surgido de mais audaz – como ideia, como forma, como fórmula – e onde, simultaneamente, numa sarabanda macabra de endemoninhado e num êxtase religioso de artista, Abel “queima os navios”, metendo-lhes no porão, a ferros, nus e corridos de vilipêndio, preconceitos de toda a casta – de moral, de arte literária, de justiça, de humanidade e de vergonha! (Coelho, 1987: 140)

E em 1898, na *Mala da Europa*, Artur Brandão opinara com uma crítica mais atenta e compreensiva do estilo botelhiano:

Damos hoje o retrato de Abel Botelho, (...) para registar a grande evidenciação que ao seu nome trouxe a aparição do seu último romance, *O livro de Alda*.

Temos ouvido a muita gente apreciar com relativo desfavor este último trabalho do audacioso e original escritor.

Acusam-no de demasiado cru, de se comprazer mais do que o lícito na análise da podridão e do vício. Ora nós temos o maior respeito pela opinião dos outros, e não

¹¹ Cf. Fernandes, 1986: 12.

¹² Cf. Fernandes, 1986: 12.

negaremos mesmo que o talento de Abel Botelho apresente talvez anormalidades, desequilíbrios que dão bastante flanco à crítica.

(...)

Ora Abel Botelho – bem ou mal, isso é outra questão – propôs-se particularmente estudar destes casos de teratologia moral e social, tão predominantes e característicos do nosso tempo.

Com uma coragem e uma isenção pouco vulgar, deixou-se de fazer meras obrinhas de distração – o que seria extremamente fácil ao seu prodigioso talento – e pretendeu cavar um pouco mais longe e mais fundo na alma humana.

Avança por vezes um pouco longe demais nos seus processos? O seu temperamento arrasta-o a excessos dispensáveis? Não nos parece em todo o caso que mereça por isso incondicional censura.

(...)

As coisas são o que são. Nua é a verdade, nua é a inocência. A literatura falsa, piegas, de convenção leva-nos às inofensivas estopadas das *Arcádias* e *Academias* dos séculos XVII e XVIII, que hoje ninguém lê, ninguém conhece, porque eram meros produtos artificiais, uma espécie de missanga intelectual sem ligação nenhuma com o modo de pensar e sentir do seu tempo. (Brandão, 1898: 2)

Uma prova de que houve, no século XIX, cultores da obra botelhiana é o facto de uma admiradora de Abel Botelho, que lia e colecionava as suas obras, lhe ter deixado a sua valiosa herança em testamento, nomeando-o seu herdeiro exclusivo de todos os seus bens, sem jamais o ter conhecido. Trata-se de Teodolinda Elisa Vieira, a quem o escritor dedicaria, três anos após a sua morte, em 1904, o seu romance preferido, *Fatal Dilema*, publicado em 1907.¹³

Mais do que reacções de entusiasmo ou de adversidade, num momento histórico de desencanto na sociedade portuguesa, em que a literatura manifestava uma reivindicação de moralidade, o ciclo *Patologia Social*, no seu florescimento tardio de uma estética em declínio, terá inspirado o surgir de mais uma série de romances naturalistas, o ciclo *Tuberculose Social*, com o primeiro livro publicado em 1901 – dez anos depois da publicação d’*O Barão de Lavos* –, do escritor Alfredo Gallis. A série *Tuberculose Social* é constituída por doze romances, editados entre 1901 e 1904, igualmente marcados pelo intuito de intervenção no plano dos costumes, visível nos seus prefácios. Alfredo Gallis ainda escreveu outros romances fora deste ciclo, cujos subtítulos incluem as palavras “patologia” e “patológico” – *As Mártires da Virgindade*

¹³ Aquando da morte de Teodolinda Elisa Vieira, o escritor pagou o funeral e ordenou que o corpo fosse depositado no jazigo que lhe legou a sua admiradora. Hoje permanecem lá, no Cemitério do Alto de S. João, em Lisboa, os restos mortais de Abel Botelho e da sua família, assim como os de Teodolinda Elisa Vieira e sua mãe. A homenagem do escritor a esta cultora fervorosa da sua obra foi muito solene e sentida – na lápide do jazigo lêem-se, em letras grandes e encimadas por um busto feminino, os nomes de Teodolinda Elisa Vieira e de sua mãe. Muito mais tarde, após a morte do escritor e da sua esposa, foram escritos os nomes destes junto à porta do jazigo, mas em letras bastante mais pequenas, num canto mais discreto e acanhado, o que causa uma primeira impressão – enganadora – de que o jazigo ainda pertence apenas a Teodolinda Elisa Vieira e não também a Abel Botelho e à sua família.

– *Romance Patológico* (1906), *O Marido Virgem – Patologia do Amor* (1908). Outras obras deste autor ostentam títulos – e subtítulos – de uma eminente curiosidade naturalista: *O Abortador – Romance Filosófico contra a Propagação da Espécie* (1909), *O Sr. Ganimedes – Psicologia de um Efebo* (1906).

A relação de Abel Botelho com o público e com a crítica era de grande distanciamento e lucidez. Como já vimos, o autor respondeu a críticas de Mariano Pina na revista *A Ilustração* e também a outras críticas no jornal *O Repórter*, do qual foi director, mantendo sempre os seus pontos de vista. Numa carta-prefácio ao livro de contos *Esfolhadas* (1907), de Orlando Marçal e Fernão Côrte-Real, adverte Abel Botelho que o escritor não deve mudar a sua arte só para agradar a um público insensível, ignorante, que não gosta de pensar e só quer um divertimento imediato:

(...) Se o escritor se esmera por exprimir-se numa linguagem opulenta de estilo, burilada com um tal ou qual requinte de arte, por esse efeito mesmo distanciará de si o simpatismo do espírito público, a quem essa lavrancia subtil da frase enfastia e intimida. E as coisas delicadas e transcendentas, coadas pela melindrosa sensibilidade dum cérebro de eleição, resolvem-se de ordinário numa improficuidade estéril, porque escapam à vulgaridade de compreensão das massas.

O grande público não suporta as audácias paradoxais nem as originalidades petulantes e imprevistas, de medo que tais vitoriosas afirmações do poder criador dum cérebro – a mais alta qualidade humana – vão perturbar o sonolear tranquilo das suas digestões e a pacatez vegetativa da sua vida de relação. Ironias, apóstrofes, sarcasmos, graça, veemência, estilo, tudo isto exige um esforço intelectual que o fatiga. Por isso evita-se com terror, dando-se o ar de que se aparta com desprezo.

Hoje, a enorme maioria dos que lêem nem querem ser esclarecidos nem educados. A sua debilidade moral, proveniente do extenuador esforço em que os flagela a áspera labuta de cada dia, predispõe-nos para a voluptuosa inércia do tédio. Daí que a sociedade quer, acima de tudo, que a divirtam. (Botelho, in Marçal, e Côrte-Real, 1907: VIII – IX)

Críticas posteriores, mais distanciadas dos primeiros ânimos exaltados com que a sua obra foi recebida, foram mais moderadas e lúcidas quanto à necessidade de uma leitura mais analítica, o que, todavia, não preserva ainda a obra botelhiana de um hiperbólico rótulo de literatura de fins pornográficos:

Abel Botelho (...) levou o realismo em Portugal às suas últimas conseqüências, tomando por base exclusiva uma fisiologia simplista, que inteiramente falseava personagens e temas, que eram da mais condenável imoralidade. Contudo possuía dotes de observação plástica que se patenteiam melhor nos contos. Traduzido para espanhol por autores de constituição artística semelhante, por exemplo, Felipe Trigo, Abel Botelho foi muito lido fora de Portugal. A sua linguagem [com] muita falta de naturalidade e de casticismo deve ter contribuído para uma sensível redução do interesse público pela sua obra. Mas é legítimo esperar uma revisão do juízo sobre ela, por causa das modernas curiosidades literárias pela vida do sexo. O que se terá de fazer será uma

destrinça entre algumas intuições novas dessa obra e a pornografia grosseira. (Figueiredo, 1960: 439)

Albino Forjaz de Sampaio, já numa época mais distante da fama inicial das obras de Abel Botelho, demonstra uma visão menos censória:

(...) Abel Botelho foi antes de tudo um escritor original e corajoso. Não podemos dizer que ele procurou o escândalo, porque há um real trabalho em cada romance, trabalho que põe de parte a suspeição de tal. Se as cenas que descreve são escabrosas e ele não as inventou, há que julgar a vida e não o escritor. Não há livros imorais – afirmava-o Fialho e é verdade. Abel Botelho, escolhendo cenas patológicas, promovia com esse descritivo a condenação delas. A sua *Patologia Social* trata de aberrações doentias. Mas aparte o mundo especial que nesses romances realistas se vive, há que saber se o escritor cumpre e merece entrar na história literária do seu país. Não há dúvida que Abel Botelho é notável como escritor e a sua obra tem um alto fim terapêutico. Compõe-se a *Patologia Social* de 5 volumes (...). Nessa série há magníficas páginas, descrições exactas, arte e até ciência. O estilo é colorido e não deixa de ser um curioso escritor, forte e pujante, que merece destaque especial. O seu livro de contos *Mulheres da Beira* mostra um escritor interessante, que, mesmo sem ter escrito os seus romances, marcaria pelas suas qualidades um grande lugar de escritor. (Sampaio, 1942: 257)

Perante os vários testemunhos, percebemos que não houve consensos nem pacificidade na recepção da obra de Abel Botelho; este não se deixou influenciar pelas reacções negativas da crítica e do público à nudez violenta dos seus processos de focar a realidade. No seu prefácio à segunda edição do livro de poemas *Dolores*, que saíra em 1906 – a primeira edição deste livro é de 1899 –, de Ribeiro de Carvalho, intitulado “A Poesia Moderna em Portugal”, Abel Botelho defende a sua adopção da estética naturalista e justifica o seu propósito:

Não tem a fórmula *naturalista* nada de estreita nem de mesquinha. É o inventário social. A desbravação dos infinitamente pequenos interessa e assombra tanto como a contemplação dos infinitamente grandes. Nada como o romance moderno faz tão dolorosamente pensar na porção imaterial do mundo, na complicada e invisível rede das energias dinâmicas do *meio*, na infinita série de misteriosas operações que reclama a formação dum carácter, a modelação duma alma. Foi assim pensando que Schopenhauer sentenciou: “A tarefa do romancista não é contar-nos grandes acontecimentos, mas tornar interessantes as coisas pequenas.”

(...)

E agite-se, no futuro, ao sabor não importa de que novas flutuações o pensamento humano, que, ao lado de Homero, o poeta da aventura, de Dante, o poeta da dor, de Byron, o poeta da loucura, Zola terá de direito e *ab aeterno* o seu lugar, como o poeta por excelência da força e da energia. (Botelho, in Carvalho, 1906: 21 – 22; itálicos originais)

Hoje, nos alvares do século XXI, o acto de referir este autor quase sempre está longe de causar qualquer polémica ou reacção, pois a poeira do tempo e do olvido

cobriu-o. O declínio da estética naturalista e vários outros factores contribuíram para o progressivo esquecimento da obra botelhiana:

Massaud Moisés attribue cet oubli à deux faits; en raison tout d'abord, du caractère marginal à son époque, d'Abel Botelho. C'est un homme d'un tempérament rebelle, indépendant, agressif, qui n'appartenait à aucun cénacle littéraire et qui a construit son oeuvre dans la polémique. En second lieu, parce que l'auteur s'est rattaché au naturalisme et qu'il en a découlé une réaction négative d'un grand nombre de ses contemporains et de la majorité des critiques appartenant aux générations postérieures. (Benoît-Dupuis, 1977: 50)

No capítulo seguinte, tentaremos compreender como o grotesco, um aspecto dominante na sua obra e que se manifesta em ricas e diversas representações, se relaciona com a estética naturalista, já num desuso generalizado no momento em que se publicaram os romances de Abel Botelho.

III. O grotesco e a estética naturalista

1. O grotesco

Enquanto Edmundo lhe falava de uma mulher linda
ou de uma boca encarnada, o estudante dizia-lhe:
– Se queres vir amanhã à Escola, eu mostro-te
uma rapariga formosa como um astro do céu, abro-a do
pescoço ao ventre, à tua vista, para veres... É tudo ilusão...

(Carlos Malheiro Dias, *A Mulata*)

Quando se pensa no grotesco, as primeiras imagens e ideias que surgem na mente serão as de realidades feias, disformes, ridículas, caricaturais, exageradas, cómicas, abjectas, extravagantes, absurdas. No seu propósito de observar e transmitir a realidade, a estética naturalista cumpre-o sem abdicar do seu ideal: observá-la e representá-la filtrada pelo “poder criador da imaginação” (Pinto, 1996: 42).

Este ideal é explicado pelo escritor Júlio Lourenço Pinto no seu livro *Estética Naturalista* (1884), volume que reúne uma colectânea de textos doutrinários inicialmente publicados na *Revista de Estudos Livres*, em 1883 e 1884:

(...) Na observação da natureza a interpretação varia segundo os temperamentos; a obra de arte, como se exprime É. Zola, *c'est un coin de la nature vu par un tempérament*. Sem que a observação deixe de ser fiel, na imagem evocada imprimir-se-ão uns certos cambiantes que poderão variar com o temperamento e disposição peculiar a cada escritor. (...) É nesta maneira de observar a realidade, que imprime à obra de arte um cunho de originalidade próprio da individualidade artística, que reside o ideal dos realistas.

A arte, invertendo no concreto o que é universal e predominante, encarna em uma fórmula estética o resultado de uma observação fiel, resultado que do modelo real só pode discrepar nas variantes que derivem porventura da diversidade de interpretações, sem que a verdade seja afectada na sua essência. (Pinto, 1996: 42 – 43)

Considerando este ideal, que valoriza a imaginação no acto de recriar e representar uma realidade, compreendemos que os diferentes olhares condicionam cada retrato e que o Naturalismo, no seu intento de transmitir a realidade o mais próxima possível da verdade, sem, contudo, ignorar a imaginação e o temperamento do escritor, não pode estar isento de expor o grotesco. As realidades que se classifiquem como grotescas são uma parte da verdade. Os naturalistas idealizavam a verdade pura, sem eufemismos e sem a expressão da voz do autor, uma subjectividade encarada como excessiva. Ora, a representação da realidade era naturalmente aceite, até com eventuais

disfemismos que denunciasses a sua extrema fealdade. Assim o confirma Júlio Lourenço Pinto:

(...) A arte é a expressão da vida, e a vida não é só a luz inebriante e gloriosa, o éter imaculado, cerúleo, onde se desatam as mais belas eflorescências: é também a sombria humidade das terras fundas, onde rasteja um mundo obscuro e lóbrego de vegetações leprosas. Não é só Miguel Ângelo e Rafael, no límpido céu da Itália, com as suas serenidades olímpicas, com as suas audácias majestosas, com as suas purezas sublimes, é também Rubens e Rembrandt com o céu penumbroso da Flandres, com todas as deformidades, todos os contrastes, todos os conflitos e todas as exuberâncias monstruosas da vida. A diferença é que, na primeira concepção, a arte manifesta-se pelo desenvolvimento e pela apoteose do que é belo e grande, e na segunda pela reprovação do que é mau, vicioso e baixo. (Pinto, 1996: 43)

O grotesco é uma categoria estética que tem estado presente em diferentes áreas da expressão artística – literatura, artes plásticas, cinema, teatro, música¹⁴ – e em várias épocas da história da Humanidade, até mesmo antes de receber a designação que hoje se usa. O que entendemos por “grotesco” só ganhou esse nome em finais do século XV (refere-se, por vezes, o ano de 1480), após a descoberta de pinturas murais com motivos insólitos, fantasistas e híbridos de figuras humanas, animais e vegetais em metamorfoses recíprocas, combinados com elementos arquitectónicos, numa livre desfiguração da realidade, aquando de escavações feitas nas ruínas romanas da *Domus Aurea*, de Nero¹⁵. O estilo ornamental dessas pinturas foi denominado “*la grottesca*”, palavra derivada do italiano “*grotta*” (cave, gruta, caverna).

Antes desta designação, certamente que outros nomes se dariam ao que hoje se considera grotesco. Mikhaïl Bakhtine afirma que “ce terme même a eu des doublets : celui d’‘arabesque’ (appliqué essentiellement au motif ornemental) et de ‘burlesque’ (appliqué essentiellement à la littérature)” (Bakhtine, 1970 : 44). Na obra de autores bastante anteriores a esta descoberta e à subsequente criação do termo “grotesco”,

¹⁴ Além da literatura, domínio que constitui o objecto de estudo deste trabalho, em que se tentará demonstrar e analisar imagens do grotesco, temos exemplos da presença desta categoria noutras vertentes artísticas; referem-se alguns: a pintura, como no caso de Pieter Brueghel, o Velho, e de Hieronymus Bosch; o cinema – é o caso d’*O Homem-Elefante* (1980), de David Lynch; o drama satírico e a comédia ática, na Antiguidade Clássica, segundo Mikhaïl Bakhtine – cf. Bakhtine, 1970: 56; a música (nomeadamente, na música contemporânea, a música, por vezes desconcertante, do cantor Marilyn Manson, acompanhada pela sua imagem não menos desconcertante e bastante bizarra, assim como por actuações ao vivo marcadas por uma grande teatralidade e artifício na apresentação visual e nos gestos tanto do vocalista como dos elementos da banda musical e dos figurantes do espectáculo – uma actuação que é um perfeito modelo do que refiro é a do tema *The Golden Age of Grotesque*).

¹⁵ Geoffrey Galt Harpham refere que, após a morte de Nero, em 68 d. C., o terreno onde se situava a *Domus Aurea* pertencera a Tito, que lá construiu as suas termas, bem como, mais tarde, a Trajano, sob cujo comando se erigiram nesse local umas termas maiores. Harpham conclui: “Renaissance excavators, looking for statues, had to sift through a very considerable muddle: Nero’s passageways, intricate enough to begin with, were now confused with the substructures of the Baths of Titus in a matrix of dirt and rubble.” (Harpham, 1982: 25).

autores como Aristófanes, Marcial, Petrónio, encontramos vários elementos do que hoje se categoriza como grotesco: a sátira social impregnada de um tom jocoso, risível como máscara do drama e do patético; o vil, o indecoroso, o desagradável, o ridículo expressos numa intensidade que gera o asco e a repulsa.

Entre vários conceitos diferentes – e até opostos, como o cómico¹⁶ e o trágico¹⁷ – que podem ser abrangidos sob a acepção do grotesco, há traços constantes que nos permitem deparar com referências próprias desta categoria estética e que a tornam distinta de outras afins, “como o burlesco, o fantástico ou o horrífico” (Monteiro, 2005: 26).

O grotesco só se desencadeia mediante condições especiais. De acordo com o que observa Dieter Meindl, existem processos específicos de exprimir – ou caricaturar? – realidades que nos permitem caracterizar o grotesco: “Empirically considered, the grotesque is a very diffuse phenomenon. Nevertheless, Fuss reduces it to three procedures, which are often combined in the individual occurrences of the grotesque. The three procedures are inversion, distortion and fusion.”¹⁸ (Meindl, 2005: 9)

¹⁶ Entendemos por “cómico” o que nos provoca o riso. Este consiste numa reacção complexa cuja causa não é totalmente conhecida. Contudo, os especialistas entendem que “no âmago do humor está a incongruência: quando estamos à espera de uma coisa – aparece outra. Isto assusta-nos; mas, ao tomarmos consciência de que não há perigo, a nossa surpresa dá lugar ao riso. Uma palavra, um final de história ou um gesto inesperados surpreendem-nos e fazem-nos rir. O humor pega em situações, pessoas ou atitudes vulgares, em comportamentos convencionais, e olha-os de um ângulo inesperado, afastando-se frequentemente dos padrões ou atitudes geralmente aceites.” (AA. VV., 1990: 170) Afirma José Oliveira Barata que o cómico, ligado ao riso e à noção de “ridículo”, “pode resultar de acções, comportamentos ou discursos, servido por um conjunto de procedimentos dificilmente organizáveis numa classificação tipológica, normalmente servida pelos esquemas propostos para a análise da comédia.” (Barata, 1995: 1231) Na sua definição de “comédia”, Aristóteles confirma a relação estreita entre o cómico e o ridículo: “A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cómica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.” (Aristóteles, 2000: 109)

¹⁷ O sentimento do que é trágico alcança-nos em situações-limite que evidenciam a fragilidade e as limitações humanas perante fatalidades irreversíveis. Eduíno de Jesus defende que o trágico é “próprio de uma situação-limite em que o protagonista se encontra perante a morte (substituída eventualmente por uma catástrofe) sem alternativa possível: morte (ou catástrofe) não casual (motivada por um acidente fortuito) ou assumida como fuga a um sofrimento ou a uma paixão (esta é a morte romântica), mas inexorável, necessária e libertadora (purificadora) do *pecado original* de ter nascido. Na tragédia clássica, o T[rágico] revela-se pela inexorabilidade do destino, (...) da necessidade metafísica da morte. Na tragédia moderna e contemporânea esta necessidade encontra outras mitificações, como a razão de Est[ado] (...), a honra (...), a glória (...), a hereditariedade (...), a soc[iedade] capitalista (...), etc.” (Jesus, 1975: 1823 – 1824; itálico original) Na *Poética*, de Aristóteles, lemos que, ao contrário da comédia, a tragédia refere-se à vida dos homens superiores e que a sua finalidade é a catarse: “É, pois, a tragédia imitação de uma acção de carácter elevado, completa e de certa extensão, (...) que, suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções.” (Aristóteles, 2000: 110)

¹⁸ Dieter Meindl, ao mencionar Fuss, pretende referir-se ao que este defende na seguinte monografia: FUSS, Peter (2001). *Das Grotteske: Ein Medium des Kulturellen Wandels*, Köln, Böhlau Verlag.

Quanto ao que define o grotesco e o diferencia de outras categorias estéticas similares, Maria do Rosário Mariano distingue-o, nomeadamente, do burlesco, que “é uma categoria estética do género cómico, diversamente do grotesco, que existe amiúde noutros universos – o fantástico, por exemplo – sem qualquer ligação ao cómico.” (Mariano, 2005: 56) A autora indica ainda outra diferença entre as duas referidas categorias estéticas, fazendo notar que a deformação caricatural burlesca é mais moderada, comparativamente à que pode ocorrer no grotesco:

(...) o burlesco actua por contrafacção ridicularizante de um determinado modelo – de acordo com o princípio do mundo às avessas –, originando aquilo a que Bakhtine chamou uma arte do contraponto. Nesse sentido, a deformação caricatural que nele opera é suficientemente moderada para que o modelo referencial, o cânone integrador do desvio subversivo seja facilmente reconhecido e salvaguardado, estabelecendo-se entre o autor e o público um cúmplice piscar de olhos. (Mariano, 2005: 56)

Pelo contrário, o grotesco apresenta caricaturas tão deformadas que o objecto de onde partiram pode tornar-se enigmático, irreconhecível, uma charada imensa. Defendendo este ponto de vista, diz-nos esta autora o seguinte:

(...) no grotesco (...) a deformação tende a ser de tal modo extrema, metamórfica, desintegradora – em variantes que podem ir do bizarro ao abjecto, do macabro ao repugnante, do bestial ao monstruoso –, que o modelo inicial de referência parece perder-se, projectado definitivamente para outro registo da realidade, acessível a outras categorias mentais mais conscientes ou diurnas.

(...)

É certo que a paródia burlesca pode ser degradante do seu objecto, mas só o grotesco possui armas capazes de produzir o aviltamento abjecto ou terrífico, de qualquer forma, repulsivo. (Mariano, 2005: 56)

Todavia, até o grotesco, com o seu grande poder de distorção, possui os seus limites, que o distinguem do extremo horror:

(...) o grotesco pode ser ao mesmo tempo cómico e conter elementos bizarros, repulsivos e até intimidatórios, desde que nessa composição híbrida não entrem o horror (real ou fantástico) e a extrema repugnância.

(...) o grotesco tem de ser um pouco “simpático”, um pouco “familiar” ou “reconhecível” o suficiente como distorção de uma imagem prévia para manter, no espectador/ leitor, a descontração favorável ao riso. (Mariano, 2005: 57)

A afirmação final, sobre o riso eventualmente desencadeado pelo grotesco, merece alguma reflexão. Esse riso não é um riso banal, ocorrendo em contextos particulares, como elucida Maria do Rosário Mariano, a propósito da reacção fomentada pelo grotesco num contexto trágico:

(...) face aos grotescos terrífico e abjecto (...) [podem] todavia o macabro ou o repugnante, por exemplo, desencadear um riso espontâneo de autodefesa, espécie de exutório para sentimentos ameaçadores ou angustiantes com os quais o espectador/leitor manifestamente não deseja ser confrontado; mas essa já é uma questão para a psicanálise.

O que nos importa, aqui, é a constatação de que, em geral, perante os elementos cômicos de uma configuração grotesca, rimo-nos do que provoca reacções de desprezo ou desdém condescendente, enquanto estamos certos do distanciamento entre o objecto risível e nós, sujeitos de avaliação. Logo que essa certeza é interrompida, o riso transforma-se em esgar até à sua completa suspensão. (Mariano, 2005: 58)

O referido distanciamento entre o objecto avaliado e o sujeito avaliador é fundamental para compreender o tom deste riso tragicómico, o seu sabor de sátira (que, algumas vezes, quando transparece o ponto de vista do narrador, alcança o nível da troça), comum nas narrativas realistas e naturalistas, no seu propósito de criticar para contrariar os comportamentos degradantes de uma sociedade doente que precisava de se curar e de se reerguer. Como não rir de um indivíduo tolo, louco, ébrio ou tôpego que tropeça para a entrada do elevador, sem este lá estar, e se despenha fatalmente para o abismo, tendo uma morte terrível e trucidante? Para não rir, precisaríamos da compaixão. Ela muitas vezes está ausente do discurso do narrador realista-naturalista, que encontra em alguns sujeitos satirizados responsabilidades – directas ou não – pela sua própria desgraça.

Este riso tragicómico é, na sua origem, violento; e é facilmente compreensível e muito antigo na natureza humana. Um riso deste tipo desempenha uma função catártica e dominadora, na medida em que, face à tragédia alheia, distanciada, se coloca uma máscara de ventura e triunfo sobre os males e as ameaças externos, que funciona como meio de ocultar os medos internos. Portanto, a sua origem está intimamente ligada à sobrevivência, pois permite exumar e, de certa forma, atenuar os medos que oprimem a alma. Reduzidas a uma dimensão insignificante e ridicularizadas, as angústias perdem valor e sentido, tornam-se risíveis. Deste modo, compreendemos a defesa que este riso constitui, dado o seu poder dissimulador. Notemos também o seu dom de exorcizar fortes tensões psíquicas provocadas pelo medo e a ilusão que transmite ao ser humano de que está imune às fatalidades que acontecem aos outros e das quais se ri.¹⁹

¹⁹ Cito, somente como exemplo, um testemunho proveniente da cultura popular portuguesa, que ilustra o que afirmo. Num fado, intitulado “Não Te Confesses”, cantado por Fernando Farinha e da autoria de Alfredo Duarte “Marceneiro”, encontramos versos alusivos a este mesmo riso tragicómico, da sátira e da paródia grotescas: “Não digas – seja a quem for –/ Que só a dor te condena/ E o prazer não te sorri, // Pois ninguém te dá valor:/ Ouvem-te agora com pena/ Para logo rirem de ti!// Sofre o tormento que passa,/ Vive a sofrer, a penar,/ Que o mundo não quer cuidados!// O mundo só faz desgraça,/ Para depois gargalhar/ À sombra dos desgraçados!”

Um outro motivo devemos considerar para compreender a origem deste riso. Mais do que a opressão ou a angústia causadas por adversidades das quais precisamos de nos libertar, muitas vezes este riso nasce do desprezo que sentimos por realidades que desejamos classificar como inteiramente alheias à nossa realidade.

A aliança entre patético e risível surge como característica fundamental no grotesco, para Ofélia Paiva Monteiro. Sem essa fusão contraditória, não se gera o grotesco, mas sim, provavelmente, outra categoria estética aproximada. Com estas palavras, justifica a sua convicção:

(...) não coloco hoje no *grotesco* realizações estéticas que já nele integrei. Pergunto: chegarão o bizarro ou o desconforme, com tudo quanto podem revelar de modo chocante – submundo inconsciente, pavor da morte ou do inominável, miserabilidades da carne, crueldade social –, para que se instaure o grotesco? Não, respondo hoje, se uma franja de “risibilidade”, obtida por jogos de arranjo textual, não inseminar, complexificando-o, esse tipo de patético. (Monteiro, 2005: 35; itálico original)

A risibilidade das coisas tristes, traço que começou a ser frequente com o grotesco romântico – assim o descreve Bakhtine: “le rire purement négatif, rhétorique, triste, de la satire du XIX.^e siècle” (Bakhtine, 1970: 54) –, opõe-se ao carácter essencialmente renovador do riso grotesco medieval e renascentista²⁰. Esse riso tão apreciado (e tão necessário, devido ao seu poder catártico) pelo povo de então nas festas públicas, nomeadamente no Carnaval e nas celebrações pascais, em que ruíam todas as hierarquias e convenções sociais, era condenado pelo “primeiro mundo cristão” (Eco, 2007: 135) e visto como satânico. Observa Umberto Eco que “paradoxalmente (...) a seriedade e a tristeza eram apanágio de quem praticava um sagrado optimismo (temos de sofrer, mas, depois, haverá a glória eterna), enquanto o riso era o remédio de quem vivia pessimisticamente uma vida infeliz e difícil” (Eco, 2007: 140). Deste modo, percebemos que ecoa, mesmo por detrás deste riso renovador, um grito de angústia, uma alegria frágil e construída nos dias de festa.

Eis, portanto, um indício do carácter contraditório e imprevisível do grotesco, que já pressentimos somente no exemplo desta dualidade paradoxal. Geoffrey Galt Harpham realça o seguinte:

(...) although the grotesque is more comfortable in hell than in heaven, its true home is the space between, in which perfectly formed shapes metamorphose into demons. This mid-region is dynamic and unpredictable, a scene of transformation or metamorphosis.

²⁰ Cf. Bakhtine, 1970: 54.

(...)

The grotesque is the opposite, the least ideal form. The circle's tension is perfectly controlled, but the grotesque is always a civil war of attraction/ repulsion. (Harpham, 1982: 7 – 9)

No grotesco, que contém esta manifestação contraditória de um riso desencadeado por uma realidade patética ou desenquadrada, no contexto de vidas infelizes, encontramos dois conhecidos exemplos deste riso: a derrisão escarnecedora do grotesco romântico e o riso carnavalesco da Idade Média e do Renascimento. Destes risos – qual máscara-ponte entre a miséria e a euforia, motivada pelo sonho de acordar de uma realidade trágica, ou cruel ironia diante do patético – existem vestígios noutros contextos.

No grotesco naturalista, que tem as suas características próprias, encontramos vestígios, por exemplo, do riso irónico do Romantismo. No excerto que se segue, do romance naturalista *A Mulata* (1896), de Carlos Malheiro Dias, distingue-se esse riso numa imagem contemplada pela mente em delírio do protagonista:

Ao fundo do horizonte, além, ao cabo da baía, o sol desaparecia entre nuvens, já sepulto a meio num roldão negro... E esse sol cor de lava, vermelho como a brasa, cortado por um listrão negro, parecia, era mesmo, uma caveira, uma cabeça de morto, um crânio arreganhando os dentes, rindo-se dele, como um jornal mandado por Deus para lhe mostrar a sentença fatal... (Dias, 1975: 416 – 417)

Ofélia Paiva Monteiro elucida-nos sobre o grotesco no Naturalismo, especificando o modo como esta face do grotesco se apresenta na narrativa desta escola; percebemos que o grotesco, no contexto naturalista, tem de, forçosamente, irromper, considerando os temas recorrentes – doença, vício, miséria:

(...) Depois da voga romântica do *grotesco*, salientemos a amplitude que ele assumiu sob a conjunção de naturalismo e decadentismo, em representações da tragicómica mascarada social, ou das desfigurações que causam o vício, a estupidez, a doença, ou da loucura e sofrimento humanos entre sonho e miséria (recordemos Fialho de Almeida ou Raul Brandão) (...). (Monteiro, 1997: 902; itálico original)

O Naturalismo, então, como tece uma imagética do grotesco?

O princípio evidente da resposta está no corpo e nas suas imagens e, por extensão, em tudo o que com ele está relacionado – os fenómenos da vida corporal, as doenças, os comportamentos e as implicações destes factores na vida das personagens, os quais alicerçam as mensagens de profilaxia na narrativa naturalista.

Veremos que é o exagero na descrição mórbida e decadentista da patologia e de tudo o que a envolve (o sofrimento de quem dela padece, a cura difícil ou impossível e a

fatalidade daí decorrente, o contágio extensível a todo um mundo caótico que imerja ou seja assimilado pelo vício e pela ruína) que conduz a uma inevitável expressão do grotesco. Portanto, esta temática ostensiva do conhecimento das doenças que arruinam o indivíduo e as sociedades desemboca numa amplificação da deformidade e da teratologia, o que ultrapassará o domínio do verosímil no ser humano, rompendo com o rígido preceito naturalista de apresentar a verdade sem exageros.

Recordemos que Abel Botelho declara, expressamente, no seu prefácio à segunda edição d’*O Barão de Lavos*, o seu desinteresse pela personagem normal e sem doenças. Pelo contrário, é o indivíduo chagado de patologias que gera os estudos desenvolvidos na sua obra, nomeadamente na *Patologia Social*, e fundamenta as suas teses:

(...) De três sortes de faculdades, apenas, depende a solução do problema da nossa vida: – faculdades de sentimento, de pensamento e de acção.

Quando o valor de todas três é igual, ou pelo menos equivalente, no modalismo orgânico de um indivíduo, este realiza o tipo psicológico, banal, sem interesse para o meu ponto de vista. O predomínio, porém, de qualquer dessas faculdades, no doseamento dum carácter, origina desequilíbrios, aberrações e anormalismos patológicos, os quais fazem o objecto dos estudos desta minha série de romances. (*Apud Almeida, 1979: XX*)

Na literatura realista e naturalista, a ênfase na representação do feio e do patológico é necessária para demonstrar a consequência dos vícios, de todas as más condutas. Esta ênfase nestes tópicos reais da vida quotidiana conduz à expressão do grotesco; Umberto Eco exemplifica, fazendo alusão à obra de Victor Hugo:

Por (...) aproximações à realidade chega-se ao repugnante, ao extravagante, ao horrendo. É Victor Hugo, teórico do grotesco como antítese do Sublime e novidade na arte romântica, quem nos dá uma galeria inesquecível de personagens grotescas e repugnantes, desde o corcunda Quasímodo ao vulto disforme do *Homem que ri*, até às mulheres devastadas pela miséria e pela crueldade da vida, que parece odiar a Beleza terna das crianças inocentes. (Eco, 2005: 322)

Wolfgang Kayser defende que a literatura realista e o grotesco são mundos afins: “the grotesque has also its place in realism, even though its scope is considerably narrowed by the increasingly strong rejection of the supernatural and the greater emphasis which is placed on its humorous side.” (Kayser, 1963: 123) Este autor baseia o seu ponto de vista na sua reflexão sobre a obra de Charles Dickens, escritor realista-naturalista inglês do século XIX. Kayser, que nos apresenta uma visão do grotesco misterioso, sombrio e perturbante, diferente da de Bakhtine, em que este assume contornos de luminosidade festiva e carnavalesca, compara a imagem do grotesco em

Dickens com a que se presencia na obra de Lewis Carroll. Enquanto Carroll articula o grotesco com a fantasia (pense-se no famoso livro *Alice no País das Maravilhas*), Dickens concretiza-o nos limites da esfera quotidiana e familiar, do mundo real:

The alienation of familiar forms (...) creates that mysterious and terrifying connection between the fantastic and the real world which is so essential for the grotesque. But whereas (...) Carroll immediately remove us to their fantastic realms, Dickens appears to lead his readers through the familiar everyday world. (Kayser, 1963: 122 – 123)

O Naturalismo e o Realismo, ao rejeitarem o domínio do fantástico, em que o grotesco pode ocorrer, é a partir do real e do familiar que geram esse mesmo grotesco.

Depreendemos, então, que é com imagens deformadas desse mundo real e familiar, embora aureoladas por uma pompa alegadamente científica, que os naturalistas e os realistas criam no seu discurso imagens grotescas. Devido às doenças físicas, os corpos podem apresentar as deformações mais perturbantes (inchar, encolher, paralisar, ganhar ou perder cor, apresentar sintomas de degradação repugnante, tais como eczema e pústulas), e também devido às doenças mentais e às alucinações do sujeito, são os comportamentos que se podem revelar grotescos, dada a sua irracionalidade e o seu eventual absurdo.

Tendo em conta todas estas deformações do mundo real, que são retratadas com exagero e mediante comparações que as tornam irreais, percebemos que um mundo grotescamente distorcido é demasiado estranho, sem contornos e limites conhecidos. Logo, a partir desta percepção, sentimos que o grotesco é uma manifestação estética que abala a representação do referido mundo real que realistas e naturalistas procuraram captar.

O grotesco possui o poder de conferir estranheza às realidades que exprime e a sua definição não deixa de ser difícil e de abranger esse carácter de estranheza. Já se referiu que o grotesco pode estar presente em várias áreas da arte e é verdade também que pode ser atribuível a vários aspectos da realidade, dependendo “do acto interpretativo”, como explicita Isabel Cristina Pinto Mateus, referindo ser este o ponto de vista de Wolfgang Kayser²¹. Esta autora observa ainda, citando Bernard McElroy:

(...) A vulgarização que o adjectivo “grotesco” adquiriu na linguagem corrente parece ter esvaziado o termo de qualquer conteúdo semântico, aplicando-se a uma tão grande diversidade de situações que este pode significar “almost anything unseemly,

²¹ Cf. Mateus, 2008: 254.

disproportionate, or in bad taste, and the term is routinely applied to everything from a necktie to a relationship” [McElroy, 1989: 1]. (Mateus, 2008: 253)²²

Tudo o que perturba e surpreende com alguma violência, por extravasar as fronteiras do que é familiar e provável, será grotesco, independentemente do seu efeito imediato no indivíduo perturbado e surpreendido: riso, grito, choque, estranheza, medo, repulsa, repugnância, troça. Concordo com o seguinte parecer de Isabel Cristina Pinto Mateus: “em todos os tempos e em todos os lugares, o grotesco deu sempre forma visível aos medos e angústias do homem, configurando-se desse modo como um meio lúdico de exorcização dos fantasmas interiores, um gesto simultaneamente criador/destruidor.” (Mateus, 2008: 254)

Na ficção realista e naturalista, o grotesco, que dá forma aos medos humanos, mais inconscientes ou não, apresenta-se de diversos modos: em objectos, cuja descrição pode sugerir uma animização – ou animizá-los, de facto, no contexto de um delírio dos protagonistas – em seres temíveis (por exemplo, a descrição de uma lampreia de ovos, n’*O Primo Basílio* (1878)²³, de Eça de Queirós); em gestos do quotidiano, como a maneira bizarra de uma personagem se vestir ou se comportar, o que insinua um alheamento da realidade; em ambientes sujos e desagradáveis, casas hostis, ruas assustadoras na noite; na própria interioridade das personagens, em cujos delírios se encontram as suas vidas desfiguradas pelos seus medos (pensemos nos delírios do Barão de Lavos, em que entram cardeais pândegos, várias bacantes e efebos, um deles o seu amante, Eugénio, e nos delírios de Susana Penalva, de *Fatal Dilema*, com as imagens de santos da capela da sua casa).

Todas estas anomalias da realidade indicam a perturbação que existe na mente face ao mundo retratado, sentido como perigoso, desconhecido e ameaçador, e tais imagens deformadas devolvidas pelo espelho da narrativa realista-naturalista quase alcançam o ambiente onírico da literatura fantástica, mas sem animais que falam ou monstros mitológicos híbridos, como medusas e centauros.

No próximo subcapítulo, será possível vermos também como se pode configurar o grotesco na narrativa naturalista.

²² A monografia de Bernard McElroy, da qual Isabel Cristina Pinto Mateus faz a citação, é a seguinte: MCELROY, Bernard (1989). *Fiction of the Modern Grotesque*, London, The Macmillan Press.

²³ Cf. Queirós, 2007: 133 – 134.

2. Características da estética naturalista

O Naturalismo é, sobretudo, uma escola que privilegia as imagens do mundo material. A estética naturalista representa a harmonia de um mundo lógico, em que sobressaem a terra, a carne, o corpo. Tudo o mais – o impalpável, a alma, o etéreo, Deus? – é subsidiário e materializado. O pensamento e a personalidade dos seres humanos só existem, segundo esta perspectiva do real, enquanto emanações lógicas do mundo físico, que estão inscritas no cérebro, nos fluidos corporais, na hereditariedade, nos instintos da sobrevivência, num corpo que conta uma história, que revela um temperamento, uma predisposição, tudo o que forma o indivíduo e constrói o seu lugar na sociedade em que vive. Não há como fugir do corpo e ao que a hereditariedade e a vida (o meio sócio-cultural, o momento histórico) nele inscreveram.

O homem é o corpo e nada mais. Assim como o mundo é apenas uma massa orgânica de terra, água, ar, fogo, elementos compostos por átomos, numa inteligência ditada pela natureza. Lilian R. Furst e Peter N. Skrine observam ser esta a corrente de pensamento naturalista no século XVIII e ainda no século XIX adentro:

Na sua origem, “Naturalismo” foi utilizado na Filosofia antiga para denotar o Materialismo, o Epicurismo ou qualquer outra forma de secularismo. Durante muito tempo foi este o sentido primário da palavra. O Naturalismo do século XVIII, tal como foi elaborado pelo pensador Holbach, era um sistema filosófico que via o homem vivendo exclusivamente num mundo de fenómenos percebidos, numa espécie de máquina cósmica que determinava a vida humana da mesma forma que determinava a natureza – em resumo, um universo destituído de forças transcendentais, metafísicas ou divinas.

(...) Sainte Beuve, em 1839, agrupava Naturalismo com materialismo ou panteísmo como se fossem absolutamente equivalentes e mesmo meio século mais tarde, em 1882, o filósofo Caro faz contrastar Naturalismo com espiritualismo. (Furst, e Skrine, 1975: 11 – 12)

Dada esta estreita relação do Naturalismo com o materialismo, é impossível ignorar o corpo, o seu funcionamento e as imagens que o representam. Este facto é crucial para a compreensão da estética naturalista, iniciada por Émile Zola e considerada uma expressão mais acentuada e crua do Realismo. Embora se assemelhem, as duas estéticas distinguem-se uma da outra e Massaud Moisés esclarece-nos quanto ao que separa o Naturalismo do Realismo:

Em Portugal o Realismo e o Naturalismo, à semelhança do que ocorre com a literatura francesa, são duas direcções estéticas com certa independência. Saindo do Realismo (...), a que é posterior cronologicamente, o Naturalismo dele se diferencia por conduzir a ciência para o plano da obra de arte, fazendo desta como que meio de

demonstração de teses científicas, especialmente de psicopatologia. (...) enquanto o Naturalismo implica uma posição combativa, de análise dos problemas que a decadência social evidenciava, fazendo da obra de arte uma verdadeira tese com intenção científica, o Realismo apenas “fotografa” com certa isenção a realidade circundante, sem ir mais longe na pesquisa, sem trazer a ciência, dissertativamente, para o plano da obra. O romance realista encara a podridão social usando luvas de pelica, numa atitude fidalga de quem deseja sanar os males sociais, mas sente perante eles profunda náusea, própria dos sensíveis e estetas. O naturalista, controlando a sua sensibilidade, ou acomodando-a à ciência, põe luvas de borracha e não hesita em chafurdar as mãos nas pústulas sociais e analisá-las com rigorismo técnico, mais de quem faz ciência do que literatura. Em suma, realistas e naturalistas amparam-se nos mesmos preconceitos científicos bebidos na atmosfera cultural que envolve a todos, mas diferenciam-se no modo como aproveitam os dados de conhecimento na elaboração da sua obra de arte. (Moisés, 1984: 701)

Diz-nos ainda Maria Saraiva de Jesus que, comparado ao Naturalismo, o Realismo “é um conceito mais amplo, referente aos factos da realidade observável, que procura representar com isenção e impassível objectividade, evitando interpretações e a projecção de categorias impostas *a priori*.” (Jesus, 2000: 9) No entanto, Júlio Lourenço Pinto refere-se indistintamente às duas correntes estéticas, recusando diferenciá-las, como se comprova na *Estética Naturalista*: “O realismo ou o naturalismo – rejeitamos a subtilidade da distinção (...)” (Pinto, 1996: 27)

António Apolinário Lourenço enumera vários princípios da corrente estética naturalista: “cientificidade, extremo rigor factual e analítico, exploração dos aspectos trágico-patológicos da realidade humana, eliminação de toda a falsidade romanesca, acesso das classes baixas ao protagonismo ficcional” (Lourenço, 2005: 32)²⁴

O Naturalismo tem a pretensão de não apenas tentar representar a realidade objectiva, como já foi referido no subcapítulo anterior, opondo-se ao idealismo romântico, mas também de explicar a causa da decadência das sociedades por meio da ciência. Influenciado pela obra *Introduction à l'Étude de la Médecine Expérimentale* (1865), do médico e fisiologista Claude Bernard, Zola procura desvendar na sociedade o que Bernard desvendara no corpo humano. Aliás, foi este livro o modelo seguido por Zola na escrita de um importante texto doutrinário, *Le Roman Expérimental* (1880), em que descreve os fundamentos que são a base do romance naturalista.²⁵ Claude Bernard,

²⁴ O último princípio referido remete para a noção do modo mimético inferior, característico das narrativas realistas e naturalistas, tal como descreve Aguiar e Silva, referindo-se aos modos ficcionais especificados por Northrop Frye na sua obra *Anatomy of Criticism* (1957): “O **modo mimético inferior**, que se caracteriza pelo facto de o herói, apresentando uma humanidade comum, não ser superior em relação aos outros homens e ao seu meio. É este o herói da maior parte das comédias e das ficções realistas.” (Silva, 1990: 122; *bold original*)

²⁵ Isabel Cristina Pinto Mateus observa que, enquanto Bernard separa a arte do método científico, Zola, ao criar a “literatura experimental”, conjuga a arte e a ciência, sem, no entanto, deixar “de se

com a observação e o método experimental, defendia ser possível alcançar a verdade de todas as coisas. As leis que regiam os corpos eram as mesmas que regiam os seres vivos. Zola encontrou no método experimental uma ciência que considerava ser fiável para compreender o comportamento humano em sociedade: “Je vais tâcher de prouver à mon tour que, si la méthode expérimentale conduit à la connaissance de la vie physique, elle doit conduire aussi à la connaissance de la vie passionnelle et intellectuelle.” (Zola, 1971: 60)

Da mesma forma como Zola se baseou neste método para analisar o comportamento de uma sociedade, igualmente este foi uma referência para a sua observação e análise do corpo humano, um tema incontornável na narrativa naturalista:

(...) si le terrain du médecin expérimentateur est le corps de l’homme dans les phénomènes de ses organes, à l’état normal et à l’état pathologique, notre terrain à nous est également le corps de l’homme dans ses phénomènes cérébraux et sensuels, à l’état sain et à l’état morbide. (Zola, 1971: 81)

Foi no prefácio da segunda edição de *Thérèse Raquin* (1867)²⁶ que Zola começou por enunciar quase todos os principais aspectos da doutrina naturalista:

Dans *Thérèse Raquin*, j’ai voulu étudier des tempéraments et non des caractères. Là est le livre entier. J’ai choisi des personnages souverainement dominés par leurs nerfs et leur sang, dépourvus de libre arbitre, entraînés à chaque acte de leur vie par les fatalités de leur chair. Thérèse et Laurent sont des brutes humaines, rien de plus. J’ai cherché à suivre pas à pas dans ces brutes le travail sourd des passions, les poussées de l’instinct, les détraquements cérébraux survenus à la suite d’une crise nerveuse. Les amours de mes deux héros sont le contentement d’un besoin; le meurtre qu’ils commettent est une conséquence de leur adultère, conséquence qu’ils acceptent comme les loups acceptent l’assassinat des moutons; enfin, ce que j’ai été obligé d’appeler leurs remords, consiste en un simple désordre organique, en une rébellion du système nerveux tendu à se rompre. L’âme est parfaitement absente, j’en conviens aisément, puisque je l’ai voulu ainsi.

On commence, j’espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique avant tout. Lorsque mes deux personnages, Thérèse et Laurent, ont été créés, je me suis plu à me poser et à résoudre certains problèmes: ainsi, j’ai tenté d’expliquer l’union étrange qui peut se produire entre deux tempéraments différents, j’ai montré les troubles profonds d’une nature sanguine au contact d’une nature nerveuse. Qu’on lise le roman avec soin, on verra que chaque chapitre est l’étude d’un cas curieux de physiologie. En un mot, je n’ai eu qu’un désir: étant donné un homme puissant et une femme inassouvie, chercher en eux la bête, ne voir même que la bête, les jeter dans un drame violent, et noter scrupuleusement les sensations et les actes de ces êtres. J’ai simplement fait sur deux corps vivants le travail analytique que les chirurgiens font sur des cadavres. (Zola, 1970a: 59 – 60)

mostrar consciente das dificuldades decorrentes da aplicação da observação e da experiência à literatura e, em particular, ao romance.” (Mateus, 2008: 64)

²⁶ Este romance de Émile Zola foi publicado pela primeira vez em 1867. A sua segunda edição, que o escritor prefaciou, é de 1868. O prefácio apresenta a data de 15 de Abril de 1868 – cf. Zola, 1970a: 64.

No referido prefácio, notamos, pois, as alusões de Zola ao comando do corpo e, eventualmente, dos seus humores sobre o comportamento do “animal humano” e ao seu poder de lhe determinar o temperamento.

Os humores corporais responsáveis pelo temperamento de cada indivíduo são, seguindo a teoria desenvolvida por Hipócrates e Galeno²⁷, quatro: sangue, bÍlis amarela, bÍlis negra e linfa (ou fleuma). No equilÍbrio destes humores no organismo se baseia o sistema corporal; refere Maria Helena Santana que “[d]o balanço moral de cada indivíduo dependeria o seu temperamento” (Santana, 2000: 208).

Logicamente, a quatro humores correspondem quatro temperamentos: o sanguíneo, o nervoso (regido pela bÍlis amarela), o bilioso ou melancÓlico (em que predomina a bÍlis negra) e o linfático (ou fleumático).²⁸

Para os naturalistas, esta teoria representa apenas uma prova de que, no ser humano (e, logo, nas personagens humanas, as Únicas verosimilmente aceitÁveis no Naturalismo), é o corpo a sede de todo o seu ser: tudo lá está gravado – as doenças, as forças, as fraquezas, os vÍcios, as paixões, as tendências, o historial biogrÁfico. Na personagem naturalista, as suas doenças e a conseqüente morte terão diversas causas: os vÍcios, os comportamentos, fatalidades hereditÁrias que se manifestam tarde ou cedo, naturalmente ou despertadas por choques emocionais – lembremo-nos de Branca d’*O Livro de Alda*, de Abel Botelho. Quando a morte é originada por factores psicolÓgicos, como os remorsos ou até um trÁgico e profundo desencanto com a vida, raramente estas causas estão separadas de sintomas físicos que exercem uma violéncia mortÍfera sobre o corpo. A morte do indivíduo consuma-se na morte do corpo, que é a substÁncia a que este se resume. As causas externas e não biolÓgicas encontram a sua manifestação no corpo, acabando, portanto, acompanhadas de uma causa física e biolÓgica para a morte. No drama teatral *Claudina*, de Abel Botelho, por exemplo, a protagonista, Claudina, morre de remorsos, mas estes expressam-se no seu corpo através de uma congestão cerebral (o cérebro é a sede da consciéncia) que a mata.

A narrativa naturalista, mediante o tema recorrente da doença, continha, como já foi referido antes, o propÓsito moralista e educador de condenar o vÍcio. O género que mais se adequa e serve este propÓsito é o romance, em que o narrador, de um modo geral, é omnisciente e não dispensa recursos fulcrais para a demonstração e defesa das

²⁷ Cf. Santana, 2000: 207.

²⁸ Na dissertação de doutoramento de Maria Helena Santana encontramos descritos os perfis completos dos indivíduos dos quatro temperamentos. Vd. Santana, 2000: 208 – 209.

suas teses, como a descrição pormenorizada de todos os ambientes físicos, e até do mundo psicológico das personagens (o que se verifica nos denominados psicologistas, que herdaram de Stendhal e Balzac a teoria de considerar o cérebro como o comando principal dos actos das personagens)²⁹, e a analepse, imprescindível para revelar as causas das circunstâncias do momento presente da acção.

Num conto, por norma curto, é mais difícil demonstrar de modo sintético o contexto do passado e do presente. O narrador naturalista, preferencialmente, não se abstém de enunciar todos os elementos que compõem a realidade do que pretende evidenciar. Todos esses elementos ganham uma dimensão significativa. Por isso, é o romance a narrativa privilegiada. Notemos, por exemplo, que os contos que Abel Botelho publica no seu livro *Mulheres da Beira* são, na maioria, constituídos por pequenos, mas vários capítulos, por vezes incluindo as analepses habituais do romance naturalista, e possuem quase a extensão volumosa e a densidade de uma novela.

O romance naturalista é fechado³⁰ e pretende demonstrar e fundamentar uma tese científica. No romance naturalista, verificamos que a arte, servindo-se da ciência e dos seus avanços contemporâneos, aquando do florescimento do Naturalismo, defende a suposta veracidade das suas mensagens. De facto, é o tom científico, dado mormente por vocabulário da fisiologia e da medicina, que auxilia o escritor naturalista na sua pretensão de representar a verdade.

Maria Helena Santana observa a pseudo-autoridade científica dos escritores naturalistas, que se servem de vocábulos técnicos e científicos para dar um matiz sério ao seu discurso e validar o seu pensamento, independentemente de este ser ou não correcto, válido e isento (raramente há verdade e isenção, estando presente a visão do autor, impregnada de preconceitos e afectada por um hiperbolismo que deforma a realidade):

É sem dúvida uma ciência popularizada, simplificada, muitas vezes distorcida aquela que encontramos nos romances naturalistas. A actualidade dos conhecimentos é menos importante do que a sua funcionalidade; teorias modernas e obsoletas coexistem frequentemente nas mesmas páginas. O lugar-comum, o mito e a fantasia ajudam a preencher o imaginário científico dos textos literários. O essencial é que transmitam uma garantia de autoridade. Embebido na mesma cultura, o leitor não se surpreenderá

²⁹ Na *Estética Naturalista*, Júlio Lourenço Pinto frisa a distinção entre os escritores naturalistas seguidores dos métodos psicológico e fisiológico: “O Sr. Silva Pinto (...) disgrega em dois grupos os escritores realistas – psicologistas que têm por principais representantes Balzac e Stendhal, precursores da nova fórmula, e fisiologistas, que se filiam em Flaubert e Zola.” (Pinto, 1996: 31)

³⁰ Para uma clara compreensão do romance fechado e da sua diferença relativamente ao romance aberto, vd. Silva, 1990: 274 – 276.

ao encontrar um léxico especializado no texto romanesco. Expressões como “infático”, “histeria”, “nevrose” ser-lhe-ão decerto mais familiares do que “etiologia” ou “diátese”; enquanto nas primeiras a terminologia médica ajuda a tipificar perfis, nas últimas há um evidente propósito de assimilação. De resto, todo este empréstimo vocabular releva, em diferentes graus, de uma atitude intencional: para além de nomear ou transferir conceitos, contribui para imprimir ao discurso um efeito de cientificidade. (Santana, 2000: 178 – 179)

O programa naturalista, com o fim de apresentar uma perspectiva válida e verdadeira do real, apoia-se, pois, nas teorias científicas suas contemporâneas. Evoluindo a partir do Realismo, que se apoiou “no reformismo liberal e no socialismo utópico de Proudhon” (Jesus, 2000: 9), o Naturalismo encontra a solidez dos seus propósitos em várias correntes científicas e filosóficas, como o ideal positivista de progresso, de Auguste Comte, que permite ao homem, por meio da observação e de métodos experimentais, conhecer melhor o seu mundo, aperfeiçoar-se e controlar o seu destino³¹. Outras doutrinas que fundam o pensamento naturalista são o determinismo, de Taine, o já mencionado estudo de medicina experimental de Claude Bernard, as teorias da evolução das espécies de Charles Darwin e de Jean-Baptiste Lamarck, a teoria da degenerescência, de Max Nordau, os tratados de anatomia das raças humanas e de antropologia criminal, associadas à fisiognomonia e à frenologia, de Cesare Lombroso, tais como diversas correntes de outros pensadores da época.

A fisiognomonia e a frenologia fornecem-nos exemplos de imagens grotescas construídas num discurso que pretendia ser científico; trata-se, como se sabe, de teorias de interpretação dos traços fisionómicos dos seres humanos, das quais a primeira encontrava um paralelo entre a personalidade e as feições do rosto do indivíduo. Também a frenologia procedia de modo análogo: as capacidades e aptidões das pessoas mediam-se pela configuração do crânio.

Nas teorias de Cesare Lombroso existem várias imagens deste género com suposta base científica. Na sua obra *L’Uomo Bianco e l’Uomo di Colore – Letture su l’Origine e la Varietà delle Razze Umane* (1871), deparamo-nos com as referidas imagens grotescas, que forcejam por evidenciar – erroneamente, hoje isso é sabido – a superioridade da raça caucasiana (vulgarmente designada como “raça branca”) sobre todas as outras raças humanas:

O crânio do Europeu distingue-se por uma estupenda harmonia das formas: não é demasiado longo, nem demasiado redondo, nem demasiado bicudo ou piramidal. Na sua testa (...), plana, vasta e recta sobre o rosto, lê-se claramente a força e o

³¹ Cf. Reis, 2001a: 21.

predomínio do pensamento: os zigomas ou maçãs-do-rostto não estão demasiado distantes e o queixo não se projecta muito para diante: por isso, ele intitula-se *ortógnato*. Pelo contrário, o crânio do Mongol é redondo, com os malares do rosto muito distantes um do outro, chamando-se, por isso, *eurígnato*; a estas características associam-se a escassez da barba e dos cabelos, a obliquidade dos olhos e a pele mais ou menos amarela ou esverdeada. (...) O Hotentote é, por assim dizer, o Ornitorrinco da humanidade, porque reúne em si as formas mais díspares das raças negras e amarelas com algumas que lhes são próprias, que ele tem em comum com poucos animais que pululam próximo dele. A cara saliente do Negro mistura-se com a cara alargada do Chinês. Os seus dentes incisivos têm a forma de bigorna. (...) Os ossos dos dedos do pé estão dispostos em degraus, como os tubos da gaita-de-foles. (*Apud* Eco, 2007: 196; itálicos originais)

Noutro livro de Lombroso, *L'Uomo Delinquente* (1876), percebe-se a relação entre fealdade física, doença e delinquência, ilustrada por tipos humanos disformes e caracterizados por vícios e distúrbios da personalidade:

Muitos dos caracteres que os homens selvagens e as raças de cor apresentam ocorrem frequentissimamente nos delinquentes natos. Tais seriam, por exemplo, a escassez de pêlos, a pouca capacidade craniana, a fronte inclinada para trás, os seios frontais muito desenvolvidos, (...) a maior espessura dos ossos cranianos, o desenvolvimento enorme das mandíbulas e dos zigomas, o prognatismo, a obliquidade das órbitas, a pele mais escura, o couro cabeludo mais denso e encrespado, as orelhas volumosas; acrescentam-se (...) as anomalias da orelha, o aumento do volume dos ossos faciais, o diastema dentário, (...) a invulnerabilidade, a obtusidade dos afectos, a precocidade em relação aos prazeres venéreos e ao vinho, e a paixão exagerada por eles, (...) a pouca sensibilidade à dor, a completa insensibilidade moral, a acídia, a falta de qualquer remorso, a impulsividade, a excitabilidade físico-psíquica e, sobretudo, a imprevidência, que às vezes parece coragem, que alterna com a vitalidade, a grande vaidade, a paixão pelo jogo, dos alcoólicos ou dos seus sucedâneos, as paixões tão fugazes quanto violentas, a superstição fácil, a susceptibilidade exagerada do seu *eu* e até o conceito relativo da divindade e da moral. (*Apud* Eco, 2007: 260; itálico original)

Refere Umberto Eco que na teoria de Lombroso estavam, sem dúvida, implícitos preconceitos de raiz sócio-económica:

(...) Lombroso não chegava à simplificação pela qual o feio é sempre delinquente, mas associava estigmas físicos a estigmas morais, com argumentos supostamente científicos. É fácil, pelo menos na divulgação popular destas teorias, não considerar bastante que muitas taras físicas se encontram com maior frequência em classes sociais oprimidas pela má alimentação e outras doenças, e que, obviamente, é entre os marginalizados que há mais frequentemente comportamentos associativos. (Eco, 2007: 261)

Do mesmo modo, vemos estas associações entre traços físicos e personalidade nas narrativas realistas e naturalistas. Este género de determinismo (que, verificou-se, carece de fundamento) tinha a função de, numa literatura destituída de espiritualidade, assinalar, no corpo, as características positivas e negativas das atitudes e tendências das personagens. As características negativas são reforçadas pela hipérbole, pela distorção e

até pelo confronto com instintos animais, dando a estas maior ênfase o narrador. As positivas, naturalmente, não geram traços grotescos, mas sim imagens do sublime, que, parecidas com o grotesco, permite a este sobressair numa habitual mundividência maniqueísta criada por estes autores.

No conto “A Ponte do Cunhado”, do livro *Mulheres da Beira*, de Abel Botelho, a protagonista, Gertrudes, é descrita fisicamente seguindo os pressupostos da frenologia. À sua fisionomia corresponde o pecado da avareza:

Era de uma fealdade repulsiva e característica a Gertrudes da nossa historieta. Alta, esgaldada, curva, tinha o seu perfil o que quer que fosse de rapinador e adunco. A linha do seu corpo emagrecido era negra e rígida como um bico de ave de rapina; lembrava a unha inexorável de algum grande carnívoro pré-histórico. Era uma ânsia de adquirir, sempre expectante... um ladrão espreitando.

Que cabeça aquela! Que eloquentíssima lição de frenologia!... O rosto, muito comprido, adelgado na testa, aguçado para o queixo, e com os ossos malares excessivamente largos, figurava remotamente uma cruz... a cruz viva da sua existência, toda privações e sacrifícios. (MB, p. 339)

Mas toda a base teórica, de diversificado aparato científico, em que o Naturalismo se apoia, não lhe permite captar a realidade por um ecrã transparente que não distorça a imagem. As teorias dos pensadores contemporâneos não conduzem a uma perspectiva fiel à verdade. As suas doutrinas procuravam a verdade, apesar de, nessa busca, se terem afastado dela e ter sido veiculada uma mensagem errónea, e os naturalistas, apoiando-se nesses fundamentos, não conseguiram criar aquela literatura de visão fria e lógica que foi o seu desígnio. Criaram, antes, uma literatura de imagens desfiguradas por convicções então credíveis, em que se encontram vários registos estéticos, como o grotesco.

No contexto determinista que liga o corpo e a personalidade, instituído pelas teorias da fisiognomia e da frenologia, uma área que os escritores realistas e naturalistas exploraram bastante e que Maria Saraiva de Jesus estudou exaustivamente foi a representação da mulher³². Nesta área, o foco de interesse, num mundo dominado pelos homens e estruturado para os homens, era conhecer – mais do que identificar doenças, anomalias e comportamentos criminosos e desviantes, como tentara Lombroso – o ignorado, misterioso e, potencialmente e talvez por esse mesmo mistério, assustador mundo feminino. Desde cedo, a cultura judaico-cristã repartiu a concepção de mulher em dois modelos antagónicos e de inimiginável (e intolerável) coexistência na mesma

³² Sobre este assunto e, mais especificamente, sobre o corpo e o vestuário femininos, vd. o capítulo 6 da sua dissertação de doutoramento (Jesus, 1997).

mulher: de um lado, as mulheres virtuosas, mães e esposas, fiéis companheiras e leais servidoras do homem, associadas à Virgem Maria; do outro, as mulheres fatais, sedutoras, que conduzem o homem ao pecado e à perdição, reflexos da Eva pecadora, contudo, também elas servidoras do homem. De acordo com esta cultura, um homem peca só por culpa de uma mulher e nunca por sua própria responsabilidade. Neste contexto, o homem não é tipificado; o homem, por natureza, é virtuoso, feito, como Adão, à imagem de Deus, seu criador, mas fraco e vulnerável à tentação demoníaca que represente para ele a mulher fatal.

Assim, escrita sobretudo por homens, a literatura realista e naturalista do século XIX e do início do século XX causava escândalo, devido à frontalidade com que abordava assuntos censurados como a sexualidade e os desvios sexuais³³, e revelava o verdadeiro e profundo desconhecimento acerca da mulher. Numa época em que as mulheres não tinham acesso a uma formação intelectual idêntica à dos homens nem lhes eram pacificamente consentidas as mesmas leituras, esta literatura torna-se um domínio onde elas não têm voz nem pensamento. É um mundo alheio às mulheres, onde os homens não conseguem desvelar o mundo feminino nem este encontra contexto para se revelar. Numa tentativa de conhecer e representar as mulheres, estes homens recorrem a ideias similares às de Lombroso. E reproduzem os dois tipos femininos moldados pela cultura judaico-cristã, analisando os detalhes dos corpos das mulheres e atribuindo diversos significados ao que observam exteriormente.

As características físicas femininas serviam, nesta percepção do olhar masculino, de referência para rotular o outro, desconhecido, mediante o pouco que estava acessível a esse olhar. Numa época em que o vestuário feminino era constituído por peças longas que cobriam quase todo o corpo, o que estava imediatamente visível era o rosto, o cabelo e as mãos. Por isso, era pelo exame de zonas específicas que estes autores procuravam obter as suas conclusões: olhos, cabelo, nariz, lábios. A configuração de

³³ Notamos, claramente, no romance *Amanhã*, de Abel Botelho, na dedicatória que o escritor faz a uma admiradora, que esta literatura não era dirigida ao público feminino, porquanto lemos, de imediato: “Disse-me V. Ex.^a adoravelmente, um dia: – Quando há-de o senhor escrever um romance que eu possa ler?” (A, p. 5)

N’*O Primo Basílio*, numa conversa entre Luísa e Basílio sobre um livro que este se encontrava a ler, é mais óbvia a censura destas leituras pelas mulheres:

“Tinha-se aborrecido muito. Estivera todo o santo dia a ler.

Também ele passara a manhã deitado no sofá a ler *A Mulher de Fogo* de Belot. Tinha lido, ela?

– Não, que é?

– É um romance, uma novidade.

E acrescentou sorrindo:

– Talvez um pouco picante; não to aconselho!” (Queirós, 2007: 91)

cada um destes elementos permitir-lhes-ia saber a que tipo, convencionado pelo seu imaginário e pela cultura judaico-cristã, pertenceria cada mulher: se eram as mulheres de família, vistas como imateriais, sem corpo para ser observado e apreciado, relegadas para um plano quase divino, ou se eram as outras, as pecadoras de carne e osso, que suscitavam a imagem de um corpo tentador, que poderia levar o homem ao vício e a todas as más consequências desse vício. No romance *A Mulata*, de Carlos Malheiro Dias, vislumbramos um pequeno indício da linha desse pensamento:

Olhos de mulher!... Tinha conhecido tantos!... Desde uns verdes sombrios, frios e admiráveis como jóias, até os olhos sinistros de Mona Lisa del Giocondo, desses olhares em que há negrimes de mistério, até aos olhos secos, em chamas, e os olhos azuis em êxtase...

Olhos verdes são olhos de rainha; azuis, olhos de monja; mas bem negros são olhos de mulher... (Dias, 1975: 132)

Nestas representações realistas e naturalistas do corpo feminino, habitualmente o grotesco aparece, de um modo mais explícito ou mais simbólico, num quadro de decadência dos costumes, retratados como dissolutos, das mulheres fatais ou das mulheres de baixa condição social, atingidas pela miséria. Mais rara é a exposição do corpo grotesco, doente ou em agonia, nas mulheres-anjo, normalmente representadas como seres sublimes e quase etéreos e pertencendo a estratos sociais privilegiados. Nas classes sociais mais baixas, as personagens femininas do Naturalismo surgem como seres intimamente ligados à terra, à carne e às forças da sobrevivência: costumam ser serviçais, operárias, atrizes ou prostitutas, nos ambientes citadinos; nos cenários rurais são as mulheres do povo, serviçais e trabalhadoras do campo. O grotesco manifesta-se com mais facilidade nas imagens das mulheres com um papel activo no mundo degradado que os naturalistas criam. Naquelas que são apresentadas como seres afastados da sociedade decadente, o grotesco surge apenas em contextos mais delimitados, tais como patologias específicas e fenómenos naturais do corpo, como se procurará mostrar mais adiante neste estudo.

Sobre o grotesco na personagem feminina naturalista, afirma Maria Helena Santana que:

(...) raramente encontramos nos textos portugueses a desfiguração grotesca do corpo feminino (como em *Nana*, por exemplo); por vezes há até um investimento estético na heroína moribunda. Em contrapartida, vários anti-heróis masculinos bestializam-se, causando mais repugnância do que simpatia. (Santana, 2000: 303)

Concordo parcialmente com o pensamento de Maria Helena Santana a respeito da desfiguração do corpo feminino, que entendo que aqui se aplica unicamente às heroínas destas narrativas, as mulheres-anjo. As outras personagens femininas, por vezes mulheres fatais ou seres que encarnam os piores vícios em nome da sobrevivência ou são vítimas dessa luta árdua em que os mais fracos não resistem³⁴, constituem uma diversificada galeria de corpos disformes e desfigurados pela hostilidade das suas vidas, pelos seus comportamentos e até por tendências hereditárias.

Nas personagens de mulheres angelicais, de facto, ocorre esse referido “investimento estético na heroína moribunda” (Santana, 2000: 303), que mesmo na agonia preserva a sua beleza natural. No romance *Fatal Dilema*, de Abel Botelho, no quadro descritivo de Eusébio Penalva agonizante, presenciamos um homem desfigurado pela iminência da morte, que se vai transformando em cadáver, sem omissão de pormenores impressionantes de um corpo em ruína; no retrato da agonia de Susana Penalva, pelo contrário, o corpo que, na doença, estava metade paralisado, reergue-se e adquire uma vitalidade incompreensível e o traço físico em que a morte é denunciada com mais intensidade visual são os “lábios roxos” (*FD*, p. 440). Susana, no seu sofrimento, continua a ser bela, como que transparecendo a beleza do seu “eu” interior: “assim sucumbe, de olhos ao alto, num êxtase, suavissimamente, numa libertadora ânsia por momentos a cérula pupila resplendendo, como que a seguir qualquer incoercível pedaço de si mesma que, imaterial e santo, ia subindo...” (*Ibidem*, p. 440). Esta beleza na morte é o que Umberto Eco identifica como “uma espécie de **erotismo mortuário** que se prolongará e atingirá o cume do doentio com o Decadentismo de finais de Oitocentos” (Eco, 2005: 288; *bolds* originais) e que instaura a questão “sobre o porquê de o **horror** poder provocar deleite, visto que até então a ideia de deleite e prazer tem estado, pelo contrário, associada à experiência do Belo.” (Eco, 2005: 288; *bold* original)

³⁴ Uma personagem feminina do conto “A Fritada”, das *Mulheres da Beira*, de Abel Botelho, a jovem Eufrásia, é um caso curioso e singular. Pela sua conduta e personalidade, ela pode ser enquadrada no modelo da mulher-anjo, pois ela até será, literalmente, o anjo da guarda do homem que ama. No entanto, ela, camponesa de um meio social humilde e desfavorecido, sofrera muito com as circunstâncias da sua vida difícil e o seu aspecto físico muito feio e contrastador denuncia essas agruras, bem como uma fealdade congénita, o que cria um tipo impressionante e pouco comum de personagem feminina angelical, sem vícios, de comportamento sublime e corpo grotesco:

“Sentada num dos bancos da lareira, uma rapariga dos seus 20 anos faz renda. É horrivelmente feia – coitada! – e não tem mais que dois dedos em cada mão: o polegar e o mínimo. Aleijada sem dúvida. (...)

Uma lástima aquelas duas mãos! Duramente ofendidas pela Natureza ou a Desgraça...” (*MB*, p. 373)

Contudo, na novela *Santa Adosinda*, de Abel Botelho, a protagonista, Adosinda – o tipo de personagem que é um modelo herdado da heroína romântica e que nos evoca a mesma Susana, de *Fatal Dilema* –, bela, jovem, descrita como bondosa e pura de sentimentos, nascida numa família privilegiada da burguesia rural, dá-nos o exemplo de uma personagem feminina em que o investimento estético referido por Maria Helena Santana não ocorre. O que o narrador nos revela, pois, é um quadro de uma personagem sublime cujo corpo é horrivelmente deformado pela doença até à morte (mesmo depois de morta, são-nos apresentadas imagens mórbidas do corpo). Esta é uma heroína cujo calvário apresenta um grotesco repulsivo e patético:

(...) tinha acessos de verdadeira loucura erótica. Imobilizavam-se-lhe os olhos em espasmos de aterrada súplica, ondas de fogo lhe escalavam o cerebelo, ringiam-lhe os dentes com fúria; e não aplacava sem voltar-se de bruços, arrependendo-se, vociferando, espumando, enterrando a face incendiada nas almofadas e dilacerando com as unhas o travesseiro.

(...)

Com aquela forçada permanência no leito, o corpinho delgado e protuberado de ossos, de Adosinda, começou a mirrar-se, a eczemar-se de feridas. Levantavam-na então, parte do dia; o pai e um criado, fazendo cadeirinha dos braços, transportavam-na a baixo, à sala de jantar (...).

(...)

(...) mais rápida e fulminantemente se lhe consumiram as forças. Pouco mais de um ano passado sobre a visita à Senhora da Lapa, já a prestigiosa criança, tornada uma múmia viva, não podia deixar o leito. Aí não fazia mais volume que uma inocente de quatro ou cinco anos; os membros, completamente lineares, parecia despegarem-se-lhe do corpo de gelo; nas cavadas órbitas dos olhos veio a faltar a luz, pouco depois faltou a voz também... De sorte que, finalmente, uma tarde agreste de Setembro, aos primeiros arrepios do Outono, Adosinda perdia também a vida (...). (SA, pp. 283 – 284)

Dada a importância enfática que os escritores naturalistas atribuem à figuração do corpo, percebemos que o grotesco presente nos seus textos é principalmente o grotesco alusivo à realidade material e corporal, assim como se nota o predomínio do método fisiológico de observação e estudo dos tipos humanos, embora Júlio Lourenço Pinto defenda a aliança da psicologia e da fisiologia na técnica de análise naturalista, enquanto Silva Pinto preconiza a superioridade do método psicológico: “negamos à observação *exterior* a força indispensável para atingir a verdade.” (Pinto, 1882: 6; itálico original) Apesar da força insuficiente que Silva Pinto atribui à fisiologia, este autor considera-a um complemento, dando o exemplo de Eça de Queirós, que a utilizou, aliando-a com inteligência à psicologia:

É um subsídio e não um ponto de apoio.

Como subsídio a encarou, é força crê-lo, o Sr. Eça de Queirós. O romancista lisbonense é discípulo directo de Balzac; possui, como o mestre, a compreensão, a

intuição do homem interior; mas – poderosa aliança – assimila de Flaubert a ciência dos temperamentos, surpreende, em flagrante, como o autor da *Bovary*, o *homem exterior*. (Pinto, 1882: 6; itálicos originais)

Em *Estética Naturalista*, Júlio Lourenço Pinto, ao contrário de Silva Pinto e de Alexandre da Conceição, um outro crítico seu contemporâneo, advoga a superioridade do método fisiológico:

O Sr. Silva Pinto (...) disgrega em dois grupos os escritores realistas – psicologistas que têm por principais representantes Balzac e Stendhal (...) e fisiologistas, que se filiam em Flaubert e Zola. Depois, desenvolvido o seu trabalho consciencioso e erudito, exalta o método psicológico, atribuindo a inferioridade dos caracteres de Zola, em confronto com os tipos colossais do autor da *Comédia Humana*, à insuficiência do método fisiológico, e nega à observação exterior a força indispensável para atingir o fim da arte, que deve ser a interpretação da verdade natural.

(...) a mesma distinção foi adoptada por outro crítico ilustre, o Sr. Alexandre da Conceição, na classificação que fez de alguns escritores realistas portugueses.

(...)

(...) uma exacta e verdadeira ciência mental jamais poderá ser fundada sem a aliança da psicologia e da fisiologia.

(...)

(...) a qual destes elementos de observação cumpre dar preferência para se lançarem as bases de uma sólida e verdadeira ciência mental?

Não hesitaremos em nos pronunciarmos pela excelência do processo fisiológico, quando se atenta como o método indutivo e objectivo, triunfante na esfera dos factos de ordem física, alarga as suas conquistas na órbita dos fenómenos psíquicos.

A observação mais completa é a que parte do exterior para o interior; a contemplação interna, entregue só a si, flutua no vago e no especulativo; lança-se nos erros da metafísica, e, quando se considera quantas abusões têm sido varridas dos horizontes da ciência alargada não pela introspecção individual, mas pela observação objectiva, o espírito inclina-se necessariamente à fé na superioridade deste último método. (Pinto, 1996: 31 – 32)

Independentemente da validade do método fisiológico, a sua forma de observar – de fora para dentro – transporta-nos para uma introspecção visceral, em que o corpo e a interioridade que nele subjaz, constituindo, na estética naturalista, um retrato calado, mas expressivo, da identidade do sujeito, assumem contornos de um submundo oculto, escuro, asfíxiante, qual gruta de um reino subterrâneo em que tudo o que é feio, repelente e desagradável viceja e palpita em latência, porquanto está adormecido nos infernos corporais de um organismo que apenas avança para a sombra da morte.³⁵ O corpo é um cofre que encerra verdades terríveis contra as quais não se consegue lutar – doenças, hereditariedade, predisposições, vícios. Quando essas realidades feias transbordam do seu seio obscuro, o efeito é o de um corpo virado do avesso, com os

³⁵ Para Platão o corpo era um embaraço e via-o com a mesma imagem metafórica de gruta abissal, que, na sua ideia, obstava ao conhecimento da verdade e da beleza: “uma caverna escura que aprisiona a alma” (Eco, 2005: 50).

horrores internos expostos. Sobre isto escreve José Gil, referindo-se às deformações que atingem o grau da monstruosidade:

(...) ao exibir a sua deformidade, a sua anormalidade – que normalmente se esconde – o monstro oferece ao olhar mais do que qualquer outra coisa jamais vista. O monstro chega mesmo a viver dessa aberração que exhibe por todo o lado a fim de que a vejam. O seu corpo difere do corpo normal na medida em que ele revela o oculto, algo de disforme, de visceral, de “interior”, uma espécie de obscenidade orgânica. O monstro exhibe-a, desdobra-a, virando a pele do avesso, e desfralda-a sem se preocupar com o olhar do outro; ou para o fascinar, o que significa a mesma coisa. (Gil, 1994: 82 – 83)

Para Mikhaïl Bakhtine, as metamorfoses do corpo são marcos do ritmo natural da vida. A terra que acolhe e devora o cadáver destruído é a mesma em que brota uma vida renovada. Bakhtine analisa o grotesco como um conceito indissociável do corpo e da materialidade. Partindo do estudo da obra de François Rabelais, Bakhtine analisa o grotesco medieval e renascentista e denomina as imagens da vida corporal e material de “realismo grotesco”:

(...) les images ayant trait au principe matériel et corporel chez Rabelais (et les autres auteurs de la Renaissance) sont l’héritage (à proprement parler quelque peu modifié à cette époque) de la culture comique populaire, de ce type particulier d’imagerie et, plus largement, de cette conception esthétique particulière de la vie pratique qui caractérise cette culture et se différencie nettement de celles des siècles postérieurs (à partir du classicisme). Nous allons donner le nom conventionnel de *réalisme grotesque* à cette conception.

Dans le réalisme grotesque (c’est-à-dire dans le système d’images de la culture comique populaire), le principe matériel et corporel est présenté sous son aspect universel de fête, utopique. Le cosmique, le social et le corporel sont indissolublement liés, comme un tout vivant et indivisible. Et ce tout est joyeux et bienfaisant. (Bakhtine, 1970: 27 – 28; itálicos originais)

O realismo grotesco de Bakhtine remete para um rebaixamento topográfico corporal, relacionado com as funções vitais e as metamorfoses que o corpo naturalmente atravessa (tópicos que o escritor naturalista não se exime de desenvolver):

Dans le réalisme grotesque, le rabaissement du sublime ne porte nullement un caractère formel ou relatif. Le ‘haut’ et le ‘bas’ ont ici une signification absolument et rigoureusement *topographique*. Le haut, c’est le ciel; le bas, c’est la terre; la terre est le principe de l’absorption (la tombe, le ventre) en même temps que celui de la naissance et de la résurrection (le sein maternel). Telle est la valeur topographique du haut et du bas sous son aspect cosmique. (...) Rabaisser consiste à rapprocher de la terre, à communier avec la terre comprise comme un principe d’absorption *en même temps* que de naissance: en rabaisant, on ensevelit et on sème du même coup, on donne la mort pour redonner le jour ensuite, mieux et plus. Rabaisser, cela veut dire faire communier avec la vie de la partie inférieure du corps, celle du ventre et des organes génitaux, par conséquent avec des actes comme l’accouplement, la conception, la grossesse, l’accouchement, l’absorption de nourriture, la satisfaction des besoins naturels. (Bakhtine, 1970: 30; itálicos originais);

(...) le corps grotesque (...) n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L'accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c'est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c'est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances: bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. Le corps ne révèle son essence (...) que dans des actes tels que l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, l'agonie, le manger, le boire, la satisfaction des besoins naturels. (Bakhtine, 1970: 35).

Das palavras de Bakhtine, inferimos que o corpo grotesco é inseparável da natureza, dos outros corpos que a constituem. O corpo grotesco, além de revelar em si as metamorfoses, as fases naturais do ritmo biológico, comunica com o meio envolvente através das suas reentrâncias físicas, que absorvem elementos exteriores e expõem substâncias que são parte desse corpo e que se fixam nesse mundo de que ele é uma partícula.

O oposto de um corpo grotesco é um corpo fechado à natureza e cristalizado no tempo, fixo numa forma definitiva e completa, autónoma e que se basta a si mesma, que nos remete para a imagem do corpo sublime – para sempre belo, jovem, imune às inclemências do mundo exterior. Bakhtine retrata o perfil deste corpo, que obedece ao cânone estético da Antiguidade Clássica – corpo simétrico, bem proporcionado, alheio aos processos biológicos do seu funcionamento –, demarcando-o da concepção do corpo grotesco:

Cette conception dont nous venons de donner un aperçu préliminaire se trouve, évidemment, en contradiction formelle avec les canons littéraires et plastiques de l'Antiquité "classique" (...). Pour ces canons, le corps est avant tout rigoureusement achevé, entièrement prêt. De plus, il est isolé, seul, démarqué des autres corps, fermé. C'est la raison pour laquelle on élimine tout ce qui pourrait faire croire qu'il n'est pas prêt, tout ce qui touche à sa croissance et à sa multiplication: on lui retire toutes les saillies et pousses, on efface toutes les protubérances (qui ont la signification de nouveaux rejets, bourgeonnements), on bouche tous les orifices. L'impréparation perpétuelle du corps est en quelque sorte passée sous silence, dissimulée: d'habitude la conception, la grossesse, l'accouchement, l'agonie ne sont plus montrés. L'âge préféré est celui qui se situe le plus loin possible du sein maternel et de la tombe, c'est-à-dire éloigné au maximum du "seuil" de la vie individuelle. L'accent est mis sur l'individualité achevée et autonome du corps en question. Seuls sont montrés les actes effectués par le corps dans le monde extérieur et dans lesquels des frontières nettes et bien tranchées séparent le corps et le monde: les actes et processus intracorporels – absorption et besoins naturels – sont passés sous silence. Le corps individuel est présenté sans aucun rapport avec le corps populaire qui lui a donné le jour. (Bakhtine, 1970: 38 – 39)

A referência explícita das funções corporais, presente no realismo grotesco, inclui não só os aspectos vulgares que se toleram tacitamente como partes naturais da vida do corpo em sociedade, mas também as coisas provenientes do que se considera ser

a impureza corporal, vistas como repugnantes, vergonhosas e indizíveis, que se colocam no domínio do tabu e do obsceno.

Verifica-se, na literatura realista-naturalista do século XIX, por exemplo, o desejo de rasgar as convenções e demolir o que se sentia como tabu hipócrita e incoerente face à realidade. Esse desejo, por vezes, concretizava-se na libertação do obsceno. Reflecte Umberto Eco que o obsceno conquista “um papel dominante em muita literatura de finais de Oitocentos e com as vanguardas do século XX, precisamente para destruir os tabus dos bem-pensantes e, ao mesmo tempo, para aceitar todos os aspectos da corporalidade” (Eco, 2007: 150) e que “no século XIX, o que antes era considerado obscenamente feio passa a ser tratado sem hesitações na arte e na literatura realista, interessada em mostrar a vida quotidiana em todos os seus aspectos.” (Eco, 2007: 150)

A arte naturalista não concretizou o seu esforço de representar a realidade pura, o mais conforme possível com a verdade, porque o que o artista capta pelos seus sentidos e transmite, como tentativa de ser a verdade e só a verdade, inevitavelmente é filtrado pela sua subjectividade, que, por sua vez, revela a inaptidão de converter um registo ficcional e imaginário num registo da verdade autêntica. Inevitavelmente, o artista instila o seu pensamento na obra de arte.

O próprio escritor Eça de Queirós reconhece, no seu prefácio à segunda edição d’*O Crime do Padre Amaro* (1874)³⁶, as limitações da mimese realista (e naturalista, por decorrência) no incompleto retrato da realidade e nos seus eventuais exageros, o que a afasta do seu propósito:

Quando publiquei pela primeira vez *O Crime do Padre Amaro*, eu tinha um conhecimento incompleto da província portuguesa, da vida devota, dos motivos e dos modos eclesiásticos. Depois, por uma frequência demorada e metódica, tendo talvez observado melhor, eu refiz simplesmente o meu livro sobre estas novas bases de análise.

Quer isto significar que *O Crime do Padre Amaro*, publicado agora, dá em absoluto, na sua realidade complexa, o padre e a beata, a intriga canónica, a província em Portugal nesse ano da graça de 1879? Oh!, certamente que não! O quadro tem infelizmente lacunas, lados de natureza mal estudados, recantos de alma explorados incompletamente, amplificações, exageros de traço... (Queirós, 1983a: 30)

Veremos, no capítulo seguinte, como, no romance naturalista *Fatal Dilema*, de Abel Botelho, se configuram diversas representações do grotesco. Em quadros de uma grande minúcia da realidade observada, o “eu” criador nunca se separa da expressão da sua sensibilidade e do seu parecer quanto aos factos contidos na narrativa, espelho de

³⁶ A primeira edição deste romance é de 1874; a segunda edição data de 1879.

uma sociedade decadente, em que a doença, a miséria, a morte, o delírio, o sonho, o grito são esboçados numa estética do disforme e do exagero que os torce, perfazendo um panorama caótico e algo vertiginoso, em que a fatalidade está irremediavelmente traçada no destino e os contornos habituais do mundo se esbatem numa estranheza perturbadora.

IV. O romance *Fatal Dilema*

1. As sombras e os contrastes do grotesco

Na ficção de Abel Botelho, o mundo representado caracteriza-se por uma abundância e diversidade de personagens e cenários, em que a riqueza cromática é intensa, desde as cores das ruas da Lisboa oitocentista ou dos campos das Beiras às dos rostos e corpos belos ou deformados. Contudo, existem tonalidades dominantes na estratificação desse mundo: o turvo enegrecido e o branco áureo, luminoso, solar. As cores intermédias pintam e complementam o quadro das diferentes realidades da vida das personagens, regido por essa inevitável dualidade: a saúde e a doença, a beleza e a fealdade, a alegria e o drama.

O mundo escuro, nocturno e desagradável é habitado por personagens arrancadas aos recessos da terra e da lama e às trevas da noite. Grotescas de corpo, grotescas de comportamento, grotescas por instinto e por insensibilidade. Mas como poderiam elas revelar as suas faces grotescas se no mundo ficcional de Abel Botelho só elas aparecessem?

Se não houver uma luz que contrarie a escuridão, as linhas salientes das suas faces dissolvem-se na noite. O contraste é, portanto, uma estratégia necessária que permite ao autor alumiar a disformidade, demonstrando o feio e o mau através dos seus opostos. Na narrativa botelhiana, tal é muito frequente e o romance *Fatal Dilema* não é excepção. Veremos, no estudo e análise deste romance, estes contrastes extremos em vários aspectos: não apenas a beleza ou o feio no corpo e na personalidade, como já foi referido; o contraste reside ainda na proximidade ou na distância das personagens em relação ao mundo hostil em que vivem. Quanto mais perto do mundo terreno, mais perto do Inferno, mais grotescas e mais condenadas à ruína são as personagens; quanto mais longe da matéria, mais etéreas, mais perto do céu, mais sublimes e divinas.

Numa sequência de ambientes e personagens grotescas, escravas do seu corpo e dos seus instintos, em que o mal alastra numa abjecção assustadora e se sucedem os episódios de destronização de valores como a honra, no romance *Fatal Dilema* o sublime está presente, como contraste e nota destoante num mundo pintado de cores sombrias.

1. 1. O caos disforme

Os efeitos de feio, exagerado e incongruente, criados pelo grotesco, são originados por distorções alucinatórias que abalam os pressupostos do mundo concreto e racional, esse mundo que os realistas e os naturalistas procuraram retratar com isenção. E, como já foi dito, no capítulo III, a distorção grotesca pode ser tão violenta que o objecto retratado aparece irreconhecível.

Quando o objecto se mantém reconhecível, a desfiguração desencadeada pelo grotesco é, pelo menos, causadora de estranheza e de um sentimento de incoerência. A reacção causada por essa estranheza pode ser de algum medo ou de riso libertador.

A partir da análise de romances realistas de Eça de Queirós, que desenvolveu um universo grotesco no retrato da vida quotidiana do século XIX, tal como outros autores realistas, Maria João Simões indica várias formas de tecer o grotesco, além das mencionadas no terceiro capítulo deste estudo. Aliando-se à habitual sátira, “os procedimentos mais utilizados nestas narrativas [são] o grotesco caricatural, a deformação grotesca, a comparação animalesca, os automatismos cómico-grotescos e o ridículo” (Simões, 2005: 45), afirma esta estudiosa. E prossegue com exemplos muito concretos:

Um dos meios mais comuns de figurar e desencadear o disforme grotesco consiste na inflação do objecto ou figura que é alvo deste procedimento. As figuras avolumam-se desmesuradamente, de forma a causar estranheza e repulsa. (...)

(...)

(...) o grotesco surge também pela via do encolhimento, da *secura* ou do *definhamento* dos corpos (...).

(...)

A convulsão representa bem um outro meio conhecido de gerar o grotesco: a distorção do objecto, neste caso, o rosto e o corpo. O contorcionismo e os esgares tornam o *facies* desconforme, o corpo ganha rigidez ou uma mecanicidade inusitada, causando estranheza e repulsa. (...)

Iniludivelmente, o grotesco concorre assim para acentuar o realismo: marca a presença ou a força do corpo e a sua influência na existência humana, cavando fundo para mostrar a animalidade e a sensualidade não dominadas pelo racional.

(...)

Aduz-se, pois, outro meio de gerar o grotesco: a animalidade. (...) para o carregar dos traços fisionómicos que se activa na caricatura de determinada personagem, o escritor estabelece muitas vezes comparações com animais ou “empresta-lhe” características animalescas, ou, ainda, adiciona-lhe pormenores de corpos de animais. (Simões, 2005: 45 – 48)³⁷

³⁷ Sublinhados da autora.

Estes modos específicos de tentar “acentuar o realismo” (Simões, 2005: 47) constam igualmente na narrativa botelhiana. Iremos encontrá-los no decurso da análise de várias manifestações do grotesco no romance *Fatal Dilema*.

Ao longo do romance, distinguem-se formas dominantes de configuração do grotesco: o feio e o patológico, causa e consequência dos vícios que geram a morbidez e a loucura, com os subsequentes comportamentos irracionais; a animalidade e os instintos bestiais de uma galeria de figuras humanas rendidas à luta pela sobrevivência e à satisfação exclusiva dos apelos do corpo; os valores invertidos, os anti-heróis grotescamente glorificados pelo mundo decadente retratado; a comédia triste da desgraça que se mascara – em vão – de uma euforia sempre amarga, a carnavalização da vida dos condenados a algo como um inferno.

A inversão das estruturas que regulam e arquitectam a realidade do mundo quotidiano e familiar, a distorção e até a junção desordenada de animal e humano geram o caos disforme de um mundo incompreensível para uma mente alucinada, nunca reconciliada com a realidade hostil.

1. 1. 1. O feio e o patológico

No romance *Fatal Dilema*, cuja acção decorre no cenário da Lisboa contemporânea de Abel Botelho, as manchas sociais são, predominantemente, contrastantes, oscilando entre a nobreza e o ambiente deplorável do *bas-fond*, composto por trabalhadores, prostitutas e sobreviventes das ruas, marcados pela miséria e por vícios, como o alcoolismo.

Em todos os estratos sociais representados na sua obra, Abel Botelho soube construir diversas imagens do grotesco. Recorde-se o Barão de Lavos, Alda, os operários do romance *Amanhã*, os nobres, os burgueses e os populares d’*Os Lázaros*, assim como muitas mais personagens de outras obras do escritor. No entanto, em *Fatal Dilema*, nota-se uma tónica expressiva no desfile das figuras do *bas-fond* lisboeta, embora as personagens satirizadas da nobreza (a Condessa de Malpartida, a Viscondessa do Panascal e outras pessoas do seu círculo mundano, como o *Chico Malfeito*) e dos ambiciosos de ascensão social, como Heitor, também sejam retratadas com traços de deformação grotesca.

O motivo para a ênfase da imagem grotesca nos grupos sociais desfavorecidos será o de exprimir o lado negro e desagradável das vidas destas personagens, que as

afunda numa aura pejada de vícios e as torna em seres repulsivos, repugnantes, patéticos, ameaçadores: a fome, a carência de dinheiro para tudo, factores que originam toda a espécie de expedientes desonestos para sobreviverem. Nas personagens da nobreza, como o Barão de Lavos ou o Conde de Fiães, n’*Os Lázarus*, a ruína que conduz ao vício, à doença e à morte, ciclicamente, não acontece devido a essas circunstâncias. É uma ruína cujos vícios o narrador censura mais impiedosamente: comportamentos retratados como luxúria ou aberrações sexuais herdadas dos ascendentes ou desenvolvidas num meio sem uma educação adequada; a ostentação de vidas ociosas que propiciam o desenvolvimento de vícios e da corrupção.

No Naturalismo, como se sabe, o vício origina a doença, que se representa com imagens feias de degradação, uma parte do ciclo vital do corpo inacabado, tópico do realismo grotesco.

O romance *Fatal Dilema* apresenta muitas imagens do grotesco neste contexto do feio e do patológico. São quadros em que o aspecto visual do corpo fala por si e a indumentária e as atitudes das personagens são complementos intensificadores desses corpos grotescos, que exibem uma monstruosidade que sobressai das suas entranhas, conferindo-lhes o aspecto de virados do avesso, como se afirmou no capítulo III.

Essa intensidade na expressão visual é mais fácil de ocorrer na representação das personagens do *bas-fond* – doentes, sujas, esfarrapadas, estropiadas, imersas em vícios e comportamentos que lhes permitem uma fuga alucinada da dura realidade (pândegas ocasionais e celebrações carnavalescas).

Albano, amigo de Heitor e da família Penalva, a família em torno da qual ocorrerá a tragédia narrada no romance e já referida no segundo capítulo deste trabalho, é uma das principais personagens que evidenciam o corpo grotesco. Ele faz parte tanto da convivência mundana em ambiente aristocrático com Heitor, D. Isabel Penalva, Susana e as amigas, como do *bas-fond*, onde circulam a sua amante, Conceição, e outras pessoas com quem se relaciona, como Consuelo ou o *Bate Certo*. No corpo teratológico de Albano, lemos a sua personalidade e o seu percurso de vida:

Entrou neste momento outro familiar da casa, o pequenino e anémico Albaninho, no seu passito miúdo e tolhido de incerteza. Invariavelmente de preto, ágnata e míope, tinha um perfil irritante e adunco, em que a linha da testa, curta e oblíqua, ia projectada longe pelo estiraçamento sensual dum nariz enorme, e vinha a formar assim um ângulo muito agudo com a comissura breve dos lábios e a fuga do exíguo queixo, rapidamente em sentido contrário retraídos. Uns grandes óculos de aros de ouro exageravam ainda a expressão de miopia e o volume dos olhos redondos e salientes, esbugalhando as pálpebras. O bigode era ralo e grisalho, na sua inconsistência

capilar rebelde aos artifícios de ferros e pomadas. No alto do crânio, herpetizado e oblongo, acamavam-se algumas farripas moles e corredias, trazidas do negro povoamento, basto e lustroso, dos parietais e da nuca. Dissociava-lhe do colarinho a gola do *frack* um princípio de corcova. E o comedimento do gesto, a untuosa urbanidade do dizer, a aristocrática transparência das mãos de cera, contrastavam singularmente com a rugosa aridez da face, que repelia as carícias. (*FD*, pp. 12 – 13)

Nesta descrição de Albano abundam os predicados do corpo feio, disforme e patológico. O seu corpo enfezado é realçado pelo adjectivo “pequenino”, cujo sufixo intensifica essa pequenez, pelo “passito miúdo” e pelo diminutivo do seu nome, “Albaninho”. As suas doenças são várias, como atestam os termos médicos: “anémico”, “ágnata e míope”, o crânio “herpetizado”. A palavra “ágnata” insere-se igualmente no domínio da teratologia e refere-se à deformação que consiste na ausência ou no recuo excessivo do queixo e isso confirma-se no retrato de Albano, em que o narrador menciona “a fuga do exíguo queixo”. A miopia de Albano é sanada com um par de “grandes óculos de aros de ouro”, que em muito contribuem para a desarmonia grotesca da sua imagem: “exageravam ainda a expressão de miopia e o volume dos olhos redondos e salientes, esbugalhando as pálpebras”. Notamos também várias protuberâncias físicas que acusam a tensão corporal de uma carne que sai de si, comunica e se funde com o mundo exterior, apanágio do corpo grotesco³⁸: o “estiramento sensual dum nariz enorme”, os avolumados “olhos redondos e salientes”, as pálpebras esbugalhadas pelos óculos, o crânio “oblongo”, o “princípio de corcova”. Um outro sinal patológico e que cria uma desfiguração na imagem de Albano é o contraste violento entre a parte superior da sua cabeça, atacada de calvície e herpes, e o muito cabelo nas outras zonas da cabeça: “negro povoamento, basto e lustroso, dos parietais e da nuca”. E a pele de Albano revela a sua frieza e ausência de emoções – “a rugosa aridez da face, que repelia as carícias”. O pormenor do bigode “ralo e grisalho”

³⁸ Mikhaïl Bakhtine refere este aspecto do corpo grotesco:

“(…) le corps grotesque n’est pas démarqué du restant du monde, n’est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites. L’accent est mis sur les parties du corps où celui-ci est soit ouvert au monde extérieur, c’est-à-dire où le monde pénètre en lui ou en sort, soit sort lui-même dans le monde, c’est-à-dire aux orifices, aux protubérances, à toutes les ramifications et excroissances: bouche bée, organes génitaux, seins, phallus, gros ventre, nez. (...)

(...)

(...) ce corps ouvert, non prêt (mourant – naissant – à naître) n’est pas franchement délimité du monde: il est mêlé au monde, mêlé aux animaux, mêlé aux choses. Il est cosmique, il représente l’ensemble du monde matériel et corporel dans tous ses éléments. Dans cette tendance, le corps représente et incarne tout l’univers matériel et corporel, compris comme le bas absolu, comme un principe absorbant et donnant le jour, comme une tombe et un sein corporels, comme un champ que l’on aensemencé et où les nouvelles pousses arrivent à maturité.” (Bakhtine, 1970: 35 – 36)

dá-nos a ideia de uma idade avançada, em que o tempo vai exercendo a sua acção no corpo eternamente inacabado.

A desmesura do nariz de Albano é um óbvio símbolo fálico³⁹ do vício de luxúria que lhe é atribuído nesta narrativa e interpretado como doentio, imoral e degradante. Esta tendência de Albano é focada como excessiva e patológica, mediante a demonstração explícita das substâncias impuras que ressumam do interior do corpo:

Davam ao tempo, 11 horas na torre de S. Roque. Albano desceu então esta rua, subiu a Praça de Camões e o Loreto, onde fez ainda algumas paragens junto das aperitivas nudezas de várias figuras de *operetta*, expostas nas vitrinas dos fotógrafos, e que lhe saburravam gulosamente os lábios (...). (*Ibidem*, p. 114)

Logicamente, no edifício de valores concebido pelos naturalistas, os vícios graves e continuados têm como consequência as doenças, o sofrimento e a morte. Neste romance, podemos verificar isso mesmo nas palavras de D. Isabel Penalva, uma personagem que, como Albano, padece de uma inclinação exagerada para os prazeres carnavais:

– Ah, não! Mas é que a coisa não fica assim!... Ele [Heitor] há-de ter o devido castigo! Se não infligido por mim, ao menos... tenho essa fé... fulminado lá do Alto. O quê! Pois então Deus castiga as faltas carnavais com as doenças e há-de deixar impunes prevaricações infames como esta!?... (*Ibidem*, p. 312)

Albano, tal como acontece ao Barão de Lavos, por exemplo, sofre as consequências do vício continuado e essa patologia retira-lhe a vontade de viver, criando nele uma apetência mórbida pela morte. O prelúdio do fim da sua vida é retratado com imagens grotescas extremamente repugnantes, de um corpo aberto que apodrece:

– Mas que demónio tens tu!? – exclamou (...) com apiedada intimativa Heitor.

E sobrado motivo havia para esta condoída interrogação de assombro. Porque o seu pobre amigo falava-lhe, apagado, inerte, do esconso refúgio daquele recanto meio delido já na penumbra, e imobilizado e sumido, como um fardo inútil, numa grande poltrona de alto espaldar medievo, cujas fartas dimensões, pelo contraste, mais deploravelmente lhe frisavam a mísera redução das formas. E em tudo a sua dobrada e cingida atitude lembrava o embrionário cilhamento dum feto. Ele tinha as pernas violentamente dobradas, de joelhos ao alto, enjeridas e mortas, embrulhadas numa

³⁹ A respeito do tópico do nariz como símbolo fálico no corpo grotesco, considerem-se as palavras de Mikhaïl Bakhtine:

“(...) *Le nez est toujours le substitut du phallus.* (...) (...)

Parmi tous les traits du *visage* humain, seuls la *bouche* et le *nez* (ce dernier comme substitut du phallus) jouent un rôle important dans l’image grotesque du corps.” (Bakhtine, 1970: 314 – 315; itálicos originais)

alagartada manta de viagem, numa rodilha informe; e o pequenino busto, amarfanhado e senil, quebrava-se numa retracção de impotência, em apertado ângulo com o ventre, abandonados os ombros, o queixo exíguo contra o estômago, atirando assim para a frente e num oblíquo resvalo prolongando o epilado espelhamento do crânio, mordido de miuditas pústulas, e descobrindo o estiramento anormal do cerebello. (...) E o rosto, esfoliado e agreste, era doloroso de ver na sua corrosiva devastação, nas suas estrias de múmia, na sua ardida secura, comido por uma basta afloração de eritemas e como que besuntado por uma espécie de vaselina rubra, lustroso e repelente na diaforética exsudação da epiderme. (...)

– O que é que eu tenho?... – disse ele com resignada tristeza para Heitor. – Ora! O que há-de ser?... É o princípio do fim! Fatalmente... (...)

– Não te queres tratar!

– Contrariar o destino... Pra quê?

– A raciocinar como o mais bronco aldeão, um homem como tu!

– Meu caro! É a lógica infalível da desgraça.

(...)

– Completa-se, direito e inexorável, o meu destino! Aqui estou, finalmente, entrevado e podre, como resignadamente esperava, como tanta vez te anunciei.

(...)

– Queres ver?...

E rapidamente Albano lançou mão ao cobertor que lhe envolvia o estrangulado ângulo das pernas e puxou-o ao lado, deixando com estóica impassibilidade a descoberto uma grande mazela horrorosa, o mais imprevisível e doloroso alastro de decomposição e de ruína. – Violentamente flectidas, quase coladas, eram intoleráveis de ver as duas pernas, naquela aniquiladora imobilidade, na sua atrofia muscular, no mísero povoamento do tecido estiolado e flácido, que um branco patibular e anémico vestia. E a tíbia direita era uma completa, uma medonha e viva chaga; horrivelmente lacerada por trechos, como se nela houvessem penetrado, despedaçando-a fundo, os tentáculos dalgum animal raivoso; a espaços aberta numa horripilante floração de pústulas vermelhas e luzentes; ou então corrida de viscosas estrias roxas, escorchada e comida, cavada de longos vácuos celulares, envolta numa repulsiva malha de grossos filamentos, envernizados e lívidos, como que a ampararem o seu esfácelo galopante. E deste abominável destroço vinha um cheiro nauseabundo, um fétido purulento de gangrena.

(...)

– Ai! Albano, por quem és!... Eu não posso ver isso!

Depois, enquanto caridosamente a *Miúda* velava aquela podridão borbulhante, voltando com macios cuidados a envolvê-la no cobrejão, vinha Heitor rasgadamente adonde ao amigo para o increpar, num amargo sobressalto:

– Mas pra que te deixaste tu pôr assim!? Porque não mandaste dizer?...

– Porque entendi que assim é que tinha de ser... – acudiu placidamente Albano.

(*Ibidem*, pp. 422 – 423, 425, 429 – 430)

A luxúria doentia de Albano manifesta-se no vício, que, por sua vez, causa patologias mortíferas que corroem o organismo. Estas imagens da agonia corporal desvelam um cadáver anunciado que se precipita para a destruição. O corpo de Albano apresenta os sinais da carcaça inanimada que se descasca da pele e se contorce, no emaranhamento da sua metamorfose em pó e em terra, e vai sendo como que devorada por vermes subterrâneos. Ele já estava “apagado”, “inerte”, “imobilizado e sumido”; a sua substância física estava reduzida a um “fardo inútil” que transparecia “a mísera

redução das [suas] formas”, com o volume encolhido pela “dobrada e cingida atitude”, assim como o denotam “as pernas violentamente dobradas, (...) enjeridas e mortas”. Essa tensão corporal de auto-aniquilamento expressa-se ainda em mais sinais físicos: “o pequenino busto, amarfanhado e senil”, a “retracção de impotência”, “abandonados os ombros”, “o epilado espelhamento do crânio”, o rosto “esfoliado”, a “corrosiva devastação”, as “estrias de múmia”, “entrevado e podre”, “branco patibular e anémico”, “abominável destroço”, “podridão borbulhante”.

A carne agonizante transforma-se, libertando-se de si mesma, exaurindo-se dos fluidos vitais que a manteriam viva. Assim o confirmam a “ardida secura” do rosto, a “diaforética exsudação da epiderme”, a chaga “aberta numa horripilante floração de pústulas vermelhas e luzentes”, sendo esta abertura da carne não só um elo comunicante que rasga as fronteiras corpóreas, mas ainda um escoadouro do sangue, de outros fluidos e de si mesma, e a exalação de fedores agoniantes: “deste abominável destroço vinha um cheiro nauseabundo, um fétido purulento de gangrena”. Tal é a decomposição que até os cheiros, vestígios imateriais do corpo, parecem ganhar substância.

A degradação do corpo é acelerada por sintomas patológicos que actuam como vermes, o que provoca na imagem de Albano uma aparência transfigurada e aterrorizante de monstro-cadáver vivo: o crânio “mordido de miuditas pústulas”, o rosto “comido por uma basta afloração de eritemas”, a chaga “horripilantemente lacerada por trechos, como se nela houvessem penetrado, despedaçando-a fundo, os tentáculos dalgum animal raivoso” e “corrida de viscosas estrias roxas, escorchada e comida, cavada de longos vácuos celulares”. A abjecção é tão extrema que a totalidade da sua figura é comparada a uma “rodilha informe”.

Na última referência que se faz a Albano na narrativa, ele está acompanhado de uma jovem rapariga que vivia nas ruas e que fora recolhida por ele em sua casa, da mesma maneira que o poeta alemão Heinrich Heine, com quem esta personagem se identifica na semelhança das circunstâncias em que ambos acabaram os seus dias⁴⁰. Quando Albano é atacado pelas crises das suas mazelas, a rapariga, cujo nome ele

⁴⁰ Albano compara as circunstâncias do fim iminente da sua vida com o de Heinrich Heine, dizendo o seguinte ao seu amigo Heitor:

“– (...) Sabes que foi uma simples rapariga, boa, ingénua e jovial, quem aqueceu de amor os últimos anos do poeta, quem engrinaldrou de frescura e de graça o árido epílogo da sua vida. Ficou perpetuada pela alcunha de *La Mouche* essa criatura devotada e adorável, na tradição sentimental da nossa raça. Pois também eu aqui tenho a minha *Mouche*! – E amorável procurava enlaçar pela cintura a rapariga ao lado, que se arredava, muda sempre, numa esquiva feroz. – Olha! Pobrezinha dela!... É mais primitiva, mais bronca do que a outra, mas o caso explica-se, se atendermos à distância enorme que, em matéria de civilização, medeia entre a latitude social do meio em que Heine viveu, e este nosso.” (*Ibidem*, p. 427)

ignora, chamando-a pela sua alcunha, *Miúda*, acolhe-o no seu peito, parte do corpo que está em comunhão e proximidade com o ventre, berço e túmulo, espaço vital que, por envolver as entranhas, rege os ciclos de vida e de morte:

(...) novamente num dorido exaspero o Albaninho a gritar:

– Horror! Horror! Cá está outra vez!... É positivamente lume este caldo infernal que me rechina a epiderme e inflamado me tumultua nas veias!

Com incendiado afã a *Miúda* deixou a sua atitude esfíngica junto da poltrona, desabotoou o chambre, abriu-o resoluto, com maternal decisão, aos lados, e junto de Albano, e para ele voltada, carinhosamente dobrando-se, envolveu-lhe a dura face em brasa na frescura láctea dos seios.

E ele, entontecido de prazer, lamuriando e tremendo, amolecido por uma crise de ternura infantil, gemia monossílabos amoráveis, consoladas frases de alívio, cingia-a com vigor pelos rins, roçava-lhe com sofreguidão o colo, beijava-lhe em delírio as roupas. (*Ibidem*, pp. 434 – 435)

O apaziguamento maternal que a *Miúda* oferece a Albano, envolvendo-lhe “a dura face em brasa na frescura láctea dos seios”, movimento de atracção para o interior da sua carne, representa o repouso na terra, que decompõe o cadáver aliviado da agonia da morte, e a gestação uterina, que alimenta, propicia o crescimento e faz nascer. A “frescura láctea dos seios” simboliza o renascimento, a fertilidade, a força de criar e alimentar outra vida, o ciclo incessante do corpo grotesco, inacabado, aberto e jorrante para o mundo. O alívio do simbólico aleitamento de Albano traduz-se no seu estado “amolecido por uma crise infantil”, impulso de vida em ascensão, visível na intensidade frenética dos seus gestos, expressos no ritmo rápido conferido pela parataxe entre as proposições verbais: “gemia (...), cingia-a com vigor (...), roçava-lhe com sofreguidão o colo, beijava-lhe em delírio as roupas”. No entanto, este prenúncio de um renascimento simbólico pela morte, pelo fim do sofrimento, só pode ser entendido como uma metáfora de uma regeneração cuja exclusiva condição de ocorrer é acabar com o vício. O sentido irreversível da degenerescência no Naturalismo não viabiliza esta leitura simbólica e otimista de renascimento e regeneração.

O que há de disforme em Albano encontra-se, ainda que em menor proporção, na sua amante. Os traços fisionómicos de Conceição, nas partes em que são disformes, pois a sua figura é uma combinação híbrida e inquietante entre beleza e deformação, introduzem-se, insinuam-se, completam-se nos traços recuados do corpo da personagem masculina. A configuração dos corpos dos dois amantes cria uma inversão de papéis convencionais em que a mulher é sexualmente dominadora e agressiva, característica da mulher fatal e tópico que contraria a ideia de submissão da mulher ao homem em todas as circunstâncias. E o corpo de Conceição, nos seus traços grotescos, é indicador do que

nela é retratado como vício moral de mulher dissoluta. Novamente, os traços do corpo desvelam o que há de feio, doentio e perturbante na mente e, logo, na atitude do indivíduo perante a vida.

A exuberância física de Conceição é compensatória dos traços magros e exíguos no corpo de Albano:

De braços ao alto, começou enrolando e segurando com ganchos, numa rosca lassa e negligente, a formar diadema, o cabelo abundante e negro como a essência mesma da noite. A airosa projecção do busto, agora erguido e batido em cheio pela crua luz da janela, mostrava em todo o seu triunfal destaque o primor, o encanto e a sedução desta adorável criatura, delgaducha e pálida, da palidez baça e fatal das italianas, essa palidez convulsivada e mórbida que marca um temperamento e fixa um destino, palidez que por entre os delírios em brasa da paixão nos instila o gelo trágico do veneno, e cuja macieza luarenta, cuja enublada doçura parece que arteiramente nos filtra, a perturbar a confiada ilusão da nossa alma, o problema transcendente do Mistério... Nesta eréctil posição dos braços, erguiam-se também e timbalavam tentadores os peitos, cheios e elásticos, dois tumescentes frutos de pecado, que atiravam à frente com arrogância, na projecção sensual das pontas, a diáfana defesa da camisa de musselina *soyau* (...). – Os seus olhos, grandes, negros também e boiando nesta carícia húmida do veludo, com a sobancelha graciosamente erguida, tinham uma lasciva duplicação de pregas de carne sobre as órbitas, eram marcados a fogo por uma risca de sombra, e dava-lhes um ar voluptuoso e macerado o debrum, esbatido a bistre, das olheiras; o nariz, firme e direito, quebrava um pouco, visto em perfil, com a exiguidade irracional da testa, mas vinha depois fazer ângulo recto com o pronunciado rasgamento das narinas relinchantes; o queixo, levemente prognata, penujoso e redondo, era erguido com petulância; e na mimada inflexão da boca, que era grossa, irregular e um pouco puxada a um lado, num ligeiro *rictus* da face, o que lhe aumentava a expressão, esplendiam sempre, riam perenalmente os dentes, numa vivacidade impetuosa, num como que permanente e risonho convite à intimidade.

(...)

Dentro, a Conceição preparava as suas abluções matinais deitando água na grande bacia circular de pó-de-pedra (...). Estava encantadora, na sua frescura pimpante de mulher nova, rica de sangue e bem cuidada. Atara sobre os rins uma simples saia branca, e por cima desta uma outra, *moirée* azul (...); e, sobre o airoso busto, flutuando apenas, como formando asas, a ténue camisita lilás, donde emergia inteira aquela estimulante perfeição dos braços, e onde por transparência avolumava em negro a eréctil projecção dos seios. (*Ibidem*, pp. 117 – 118, 125)

As saliências do seu corpo (a “airosa projecção do busto”, “timbalavam tentadores os peitos, cheios e elásticos, dois tumescentes frutos de pecado”, “a projecção sensual das pontas”, “o queixo, levemente prognata, penujoso e redondo”, “a eréctil projecção dos seios”) possuem como que um poder invasivo sobre a magra carne de Albano, ágnata (ao contrário de Conceição, com o seu queixo prognata), de “face rechupada” (*Ibidem*, p. 19) e “antebraço esquelético e flácido” (*Ibidem*, p. 127). Os grandes seios de Conceição apresentam um valor fálico, tal como o percebemos em Alda, d’*O Livro de*

Alda ⁴¹: “uns grandes seios, bravos e túrgidos, avolumando erécteis sobre o coração, naquele corpito enxuto e vibrátil de mulher nervosa.” (LA, p. 27) A força invasiva e dominadora desses traços salientes é sentida com estranheza; o amante de Alda, Mário, protagonista e narrador, assim escreve:

(...) lembro-me... – da fluida confusão desse voluptuoso ensopamento uma só impressão me ficou, poderosa, eterna! – lembro-me de que, por cada vez que raivosos os nossos corpos se cingiam, eu sentia sempre – sinto-as agora! – as suas duas grandes tetas, rijas e ávidas como tentáculos, soldarem-se-me ao tórax, abarcarem-me os flancos... (Ibidem, p. 37);

(...) este nosso novo amplexo logo resultou tão harmonioso, tão completo e perfeito, que por algum tempo nos mantivemos, de medo de o desmanchar, absolutamente imóveis, para assim bem de pleno e de espaço mergulharmos em toda a sua rica e imensa voluptuosidade. Um dos seios de Alda, que eu abraçava com furor, moldara-se-me teso e cheio no ângulo do sovaco (...). (Ibidem, p. 223).

A característica disforme dos seios proeminentes indica uma tendência, muitas vezes inata, hereditária, para a histeria ⁴² e uma predestinação para uma vida de adúltera ou prostituta. Isso está implícito no retrato da figura algo extravagante da *Miúda*, que é uma das várias personagens grotescas do *bas-fond* botelhiano:

(...) Era uma estranha e selvática figura de mulher, pouco mais de impúbere, esguia e longa, que se mantinha imóvel, de pé (...) e o incerto olhar a errar perdido pela

⁴¹ Sobre estas representações atípicas do corpo feminino, afirma Maria Saraiva de Jesus:

“(...) os enormes seios de Alda funcionam como um emblema da degenerescência finissecular.

Nos mesmos símbolos femininos que fascinam o homem, estão já presentes as marcas de deformação, anomalia, doença e inversão que representam o medo masculino do domínio exercido pela mulher. Neste sentido, é sugestivo o facto de os seios e a língua de Alda funcionarem como símbolos fálicos, através dos quais se manifesta, sub-repticiamente, o tema da inversão entre os papéis feminino e masculino, o que de certa forma vem concordar com a sua ambígua condição de lésbica.” (Jesus, 1991: 155)

⁴² Maria Helena Santana aborda o tema da histeria na escrita naturalista nestes termos:

“(...) Mais do que uma moléstia, a palavra ‘histeria’ (ou os seus derivados, como ‘histerismo’) caracteriza um *modo doentio de ser* tipicamente feminino. De facto, numa acepção comum, tanto pode significar sensibilidade mórbida como simplesmente natureza caprichosa, mas quase sempre envolve uma componente sensual, cuja natureza se desconhece e se teme (...).” (Santana, 2000: 254 – 255; itálico original)

Sobre a importância e o significado de características corporais e de outros indícios físicos na imagem das personagens, que revelam tendências, doenças, comportamentos, personalidades, Maria Saraiva de Jesus indica o pormenor dos seios grandes como sinal de tendência para a histeria:

“(...) Especificamente na obra de Abel Botelho, a ‘diátese das faculdades afectivas’ (que é praticamente o estado ‘normal’ das personagens deste autor) manifesta-se sempre por sinais de ruína ou de esplendor carnal: as borbulhas e erupções cutâneas do Barão de Lavos são signos da sua homossexualidade; num estágio mais avançado, as escrófulas, dores e deformações desta personagem, do Securas e do Albaninho informam do longo caminho percorrido numa vida de ‘vício’; até os seios muito grandes, sinais cutâneos e marcas de beleza feminina indicam uma vida de ‘vício’ já iniciada ou um destino deste tipo preparado para a mulher... A perfeição plástica da mulher, sobretudo quando significa exuberância nas formas do corpo, (...) consiste numa marca própria da ‘mulher histórica’, e portanto, de acordo com o fatalismo naturalista, funciona como indício de um destino de prostituição, adultérios, seduções desenfreadas, etc. ...” (Jesus, 1997: 281 – 282)

quadra, num alheado abandono de tristeza. O seu curioso rosto, pequenino e redondo, pregado numa estática expressão de sáurio, tinto desta palidez suja e desigual que é o resíduo esquálido de sucessivas transfusões de crápula e de miséria, tinha o que quer que fosse de originalmente agreste, de intratável e esquivo, chispando na bravia dureza dos olhos, gravado no cerramento hostil dos lábios. Era uma sensibilidade arisca e retráctil, uma alma feita de pedra. O lenço claro, de lã, caído sobre as espáduas, deixava-lhe inteira a descoberto a cabeça, com o cabelo castanho, riço e sem brilho, cortado curto em roda, todo por igual, à raiz das orelhas e em desordenadas farripas esparso, num dissociamento selvagem. Vestia um ligeiro chambrinho de chita, de cabeção com renda, solto e a abotoar na frente; depois a saia de castorina azul, muito curta, de aventalinho à frente e com sua barra à maruja, em galão branco, a qual lhe deixava à vista, sobre uns surramposos sapatos de vitela, apreciável quinhão das túbias lineares, vestidas em ralas meias de algodão preto. O seu corpito delgado e ténue acusava ainda, em toda a sua estirada magreza, a irrisão infantil do sexo, desde a frágil delgadez do pescoço té ao escorrido da anca, fina e imprecisa. Não obstante, um pormenor inquietador havia... Um viço precoce de predestinada erguia-lhe, sob o chambrinho liso e reteso, a abundância possante e virginal dos seios. – Produto fruste do acaso, e do acaso aos tristes solavancos já certamente de há muito baldeada, a avaliar pelo quebramento inerte da atitude e pela passiva renúncia dos olhos, parados, redondos, reflectindo um misto de ingenuidade e de vício, e perdida a límpida vivacidade, a alegria sideral da inocência. (FD, pp. 424 – 425)

O que, inicialmente, é desconcertante na imagem desta rapariga é a indefinição, a amálgama de elementos heterogêneos, inconciliáveis e contraditórios, fazendo dela um produto informe de um mundo caótico: não é bem mulher e, no entanto, é algo mais que uma criança – “estranha e selvática mulher, pouco mais de impúbere”, “a irrisão infantil do sexo, desde a frágil delgadez do pescoço té ao escorrido da anca, fina e imprecisa”, um “viço precoce de predestinada erguia-lhe (...) a abundância possante e virginal dos seios”, “um misto de ingenuidade e de vício”; uma animalidade instintiva sobrepõe-se à figura humana, transgredindo-a – “selvática”, com uma “estática expressão de sáurio”, “agreste”, de uma “bravia dureza [n]os olhos”, “arisca e retráctil”, o cabelo “num dissociamento selvagem”. Os seios precocemente erguidos e altivos confirmam o seu destino a uma existência regida pelos ímpetos do corpo, que poderão conduzir à doença.

Albano sente-se atraído por este tipo invulgar de mulher. Nas suas preferências sexuais incluem-se as raparigas muito jovens e imaturas, as mulheres estranhas e doentias. Essas características tornam-se imprescindíveis para gerar essa atracção, o que revela, nesta personagem, uma mente igualmente doentia. Albano não apresenta apenas um corpo grotesco: o seu comportamento louco e irracional não é menos grotesco. Heitor censura esse gosto de Albano:

– O caso é que eu ainda te não conheci embeijado senão por criaturas doentes, exóticas, débeis, exemplares falhos de hospital, desmedradas ou garotas, estrábicas ou adolescentes.

– São as que mais me seduzem, é facto! – anuiu Albano com vivacidade, numa constrição sensual da laringe. – Acho as curvas cheias das mulheres fortes tão banais, como destas a mortificada magreza é acirrante. (*Ibidem*, p. 200)

Essa loucura de Albano explicar-se-á, todavia, não somente por ser a inclinação de um alucinado, mas também por ter um entendimento da beleza diferente do convencional e por encontrar prazer estético na contemplação do feio, de corpos femininos em que a beleza rareie e se manifeste fugazmente, pois nesse acto contemplativo Albano pode exercer a sua busca de beleza ideal, de perfeição absoluta:

(...)

– E porque vagabundeio eu assim, constantemente, de roda dessas mulheres? Cuidas que é por elas?... Ah, não! Não! Isso não... coitadas! Elas são o mero instrumento inconsciente dum fenómeno mais transcendente e mais alto... Há uma razão, toda impessoal, toda abstracta, a qual paira muito acima dessa mortal e ínfima matéria de pecado. Eu demando-as, eu espreito-as, eu persigo-as, nesta minha querença insaciável, pela mesma e única razão que explica a existência racional do mundo: a procura da Beleza, que é a mãe dos deuses e o ideal dos homens... E como não logro surpreendê-la, afinar os sentidos na sua contemplação, inebriar-me na fascinadora palpitação dos seus aspectos, em nenhuma outra parte melhor do que na criação adorável da Mulher, por isso incessante me domina a obsessão do Ideal feminino, a que eu incorrigivelmente e sempre presto culto, onde quer que o pressinta, sob quaisquer manifestações que ele se me descubra. (*Ibidem*, p. 199)

O tema do deleite estético provocado pelo feio e pelo patológico é retratado como comportamento grotesco e decadente, devido à inversão do gosto convencional que se sente nessa atitude e ao fascínio pelo mórbido que nesse deleite se subentende. Algumas personagens deste romance encaram esta questão com uma comicidade trocista, atitude essa também grotesca, por transparecer incapacidade de sentir compaixão pelo mal alheio, a vacuidade de um mundo que se rege por banalidades e aparências. A Condessa de Malpartida sugere a D. Isabel Penalva que esta insinue a Heitor o amor de Susana por Albano, com o objectivo de afastar de Heitor a ideia de se casar com a jovem. D. Isabel ridiculariza a situação e tanto ela como a condessa divertem-se entre comentários jocosos:

– (...) Insinua-lhe a suspeita de que tua filha gosta do Albano.
– Que tremendo disparate! – comentou a viúva à gargalhada.
– Achas?...
– Um supiníssimo absurdo!... Não entrava na cabeça de ninguém... (...)
– Pois não é tanto disparate como tu pensas! Há dessas aberrações... Então não se tem visto?
– Sim... nos livros.

– Na realidade singela e chã, na realidade de todos os dias! – contestou a condessa, levemente abespinhada. – Pois então tu não vês essa sonsa da filha da Augustinha, a chamar os aleijados para o pátio, quando apanha os pais fora de casa?... Nunca ouviste contar da marquesa de Povolide, que levava noites em enternecidos diálogos com o maluquinho de Arroios?... É bem sabido isto!

– Há desses piedosos exotismos, sim, concordo... – aquiesceu por fim D. Isabel, num grave movimento de cabeça. – Há desses doentios embevecimentos de êxtase diante do feio e do grotesco. É próprio das santinhas... (*Ibidem*, pp. 313 – 314)

Uma das personagens mais relevantes, neste romance, do vasto *bas-fond* que vai surgindo é Consuelo. A sua imagem reflecte bem a inegável união do seu corpo ao seu meio de origem, o *bas-fond*, abaixo do qual só existe a degradação e o inferno:

(...) ajeitava, com a mão ossuda e longa, o lenço amarelo de lã que, cingindo-lhe cerce as fontes e passado sob a nuca, vinha ainda atar-se-lhe em ponta sobre a testa. Aparentava ter cinquenta anos. Era uma criatura que fazia frio, no seu estiramento espectral, no seu traje pelintra, na uniformidade doentia do seu aspecto. Porque, com aquele lenço moldando-lhe constrictivamente a cabeça, não se lhe via um fio único de cabelo; o pescoço, pelhancoso e negro, era repulsivamente jugulado de estrias; e os seus grandes olhos vagos de noctâmbula, a face variolosa, as sobranceiras comidas, os bordos das pálpebras, as narinas, os beiços, era tudo da mesma cor terrosa e suja, cor que era um misto estranho de sofrimento e devassidão, uma pátina esquálida feita de icterícia e de fome. (*Ibidem*, p. 115)

Importa citar outros aspectos da sua imagem, não incluídos no passo acima: Consuelo é “uma figura terrosa e esquelética de mulher” (*Ibidem*, p. 114) e possui o antebraço “horripelmente negro e descarnado” (*Ibidem*, p. 114).

Como figura grotesca, Consuelo reúne na sua imagem a perturbação de um corpo entre as fronteiras da vida e da morte. Agoniza numa vida lacerada pela fome, pelos constantes trabalhos irregulares que ela exige, pela doença, bem como num limbo fantasmagórico de carne cadavérica, puxada à terra que a atrai, evanescente na erosão que a apodrece. Os detalhes da morte estão terrificamente vincados: “a mão ossuda”, era “uma criatura que fazia frio, no seu estiramento espectral”, o corpo envelhecido e estilhaçado numa tensão de ruína emergente (pescoço “pelhancoso e negro”, “repulsivamente jugulado de estrias”, “a face variolosa”, “as sobranceiras comidas”), como que desenterrado do túmulo que a ensombra (“os bordos das pálpebras, as narinas, os beiços, era tudo da mesma cor terrosa e suja”), com olhos cujo ambiente natural é a noite (“grandes olhos vagos de noctâmbula”). E, contudo, é uma criatura viva que está doente, tem fome, trabalha, atende as visitas frequentes de Albano a sua casa e cozinha para Conceição.

Em todos os indícios de miséria, sujidade, doença e degradação nas personagens cresce a dimensão grotesca das suas figuras, confirmando o feio como corolário do mal, o corpo doente como um constante processo inacabado de metamorfose e podridão.

O grotesco perturbante dos corpos doentes, em *Fatal Dilema*, não se revela um apanágio exclusivo da variedade pictórica que o *bas-fond* proporciona na obra de Abel Botelho. Neste romance são quase inumeráveis estas imagens tecidas pelo ambiente sombrio do *bas-fond* e variada a sua galeria de personagens grotescas: amigos e conhecidos de Albano e Consuelo, como a Rosa *Fataça* e o *Bate Certo*; transeuntes miseráveis das ruas de Lisboa. Mas não só a pobreza gera a doença e circunstâncias desfavoráveis que oprimem a vida e aguçam a fragilidade humana.

Há males transversais a todos os grupos da sociedade, que reforçam a mensagem da acção corrosiva dos vícios e se manifestam em doenças físicas devastadoras. Esses males estão relacionados com tragédias e dilemas desencadeados por desgostos intensos, remorsos e questões de honra, provocados por comportamentos decadentes moralmente censurados pelos naturalistas, como o adultério ou os actos motivados pela sedução de uma fácil ascensão social. E o romance *Fatal Dilema* começa com a consumação da tragédia que funda uma nova tragédia na intriga: a de Susana saber que é pretendida pelo amante da mãe, o qual muito provavelmente manteria essa ligação amorosa. Eusébio Garcia Penalva, ao saber que é traído pela mulher com Heitor, não resiste ao desgosto que ataca o seu corpo, que já estaria fragilizado pela sua idade propecta.

A agonia de Eusébio moribundo e o retrato do momento da sua morte são um quadro grotesco que exhibe e materializa o medo de morrer numa força impossível de domar, transfigurando-o num monstro que zomba da existência humana, que agarra o indivíduo, fazendo-o vomitar as suas entranhas. De facto, é o que acontece no momento da agonia desta personagem masculina:

Na ampla alcova, de parcimoniosa luz, que o forro carmesim das paredes consumia, algumas figuras, transidas de ansiedade, se grupavam de roda do grande leito de mogno em que o velho Eusébio Garcia Penalva agonizava. (...)

(...)

O médico saía rapidamente, sem receitar. Era o anúncio da visita definitiva da morte, que em breve espaço deveria seguir-se à dele. E foi isto o que Heitor, apressadamente, comunicou (...). Mas aqui teve de curvar-se e baixar as pálpebras, colhido numa instintiva vergonha, porque, logo após a sua entrada na alcova – pareceu-lhe – o moribundo agora fitava-o com singular insistência, numa muda censura, numa como que amarga exprobração, mais amarga e mais pungente que essa agonia mortal que o torturava... Instintivamente, Heitor sucumbiu a um vago remorso, ante o ácido

sarcasmo desse olhar sem brilho; enquanto o velho – não havia dúvida! – passava a fitar, com a mesma justiceira e implacável expressão, a mulher, e depois, desta para Heitor e de Heitor para ela, não cessava de rolar alternadamente os olhos.

(...) Uma como mortalha de gelo envolveu as coisas, e na projecção dançante das sombras parecia que se haviam multiplicado o embaraço e o terror daquela hora aflitiva. (...) E a transida imobilização desta hora decisiva era perturbada apenas pelo soluçar sem repouso de Susana e pelo estertorado arquejar do moribundo.

A intervalos, o velho Penalva queria falar. Agitava com intimativa a cabeça, erguia com esforço o braço, na gelatina do olhar passava um brilho efémero, um traço eloquente animava-lhe a lividez mortal da face, e um vago anseio da sua alma aflorava na trémula inquietação dos lábios brancos. (...)

Mas da ruína irreparável daquela podrida carcaça não conseguia já desprender-se um único som articulado. (...) as mãos tornavam, tacteantes, a afagar a dobra do lençol, depois de haverem pelo ar virgulado desesperos. (...)

Súbito, um trágico estremecimento correu o corpo emaciado do moribundo. Sacudido por um tremendo abalo interior – como que a explosão dalgum órgão essencial, rompido – o seu débil vulto saltou, ergueu-se de ímpeto, numa angústia suprema, desorbitaram-se-lhe horriavelmente, numa ampliação de terror, os olhos, a dor devastava-lhe duramente, como um aguilhão de morte, a desordem patibular do rosto ictérico, escabujavam com violência, galvanizados de pavor, os braços, as mãos tornaram a virgular em desespero o espaço, depois garrando o peito com fúria, e uma grossa onda de sangue, bÍlis e pus, em termos de o afogar, jorrou-lhe com violência pelas narinas dilatadas, pela negra boca hiante... Quase simultaneamente, apenas tal viu, D. Isabel, (...) saltou para cima do leito e acomodou-se à cabeceira, sentada sobre as almofadas, a cingir carinhosamente entre os joelhos o desmoronado busto do marido. (...) E com um lenço de cambraia de linho alimpava-lhe o suor, porfiava em estancar esse abominável corrimento rubro e verde, que não cessava de jorrar, projectado por vezes a distância, numa abundância asfixiante, horroroso, de ver-se, grosso e asqueroso, patognomónico sinal do irremediável esfacelamento interior do pobre velho.

Bem junto dele também, a filha apumara-se numa rigidez espectral, com as mãos erguidas, estirada num terror a face, os olhos desmesuradamente abertos (...). Um moscardo viera ruidoso arrastar os seus agoireiros círculos de roda da vela acesa. As mais testemunhas do lutuoso lance (...) aí se mantinham, com as atenções, pela hipnose do terror, presas ao moribundo, sem acção e sem ideias, no reconhecimento mudo da sua absoluta impotência perante aquele trabalho aniquilador da Morte.

(...)

(...) Começara entretanto já roncando o seu estertor o moribundo... E agora eilo que (...) deu em passear pelos circunstantes o seu olhar vidrento e frio (...) e demorou-o por último, amorosamente, sobre a filha, numa expressão de imensa e indizível ternura... enquanto esmadrigado o peito cavernava no estrangulado gorgolhar da agonia.

Por fim, a asa da derradeira expiração adejou-lhe nos lábios, e o desfeito busto soçobrou, projectando à frente, caída em peso, a fria cabeça inerte... Chamou-o D. Isabel a si, em dois sacões convulsos. E logo, colhendo a evidência da fatal realidade, soltou um formidável arranco, um estridente brado de angústia – a vibrante explosão da maior dor duma alma – a que estremeceu a casa toda... sem pausa seguido por um exasperado gritar, aflitivo, arquejante, sem tréguas; e atirava o busto, de punhos ao alto, estortegada de dor, contra a cabeceira do leito que rangia, e torcia-se e arrepelava-se e escabujava com fúria, sempre no mesmo exasperado e dilacerante gritar, em crises de desalento arrastado por um lamentosos e cavo gemer, mais dilacerante ainda... a marcar o mais pungitivo contraste com o mutismo hirto da filha, que tinha desmaiado. (*Ibidem*, pp. 7, 9 – 14)

A distorção grotesca da realidade ocorre aqui em diversos sentidos. As cores, os gestos, os movimentos e os sons são hiperbolizados e distorcidos, criando uma vertigem sensitiva que acentua gestos desamparados, um alarido aflito de gritos ensurdecedores; na verdade, o ambiente de abismo psicológico que habita uma mente que perde as suas certezas sobre o mundo.

Nesta cena decorre um verdadeiro parto da morte. A mulher e a filha de Eusébio, assim como amigos íntimos da família, rodeiam o leito, como quem espera o emergir de um acontecimento; durante a agonia, ironicamente, o médico é o primeiro a ir-se embora. Enquanto o doente estrebucha, todos observam e aguardam pela derradeira mensagem que aquele expressivo corpo se esforça por transmitir ao mundo exterior, tentando abrir-se e libertar-se de si mesmo. Está-se, portanto, perante uma espera da morte de Eusébio, que se concretiza nessa espécie de (involuntária?) reunião fúnebre, o funeral antecipado. Notemos que uma das aristocratas amigas de D. Isabel já está vestida de preto e ambas sentem a sua presença como o cumprimento de um fastidioso dever social:

(...) um pouco recuada e de pé, a viscondessa do Panascal, toda de preto, tipo repousado e farto de matrona inalteravelmente jungida ao culto do dever, mostrava o mais sincero ar de afectuosa resignação, com as pálpebras froixas, pregados os lábios, as mãos cruzadas sobre o ventre e os grandes olhos castanhos, bondosamente descaídos, a reverem lágrimas. A condessita de Malpartida, essa, com um ligeiro ar de enfado, mantinha-se encostada aos pés do leito, com impaciências bruscas nas mãos que faziam guizalhar os berloques nas pulseiras, e a espaços desviando a sua cabecita de ave, quer para olhar a porta, quer para recompor a comiserativa expressão que convinha, naquele rosto de boneca por cuja enverezida insensibilidade todo o sentimento resvalava. (*Ibidem*, pp. 8 – 9)

A postura de ambas confere-lhes um papel de figurantes decorativas e espectadoras de um momento tão desolador, que se reveste de uma forte ironia, na medida em que visitantes, elementos estranhos que não habitam na casa, assistem, num recanto íntimo, como o é a alcova, à morte do dono da casa ferido na sua honra.

A agonia do corpo que se contorce para expulsar o último sopro vital, para fazer nascer a morte, é sobressaltada por inesperados instantes de lucidez que fulminam e aterrorizam os culpados da tragédia, D. Isabel e Heitor, o que contribui para adensar a atmosfera espectral. Esse efeito de adensamento intensifica o contraste entre mundo concreto e familiar e mundo fantástico de além-túmulo. Nesses instantes, o moribundo parece reerguer-se da morte para julgar e punir os pecados dos vivos: após os sinais de inevitável desfalecimento – D. Isabel procurava “amparar na sua trágica agitação a

cabeça lívida do moribundo” (*Ibidem*, p. 7), Eusébio estava com o “coração arquejante” (*Ibidem*, p. 8), o “médico saíra rapidamente, sem receitar” –, ele interpela com o olhar os amantes adúlteros “numa muda censura, numa como que amarga exprobração, mais amarga e mais pungente que essa agonia mortal que o torturava”.

Com o avançar da agonia, simetricamente, o ambiente escurece e dá-se um arrefecimento sombrio, que reflecte o estado de espírito de quem presencia as aflições de Eusébio: “Uma como mortalha de gelo envolveu as coisas, e na projecção dançante das sombras parecia que se haviam multiplicado o embaraço e o terror daquela hora aflitiva.” As sombras dançantes contribuem para a aura tenebrosa e grotesca de espaço povoado por imagens bizarras. A morte apodera-se do corpo patológico de Eusébio (“A intervalos o velho Penalva queria falar.”, “erguia com esforço o braço”), vai deixando os seus sinais físicos do sangue prestes a esvair-se do corpo (“na gelatina do olhar passava um brilho efémero, um traço eloquente animava-lhe a lividez mortal da face, e um vago anseio da sua alma aflorava na trémula inquietação dos lábios brancos”) e quase todos os posteriores movimentos do corpo do moribundo são involuntários, qual títere violentamente sacudido.

Esses abalos constituem o ponto culminante da agonia. A violência da doença sobre o corpo impotente proporciona imagens repelentes e grotescas desse corpo, focando a sua destruição e metamorfose em cadáver, o seu elo com o meio envolvente pelas suas aberturas, naturais (boca, narinas, ouvidos, por exemplo) ou infligidas por doenças, acidentes ou agressões (como cortes). No caso de Eusébio Penalva, essas aberturas são naturais, existindo apenas a sugestão de um rasgamento anormal no interior do corpo: “Súbito, um trágico estremecimento correu o corpo emaciado do moribundo. Sacudido por um tremendo abalo interior – como que a explosão dalgum órgão essencial, rompido – o seu débil vulto saltou”.

A desfiguração de Eusébio esvazia o seu corpo, “podrida carcaça”, que, assim caracterizada, insinua uma massa apodrecida que se liberta do seu revestimento, rompendo a pele, cortina que separaria as vísceras do mundo exterior. Essa libertação da carne presa nos limites naturais do corpo acontece com uma intensa violência expressa numa parataxe que enuncia as acções exercidas pelo corpo sobre o indivíduo, numa dimensão caudalosa e ininterrupta de vertigem:

(...) o seu débil vulto saltou, ergueu-se de ímpeto, numa angústia suprema, desorbitaram-se-lhe horripelantemente, numa ampliação de terror, os olhos, a dor devastava-lhe duramente, como um aguilhão de morte, a desordem patibular do rosto ictérico,

escabujavam com violência, galvanizados de pavor, os braços, as mãos tornavam a virgular em desespero o espaço, depois garrando o peito com fúria, e uma grossa onda de sangue, bÍlis e pus, em termos de o afogar, jorrou-lhe com violência pelas narinas dilatadas, pela negra boca hiante...

O aspecto feio e doentio do moribundo acentua-se com uma perturbante anomalia cromática (“negra boca”) e com a distensão hiperbólica dos processos naturais do corpo patológico (“uma grossa onda de sangue, bÍlis e pus, em termos de o afogar, jorrou-lhe com violência pelas narinas dilatadas”). O efeito repulsivo destas imagens prossegue com mais hipérbolos da destilação dos fluidos corporais: “alimpava-lhe o suor, porfiava em estancar esse abominável corrimento rubro e verde, que não cessava de jorrar, projectado por vezes a distância, numa abundância asfixiante, horroroso, de ver-se, grosso e asqueroso”. As secreções sobressaem pelas suas cores berrantes num cenário de luz reduzida (na “ampla alcova, de parcimoniosa luz, que o forro carmesim das paredes consumia”), criando uma sensação de que elas são a presença principal daquele quadro escuro, um sinal físico de uma entidade monstruosa que emerge do desconhecido, do abismo sombrio da caverna corporal, que comunica com o exterior através da “negra boca hiante” e das “narinas dilatadas”. Recorrendo à terminologia médica, o narrador explicita serem elas o “patognomónico sinal do irremediável esfacelamento interior do pobre velho”.

O corpo patológico torna-se um fantoche que emite os seus gritos, amplificados numa dimensão de ecos cavernais. Precede esses sons fantasmagóricos, quebrando o silêncio dos humanos, aniquilados pela sua impotência (dominados “pela hipnose do terror (...), no reconhecimento mudo da sua absoluta impotência perante aquele trabalho aniquilador da Morte”), o rumor de um insecto atraído pelo prenúncio de um corpo putrefacto (“Um moscardo viera ruidoso arrastar os seus agoireiros círculos de roda da vela acesa.”). Os ecos corporais acompanham o declinar da tensão: “Começara entretanto já roncando o seu estertor o moribundo...”; “esmadrigado o peito cavernava no estrangulado gorgolhar da agonia”. As aliteraões devolvem uma ressonância expressiva do horror acústico que aflige as testemunhas da agonia: “roncando o seu estertor”, com a sequência dos vibrantes sons [R], [r] e [t] e da vogal fechada [o]; “estrangulado gorgolhar da agonia” exprime a reiteração rÍtmica do som gutural [g], produzido na cavidade da garganta.

A fraqueza humana manifesta a sua impotência num coro irracional de vozes e gritos altos, de gestos e esgares contorcidos, que acompanham a agonia do moribundo.

Susana soluçava “sem repouso”, “aprumara-se numa rigidez espectral, com as mãos erguidas, estirada num terror a face, os olhos desmesuradamente abertos”, estava dominada por um “mutismo hirto” e “tinha desmaiado”.

As reacções mais extremas eram as de D. Isabel: “Chamou-o (...) a si, em dois sacões convulsos.”, “soltou um formidável arranco, um estridente brado de angústia (...) a que estremeceu a casa toda...”. Nos seus gestos encontramos a hipérbole de uma tensão psicológica que se estende ao mundo material e insensível (“estremeceu a casa toda”) e os vocábulos próprios da expressão da agonia (“sacões convulsos”, “arranco”, “estridente brado de angústia”). Os movimentos de D. Isabel são pontuados pelo ritmo polissindético acompanhado de verbos expressivos do ruído e de movimentos violentos e vertiginosos, conjugados no pretérito imperfeito, que lhes dá uma dimensão de acção continuada: “E logo (...) soltou um formidável arranco (...); e atirava o busto (...) e torcia-se e arrepelava-se e escabujava com fúria”.

Notamos desde já que D. Isabel, no seu remorso, se expressa de uma forma que contrasta com a disforia paralisante da sua filha, que desmaia (“a marcar o mais pungitivo contraste com o mutismo hirto da filha, que tinha desmaiado”), nomeadamente por mais sucessivos gritos hiperbolizados que atordoam o ambiente: “exasperado gritar, aflitivo, arquejante, sem tréguas”, “sempre no mesmo exasperado e dilacerante gritar, em crises de desalento arrastado por um lamentoso e cavo gemer, mais dilacerante ainda...”, “ulular estridente” (*Ibidem*, p. 14), “cantilena estrídula” (*Ibidem*, p. 15), “o peito rebentava-lhe em gritos da suprema escala da angústia, em altos brados lancinantes” (*Ibidem*, p. 17). O grito, realidade imaterial, ressoa das entranhas e, tal como as secreções expelidas pelo moribundo Eusébio, aparece como uma força que emana do corpo a todo o transe, ainda que tenha de derrubar a barreira física que o corpo constitui entre o grito e o mundo exterior. Verificámos já que, nas imagens do realismo grotesco, analisado por Bakhtine, o corpo grotesco jamais se separa do seu meio envolvente e rasga todas as fronteiras.

O que ainda ressalta nestas cenas da tragédia humana, para além da fragilidade e impotência, é a luta vã, a revolta contra o poder mais forte da natureza, que permite à doença apoderar-se do corpo e desfigurá-lo em fealdade, estrago e ruína. Eusébio esbracejava, as mãos pendiam, após “haverem pelo ar virgulado desesperos”, e D. Isabel “porfiava em estancar [o] abominável corrimento rubro e verde” que se esvaía do corpo do marido. Esta é a luta movida pelo instinto da sobrevivência, força inata nas

personagens naturalistas que, como animais, procuram resistir, a despeito de ser para se manterem num mundo tão perturbante e apocalíptico como o é aquele em que vivem.

No ponto seguinte deste subcapítulo, abordaremos, pois, a problemática do instinto, presente em imagens grotescas em que o animal e o humano se confundem.

1.1.2. A animalidade e os instintos bestiais

Como já se referiu antes neste estudo, uma das formas de gerar o grotesco é construir figuras híbridas e incoerentes, que podem ser compostas por vários traços que nunca coexistem num mesmo todo. Esses traços podem ser humanos, animais, vegetais, de objectos ou até de seres fantásticos, sendo já estes, muitas vezes, híbridos por natureza. Nas narrativas realistas e naturalistas, é comum nivelar o corpo e o comportamento humanos com a vida animal.

A analogia que se estabelece entre humano e animal revela-se variada e imprevisível: tanto se podem apenas comparar esses diferentes domínios, como é possível atribuir características físicas exclusivas dos animais a partes do corpo de uma personagem – “o *Chico Malfeito* – um grosso grisalhão, tismado e pequeno, de mãos como palmoiras e perfil de probóscida” (*Ibidem*, p. 220) –, assim como se associam comportamentos e vozes animais a pessoas – “D. Isabel epilógava, junto ao ouvido de Heitor, num silvo concupiscente: – Tu pertences-me a mim!” (*Ibidem*, p. 61), “erguendo-se num salto de cobra, instantâneo, coleante, a viúva [D. Isabel] selou a inflamada impudência dos seus dizeres beijando com frenesi o amante” (*Ibidem*, p. 62).

No romance *Fatal Dilema*, são múltiplos os exemplos de personagens animalizadas nos seus corpos, tanto pertencentes à aristocracia, como oriundas do *bas-fond*. A galeria é vasta: desde a Condessa de Malpartida, com “a sua cabecita de ave” (*Ibidem*, p. 8), ao *Bate Certo*, “com os seus olhinhos de sátiro” (*Ibidem*, p. 301).

Ora, ao que está inscrito no corpo, mais do que o perturbante efeito que possa ter, correspondem comportamentos, frequentemente condizentes com os traços híbridos e delirantes. Será este o fim principal desses traços: sugerir comportamentos bizarros e irracionais, mesmo quando estes não são verbalizados.

Os instintos bestiais são os da sobrevivência: alimentação, reprodução e defesa do corpo. As personagens naturalistas apresentam, no seu quotidiano, várias imagens e comportamentos que obedecem a esses instintos. O narrador descreve os seus hábitos à mesa e também o seu comportamento sexual, sendo estes tópicos muito explorados na

narrativa naturalista. A despeito de serem comportamentos naturais dos seres vivos, eles geram problemas ao alcançarem proporções animais e desregradas que se traduzem no vício (gula, alcoolismo e comportamentos sexuais vistos como excessivos e impróprios, tais como o adultério e a insaciedade sexual).

Existem várias causas para o comportamento irracional e excessivo, para além do simples instinto de sobrevivência: a fome, as privações advindas da miséria, a hereditariedade, a ausência de uma educação baseada em valores sólidos.

Na luta diária pela sua sobrevivência, as personagens naturalistas revelam comportamentos patéticos, que desnudam a tragédia e a mesquinhez das suas vidas, a sua submissão automática aos apelos do corpo, que as converte em seres desprovidos de vontade, algo de indistinguível entre o animal e a máquina. É como se a acção humana fosse somente um mecanismo lógico: o corpo é a máquina; a sua lógica reside no instinto natural que a comanda.

Vejamos, portanto, como se manifestam estes comportamentos em algumas personagens de *Fatal Dilema* e como os seus excessos – e as hipérboles com que o narrador os descreve – originam um grotesco desconcertante, matizado de tons ridículos e patéticos. Um episódio ilustrativo disso é o de um almoço de Conceição, Albano e Consuelo:

(...) foi tema de demorado exame, de sucessivas hesitações e de intermináveis dúvidas o grave problema do almoço. A Conceição (...) começou por declarar que não fazia questão, que escolhesse ele à vontade... para o apetite que tinha, qualquer coisa lhe servia; mas depois, a cada novo prato que Albano lembrava solícito, tudo nela eram fastios, dúvidas, repugnâncias (...). Entretanto, junto ao aparador, a Consuelo mantinha-se muda e humilde, (...) na sua avidez expectante de faminta, e, a simular desinteresse no assunto, apenas, por intervalos, sacolejava com resignação o bule vazio ou emborcava com eloquência, a verificar-lhe o vácuo, uma garrafa.

O que vendo, logo Albano tranquilizou:

– Há-de vir vinho também, já se sabe.

Os olhos das duas mulheres fuzilaram num gáudio. Por fim a Conceição enunciou, dedilhando negligente a guitarra:

– A mim apeteciam-me ostras.

E logo o Albano, paciente e afável, a explicar – que não era bem o tempo delas, que faziam mal... era um puro disparate... nem provavelmente por ali perto as havia senão no «Tavares». Por fim, (...) o Albano ordenou ao moço (...) que fosse ao *restaurant* Paris e trouxesse o almoço do dia. (...)

A melhor forma de iludir o longo e agudo quarto de hora de espera, que ia seguir-se, ainda seria, para esta pobre e gafa criatura, a derivante do trabalho. Por isso ela continuou, espaçadamente, compondo a mesa. (...)

(...)

Batiam agora à porta. Era o almoço, a cujo modesto desdobramento sobre a mesa a Conceição veio de bom rosto ajudar. – Peixe frito, embrulhado em ovo, arroz de su'stância, bife do acém e omeleta, afora o café e laranjas. – A Conceição queria por

força rabanetes, que o moço teve que ir comprar. E convencionado que nada se tiraria das latas, para não arrefecer, os três sentaram-se à mesa. Os olhos de cinza da Consuelo brilhavam e a sua mandíbula descarnada vibrava em sofreguidões de faminta. Atenciosamente, o Albano serviu-a de vinho e quis temperar-lho com o sifão; mas, pouco destro no manejo do aparelho, logo o espumoso líquido transbordou com abundância, inundando a toalha. O que fez que a Conceição, saltitando de maligno prazer, se agitasse, batendo palmas, casquinando risadinhas loucas.

– Então! É alegria... não faz mal – comentou complacente a Consuelo.

E levou com sofreguidão aos lábios o copo efervescente.

Albano, a despeito de tudo, (...) sentia-se mal e confrangia-se, invadido por uma vaga repugnância, perante aquele aparato sórdido, aquela estadeação pelintra, aquela jactanciosa máscara da miséria (...). – Por isso, enquanto as duas, vorazmente, atacavam ao acaso o almoço, ele ficou-se uns momentos, imóvel e afásico, sem apetite, sem decisão, olhando a mesa com tristeza. O que vendo, a Conceição, que regaladamente ingeria uma posta de peixe, sem cerimónia desfibrada com os dedos, admirada inquiriu:

– Não come?

– Como, sim... Já vai... – balbuciou o Albaninho, estremecendo.

– O arroz está óptimo – asseverou, entre duas garfadas, a Consuelo.

– Vamos lá então a ver o arroz.

– Anda cá, meu «tigre», meu lindo! – acariciava agora com indizível meiguice (...), toda em atenção para um grande gato, zebado de negro, que lhe saltara para o colo e com o focinho estendido fariscava guloso a mesa. – (...) Toma lá.

E passava-lhe solícita pequenos cibos de peixe, que o gato deglutia devagar, cerrando beatificamente os olhos.

Depois, aos primeiros efeitos reconfortantes desta benéfica ração, que tão generosamente transcendia dos seus hábitos, a Consuelo, arredando para trás o lenço de lã que lhe cingia as fontes e desabotoando o casaco, a esgoelar as pelhancas negras do peçoço, enquanto um ligeiro rubor lhe alvoroçava a terrosa lividez da face, exclamou, num ligeiro ímpeto de perturbação feliz:

– Ai! tenho calor. (*Ibidem*, pp. 128 – 129, 132 – 133)

No descrito ambiente de “estadeação pelintra”, a fome e a miséria aguçam a gula e a avidez de Consuelo e Conceição. Os actos de Consuelo são orientados no sentido de acautelar a sua porção de alimento: quando Albano anuncia a presença de mais um comensal para o almoço, a sua reacção é de uma perplexidade angustiada – “O quê! Esperam alguém?” (*Ibidem*, p. 122) – e tenta disfarçar a sua contrariedade com um “vago risinho complacente” (*Ibidem*, p. 122). A voracidade animal de ambas coexiste com uma “jactanciosa máscara da miséria”, que se desmorona à mesa, pois Consuelo, “velha serpente” (*Ibidem*, p. 122), esconde habilmente de Albano “um guardanapo grosseiro de algodão, pulhado de nódoas de vinho” (*Ibidem*, p. 121), revelador da desordem e da algazarra sôfrega com que beberiam o vinho; porém, quando acidentalmente o vinho se entorna na toalha, ela responde, quase com indiferença: “É alegria... não faz mal”. É em Consuelo que notamos uma maior ânsia de saciar a fome: “na sua avidez expectante de faminta” fingia não se importar com a escolha do almoço; ridiculamente “sacolejava com resignação o bule vazio ou emborcava (...), a

verificar-lhe o vácuo, uma garrafa” ou compunha a mesa, simbólico gesto do animal que afia as garras; o rosto transfigura-se numa imagem de corpo devorado pela sua própria miséria (“Os olhos de cinza da Consuelo brilhavam e a sua mandíbula descarnada vibrava em sofreguidões de faminta”).

Conceição, pelo contrário, sustém o arcaboijo da máscara pelintra e enfastia-se com as várias sugestões de Albano, desejando alimentos extravagantes como ostras e rabanetes, que não estavam incluídos no almoço que chegara à mesa.

A derrocada da máscara começa com o vinho entornado, que ninguém se apressa a limpar. Conceição e Consuelo, cujos olhos “fuzilaram num gáudio” diante da promessa de haver vinho na mesa, irradiam nesse olhar um brilho amplificado que ofusca a máscara: o verbo “fuzilar” contém uma riqueza semântica que se aplica a contextos de acções violentas e vertiginosas, como as forças da natureza, relâmpagos e trovões, ou o arremesso de explosivos; é, portanto, um olhar festivo que não se preocupa em mostrar-se exigente ou desdenhoso.

Progressivamente, a máscara desaparece, com os comportamentos efusivos de ambas: Conceição saltitava “de maligno prazer”, “batendo palmas, casquinando risadinhas loucas”; Consuelo bebia sofregamente; “as duas, vorazmente, atacavam ao acaso o almoço”; Conceição “ingeria uma posta de peixe, sem cerimónia desfibrada com os dedos”; o gato “tigre” fora convidado para o repasto, saltara para o colo da dona e os comensais partilhavam o peixe com ele. A fera rasga a pele humana e revela-se na sua falta de contenção a comer e a beber; na refeição atacada “ao acaso”, coordenada pela fome e não pelo gosto; na ausência de regras cerimoniais; na posta de peixe retalhada com os dedos; na naturalidade com que um gato está sentado à mesa a saborear o mesmo alimento – equiparado à condição dos humanos ou transportados estes para o nível irracional dos animais? O quadro caótico gera esta confusão; contudo, aqui, é óbvia a irracionalidade humana.

Notemos ainda o nivelamento animalesco conferido à refeição das personagens pelas palavras do narrador: “benéfica ração”, e a instintiva vontade de Consuelo em libertar-se das roupas – e até da estreiteza do seu corpo comprimido por uma pele mirrada (“a esgoelar as pelhancas negras do pescoço”) –, constrangimentos à natural distensão de um corpo inflado pelos excessos alimentares.

Da irracionalidade, além dos instintos bestiais, irrompe o delírio. A natural consequência do muito vinho bebido faz Consuelo, na sua embriaguez, transitar da postura de faminta para uma “grotesca exibição” (*Ibidem*, p. 135) de um sonho

acordado, patético, pela sua edificação na irreabilidade e na miséria. Albano provoca esse delírio quando pergunta a Consuelo: “e os teus amores como vão?” (*Ibidem*, p. 134):

– E eu afinal não sei porque é, não sei o que é que tenho... mas, em suma, não sou eu que os procuro. Eles é que se chegam! – afirmou, com sincera intimativa, a esquálida megera, cujo estiramento bisarmal e cuja apagada e sórdida expressão, agora se tornavam, nesta desvanecida afirmação e pelo absurdo formal do contraste, mais repelentes ainda e mais horríveis.

– Parece impossível! – casquinou a Conceição, atenuando o justiceiro golpe da censura num risinho tolerante.

Inacessível porém ao remoque, num ridículo ar triunfal, fazendo leque da mão e abanando a cabeça, a Consuelo retorquiu, com procurada afectação, muito afoguada:

– Pois sim! Tomaram muitas!

Mas de repente, como se tivesse o íntimo rebate da sua grotesca exibição, naquele momento, ergueu-se, e numa compostura natural, colhendo a loiça suja:

– Isto não há remédio senão a gente rir um bocado, para espairecer... (*Ibidem*, pp. 134 – 135)

A perda de contacto com a realidade conduz a personagem naturalista a mais comportamentos delirantes, que podem ou não ser movidos pelo instinto animal. No que se refere a D. Isabel Penalva, a sua histeria irracional, herdada da sua mãe, tem uma raiz instintiva; veremos adiante como se desenvolve numa loucura que excede a lógica da vida animal, que se orienta somente no sentido de sobreviver.

De facto, D. Isabel é um animal social que encontra no casamento com Eusébio, um aristocrata muito mais velho, uma estratégia de sobrevivência:

(...) Orçava ele pelos 50 anos. (...) evidentemente, ele nascera cedo de mais para poder fazer a felicidade da Isabelita, e esta viera ao mundo já demasiado tarde para poder constituir a sua... (...) A tirania dos sentidos, erguida na asa traiçoeira da vaidade, levou a razão de vencida e achou esta fórmula de transigência: – Ele já não era criança... sabia muito bem; mas era um homem de posição, tinha um nome vantajoso e lindo na sociedade. Quantas o não requestavam aí assim, descaradamente... fidalgas, ricas, formosíssimas... quantas! Era só ele querer! Porque ele retribuir-lhes-ia com vantagem, em notoriedade e em brilho de existência, a quota sensual de mocidade que lhe faltava.

(...) compreende-se que D. Isabel, ambiciosa e esperta, na sua juvenil impaciência de converter-se em astro dominador da sociedade, tivesse como um magnífico auxiliar este homem notório e fino (...). (*Ibidem*, p. 48)

Contudo, D. Isabel não encontra nessa união a saciedade do seu instinto sexual:

(...) o que fora então, mormente nos últimos quatro anos, a vida afectiva e íntima dos dois cônjuges, facilmente calcula-se. Mutuamente arrefecidos ambos. (...) Eusébio Penalva, gafo e decrépito, já não podia dos encantos dessa mulher, embora linda e soberba, fazer saltar a chispa comocionadora dos seus nervos, nem da segurança tranquila da posse extrair estímulo bastante à extenuada inércia dos sentidos. (...)

(...) com toda a sua sobranceira reserva, D. Isabel não conseguia dominar por completo o temperamento, e, uma ou outra vez, a sua organização de fogo atraíçoa-a.

Via-se bem como, com as pautadas exigências da sua condição, aquela natureza excessiva e ardente andava em briga. Era uma organização toda de extremos, era o complexo produto de vários paroxísmicos desvarios... organização não só insaciada, mas insaciável, encaminhada sempre ao delírio, tarada de mórbidas apetências, torturada de histerismos rubros e violentos como uma cratera dos trópicos. (*Ibidem*, pp. 50 – 51)

Essa sua “organização não só insaciada, mas insaciável”, histérica por natureza, privada, no seu casamento, de satisfazer os instintos, empurra-a para o adultério com Heitor:

Tendo-o considerado a princípio com piedade, logo D. Isabel, ao cruzarem o primeiro olhar, se sentiu trespassada até à medula da própria alma, e compreendeu (...) que tinha ali assim finalmente o homem capaz de abondar aos espasmos sensuais da sua carne e de aplacar a atormentada febre dos seus desejos. Já não o largou... e nesta quente obsessão passou a levar uma agitada vida de alvoroço. Cada vez mais deliciadamente se confirmava naquela impressão primeira: Heitor emocionava-a profundamente, causava-lhe perturbações, quebramentos, ânsias. (*Ibidem*, p. 54)

Na razão de ser dos actos de D. Isabel não há uma vontade autónoma, porque ela se limita a obedecer ao corpo; impõem-se “a chispa comocionadora dos seus nervos” (*Ibidem*, p. 50), o seu temperamento nervoso, “a sua organização de fogo” (*Ibidem*, p. 51), os “espasmos sensuais da sua carne”. Este retrato moral e psicológico configura uma face grotesca nesta personagem, que, exteriormente, aparece na vida mundana como uma aristocrata dominadora, voluntariosa, que consegue tudo o que quer e até dita as modas, quando, na verdade, é o seu lado animal que a comanda. Tanto assim que a loucura do seu desejo arruinará a sua vida com o peso dos remorsos de ter causado, com o seu adultério, a morte do marido e da filha muito jovem.

A sociedade portuguesa oitocentista retratada por Abel Botelho, sobretudo nos meios aristocráticos, reflecte bastante a distorção causada pelas máscaras, o abismo entre ser e parecer. Nessa desordem carnavalesca, em que ninguém se revela claramente e onde tudo aparenta ser permitido para sobreviver, as referências e os valores morais perdem-se. Um instante de glória vale por si e não importa como foi alcançado. Elevam-se, então, os anti-heróis. Na parte seguinte deste subcapítulo, veremos como tal ocorre neste romance.

1.1.3. Juízos de valor – o princípio da inversão

Na ficção naturalista, entre tantos protagonistas que se caracterizam mais pela presença de defeitos do que de qualidades, existem alguns – poucos, notemos isso – que

podem ser considerados heróis, pelo seu carácter e comportamento; contudo, raramente são heróis que triunfem sobre as adversidades do mundo à beira do abismo retratado pelos naturalistas⁴³. É frequente serem vítimas dessas adversidades que os vencem. O herói, no Naturalismo, assemelha-se ao herói romântico: tal como acontece com os raros heróis no Naturalismo, o herói romântico vive “um percurso atribulado, isolado e em conflito virtual ou efectivo com a sociedade, com as suas convenções e constrações” (Reis, e Lopes, 2000: 194); em ambos existe o “desencontro entre, por um lado, certos ideais e ânsias de Absoluto (...) e, por outro, as normas de uma vida social envolvente que constringe e inviabiliza a concretização de tais ideais.” (Reis, e Lopes, 2000: 194)

Pelo contrário, o anti-herói é a personagem mais comum das narrativas realistas e naturalistas e caracteriza-se pela sua “configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação.” (Reis, e Lopes, 2000: 34 – 35) Considerando o âmbito didáctico naturalista, o anti-herói ilustra a mensagem de moralidade transmitida, que repreende o vício.

Valores como a honra, a honestidade, o mérito, são desprezados a favor da superficialidade e da ostentação. Impera a lei de um mundo invertido, o que cria uma perspectiva grotesca da realidade.

No romance *Fatal Dilema* encontramos vários desses anti-heróis aceites acriticamente pela multidão moralmente deformada e em diferentes grupos sociais. Existe uma clara diferença entre o juízo crítico interno, feito, na narrativa, pelas personagens sobre outras personagens, e o juízo crítico externo, esse exercido pelo narrador sobre as personagens. Considerando essa diferença e o modo errado como as personagens se observam e se avaliam mutuamente, influenciado por vícios e pela ausência de valores morais, entende-se que o narrador faz uma valorização negativa de todas essas personagens.

⁴³ De facto, no Naturalismo, são raros os exemplos de heróis cujas peripécias encontrem um desenlace feliz. No entanto, tal pode acontecer: no conto “A História da ‘Lavandisca’ ”, do livro *Esboços do Natural* (1883), de Júlio Lourenço Pinto, Joaquina da Quintela, uma mulher humilde, que abandona a família para, grávida e contra a vontade do pai, Manuel, se casar com José Portelo, dedica-se abnegadamente ao noivo, com quem passa a viver, esperando que este se decida a marcar o dia do casamento. Mas José Portelo vai perdendo a vontade de se casar e vai adiando a data, encontrando várias desculpas para o fazer, nomeadamente o avançado estado da gravidez de Joaquina. Depois de nascer a filha, Deolinda, decidem casar-se e baptizar a filha no mesmo dia. Contudo, o casamento não se concretiza: um dia antes José parte, abandona Joaquina e para a filha e desaparece. Passados muitos anos de trabalhos, sacrifícios e privações para Joaquina e para a filha, de modo a sobreviverem sozinhas, por acaso, Deolinda encontra o pai e conversa com ele, sem saber com quem fala. Joaquina chega a casa, reconhece José Portelo, que estava muito mudado, e revela-lhe que aquela rapariga é a filha de ambos. José Portelo emigrara para o Brasil, onde fizera fortuna, e regressara definitivamente. Pede perdão a Joaquina, casa com ela e a família mantém-se unida e feliz, sem mais adversidades.

Cristóvão do Amaral Moscoso, o pai adoptivo de D. Isabel, surge como um boémio que se serve da sua valentia para os fins mais absurdos e superficiais, em contextos ridículos e despropositados:

(...) Fora o pai [de D. Isabel] um incorrigível boémio, uma das figuras imprescindíveis e das lendárias estratificações da mocidade doirada do seu tempo. Constituíra a sua vida uma odisséia galante, o mais saboroso frandunar de acaso pelo mundo do amor, do perigo e da aventura. Cristóvão do Amaral Moscoso legou uma lenda amorosa própria a correr parelhas com a de Amadis, e um cadastro anedótico mais desopilativo e frascário que os de Bocage, Quevedo ou Tolentino. A um tempo amorudo e espadachim, à maneira dos grandes rufiões da época. Homem sem hesitações diante duma situação arriscada e sem escrúpulos perante a resvaladia alucinação duma pândega. Exímio atirador e cadeleiro desaforado. Bebia imperturbável, sem se desmanchar, uma botija de genebra (...). Vestindo, em geral, com afectada negligência, um artigo havia de seu vestuário, de cuja escrupulosíssima correcção ele fazia ponto de honra: todo o seu brio resumia-se na alvura deslumbrante do peitilho da camisa, que Cristóvão do Amaral timbrava em trazer sempre irrepreensível. Nunca em nenhum dos seus pantagruélicos desmandos, nem mesmo em noites em que, perdidamente borracho, tinham que o levar em braços para casa, nunca houvera exemplo de ele ter atraído este seu dogma, salpicando por acaso de roxo essa alvura imaculada. E até duma vez em que, no delírio espumante duma ceia, lhe mancharam, sem querer, o peito de vinho, Cristóvão Moscoso, furioso, sovou com tal sanha e rigor o imprudente, que o desgraçado, com os ossos num molho, esteve meses de cama e veio por fim a pagar com a vida o sacrilégio. (*FD*, pp. 36 – 37)

Na caracterização desta personagem, surgem várias palavras de ressonância épica: “uma das figuras (...) das lendárias estratificações da mocidade doirada do seu tempo”; “Constituíra a sua vida uma odisséia galante”; “legou uma lenda amorosa própria”; “espadachim”; “atirador”. E, no entanto, o contraste risível desse perfil heróico manifesta-se nos vícios e manias que lhe são atribuídos, todos ligados à futilidade e ao materialismo da vida mundana: “incorrigível boémio”; “cadastro anedótico (...) desopilativo e frascário”; “sem escrúpulos perante a resvaladia alucinação duma pândega”; “cadeleiro desaforado”; “Bebia imperturbável, sem se desmanchar, uma botija de genebra”; “todo o seu brio resumia-se na alvura deslumbrante do peitilho da camisa”; “pantagruélicos desmandos”; “perdidamente borracho”. Ora, esses vícios retratados com exagero e ironia, recorrendo o narrador a vocábulos de um nível popular, como “cadeleiro” e “borracho”, derrubam o carácter grave do verdadeiro herói e das suas façanhas. Alguém que sova, a ponto de lhe causar a morte, quem lhe mancha a camisa só pode ser considerado lendário num contexto como o que se tem analisado. A maior importância dada ao aspecto do traje do que à vida humana torna-se absurda, própria de um mundo horrivelmente distorcido.

A diferença que se percebe entre o juízo do narrador sobre os comportamentos das personagens e o juízo destas personagens sobre os mesmos comportamentos é notória no passo seguinte, que testemunha as peripécias de Cristóvão do Amaral Moscoso e os seus efeitos no meio social circundante, que, não só parecia não as desaprovar, como as tomava como exemplo:

Amigo de Garrett e Sotomaior, este pai putativo de D. Isabel aproveitara com o primeiro a civilizadora lição do exílio; perpetrara, de sociedade com o segundo, vários estragos sentimentais que ficaram célebres; ao passo que decretavam infalíveis os dois, para cada estação, os capítulos essenciais do código da elegância. E, até, das mais retumbantes estroinices atribuídas ao marquês de Nisa e biltraria congénere – assaltos fora de horas, raptos de donzelas, brigas de botequins, correrias nocturnas, sevícias contra a rebeldia sensual das actrizes em voga – apura-se que algumas haviam tido em Cristóvão do Amaral o principal malandrim e o astuto inspirador. (*Ibidem*, p. 37)

Encontramos uma caracterização semelhante em Eusébio Penalva, glorificado, apesar dos seus vícios:

(...) Viera ele de Coimbra, diplomado em Direito, como toda a gente, mas trazendo, a mais, a dominadora auréola que aos palradores eméritos o entusiasmo juvenil de embalada ali confere. Tinha uma eloquência de instinto, uma fulgurante cintila tribunícia, arrebatada e ardente (...). Assim, de nada mais carecia este grande favoniado da sorte, além da sua enciclopédica ignorância, para poder vir a ser um homem célebre.

Veio abrir banca de advogado em Lisboa. Aqui, poucos meses volvidos, a defesa, ruidosa e feliz, dum causa de escândalo, breve lhe enfunou com vento de feição a fama (...). Dentro em dois anos, ele era deputado. Então, alvissareiro emérito das antecâmaras ministeriais, a poder de assiduidade, de louvaminheira subserviência e de intriga, não lhe foi difícil conseguir ser destacado como representante de Portugal num congresso jurídico que reunia em Londres. (...) grado a grado, o convicto acento da sua expressão começou focando as atenções, o fogo imperativo da sua voz impôs-se. (...) Usando de muito apreciável manha, Eusébio Penalva orou em português; de sorte que a assistência não percebia palavra; mas ganhava-os gradualmente a fogosidade do verbo, o entono académico do gesto, o garbo insinuante da figura. (...) Por fim, semelhante jogo de atracção física derivou para um íntimo aplauso inconsciente, abriu-se num decidido encantamento espiritual e acabou por acentuar-se, triunfalmente, num arrebatamento de entusiasmo irresistível. A termos que «o jovem Cícero português» saiu dessa memorável sessão confirmado um portento.

Entretanto, esta sua bem surtida digressão ao estrangeiro arejou-lhe a ambição, soprou-lhe alentos a um querer mais largo. (...) e dentro em pouco embarcava com rota aos Estados da América do Sul, a negociar vários tratados de comércio, cujo malogro foi completo. Mas soube o seu hábil secretário iludir o desastre, trazendo para o Museu Arqueológico várias múmias «astecas» e diluindo a infrutuosa história das negociações nuns infundáveis relatórios que ninguém leu, e que por isso mesmo alcançaram a chancela oficial de magníficos. (...) Eusébio Penalva recebera a grã-cruz de Sant'Iago e fora elevado ao pariato. (*Ibidem*, pp. 33 – 36)

A ironia do narrador exacerba os vícios, a falta de mérito, a ascensão rápida, por meios desonestos, e o louvor inconsciente de um discurso pela sua forma e não pelo

conteúdo: a “enciclopédica ignorância”, as alvíssaras, a “louvaminheira subserviência”, a “manha”, o embuste são os recursos que lhe abrem as portas da glória numa sociedade que encontra na “fogosidade do verbo”, no “entono acadêmico do gesto” e no “garbo insinuante da figura” razões bastantes para uma entronização imerecida. Saliente-se o ridículo de uma assistência que eleva ao grau de “portento” um discurso de cuja língua não compreende uma única palavra.

Numa sociedade fascinada com as aparências e a superficialidade, que aplaude os medíocres e os corruptos, percebe-se que os bons costumes e as virtudes não são valorizados nem vistos como modelos de comportamento.

D. Isabel, a Condessa de Malpartida e Heitor conversam e a condessa demonstra a sua alegre passividade, a sua resignação perante o estado do mundo, bem como o culto das aparências:

- A vida é isto! o senhor bem o sabe – tornava impenitente a condessita. – Pra ser-se feliz, devemos simplesmente aceitar e tomar no seu arranjo acidental as coisas, como se toma do chão um fruto caído. Aceite o meu amigo, à *tout cœur*, as invejáveis condições que teve agora o bom capricho de lhe trazer a fortuna, em vez de se pôr a filosofar sobre elas. Olhe que a filosofia é a triste voluptuosidade dos impotentes. Os filósofos foram sempre os maiores sensaborões deste mundo. E todos feios!
- Feios, ouviste?... – segredou a Heitor amavelmente a viúva. – Nunca serás filósofo. (*Ibidem*, p. 77)

Nas palavras destas personagens, é possível ainda verificar a inversão de valores e o ridículo na condessa, que aceita com naturalidade e como um costume moderno, corolário de uma suposta evolução inteligente, a seu ver, a infidelidade do marido:

- (...) a condessa, sem se desconcertar:
 - É verdade – não imaginam! – mas aquele invencioneiro do conde sempre me encanita às vezes com cada história! É um professor emérito e divertido, uma viva gazetilha. E então na crónica do baixo amor vale por toda uma universidade... Pois é ele – palavra! – é ele que a cada passo me conta picarescos episódios, aventuras picantes, as mais cínicas invenções do comércio amoroso, truanices, escândalos que dariam volumes.
 - Reparte coa gente, não faças monopólio – acudiu D. Isabel com interesse.
 - Ó filha! Pronta... quando quiseres. Garanto-te que vale a pena. – E deslocando-se, com intencional expressão, entre os dois: – São tudo aventuras recentes, e que eu adivinho perfeitamente se passaram com ele... mas o maroto apresenta-mas sempre como sucedidas longe e algures, com amigos dele.
 - Tem graça...
 - Inocentes anacronismos que ele comete em homenagem à fidelidade marital.
 - A fidelidade marital?... Que oiço! – atalhou D. Isabel com admirativo horror.
- Ó Eugénia! Pois vocês ainda usam disso?... Duas pessoas de bom gosto...
 - E de bons costumes... – acrescentou, franzindo as aletas do nariz, Heitor.

– Diabo! Que querem vocês? – explicou a condessa, com aquele seu depravado rir dos momentos difíceis. – Cada um de nós dois compreende muito bem a vida... mas é que nem eu, nem o conde, esquecemos nunca que a gente *comme il faut* deve sempre, mesmo nas situações mais íntimas, proceder como se estivesse em sociedade. E aí, em homenagem às conveniências... (*Ibidem*, pp. 79 – 80)

Realmente, invertem-se os modelos de comportamento e, de acordo com D. Isabel e Heitor, as pessoas “de bom gosto” e “de bons costumes” são aquelas que já não valorizam a fidelidade marital.

Verifica-se, portanto, a inversão grotesca nos valores e no comportamento, o que é presumível no mundo doente e degradado que se retrata na narrativa naturalista, em que muitas vezes a virtude não conduz à salvação e é através do vício que, aparentemente, se triunfa, conquanto seja um triunfo ilusório. Num mundo assim, o mal torna-se dominante, deixa de ser objecto de censura e é associado aos “bons costumes”.

No ponto seguinte, abordaremos outro tipo de inversão: a máscara, que encobre e descobre a miséria e o delírio nas vidas angustiadas das personagens, cujo único escape é carnavalizar a tristeza.

1.1.4. Carnavalização do inferno

As personagens que, neste romance, suportam uma vida oprimida pela miséria e subsequentes angústias, por vezes, conscientemente ou não, adoptam posturas e comportamentos de libertação carnavalesca, de tal modo intensos ou até bizarros que a sua concretização pode ser inquietante ou patética. Como se sabe, o Carnaval é a festa da anarquia: tudo se transforma – rostos, corpos, vozes, trajes –, derrubam-se todas as convenções e ergue-se um mundo caótico, folião, em que se perdem todas as certezas do mundo familiar e a única regra é não haver regras. Portanto, dadas estas características, a realidade carnavalesca tanto pode ser assustadora como fundamental e desejável para a catarse dos que sofrem.

O carácter patético da carnavalização da vida está na incoerência, na inadequação, na convivência de realidades antagónicas que coexistem num espaço onde uma delas não deveria estar. Esta condição gera o grotesco: algo está a mais e no local mais inapropriado possível.⁴⁴

⁴⁴ Um conhecido exemplo desta condição que gera o grotesco, como nota Mary Russo, é o que nos dá Mikhail Bakhtine, no seu estudo sobre a obra de François Rabelais: “the ‘senile, pregnant hag’ as the strongest expression of the grotesque” (Russo, 1995: 1).

Retomando as palavras de Consuelo, quando desperta de um delírio seu, entrevemos o motivo desta carnavalização da vida miserável:

– Isto não há remédio senão a gente rir um bocado, para espairecer... Os ganhos cada vez são menos. Veja o Sr. Albaninho: ralo-me aqui com trabalho e o resultado é nenhum! (*Ibidem*, p. 135)

Nos incidentes da vida de Consuelo, com uma fatal propensão para o abismo, como é típico nas personagens do *bas-fond*, ocorre essa carnavalização, nem sempre voluntária. Numa conversa com Heitor, Albano explica-lhe por que razões não abandona Conceição, como planeava, e continua a apoiar a sua amante e Consuelo:

– (...) Palavra de honra! Vou agora ali unicamente por dó. Se tu visses! Dão-se a perros para viver... Não têm nada! E eu devia-lhe dinheiro... Imagina tu que, anteontem, fui dar com aquele estafermo da *Rebolona* a abanar ao lume, vestida como?... Com um encardido fato de *pierrot*, do guarda-roupa do teatro! Ai, menino, que figura! Com aquele seu comprimento espectral, aquele pescoço de linhas, aquele peito esquelético, aquela face de terra! E nos olhos a melancolia da fome! E ao sacudido compasso do abano o escorrido e imundo trapo guizalhando... Inverosímil de grotesca... mas dum grotesco triste e repelente. Arrepiava. Não podes pôr na tua ideia!

– Alguma estúpida renovação do Carnaval?

– Não... É que tinha o fato todo no prego! (*Ibidem*, p. 280)

A miséria extrema carnavaliza a vida de Consuelo, tornando-se irrisória: “tinha o fato todo no prego” para continuar a sobreviver. Esta privação, que se estende até à necessidade de empenhar todo o vestuário, tendo ela de se vestir, no dia-a-dia, com um “encardido fato de *pierrot*, do guarda-roupa do teatro”, tinge de ridículo o drama, pois Heitor escarnece e ironiza: “Alguma estúpida renovação do Carnaval?”

Conseguindo ser risível, o drama não perde a sua densidade perturbadora: descrevendo a imagem de Consuelo, Albano conserva na memória os pormenores da sua figura, ensombrados pelo seu dó (“comprimento espectral”, “pescoço de linhas”, “peito esquelético”, “face de terra”). Estes traços desenhavam a imagem da morte: no “comprimento espectral”, na sumição do seu corpo que devolve a aura incorpórea de um espectro, numa carne cortada e desfeita (“pescoço de linhas”) em linhas que ameaçam ruir e soltar-se, no “peito esquelético”, reduzido a ossos, na face que se prenuncia apossada pela terra onde apodrecerá (“face de terra”). Na evocação desta imagem de Consuelo, os gestos desta são os movimentos involuntários de uma massa inerte sacudida pelas forças naturais e é o fato de *pierrot* que aparenta ser uma entidade autónoma, com vida própria: “ao sacudido compasso do abano o escorrido e imundo trapo guizalhando...” As palavras de Albano são as de um discurso transtornado,

ênfatizado por epifonemas constantes, acompanhando a descrição de Consuelo que surge num movimento ininterrupto de hipotipose:

(...) Com um encardido fato de *pierrot*, do guarda-roupa do teatro! (...) que figura! Com aquele seu comprimento espectral, aquele pescoço de linhas, aquele peito esquelético, aquela face de terra! E (...) a melancolia da fome! E (...) o escorrido e imundo trapo guizalhando...

A anáfora construída pela reiteração da preposição “com” e dos pronomes “aquele” e “aquela”, sem conjunções a unir as palavras, provoca um ritmo crescente e expressivo que revela os horrores que se sobrepõem; cruzando a vertigem desta descrição, a parataxe dá uma continuidade pendente ao discurso que parecia terminado (“E (...) a melancolia da fome! E (...) o escorrido e imundo trapo guizalhando...”), acentuada pelas reticências. É, portanto, um grito de perturbação com o que presenciou.

Muito importante, na carnavalização do inferno em que se transformou a vida de Consuelo, se torna a máscara que representa o fato de *pierrot*. Inicialmente, o efeito do que seria uma alegre fantasia de Carnaval é de imediato quebrado pelas evidências de o fato estar encardido, de ser como um “escorrido e imundo trapo” e de ser uma representação do Pierrot, a personagem do palhaço triste que chora por um amor não correspondido. Portanto, Consuelo encarna a figura da alegria arruinada pela dor, sendo a tristeza a nota dominante: “E nos olhos a melancolia da fome! (...) Inverosímil de grotesca... mas dum grotesco triste e repelente. Arrepiava.”

De modo semelhante, encontramos estas transfigurações carnavalescas em Conceição, no que se refere ao seu modo de se vestir. Antes de sair de casa, mesmo de noite, enverga como que um disfarce gorado da sua desgraça:

Não tardou que saíssem [Conceição e Albano] – sumariamente arranjada a Conceição, vestida mesmo como estava em casa, tendo coberto apenas uma longa capa «tapa-misérias», de pano verde-garrafa e garrido forro escocês, e pregado à pressa o seu grande chapéu «directório», de veludo negro, com *agrafe* lapidada e plumas (...). (*Ibidem*, p. 286)

Tal como Consuelo tapa a sua nudez com um triste fato de *pierrot*, Conceição encobre a sua miséria com “uma longa capa ‘tapa-misérias’”, que, contudo, não é uma máscara que a esconda na noite escura, quando sai com Albano. A intenção sofre o malogro de, embora ocultando as vestes por baixo, a capa ser longa e vistosa nas suas cores vivas (uma “longa capa ‘tapa-misérias’, de pano verde-garrafa e garrido forro escocês”) e ser bastante apelativo ao olhar o chapéu (“grande” e “com *agrafe* lapidada e plumas”). Contudo, tanto a máscara de Consuelo, como a de Conceição, não encobrem

a miséria. As suas atitudes, ao vestirem-se desse modo estranho e improvisado, tentam erguer um sonho de fuga das suas vidas, mas do qual rapidamente acordam. O pesadelo grotesco das suas vidas não se esvai.

Na figura de Conceição, o adereço que mais contribui para o seu perfil grotesco é o chapéu, que funciona como um prolongamento anormal dos limites do seu corpo. O próprio narrador caracteriza a sua imagem como grotesca, descrevendo o momento em que ela se despe, deixando ficar o chapéu:

- Ó filha! Mas que preparo é esse?... – exclamou, rindo de espanto, Albano.
- Fora motivo ao seu reparo alegre, que a Conceição, já em camisa, sentada aos pés da cama e dobrada a desabotoar as botinas, conservava ainda o chapéu na cabeça.
- O que é?... – perguntou ela naturalmente.
- Por onde devias começar, acabas...
- Então ela, ao endireitar-se, muito intrigada, e como desse com a sua grotesca imagem no espelho do guarda-vestidos, riu por seu turno, e encolhendo os ombros:
- Ora! Que mais faz! (*Ibidem*, p. 292)

O corpo grotesco extravasa os limites da sua pele e funde-se com o mundo exterior. Como elemento naturalmente estranho ao corpo, o chapéu cria a imagem grotesca e, sendo grande, torna-a mais intensa – mais exagerada e disforme é a imagem. Além do seu tamanho, o chapéu sobressai pelas plumas, partes naturais do corpo das aves, criando alguma heterogeneidade na figura de Conceição, que lembra as imagens encontradas na *Domus Aurea*, de Nero.

No decurso da narrativa, verifica-se que Conceição mantém sempre um comportamento bizarro, cujos motivos não são explicitados e que, por ser aparentemente ininteligível e absurdo, se torna intrigante: nunca tira as meias à frente de ninguém, nem mesmo diante de Albano, o amante, que está autorizado a observar todo o seu corpo, excepto as pernas nuas e os pés descalços.

- Pernas e pés, já sabe... ninguém mos vê senão calçados.
- Lá vem a asneira do costume! És tola!
- Minha mãe que fosse! – acentuou a Conceição com peremptória energia.
- Então assim me pões fora?
- Que remédio! se quer que eu me vista.
- E o Albano, exasperado por este inexorável obstáculo posto ao seu sibirismo expectante, a ele que sofria, té à loucura, da obsessão do nu total, do nu paradisíaco, saltou com ímpeto da cama, exclamando:
- Sempre tens cada uma! Pra onde te havia de ir a vergonha.
- A Conceição adozou a voz e a expressão, de jeito a aplacá-lo:
- Mas olhe que não estão sujos!
- Pois assim parece!

De sobejo sabia Albano quão formal intransigência havia nesta estranha preocupação, nesta idiossincrasia estúpida. Quantas vezes, e sem resultado sempre, ele já procurara vencê-la! (...)

(...)

– Bem, então não te demores. Calça-te e chama-me. Ao resto da *toilette* posso eu assistir.

– Pois sim, pois sim... (*Ibidem*, pp. 119 – 121)

Conceição usa o vestuário como uma máscara da miséria e o seu comportamento, parecendo um capricho risível, talvez esconda algum segredo.

Conceição é uma personagem na qual traços físicos belos e disformes convivem num hibridismo exótico. A beleza sublime dos cabelos – “o cabelo abundante e negro como a essência mesma da noite” (*Ibidem*, p. 117) –, do busto – “airosa projecção do busto” (*Ibidem*, p. 117) – e dos braços – “estimulante perfeição dos braços” (*Ibidem*, p. 125) – contrasta com uma fealdade que surge mesmo animalizada: “narinas relinchantes” (*Ibidem*, p. 118), “o queixo, levemente prognata” (*Ibidem*, p. 118), a boca “grossa, irregular e um pouco puxada a um lado” (*Ibidem*, p. 118).

Em *Fatal Dilema*, o grotesco manifesta-se igualmente nos corpos das personagens muito belas e nem sempre existe máscara que escamoteie a verdade da miséria humana. Aliás, já notámos, nos exemplos de Conceição e Consuelo, que a carnavalização é ilusória e que o disfarce atrai o olhar, intrigado, para o que está escondido. No ponto que se segue, perceberemos em que contextos a beleza de algumas personagens é desfigurada e mesmo violentada.

1. 2. A beleza extrema

O monstro, para ser considerado feio, disforme e mau, precisa do seu reverso – a beleza, que se caracteriza pela simetria e boa proporção das formas, nos corpos; e a nobreza e elevação do carácter e das acções, quanto à personalidade humana.

Neste romance, encontramos beleza e fealdade no retrato físico das personagens, nobreza e ignobilidade no seu retrato moral; muitas delas, contudo, estão confinadas ao lado desagradável e sombrio, o grotesco. Portanto, nessas personagens, feias de corpo e ignóbeis de carácter, o mais comum é serem exclusivamente feias. No entanto, entre os feios, Albano sobressai: deformado no corpo e na personalidade, alguns gestos de comportamento sublime alternam com essa deformação moral.

Sendo as personagens planas, elas apresentam comportamentos previsíveis e não podemos esperar mudanças na sua personalidade; o que se pode notar de surpreendente

em algumas das personagens deste romance são algumas atitudes inesperadas, conquanto elas não influam no seu comportamento dominante e no desfecho que lhes está destinado, não menos previsível. Causa espanto, por exemplo, a comoção de Albano, homem frio de sentimentos, com Susana e com os seus gestos filantrópicos; devido a essa comoção, diz algo de inesperado nele, falando de Susana: “ – (...) ser-se pai duma criatura assim é até a única coisa que pode justificar essa asneira boçal do casamento.” (*Ibidem*, p. 106). Eusébio, o pai de Susana, aristocrata moralmente pervertido, apresenta o seu lado bom no trato com a filha. Quanto a todas as outras realidades, estas personagens são como as demais nesta obra, animais humanos que agem sob pressão dos instintos e no seu interesse próprio somente. Susana é a jovem que causa a estranheza no mundo em que vive, estranheza que causa essa comoção atípica nestas personagens.

Susana, constantemente nobre no seu carácter e na sua conduta, será, porventura, a personagem mais plana e menos complexa nesta narrativa. Na sua figura, na sua personalidade, nas suas acções, só se encontra o sublime, o belo, o perfeito, o puro. O grotesco, em Susana, só surge num contexto de violência sobre o seu corpo, submisso à natureza e fragilizado pelas adversidades de um mundo tão contrário à sua personalidade. Susana isola-se do mundo, ao contrário da mãe, D. Isabel, e não tem qualquer outra ligação com ele a não ser a partir da sua casa, meio de onde não se afasta e a que está circunscrita a sua vida – a sua rede social são os pais, os amigos dos pais (vários aristocratas, Heitor, Albano) e os empregados da casa. Portanto, ela não pertence a esse mundo nem desempenha nele um papel activo e sim, sempre, um papel passivo. Ela é a filha dos Penalvas e apenas será um dia, por obrigação social, a mulher de alguém:

(...) perante a inalterável compostura da sua alma, doce e tranquila, a ideia do casamento era mais uma destas forçadas obrigações morais impostas pelo equilíbrio da estrutura social, mais uma das escoras convencionais à dignidade humana, mais um destes mansos sacrifícios a cuja dura prova nos vota inapelavelmente o mundo. Não o apetecia, repugnava-lhe mesmo fundamentalmente; mas – que remédio teria ela! – não se revoltava contra a hipótese de ter que o aceitar um dia. Entretanto, fazia por adiar, quanto possível, pelo que lhe dizia respeito, essa brutal imposição; e, a ter que ferir-se o holocausto da sua virgindade, Susana protestava intimamente que essa forçada sujeição sexual em nada tolheria o voo altivo e alheio da sua alma. (*Ibidem*, p. 101)

Susana só existe em pleno e como ser activo, autónomo e realizado no recolhimento de si mesma, na distância da vida mundana, qual Danaide aprisionada no mundo material e no seu corpo.

Sendo uma jovem tão perfeita, bela e tão distanciada do mundo, que a fragiliza, assemelha-se a um anjo, a uma entidade sobrenatural. Essa perfeição torna-a prodigiosamente bela: “Era uma forma vaga e incoercível quase, ténue evocação de sonho, melindrosa figura de balada, loira como Ceres, delgada como Hebe” (*Ibidem*, p. 8);

(...) Parecia arrancada em flagrante a alguma tela de Van Eyck, íntegra e perfeita, desde o diadema de ouro do seu cabelo e a quase incoercível forma do seu perfil, desde a claridade sideral do semblante reflectindo a igualdade inalterável da sua alma, té ao escrupuloso arranjo e à simetria modelar das pregas do vestido. Na sua face merencória e longa, prendendo a luz de tal sorte que a diríeis repassada de qualquer misterioso lume interior, rasgavam-se, grandes e azuis, os olhos, tocados um pouco desse vago estrabismo que é filho do isolamento, e desenhava-se fugazmente a boca em frescuras de cereja orvalhada e madura. Susana era um destes géneros de beleza fugidia e efémera, que pela própria delicadeza se esbatem e apagam, quando trazidas à grossa concorrência da multidão, e cuja afinada fugacidade de linhas não resiste muito tempo aos anos, se antes não vem devorá-la prematuramente a morte. (*Ibidem*, pp. 81 – 82).

Atente-se ainda em outros pormenores: Susana é prodigiosa e sobredotada, ao ponto de o seu pai exclamar, num presságio sinistro: “– Que prodígio! Qualquer dia ficamos sem ela!” (*Ibidem*, p. 84); toca harpa, uma característica comum nas representações artísticas dos anjos – “Susana estava agora retida pela sua lição de harpa.” (*Ibidem*, p. 237); e há, no seu corpo, traços sobre-humanos: “os seus dedos de fada” (*Ibidem*, p. 265).

A beleza extrema concentra-se, essencialmente, em Susana. As personagens, neste romance, descritas como muito belas e tentadoras para um olhar masculino são as de mulheres fatais, opostas à concepção da mulher-anjo (de que Susana é um modelo) e cuja beleza corporal não encontra paralelo com um comportamento elevado, como sucede em Susana. As mulheres fatais, como D. Isabel, Conceição, Alda (a protagonista d’*O Livro de Alda*), Adriana (de *Amanhã*), Ivone (de *Próspero Fortuna*), Honorina (a mulata do romance *A Mulata*, de Carlos Malheiro Dias), Thérèse Raquin (protagonista cujo nome intitula o romance de Émile Zola), entre tantos exemplos, apresentam-se como demónios dentro de corpos atraentes, que agem por instinto de sobrevivência, porque não há pensamento que as demova. É o instinto que comanda os seus actos.

Veremos que o grotesco vence o sublime, que a beleza é frágil e efémera perante as forças que desencadeiam transformações corporais (crescimento, envelhecimento, doenças, morte). Ou, não se perdendo totalmente a beleza, esta é trespassada pelos acontecimentos que confirmam o corpo grotesco como uma partícula sujeita aos

fenómenos naturais. No Naturalismo é inevitável que assim seja, dado o seu interesse no tema dos efeitos dos fenómenos naturais, atrás referidos, sobre o corpo humano.

1.2.1. A beleza violentada

Continuando a reflectir sobre a ideia de um corpo sublime, corpo perfeito, completo e acabado, de acordo com o cânone clássico de corpo ideal – jovem, belo, sem transformações, processos naturais da vida biológica, como refere Bakhtine e cujas palavras já foram citadas no capítulo III⁴⁵ –, quaisquer circunstâncias do meio envolvente que o desfigurem e rasguem essa inviolabilidade hermética traduzem-se numa violência. Especialmente se for um corpo de uma beleza extrema, o que se verifica em Susana.

Susana sente-se presa no seu corpo, que representa um peso físico, obstáculo ao almejado “voo altivo e alheio da sua alma” (*Ibidem*, p. 101). Para ela, a relação com o seu corpo não é pacífica. O acontecimento da primeira menstruação foi sentido como uma dor psicológica, a dor de ser um corpo submisso à natureza, animalizado, portanto:

O aparecimento da primeira crise catamenial foi para ela um acontecimento desolador, confrangeu-se no desgosto mais profundo. Pô-la deveras doente e arrancou-lhe rios convulsos de lágrimas essa desagradável revelação, sanguinolenta e estúpida, que viria de ora avante periodicamente afirmar-lhe a preponderância da fêmea sobre a mulher, a miséria carnal da espécie, e que era o sujo traço fatal da sua união com a matéria... (*Ibidem*, p. 103)

Este fenómeno fisiológico quebra a ilusão da beleza eterna, da pureza imaculada no corpo de Susana, por mais sublime que ele pareça ser. A natureza faz dele um corpo sempre em transformação, condenado à morte e no qual o grotesco se adivinha também. Aliás, perante a sua menstruação, Susana sente a evidência da sua fragilidade corporal, da morte dentro de si (“a miséria carnal da espécie”, “o sujo traço fatal da sua união com a matéria”). O sangue, fluindo no interior do corpo, é vida; fora dele, é morte, a vida que se esvai. Neste contexto, simboliza ainda a mancha que suja a sua pureza.

As secreções são apanágio do drama corporal no corpo grotesco, como afirma Mikhail Bakhtine:

(...) *le corps grotesque est un corps en mouvement. Il n'est jamais prêt ni achevé: il est toujours en état de construction, de création et lui-même construit un autre corps; de plus, ce corps absorbe le monde et est absorbé par ce dernier (...).*

⁴⁵ Cf. p. 70.

C'est pourquoi le rôle essentiel est dévolu dans le corps grotesque à ses parties, ses endroits, où il se dépasse, franchit ses propres limites, met en chantier un autre (ou second) corps: le ventre et le phallus (...). Après le ventre et le membre viril, c'est la bouche qui joue le rôle le plus important dans le corps grotesque, puisqu'elle englutit le monde; et ensuite le derrière. Tous ces excroissances et orifices sont caractérisés par le fait qu'ils sont le lieu où sont surmontées les frontières entre deux corps et entre le corps et le monde, où s'effectuent les échanges et les orientations réciproques. C'est la raison pour laquelle les événements principaux, qui affectent le corps grotesque, les actes du drame corporel, – le manger, le boire, les besoins naturels (et autres excrétiens: transpiration, humeur nasale, etc.), l'accouplement, la grossesse, l'accouchement, la croissance, la vieillesse, les maladies, la mort, le déchetage, le dépeçage, l'absorption par un autre corps – s'effectuent aux limites du corps et du monde ou à celles du corps ancien et du nouveau; dans tous ces événements du drame corporel, le début et la fin de la vie sont indissolublement imbriqués. (Bakhtine, 1970: 315 – 316; itálicos originaux)

Então, a violência do drama corporal actua como se abrisse à força o corpo sublime de Susana. Georges Bataille associa o fenómeno natural da menstruação à violência sobre o corpo:

(...) tabus associados à sexualidade, como o do sangue menstrual e o sangue do parto, estão, como o incesto, estreitamente relacionados com o horror informe da violência. Esses líquidos são considerados manifestações da violência interna, porque o sangue é por si só sinal de violência.

O líquido menstrual tem ainda o sentido da actividade sexual e da mancha que dela emana: a mancha é uma das consequências da violência. O parto não pode ser desligado deste conjunto: não é ele, em si, um dilaceramento, um excesso que ultrapassa o curso dos actos ordenados? Não tem, acaso, o sentido do descomedimento sem o qual nada pode passar do não ser ao ser, como do ser ao não ser? (Bataille, 1988: 48)

Esta violência deixa ainda a sua marca de poluição e de ameaça do corpo sobre a própria pessoa, de acordo com Julia Kristeva:

Tout se rapportant toujours aux orifices corporels comme à autant de repères découpant-constituant le territoire du corps, les objets polluants sont, schématiquement, de deux types: excrémental et menstruel. Ni les larmes ni le sperme, par exemple, quoique se rapportant à des bords du corps, n'ont valeur de pollution.

L'excrément et ses équivalents (pourriture, infection, maladie, cadavre, etc.) représentent le danger venu de l'extérieur de l'identité: le moi menacé par du non-moi, la société menacée par son dehors, la vie par la mort. Le sang menstruel, au contraire, représente le danger venant de l'intérieur de l'identité (sociale ou sexuelle); il menace le rapport entre les sexes dans un ensemble social et, par intériorisation, l'identité de chaque sexe face à la différence sexuelle. (Kristeva, 1980: 86)

De facto, Susana sente essa ameaça na “preponderância da fêmea sobre a mulher” (FD, p. 103); espreita das suas entranhas a sua sexualidade adormecida, representando para ela o perigo do desconhecido, a sombra dos delírios eróticos

latentes, herdados da sua mãe, histérica, e que torturam a sua mente desorientada. Susana, manifestamente, não deseja ser confrontada com o seu lado animal⁴⁶.

Outros sinais da violência sobre a beleza vamos encontrando em *Fatal Dilema*. Quando Heitor anuncia a Albano a sua intenção de se casar com Susana, a reacção deste é de espanto horrorizado:

– Mas então com quem casas tu?...

Heitor levantou-se e balbuciou secamente, evitando os olhos do amigo:

– Caso coa filha.

– O quê!? – exclamou de salto Albano, levantando-se também, no auge do assombro.

– Com a Susana, sim!

– Endoideceste!?

– É a tenção que tenho!

Estupefacto e imóvel, Albano não cessava de cravar uns grandes olhos de pasmo no meneio inquieto de Heitor pela sala (...) ...

(...)

– Casar com Susana! Tu!... – gritou num arranco de suprema incredulidade Albano. – 'Stás doido! – E sacudidamente, erguendo os braços, aos indignados saltos pela quadra: – Mas que monstruosidade, mas que absurdo! Pode lá ser!... Ora aí está uma coisa de que eu, nos teus casos, eu com toda a crassa devassidão da minha vida, eu, a despeito de quanta deletéria toxina me purulenta o carácter, nunca seria capaz de me lembrar! (*Ibidem*, pp. 208 – 209)

O horror nasce da tensão inconsciente de profanar o sagrado. Susana encarna as virtudes da mulher ideal, angelizada e intocável: jovem, bela, bondosa, inteligente, virgem. E Heitor detém os vícios do homem animalizado, ignorante e corrupto, que pretende casar com uma jovem de uma família abastada para ascender socialmente. Estes motivos bastariam para justificar a repulsa de Albano. No entanto, o sentimento da profanação grotesca pelo casamento é ultrapassado pelo temor enraizado da transgressão que representa desflorar uma virgem. A ideia dessa violência é a causa fundamental do horror de Albano.

Das palavras de Georges Bataille, podemos inferir que há um temor, mas também uma atracção para esse medo, e que, quanto maior a mancha da profanação, maior o seu fascínio:

(...) O acto sexual tem sempre valor de proeza, quer no casamento, quer fora do casamento. Tem-no, principalmente, se se trata duma virgem, e tem-no sempre *da primeira vez*. Nesta acepção, julgo possível falar-se de um *poder de transgressão* (...).

(...)

(...) a atracção dum rosto belo ou dum belo vestido intervém na medida em que esse rosto anuncia o que o vestido dissimula. O que importa é profanar esse rosto e a beleza dele. (...) Ninguém duvida da fealdade do acto sexual. Tal como a morte no

⁴⁶ Mais adiante, nesta dissertação, será desenvolvido esse assunto.

sacrifício, a fealdade da cópula leva-nos à angústia. Quanto maior é a angústia – à medida das forças dos intervenientes –, maior é a consciência de exceder os limites, decidindo um transporte de alegria. O facto de as situações variarem conforme os gostos e os hábitos não impede que geralmente a beleza (a humanidade) dum mulher não concorra para tornar sensível – e chocante – a animalidade do acto sexual. Nada de mais deprimente, para um homem, do que a fealdade dum mulher da qual a fealdade dos órgãos e dos actos se não destaque. A beleza importa acima de tudo porque só ela, e não a fealdade, pode ser manchada e porque a essência do erotismo é a mancha. A significativa humanidade da proibição é transgredida no erotismo. Transgredida, profanada, manchada. Quanto maior é a beleza, mais profunda é a mancha. (Bataille, 1988: 96, 127; itálicos originais)⁴⁷

De modo semelhante, o horror provocado pelos desgostos violenta a beleza dos corpos, deformando-os ou acelerando os seus ritmos naturais.

D. Isabel, quando sente, com absoluta certeza, que a filha já sabe do seu adultério com Heitor, nota que todos os seus cabelos embranqueceram totalmente, da noite para o dia:

Ao castigo esmagador desta evidência, a viúva recolheu, louca de opróbrio e de dor, ao seu quarto, onde arrastadamente sofreu a agonia infindável dum suprema noite de prova, noite de contrição e de remorso, de vigília e de febre... batida entre o execrando horror do passado e o inoportável medo do futuro. Certamente o transe mais angustiado e devastador de toda a sua vida.

Na manhã seguinte, quando ela entrou no «quarto das relíquias», da imobilidade jacente do seu leito a filha fitou-a com extático assombro, num enorme e desapoderado espanto! Depois, gradual e comovidamente, delia-se aquela sua justiceira dureza da expressão, humedeciam-se-lhe os olhos, invadia-a uma inquieta e comiserativa tristeza... e num carinhoso, num inflamado arranco atraía para si e dobrava amorável contra o peito o quebrado busto da mãe – de que não havia modos de ela agora arredar a molhada vista enternecida.

D. Isabel, numa inarrável delícia, com o coração a estalar de prazer, ensandecida e tonta por aquela redentora metamorfose, aquela súbita e inesperada mudança que a arrebatava, estreitou perdidamente a filha; e emparvecida interrogava-se e olhava-se, sem perceber... Até que, dando por acaso com os olhos num espelho, defronte, compreendeu então... Tinha a cabeça toda branca.

Encanecera por completo. Era um desordenado monte de neve a exuberância tropical do seu cabelo. (FD, pp. 419 – 420)

Nesta violenta e velocíssima metamorfose, a morte paira sobre o corpo de D. Isabel. A verdade da tragédia que se abate sobre a família Penalva devasta a beleza, desnudando um horror incompatível com a vida. Confrontada com a evidência de que Susana sabe de tudo, D. Isabel passa pelo mesmo dilema (o fatal dilema que intitula este

⁴⁷ O temor das consequências nefastas desta transgressão ainda subsiste, nos dias de hoje, em algumas culturas: “Apesar de existirem diversas culturas em todo o mundo nas quais se encontra a ideia de que a mulher deverá ir virgem para o casamento, noutras acontece o contrário, ou seja, acredita-se que, se o marido for o primeiro a ter relações com a sua mulher, algum tipo de desgraça ou maldição cairá sobre ele. Tal é o caso de algumas tribos do Norte de África. Desta forma, existem rituais próprios em que é um sacerdote, rei, padrinho ou qualquer outro indivíduo investido de algum poder social a ter a responsabilidade da primeira relação sexual com a rapariga.” (Nodin, 2002: 306)

romance) por que a filha passou ao descobrir a verdade: “batida entre o execrando horror do passado e o incomportável medo do futuro”. Quanto a Susana, foi idêntica a sua angústia:

(...) para a rígida abstenção da sua consciência, uma coisa havia definitivamente apurada: e era a afectuosa e mútua atracção entre sua mãe e Heitor!... Isto era um facto irrecusável. Era uma tremenda e irreparável desgraça, que inexoravelmente baldava o cândido e alto devanear dos seus sonhos! (...) Como haviam tomado corpo essas relações de escândalo? (...) Desde quando?... Não tinha meio de saber! Nem isso lhe importava! (...) Qualquer das duas hipóteses fundamentalmente lhe repugnava. Quer simplesmente actual, quer ignobilmente alimentada de longe, a nauseante aposição desses dois consanguíneos desejos ficava sendo uma barreira sem fim, cortando o imaculado voo aos seus votos, pondo termo sem recurso ao seu destino. De ora avante, para a sua consciência em alarme, e assombrando de morte a alada miragem da sua ventura, esse galanteio impudente havia de erguer-se sempre, como um dique de extermínio... fazendo-a estalar de dor, ou sucumbir de vergonha... odiado como um monstro, ou temido como um perigo! Nunca mais deixaria de baloiçar-se implacável esse espantinho entre o seu coração e o seu instinto.

E não havia por onde sair deste dilema fatal, deste abominável círculo de inferno! Os dois amavam-se, apeteciam-se, queriam-se... Era o essencial! Daí que a amorosa querença dela por Heitor tinha de forçosamente resolver-se e delir-se, colhida nesse ímpeto de indignado assombro – sustando-a como uma ameaça, ou pungindo-a como um remorso... Era agora uma coisa para ela absolutamente interdita, ou pela execranda evocação do passado, ou pelo repulsivo temor do futuro! (*Ibidem*, pp. 401 – 402)

Enquanto as causas do horror que precipita a agonia corporal de D. Isabel – cabelo subitamente encanecido, insónia, febre – são a culpa e o remorso, para Susana a violência da verdade e do dilema é mais intensa e trágica, por ela não ter culpa de nada.

A desilusão e a incapacidade de viver com a “execranda evocação do passado”, manchado pelo adultério, e com o “repulsivo temor do futuro”, em que esse adultério continuaria, embora casasse com Heitor, desfiguram o corpo de Susana, reduzindo-o a uma perturbante massa informe paralisada no lado esquerdo:

(...) tentou sozinha, morosamente, erguer-se, mas debalde. Não podia ter a cabeça; e o braço e a perna esquerda recusavam mover-se. Toda a metade esquerda do corpo se lhe furtava e delia-se, como se fosse um incómodo apêndice, dele separado, a ele estranho; pendia flácida, inanimada, num abandono de insensibilidade e de impotência; e apenas interiormente vibrava num frio tremor convulso, que às magoadas tentativas da doente se exagerava. Assim, teve que forçadamente socorrer-se ao amparo repugnante dos dois criados para se pôr em pé. (...) Estrangulava-se-lhe na laringe afásica todo o som articulado. Não podia falar. A sua glote era uma gárgula vazia. – E assim dorida e arrastadamente a foram levando os dois servos, com subtil delicadeza, dobrada e devagar, para junto do leito. Caía-lhe desamparado à frente o busto, atirava sacudidamente os pés, com despegado esforço, como um tabético, e o braço esquerdo, rebelde a todo o movimento voluntário, ia vertical e mole pendulando, ao passivo acordo das oscilações do tronco, qual se fora, passada a rigidez característica, o membro inútil dum cadáver.

(...)

(...) em toda a metade esquerda do corpo, a paralisia flácida mantinha-se, por trechos segmentares abrangendo a espádua, o cotovelo, o punho, a anca, o joelho e a região tibiotársica. (...) A mudez persistia igualmente. E, do mesmo lado esquerdo, o ouvido tornara-se-lhe duro, a visão era difícil.

(...)

Mortificados e longos, quinze dias assim passaram, sem alteração sensível no estado da doente, sem que animador apontasse o mais leve indício de melhoras. (...) Na metade esquerda do corpo a paralisia e a insensibilidade mantinha-se. A glote áfona por igual, e perros os maxilares, tornando a alimentação difícil. E, sobre isto, pausas esquecidas na circulação, longas estases cardíacas, em risco de lhe cortarem a vida.

(...) foi preciso que Heitor lhe colocasse a mão direita sobre a espádua esquerda, por onde ela agora vai correndo e descendo, devagar, tacteante e assombrada, a verificar numa alegria ingênua e infantil a existência daquele ignorado corpo estranho, daquele membro despegado e morto. (*Ibidem*, pp. 406 – 407, 411, 417 – 418)

Susana está como que morta no lado esquerdo do corpo, onde bate o coração; essa morte simbólica assinala a dissolução dos seus afectos com o mundo. Começa o prenúncio da libertação de Susana do seu próprio corpo, que a aprisiona, pela mortificação do lado esquerdo, o que causa uma imagem grotesca: “Toda a metade esquerda do corpo se lhe furtava e delia-se, como se fosse um incómodo apêndice, dele separado, a ele estranho”. E a verdade é que Susana sentia o corpo, a matéria, como estranhos à sua natureza espiritual. A carne é uma intrusão na sua alma.

As capacidades básicas de um corpo vivo e saudável ficam comprometidas com a violência do abalo emocional: fala, locomoção, equilíbrio dos movimentos, audição, visão, alimentação. O mais arrepiante é que um corpo todo paralisado na sua metade esquerda, que alberga o coração, vai permanecendo vivo. Aliás, refere o narrador que este facto tornava precária a sobrevivência de Susana: “pausas esquecidas na circulação, longas estases cardíacas, em risco de lhe cortarem a vida”. A imagem grotesca do seu corpo constrói-se não só na comparação do braço esquerdo ao “membro inútil dum cadáver”, do próprio corpo a um “membro despegado e morto”, mas ainda na associação da glote a um pormenor arquitectónico, por vezes revestido de ornamentação grotesca, justamente: “A sua glote era uma gárgula vazia.”

A desfiguração da beleza de Susana acentua-se com o agravar da doença, diagnosticada como uma “comoção medular *sine materia*, um destes caprichosos e fugazes fenómenos de histeria” (*Ibidem*, p. 412), evocando o martírio de Adosinda, em *Santa Adosinda*:

(...) jazendo na sua prostração de semanas, naquela imobilidade teimosa e lúgubre, mal se divisava a tenuíssima figura de Susana, horrivelmente reduzida e desfeita, nula quase e perdida nas delicadas linhas do leito, com a face afilada e longa,

manchada de livores de cianose, sumida na almofada, e tristemente marcando um irrisório volume sob as roupas. (*Ibidem*, p. 438)

Todavia, como já se referiu no capítulo III, na imagem de Susana morta não existe desfiguração e sim um investimento estético que cria a beleza no cadáver, o que não se verifica com Adosinda. A morte de Susana é o último efeito da violência sobre o seu corpo, de beleza e saúde frágeis; após a sua morte, dá-se o desfecho da intriga, em simetria com o início, que narra a agonia e a morte de Eusébio. Maria Helena Santana defende que a “simetria dos dois episódios reforça ainda mais o efeito melodramático do texto” (Santana, 2000: 262).

A violência, além de expor a fragilidade de um corpo num meio adverso, reflecte-se no delírio de uma mente perturbada, muitas vezes por ameaças internas, nascidas no íntimo do “eu”. No subcapítulo seguinte, deteremos a atenção sobre várias imagens apresentadas neste romance (algumas delas representativas dessa violência), os seus significados e o seu impacto expressivo e grotesco, num romance naturalista empenhado na mensagem didáctica de comprovar os perigos dos vícios e dos comportamentos que se entendia serem condenáveis.

2. Imagens naturalistas ou delirantes?

O Naturalismo pretende que a representação da realidade seja objectiva e cuidada, no sentido da coerência científica, que lhe garantirá a autenticidade, importante num discurso orientado para a explanação de teses. No propósito de divergência do lirismo romântico, as imagens naturalistas não espelhariam uma realidade influenciada pela expressão do sentimento. Pelo contrário; sabemos que o Naturalismo procura analisar friamente os aspectos desagradáveis da realidade – a doença, o feio, o imundo, a injustiça, a violência – para a retratar de modo credível e na sua globalidade, pois nela bem e mal coexistem, e, assim, denunciar o que está errado e precisa de ser combatido, em nome do ideal realista⁴⁸.

Na quarta Conferência do Casino, “A Nova Literatura (O Realismo como Nova Expressão da Arte)” (1871), Eça de Queirós definiu assim o Realismo, de acordo com a reconstituição feita por António Salgado Júnior:

(...) é a negação da arte pela arte; é a proscricção do convencional, do enfático e do piegas. É a abolição da retórica considerada como arte de promover a comoção usando da inchação do período, da epilepsia da palavra, da congestão dos tropos. É a análise com o fito na verdade absoluta. (Salgado Júnior, 1930: 55)

No entanto, independentemente da abolição “do enfático e do piegas”, a imagem criada pelos naturalistas, no seu detalhe, não está isenta de uma estética da emoção e do delírio.

Em *Fatal Dilema*, a realidade mais profunda, além do imediatamente visível e empírico, é transmitida por símbolos, o que demonstra que a imagem naturalista permite o acesso a uma realidade instável, na qual se reflectem as emoções, os sonhos, os delírios dos protagonistas. Ora, tal leva-nos a questionar se a análise naturalista do real

⁴⁸ Júlio Lourenço Pinto explica a natureza desse ideal:

“A nova fórmula, por inscrever na sua bandeira o lema realismo, em antítese à expressão idealismo, não abdica de um ideal.

Somente a compreensão do ideal, segundo o realismo, é muito diversa da concepção idealista. É no determinismo dos realistas, na sua análise exacta, paciente, infatigável, na sua dissecação implacável para atingir pela certeza o verdadeiro que se tem fundamentado esta negação de um ideal, quando é precisamente com essa observação exacta, com essa escarpelização profunda, com esse rebuscar paciente e laborioso de materiais e documentos para uma experimentação moral que se explica e justifica o ideal naturalista. Ao inverso do idealismo que propõe nas suas obras uns modelos extraordinários, heróicos ou etéreos, topetando com a cabeça nas nuvens sem tocarem com os pés na terra, o realismo investigando, profundando, anatomizando, aponta os sofrimentos, o mal e o vício que carecem de remédio; pela crítica austera reprova um estado de coisas imperfeito e vicioso, preparando os espíritos e estimulando-os para uma aspiração de regeneração e aperfeiçoamento sensato, possível e racional, e não para o vago, para o extraterreno e irrealizável do idealismo.

Este ideal tem-no o naturalismo e por isso mesmo ele é pessimista.” (Pinto, 1996: 43 – 44)

captará, de facto, a “verdade absoluta” referida por Eça de Queirós quanto à doutrina realista.

As personagens nas quais se concentra a chave da tese defendida no romance – os malefícios do adultério e da histeria, agravada por um casamento inadequado –, D. Isabel, causadora dos males, e Susana, vítima inocente, são, naturalmente, aquelas em torno de quem se manifestam os símbolos das realidades demonstradas nessa tese. E a histeria de D. Isabel, doença explicada no tom, que pretende ser científico, da narrativa naturalista, transfigura-se numa loucura da mente e do corpo, dispersamente reflectida na trivialidade do seu quotidiano e na sua relação com o mundo, grotescamente distorcido pelo delírio e pelo horror, monstros subterrâneos da interioridade humana.

2. 1. Delírio e horror – a vertigem do sonho acordado

Fatal Dilema apresenta a tragédia de D. Isabel Penalva, histérica, que acelera a morte do marido, Eusébio Penalva, com a sua infidelidade e que não reconhece a filha, Susana, como uma pessoa autónoma, pois decide, no seu delírio, oferecê-la ao amante, Heitor, para ser esposa deste. Susana morre de desgosto e vergonha. Apesar de tudo, esta é a tragédia de D. Isabel, porque é ela que permanece viva, torturada pela sua loucura e pelo remorso.

Na narrativa encontram-se símbolos que indiciam o poder destrutivo da sexualidade irracional de D. Isabel, poder esse que se alastra pelo espaço familiar dos Penalvas.

O palacete da família Penalva, quando D. Isabel se casou com Eusébio, tornou-se um reflexo e uma extensão da mulher que dele se apoderou. A casa, enquanto espaço familiar e privado, representa o refúgio e também uma continuação da identidade do sujeito. A este propósito, vale a pena lembrar o que Jean Chevalier e Alain Gheerbrant escrevem sobre o valor simbólico da casa:

A casa significa o ser interior (...).

A casa é também um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal (...).

A psicanálise, em particular, reconhece diferenças de significado nos sonhos em que entra a casa, conforme as divisões representadas, e correspondendo a diversos níveis da psique. O exterior da casa é a máscara ou a aparência do homem; o telhado é a cabeça e o espírito, o controlo da consciência; os andares inferiores indicam o nível do inconsciente e dos instintos; a cozinha simbolizará o local das transmutações

alquímicas, ou das transformações psíquicas, isto é, um momento da evolução interior. O mesmo acontece com os movimentos dentro da casa, que podem estar no mesmo plano, ser ascendentes ou descendentes, e exprimir, quer uma fase estacionária ou estagnada do desenvolvimento psíquico, quer uma fase evolutiva que pode ser progressiva ou regressiva, espiritualizadora ou materializadora. (Chevalier, e Gheerbrant, 1994: 166)

Ora, a descrição da casa da família Penalva emana importantes significados alusivos à interioridade psicológica de D. Isabel e da sua filha, Susana, as personagens fundamentais da intriga, que originam o drama narrado. E admita-se, convictamente, que o universo simbólico criado por Abel Botelho neste romance nada tem de casual; estamos perante uma elaborada representação artística em que cada aspecto cumpre uma função específica e essencial⁴⁹.

O aspecto exterior do palacete, como máscara ou aparência social da família Penalva, fora desfigurado pela presença de D. Isabel, que se tornara a senhora da casa:

No espesso palacete dos Penalvas, a Campolide – insípida mole senhorial do século XVIII, de grossos cunhais de cantaria, tarraca e pesada, longe da rua e defendida por um quadrilongo de muros de cemitério, e com o seu único andar nobre, monotonamente riscado, sem vida nem arrogância, sumido entre o arvoredo – renascera o seu trem de vida habitual, pela morte do velho diplomata uns dias interrompido. (...)

(...) o sol batia em cheio no bizarro torreão do Sul, barroco enxerto aplicado pela fantasia irrequieta de D. Isabel na trivialidade maciça do primitivo prédio. Porque nada tinha este, primeiramente, de assinalável na sua aparência inestética e sombria. (...)

Quando, tendo comprado este prédio, foram para ali morar os Penalvas, logo o temperamento macabro de D. Isabel pensou em movimentar a geometria sem-sabor daquelas linhas, cuja friura monacal a exasperava. E esta voluntariosa irritação contra uma inofensiva arquitectura, medrando na distraída condescendência do marido, foi até atingir proporções de disparate. Primeiro, para «amodernar a casa» – explicava D. Isabel ao mestre-de-obras – foi-lhe erguido todo em volta, encobrindo o telhado, um coroamento de ameias de alvenaria, breve alagartado por deliquescências verdes. As janelas da fachada principal tiveram todas vidros grandes. Também, aquela aposição da capela, na quinta do Norte, estava a pedir um *pendant*, «uma coisa qualquer» para o ângulo sul do palácio. Havia aqui, em poderoso relevo lindamente inculpido, um escudo de pedra com símbolos heráldicos; pois foi mandado picar, e mascarou-se o vandalismo com a aplicação, em saliente, dum novo corpo – uma excrescência pentagonal, lisa e direita, como uma torre, com amplos janelões de forma românica, os quais foram forrados a vitrais góticos, dum deplorável industrialismo, porém que eram a grande novidade então em Lisboa. Brigava arreliadamente com o grosso da

⁴⁹ Numa entrevista que Albino Forjaz de Sampaio fez a Abel Botelho, já referida no capítulo II deste trabalho, lemos que o escritor era muito cuidadoso na elaboração e planeamento dos cenários dos seus romances, ao ponto de os desenhar (e a verdade é que Abel Botelho desenhava muito bem, como se pode confirmar, por exemplo, em alguns artigos seus sobre monumentos, publicados na revista *O Ocidente*, com desenhos destes feitos pelo escritor); escreve Forjaz de Sampaio sobre o método de trabalho de Abel Botelho: “Antes de trabalhar nos seus livros documenta-os largamente e nisso é o seu processo de trabalho muito semelhante ao de Zola. Eu vi entre os seus papéis o esquisso desenhado do *Barão de Lavos*, da fábrica do *Amanhã*, e o da casa dos protagonistas do seu novo romance, no prelo, *Fatal dilema*.” (Sampaio, 1907: 43)

construção esta anacrónica verruga. A D. Isabel achava-a deliciosa, e, «para lhe dar carácter», fê-la superar também por ameias e mandou-lhe espetar um pára-raios e um pau de bandeira.

Contava a torre dois andares, além do térreo. No piso mais elevado eram os aposentos de D. Isabel, adorável modelo – estes sim – de bom gosto, elegância e de conforto. Uma graciosa escada em hélice punha-os em comunicação com os quartos, no piso inferior, e o gabinete de trabalho do marido. (*FD*, pp. 56 – 58)

A desfiguração executada por D. Isabel centra-se no estrago do brasão da casa, “mandado picar”, e sobre o qual se erigiu uma torre, “anacrónica verruga”, onde quis “espetar um pára-raios e um pau de bandeira”. Esta espécie de iconoclastia demonstra não apenas a mancha que a presença de D. Isabel traria à família, nomeadamente à honra do marido, mas também comporta uma das várias formas de manifestação do grotesco: o *Kitsch*. Neste contexto, o *Kitsch* resulta no mau gosto de D. Isabel, que se caracteriza pelo excesso de ornamentos (“barroco enxerto”), ditados pela sua “fantasia irrequieta”, elevada às “proporções de disparate”. De facto, o aspecto da casa configura a imagem social e a personalidade do indivíduo. Na descrição do interior da casa, a “graciosa escada em hélice” representa a ligação do “eu” de D. Isabel (os seus aposentos, no piso mais elevado) com o mundo exterior (os restantes quartos e o gabinete de trabalho do marido), sempre realizada por um vertiginoso (des)equilíbrio psíquico, cujo símbolo reside na espiral arquitectónica da escada.

Para além da fachada do edifício, que representa a extravagante imagem social de D. Isabel – pense-se num penteado com que aparece numa ópera, um “demónio de molhelha” (*Ibidem*, p. 29), motivo de gracejos injuriosos: “– Era um penteado a carácter... para o marido.” (*Ibidem*, p. 29) –, o interior da casa representa, não só a sua interioridade psicológica, mas também as suas entranhas corporais. A corroborar esta interpretação, consideremos as propostas de Jean Chevalier e de Alain Gheerbrant, atrás citadas: a casa é “um símbolo feminino, no sentido de refúgio, de mãe, de protecção, de seio maternal” (Chevalier, e Gheerbrant, 1994: 166) e, logo, no sentido de útero.

Nesse simbólico espaço visceral, existem duas divisões de grande importância, profusamente descritas na narrativa: o quarto de D. Isabel e o quarto de Susana.

O quarto de D. Isabel pode ser interpretado como o espaço simbólico da sua vagina, representativo dos seus delírios e do seu comportamento sexual – a “sua sumptuosa e exótica câmara de dormir, convidativa e fantástica como uma visão de *hashish*, no piso superior do bizarro torreão-sul do palácio” (*FD*, p. 161). O símbolo aparece no quadro pormenorizado desse espaço:

(...) Pelo ambiente aromatizado e gordo do aposento, em que havia uma frescura picante de essências caras, a sua voz imperativa e doce [voz de D. Isabel] ciciava brandamente, atenuada pela absorção dos cortinados e dos estofos, e arrastada nesta lânguida delícia, nesta morosidade dolente que, ao indeciso momento do despertar, nos amolenta ainda saboridamente a expressão e nos estiraça os nervos, após uma noite bem gozada. – (...) os seus grandes olhos negros correram o embocetado perímetro circular do recinto, meio apagado na difusão duma luz penumbrosa e escassa, e que era escrupulosamente erguido e traçado todo num desdobramento seguido e calmo, numa curva puríssima inalterável, sem uma quebra de linhas, sem um recanto, sem uma quina, sem um ângulo, sem uma aresta, invariavelmente e sempre, da raiz das paredes à cúpula do tecto. Era todo forrado a precioso tafetá indiano, cor-de-rosa esmaiado com floritas a sanguínea, plissado miudamente. A meia altura da parede circular, e donde a onde, enconchava-se, farta e abundante como uma flor tropical, uma grande rosácea do mesmo tecido e cor, da qual depois as pregas do estofos, divergindo e alargando, irradiavam em torno, numerosas como a auréola simbólica dum ídolo, direitas como espadas, indo morrer em baixo, imperceptíveis, no liso rodapé de veludo da mesma cor, e ligando sem esforço, ao alto, com as múltiplas nervuras que, formando a mais graciosa umbela, desciam também, miuditas e simétricas, da calote abatida do tecto.

Assim, para onde quer que, a todo o momento, a deslumbrante pecadora despedisse a sua atenção ou atirasse a apetência sensual dos olhos, bem segura ela estava de que ali nenhum irritante pormenor lhe arranharia os requintes da sensibilidade, e que neste fofo e aconchegado ninho, como ao voluptuoso embalo duma onda, ela teria sempre uma garantia inviolável para as suas fugas mansas de esquecimento, para os seus devaneios subtis, para as suas dulcíssimas horas de repouso. Não era, com efeito, esta pequena maravilha de invenção e de conforto um travamento vulgar de vigas que se chocam, mas a amorosa carícia de curvas osculando-se. Na acarinhadora unidade, na suavidade harmoniosa daquele âmbito enervante e sossegado, as ligações tinham uma fluidez ideal, os planos eram como afagos, as linhas eram como beijos. Ali não havia uma aspereza, um ressaltado, uma saliência discordante... nada que, em suma, a esta complicada Vénus contemporânea sacrilegamente pudesse cortar a esgarrada ala dos seus sonhos, nada que entrar pudesse o voo hiperbólico das suas fantasias, a escandecida voluta dos seus desejos.

Estava esta redonda boceta, esta admirável concha de volúpia, dissimulada ciosamente e como que incrustada no interior do torreão, circuitando-a exteriormente – no fim de defender, de tornar bem difícil, de velar de recato e de mistério o ingresso a tão esquivo tabernáculo da elegância e do amor – cinco pequenos compartimentos em volta, respondentes às cinco faces da torre, e quatro dos quais recebiam dos amplos janelões românicos a luz profusamente. (*Ibidem*, pp. 161 – 163)

As sugestões simbólicas da vagina são várias: “embocetado perímetro circular”, “redonda boceta⁵⁰”, “concha de volúpia”, entre outras. O espaço redondo, sem arestas, as cores de tons próximos do encarnado, cor do sangue (“cor-de-rosa esmaiado com floritas a sanguínea”), numa monocromia intensa por todo o quarto, e a sua incomunicabilidade directa com o corredor da casa, tornando-o defeso, sugerem igualmente essa configuração de entranhas corporais encerradas.

⁵⁰ Note-se, por curiosidade, que, no Brasil, “boceta” é uma palavra obscena usada para designar a vagina.

O espaço íntimo do quarto de D. Isabel simboliza também os perigos do seu comportamento adúltero, a ameaça que representa a sua abertura para o exterior, como um veneno que se entorna; Heitor denuncia esse perigo, comparando-o à caixa de Pandora, quando D. Isabel fala no seu quarto:

– É o santuário do nosso amor! que só aqui assim poderia ter a sua celebração condigna... aqui neste isolamento e neste mistério, neste suavíssimo arranjo, nesta decoração de sonho, nesta luz de paraíso... aqui no voluptuoso conchego desta linda e inédita boceta.

– O pior é se, por qualquer imprevisão azar, ela se nos converte numa outra boceta de Pandora. (*Ibidem*, p. 170)

No culto desse espaço, D. Isabel revela o seu comportamento sexual, pois ela insinua ao amante que o seu próprio marido não entrava lá: “– Pla minha vida, pla nossa felicidade te juro!... Quem tu imaginas nunca passou daquela porta. Este privilégio da posse completa, minha e de quanto eu aqui amontoei, já te disse, estava reservada para ti!” (*Ibidem*, p. 172)

Perfumes estonteantes e mortíferos atordoam, como venenos, esse espaço simbólico, confirmando os males que dele emanam:

(...) desta vez, até a sóbria ornamentação estava aumentada dentro da redondita boceta. (...) havia profusão de grandes vasos com orquídeas – a flor por excelência da paixão e do imprevisão – ali com o seu recorte fantasioso, com a sua vegetação escabelada e convulsa cortando a tranquilidade habitual do recinto. Mandara-as a viúva trazer da estufa, onde com exaltado esmero as cultivava, fascinada pelo semblante exótico destas silenciosas filhas do sonho, pelo mistério inquietante das suas funções, pelo complicado, o excessivo rigor das suas linhas, pela sua difícil aclimação, pela sua vida torturada e estranha. Quisera-as trazer pra ali assim também, às suas queridas e incompreendidas flores, para que com ela colaborassem, não como simples acessório decorativo, porém num acamaradamento de acção inteligente, nessa embricada cena de sedução a que ia arriscar-se. – E aí as tinha ela agora junto de si, a essas fantasmáticas flores de pesadela, galhardas e prontas a auxiliá-la, convidativas, frescas... Tinha de preferência os aveludados *cyripedes*, esses lírios trágicos desabrochando em súplicas torcidas de mártires, em atitudes de crucificados, exalando um forte aroma salgado, como de lágrimas volatilizadas; angustiadas formações em atormentadas crises bracejando a sua dor e em todos os tons suando a macerada cor do sofrimento; gemendo desde o escarlata ao roxo toda a dolorida gama da paixão, ora abertos num vivo «magenta» triunfal, ora escorrendo um violeta sangrante, ou esmaíndo numa agonia lívida picada de rubras pústulas, como chagas.

Tinha em abundância também as frias e sinistras «catleias» e as «lélias», apenas fragrantes, como frascos de essência que se fecham, um escasso número de horas ao dia, pintalgadas e hirsutas como a pele de pequeninas bestas-feras, e tão vivamente acirrantes com os seus labelos como tampas de sarcófagos, com as suas anteras de ameaça, com as suas cápsulas homicidas; e os arrogantes *xanthophyllia*, aprumando como militares em parada o recorte marcial das suas folhas, dum audacioso brilho metálico, duras e luzentes, em todos os sentidos corridas por miuditas linhas de oiro filigranando arabescos, como se por algum encantado alfageme houvessem sido amorosamente corrigidas; e os emaranhados e lineares *anthuria*, atirando famintamente

ao espaço as raízes cinzentas, duma estrutura gorda e lustrosa, ora voluteando em alucinadas lianas, ora mortificadas em parênquimas de exaspero, aqui desgrenhadas como cabeleiras de bacantes, ali dum verde quente e diáfano como dedos de sereias, por vezes duma alvura acarminada, dum tenro viçoso e húmido como as mucosas duma histórica numa agonia ávida de beijos. E as «calantas», «angrecos», as «maxilárias», as «vandas», toda uma pequenina floresta policroma, no mais abundante delírio da forma e da cor, e de tão flagrantemente analogias entre a natureza paroxísmica de D. Isabel e a sua. E em torno a essa maravilhosa extravagância engrossava-se uma atmosfera sensual, arfava o respiro quente da paixão, cheirava ao jacinto, ao salepo, à magnólia, ao lírio, à baunilha, vaporava um espesso cortejo de aromas fortes e voluptuosos, pesados como narcóticos e terríveis como venenos, os quais iam na sua morosa fragrância envolvendo, adormecendo todo o recinto, já parecendo que os amorinhos de bronze do leito elanguesciam num delíquio, ao seu império enervante amolecidos... (*Ibidem*, pp. 240 – 242)

As flores, quase todas orquídeas de diferentes espécies, minuciosamente descritas e enumeradas – “catleias”, “lélías”, *xanthophyllia*, “calantas”, “angrecos”, “maxilárias”, “vandas”, baunilha –, apresentadas pelo narrador como as flores “por excelência da paixão e do imprevisto”, podem ser lidas como representações simbólicas do corpo erotizado de D. Isabel⁵¹, tal como o espaço redondo, defeso e escuro do quarto se torna num símbolo da sua vagina:

(...) Naquele mole e aconchegado ambiente – fechado e redondo como o símbolo mesmo da Fecundidade – tornado inacessível a poder de precauções subtis, convertido na mais sumptuosa, na mais cómoda e segura ara ao culto sublime do Eros fecundante, poderia essa mulher complicada e superior, de fantasia ebullente e nervos insaciáveis, saborear, longa e inexaustamente, as suas horas mais íntimas e mais sentidas, à semelhança da divina Psique da fábula, embalada e trazida a um ignorado tálamo, distante e recôndito, pelos zéfiros, para a sua clandestina frequentação com o Amor... (*Ibidem*, pp. 164 – 165)

A distorção da imagem, que Isabel Cristina Pinto Mateus designa como despolarização do real⁵², a partir do estudo do grotesco na obra do escritor Fialho de

⁵¹ Refira-se, como exemplo, que as orquídeas, mais concretamente as catleias, possuem o mesmo valor erótico de extensão de um corpo feminino desejado no volume I de *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust, *Do Lado de Swann*. Leia-se a segunda parte desse volume, “Um Amor de Swann”, em que o tímido Charles Swann se servia do subterfúgio de compor as catleias pregadas na roupa da sua amante, Odette de Crécy, para a despir. Swann e Odette empregavam a expressão “fazer catleia” para o acto sexual.

Na enumeração das flores existentes no quarto de D. Isabel, encontram-se também os lírios – “os aveludados *cypripedes*, esses lírios trágicos” (*FD*, p. 241) –, que, à semelhança das orquídeas, são por vezes associados aos órgãos genitais femininos. Refere Isabel Allende num pequeno ensaio sobre a linguagem das flores: “Os lírios anunciam uma mensagem. Esta flor é interessante. Nalgumas culturas do Médio Oriente e do Mediterrâneo é associada, pela sua forma, aos órgãos genitais femininos, como acontece com a orquídea (...)” (Allende, 1998: 192 – 193)

⁵² Assim se explica o conceito de despolarização: “A despolarização significa, antes de mais, uma alteração de enfoque ou mudança de perspectiva (...), substituindo a imitação do mundo exterior por uma visão interior, intuitiva e quase sempre delirante (...)” (Mateus, 2008: 257)

Almeida, surge na descrição das flores, marcada por sugestões do desequilíbrio mental da protagonista.

Esse desequilíbrio motiva a descrição de um cenário vertiginoso, caótico e infernal, que igualmente prenuncia as consequências nefastas dos delírios e do comportamento de D. Isabel Penalva, numa anamorfose que dá às flores perturbantes traços humanos, animalizados ou fantásticos de sofrimento, loucura, crueldade e assombração, como se verifica nos excertos que a seguir destaco: “vegetação escabelada e convulsa”, “silenciosas filhas do sonho”, a sua “vida torturada e estranha”, “fantasmáticas flores de pesadelo”, “lírios trágicos desabrochando em súplicas torcidas de mártires, em atitudes de crucificados, exalando um forte aroma salgado, como de lágrimas volatilizadas”, “as ‘lílias’ (...) pintalgadas e hirsutas como a pele de pequeninas bestas-feras”, “vivamente acirrantes com os seus labelos como tampas de sarcófagos, com as suas anteras de ameaça, com as suas cápsulas homicidas”, “os emaranhados e lineares *anthuria*, atirando famintamente ao espaço as raízes cinzentas, duma estrutura gorda e lustrosa, ora voluteando em alucinadas lianas, ora mortificadas em parênquimas de exaspero”, “desgrenhadas como cabeleiras de bacantes”, “dum verde quente e diáfano como dedos de sereias”.

Os traços humanos, que conferem às flores uma dimensão de seres animados, são os de um corpo torturado, agonizante e numa tensão de ruptura e desagregação iminentes. Notemos as palavras ressoantes de um cenário de pânico e martírio: “escabelada”, “convulsa”, “torturada”, “trágicos”, “súplicas torcidas”, “crucificados”, “lágrimas”, “angustiadas”, “atormentadas crises”, “macerada”, “dolorida”, “sangrante”, “agonia lívida”, “chagas”, “ameaça”, “homicidas”, “mortificadas”, “desgrenhadas”, “agonia ávida”; estas palavras relacionam-se intimamente com a violência corporal, não destituída de uma lógica e conseqüente violência psíquica. E observem-se os termos que animizam as flores: “desabrochando em súplicas torcidas de mártires, em atitudes de crucificados”, “exalando um forte aroma salgado, como de lágrimas volatilizadas”, “bracejando a sua dor”, “suando a macerada cor do sofrimento”, “gemendo desde o escarlate ao roxo toda a dolorida gama da paixão”, “escorrendo um violeta sangrante”, “esmaindo numa agonia lívida”, “atirando famintamente ao espaço as raízes cinzentas”, “voluteando em alucinadas lianas”. Esses termos, de que se destacam as formas verbais, revelam um sentido activo, de acto praticado por um sujeito dominador e autónomo (“desabrochando”, “exalando”, “bracejando”, “suando”, “gemendo”, “esmaindo”, “atirando”, “voluteando”); essa torrente de formas verbais no gerúndio cria uma

dimensão vertiginosa de movimento interminável. Entre esses gestos, alguns são característicos da agonia, do desespero, da violência e da loucura: “bracejando”, “suando”, “gemendo”, “esmaindo”, “atirando”, “voluteando”.

A consequência das acções é a libertação de um odor poderoso e nocivo para a atmosfera, indicando a pulsão subliminar de dor e fúria: “um forte aroma salgado, como de lágrimas volatilizadas”. Esse perfume afoga e envenena o espaço:

(...) engrossava-se uma atmosfera sensual, arfava o respiro quente da paixão, cheirava ao jacinto, ao salepo, à magnólia, ao lírio, à baunilha, vaporava um espesso cortejo de aromas fortes e voluptuosos, pesados como narcóticos e terríveis como venenos, os quais iam na sua morosa fragrância envolvendo, adormecendo todo o recinto, já parecendo que os amorinhos de bronze do leito elanguesciam num delíquio, ao seu império enervante amolecidos...

Nesta distorção que eleva a vida vegetal destas flores aos actos da vida corporal dos seres animados, o “delírio da forma e da cor” proporciona à cor uma dimensão plástica, flexível, de líquido e som: a cor é suada (“suando a macerada cor do sofrimento”), escorrida e sangrada (“escorrendo um violeta sangrante”), gemida (“gemendo desde o escarlate ao roxo”). Portanto, as cores, sugestivas do sofrimento e do sangue (violeta, escarlate, roxo), equivalem ao grito, ao suor e ao sangue, realidades exclusivas da vida animada. O delírio transforma as flores numa presença maligna de espectro que se apodera do quarto e de quem lá entra, como um íncubo: “silenciosas filhas do sonho”, “fantasmáticas flores de pesadelo”. Outras expressões acusam a associação alucinada destas plantas a entidades temíveis, como se se tratasse de monstros carnívoros: “com as suas anteras de ameaça, com as suas cápsulas homicidas”, “o recorte marcial das suas folhas”, “atirando famintamente (...) as raízes”.

As analogias construídas entre D. Isabel e as suas flores – “toda uma pequenina floresta policroma, no mais abundante delírio da forma e da cor, e de tão flagrantes analogias entre a natureza paroxísmica de D. Isabel e a sua” – apresentam-se em comparações e vários traços delirantes no retrato físico das flores, que reflectem a realidade psicológica de D. Isabel e presságios indicativos da fatalidade oriunda da sua histeria e dos seus desequilíbrios mentais. De facto, encontramos associações a diversos aspectos do comportamento de D. Isabel, referindo-se estas à loucura e à histeria; ao seu poder mortífero de atracção sensual; ao seu instinto, de natureza animal, feroz e predadora; ao sofrimento e à tensão de morte, prenunciados pelo poder mortífero e fatal da sedução exercida por D. Isabel.

Como que antropomorfizadas e personificando a loucura e a histeria de D. Isabel, as diferentes flores surgem retratadas como seres psicologicamente atormentados, o que se entrevê na sua descrição física (“voluteando em alucinadas lianas”, “mortificadas em parênquimas de exaspero”), e ainda comparadas a traços corporais de bacantes ou de alguma histérica, que tanto esta, como aquelas, se caracterizam pelos seus comportamentos irracionais e excessivos (“desgrenhadas como cabeleiras de bacantes”, “como as mucosas duma histérica numa agonia ávida de beijos”).

A descrição das flores revela também os perigos do poder de sedução de D. Isabel, sugerido em comparações a realidades atordoantes e alucinatórias, cujas acções podem provocar efeitos fatais e mortíferos: “como frascos de essência que se fecham, um escasso número de horas ao dia” (notemos a sugestão subtil a perfume, a veneno, a filtro e a feitiço), “dum verde quente e diáfano como dedos de sereias” (ao lado desta comparação ao corpo de seres fantásticos, a sinestesia indica um paradoxo, um estado de anormalidade, de perturbação na natureza, no “verde quente”, cor fria, habitualmente associada à frescura). Ora, os perigos da sedução de D. Isabel prenunciam-se ainda em mais comparações relativas às flores, estas expressivas de um instinto feroz e predador: “como a pele de pequeninas bestas-feras”, “como tampas de sarcófagos⁵³”, “aprumando como militares em parada o recorte marcial das suas folhas, dum audacioso brilho metálico, duras e luzentes, (...) como se por algum encantado alfageme houvessem sido amorosamente corrigidas”.

Esse maléfico poder de sedução origina sofrimento, em que se sente precipitar uma tensão de morte. Percebemo-lo noutras comparações a características das flores: “como de lágrimas volatilizadas”, “numa agonia lívida picada de rubras pústulas, como chagas”. Aqui equiparam-se as flores à vida humana, comparando a sua imagem a realidades alusivas ao corpo humano em sofrimento: “lágrimas”, “agonia”, lividez, “rubras pústulas”, “chagas”.

As flores têm, no que respeita a D. Isabel, uma importância muito superior ao seu potencial decorativo; elas são, inconscientemente, uma continuação do seu corpo e das suas manifestações de desejo sexual, bem como suas aliadas nos seus artifícios de sedução:

⁵³ Saliente-se, além da óbvia sugestão de morte que o sarcófago encerra, que o sarcófago é um tipo de túmulo que consome as carnes dos cadáveres. Observemos a etimologia da palavra: “sarcófago”, do grego *σαρκοφάγος* (*sarkophágos*), “que come carne”, “carnívoro”.

(...) Quisera-as trazer pra ali assim também, às suas queridas e incompreendidas flores, para que com ela colaborassem, não como simples acessório decorativo, porém num acamaradamento de acção inteligente, nessa embricada cena de sedução a que ia arriscar-se.

O perfume exalado pelas flores de D. Isabel desencadeia um efeito nauseante nas outras personagens, o que se revela um presságio do poder mortífero que a sua sexualidade contém:

Quando Heitor entrou, o seu primeiro movimento foi erguer a mão a amparar a cabeça, que a súbita invasão deste ar de estufa estonteara.

– Meu Deus! Que atmosfera! (*Ibidem*, p. 242);

Ia a entrar [D. Isabel] na embocetada câmara interior; quando logo, num nauseado gesto, a condessita [Condessa de Malpartida]:

– Ah, não! Não! Pra aí, filha, não...

– Estamos mais à vontade.

– Cheira aí muito a... coisas íntimas. Não é pròs meus nervos... – escarnicou Eugénia, num meneio impudente. (*Ibidem*, pp. 308 – 309).

Sendo o quarto um símbolo do seu comportamento sexual, quando D. Isabel decide abandoná-lo e não mais lá dormir, por sentir remorsos pelo efeito que o conhecimento do seu adultério teve em Susana, essa decisão significa o abandono do seu comportamento sexual, visto como “indecoroso” pelo narrador:

D. Isabel mandou armar uma cama e instalou-se sumariamente numa das salas mais próximas do quarto da filha. Queria tê-la bem junta do coração, e guardá-la, vigiá-la bem de perto, ali atenta ao primeiro alarme, esperta e pronta ao menor perigo. Porque, para mais, toda a espécie de permanência no seu aparatoso e querido torreão se lhe tornara absolutamente intolerável. Então, de noite, de modo nenhum! Abandonou-o por completo. Não era agora senhora de ali entrar, bastava mesmo que atacasse a subida da escadita em hélice, para logo ser tomada dum invencível e penetrante mal-estar, para a assaltarem desvarios, medos, abusões, terrores... E da turbação inquieta, da confessa ignomínia da sua consciência ameaçador então rompia, tomando vulto, enchendo-lhe, imaterial e duro, o aposento, o indecoroso cortejo do passado, corporizado em figuras de abominação, em cancãs de pesadelo, em vingadoras rondas de remorso e de vergonha... E toda a casa lhe parecia, tirante o escasso trecho por ela e a filha vividos, estupidamente enorme, árida, hostil, vazia, inútil! (*Ibidem*, pp. 416 – 417)

O remorso e o medo, talvez de uma expiação, provocam na mente de D. Isabel visões distorcidas e funambulescas de entidades assombrosas que emergem do seu quarto:

(...) da turbação inquieta, da confessa ignomínia da sua consciência ameaçador então rompia, tomando vulto, enchendo-lhe (...) o aposento, o indecoroso cortejo do passado, corporizado em figuras de abominação, em cancãs de pesadelo, em vingadoras rondas de remorso e vergonha...

Essas figuras corporizadas não se limitam ao seu aspecto “de abominação”: movem-se numa animação atordoante e bizarra (“cancãs de pesadelo”, “vingadoras rondas de remorso e vergonha”), produzida por uma mente amedrontada, o que confirma o elo entre medo, incerteza, repulsa e grotesco.

Apesar do grande contraste com o quarto de D. Isabel, o quarto de Susana pode ser visto como uma extensão do corpo da sua mãe, um símbolo do seu útero, por ser o refúgio da filha, que se abriga de um mundo a que não pertence. Susana, na verdade, desejaria nunca ter nascido e vindo para o mundo exterior, com que é obrigada a conviver. Vamos notando, na narrativa, que ela tenta o mais possível viver confinada a esse espaço uterino, o que – veremos – propicia os delírios e os comportamentos irracionais de D. Isabel.

O quarto de Susana, sendo uma das divisões mais recatadas e escuras, torna-se numa parte das entranhas da casa, o que acentua a sua configuração simbólica de útero:

Apenas Susana, feita mulher, teve direito a aposentos separados, logo pediu com viva instância que lhe destinassem o recanto mais silencioso e escuso do palácio. Ora, para o efeito, a casa mais sossegada de todas era sem dúvida o quarto do extremo norte, na fachada posterior – o chamado «quarto das relíquias». Era o último daquele lado, e pegava pela parede interior com a capela. (...) Nem barulho, nem distrações – que bom! (...) Nessa quietude calada e distante, poderia Susana a todo o querer dissociar-se, evitar, esquecer a porção tumultuária e material do mundo, com a sua natureza angelical tão fundamentalmente incompatível. (...) Ali ela encontraria o apartamento e o silêncio de que indispensavelmente carecia, não só como devendo ser o ambiente favorável à sua organização inquinada de taras mórbidas, melindrosa e débil, mas porque era ainda a mais ardente solicitação de todo o seu miudito ser, imbuído de ignorância e de virtude. (...)

Encontrou o estranho pedido de Susana uma forte relutância (...). – O quarto era frio: não tinha sol senão um nadinha, de manhã. Depois, ficava pra ali assim isolado e perdido, muito longe dos demais quartos de dormir. (...) – Mas logo Susana, alvoroçadamente, contestava: que não era medrosa... E quanto ao sol, era verdade, sim, que o gozaria pouco, mormente no Inverno... mas não importava! (...)

(...)

(...) ali assim, deliciada e santamente, passou então essa esquiva figura de balada a embocetar-se numa vida de despreendimento e de sonho que mais lhe apurava a altivez arisca do carácter, que progressivamente a erguia e distanciava do mundo, e exacerbava a sua paixão pelo isolamento. – No «quarto das relíquias» havia, cavada na parede entestando com a capela, uma espécie de lapa curva, talhada fundo em rocalha, a formar concha e com sua abundante lavrataria de pedra emoldurando-a. (...) Era ali o antigo relicário da casa; nele encontrara ainda o Penalva vestígios de prateleiras várias, as quais, segundo era fama, haviam ao tempo servido de sagrado depósito a boa porção de oferendas, de relíquias (...). Pois este curioso e típico sacrário, agora, pela adaptação do aposento aos hábitos, predilecções e ao jeito de viver de Susana, concertou-se que devia ser conservado. Era ele que dava o nome ao quarto, e imprimia a este, para mais, um aspecto em certo modo conforme com a existência toda espiritual dessa criança. (...)

Foi inteiramente forrado a rico damasco carmesim – a cor canónica por excelência – e além disso a mais própria a fornecer destaque às quatro pequenas imagens de santos que Susana pediu lhe instalassem ali, a saber: um S. Bento, um

S. Pedro, um S. José, uma Senhora das Dores. (...) Ao centro do oratório, havia um belo Crucifixo, veneziano, de marfim, sob uma redoma. Superiormente, e como que no lugar de honra, via-se suspenso um pequeno retábulo em moldura de teca e ébano com doirados florões aos cantos, dentro do qual, e num fundo grave de cetim violeta, bojava preponderante um coração, alto-estofado, em seda branca e tendo à roda, em litúrgica silva, a oiro bordados os emblemas trágicos da Paixão. Mas, ao centro, era este cavado também num outro coração mais pequeno, e aí, amorosamente aninhado, abrigava-se um adorável Menino Jesus de cera, que era um primor de acabamento, um apetite de candura, de graça e de leveza. (...) Embalado na doçura ideal do seu sonho, translúcido como a fugacidade transparente das suas formas, dir-se-ia que ele ia no mesmo instante voar... (...) Susana queria-lhe muito: este lindo quadro era adorno do quarto em que sua mãe a dera à luz. Vira-a nascer. Fizera-o por isso inseparável do seu pensamento; e na translucidez bendita daquele adorável *bambino* (...), Susana fora de gosto afeiçoando e amoldando, numa ânsia ardente, numa inalterabilidade perfeita, a curva austera e isenta do seu destino.

(...) Do mais alto da rocalha interior pendurava-se uma gongórica lâmpada, (...) que somente se acendia duas vezes no ano; pelo Natal e aquando do aniversário natalício de Susana. (...)

Ao lado do relicário, havia no quarto um degrau interior, de pedra, superado por uma porta que dava imediata comunicação para o coro da capela. Também a serventia desta porta foi conservada. Seria um traço mais de religiosidade a proteger e a ungir de graça divina esse cândido ninho de criança. Era a sua ponte ideal para o Infinito. (*Ibidem*, pp. 87 – 93)

Recolhendo-se no seu quarto, Susana, inconscientemente, busca o retorno ao útero materno, que se prefigura ligado a esse espaço onde nasceu: “aí, amorosamente aninhado, abrigava-se um adorável Menino Jesus de cera (...). (...) Susana queria-lhe muito: este lindo quadro era adorno do quarto em que sua mãe a dera à luz. Vira-a nascer.” E essa busca deve-se ao sentimento da violência e da estranheza fora desse espaço de escuridão e silêncio. Lá fora restam somente os perigos. A luz do mundo exterior, que rompeu o refúgio escuro de Susana, aquando do seu nascimento, mostra-se incompatível com a sua natureza recolhida:

(...) nervosa e ansiadamente – ao acaso arremessados os abafos, a mantilha ou o chapéu pelo ar, ainda de luvas, e por vezes mesmo decotada – Susana abria de arranco a porta da capela e passava ao coro, onde, numa expiração forte de alívio, ela ia buscar amparo e refúgio contra a espessidão atordoante do ar dos salões, ali, no calmo refrigério deste novo ar, que, como um manto de graça, lhe envolvia todo o ser na carícia da sua frescura viva e penetrante. Agora ali os seus olhos, que vinham crestados e amauróticos da flama causticante dos revérberos, apaziguavam-se e recobravam a sua integridade visual, na religiosa penumbra do recinto que protectoramente se lhe cavava aos pés, alto e profundo. As suas íris grandes e doces – adoráveis céus em miniatura – que, lá fora, no mundo, se lhe haviam crispado, mordidas dolorosamente de claridade, voltavam agora consoladamente a dilatar-se, ao favor dessa pacificadora, dessa grave e amiga amplidão que anteviam. (*Ibidem*, pp. 94 – 95)

Até na própria indumentária mundana, Susana sente-se presa e destituída da sua pureza original; disso são indicativos os gestos com que se desnuda: “ao acaso

arremessados os abafos, a mantilha ou o chapéu pelo ar, ainda de luvas, e por vezes mesmo decotada”. Para além do desejo de solidão, silêncio, obscuridade e nudez, um outro passo de atracção para o ambiente uterino, para o retorno a essa pureza original, é o afastamento do convívio social, que se torna numa penosa comunicação com a sociedade, de que Susana pretende se exilar:

(...) Susana fugia as mais das vezes a aparecer no salão e evitava as visitas, ainda mesmo em riscos de afrontar os preceitos mais triviais da civilidade; preferindo ir vaguear atoadamente pelo parque, isolar-se, horas perdidas, desarrumando e arrumando gavetas, no calmo silêncio do seu quarto, ou então entreter-se, posta sempre em respeito, de futilidades infantis com as criadas. (*Ibidem*, pp. 103 – 104)

Mas o útero, ainda que seja espaço de amor, aconchego e paz, é também espaço de morte e de não ser, de vida oculta, subterrânea e pendente.⁵⁴ Ora, no quarto de Susana, casulo onde se abriga, espaço inconscientemente ligado ao quarto onde nasceu, estão inscritos os sinais da morte.

Assim como o “Menino Jesus de cera” representa o nascimento de Susana naquele espaço, por equiparação da entidade divina com a jovem – “amorosamente aninhado”, “inseparável do seu pensamento”; a habitual falta de luz no quarto apenas cortada pelo raro acender de uma lâmpada: “uma gongórica lâmpada, (...) que somente se acendia duas vezes por ano; pelo Natal e aquando do aniversário natalício de Susana”, simbolizando os nascimentos de Jesus Cristo e de Susana –, o paralelo continua no prenúncio transmitido pelos símbolos da Paixão de Cristo. O sofrimento e a morte de Susana entrevêm-se no “Crucifixo, veneziano, de marfim, sob uma redoma”, no “coração, alto-estofado, em seda branca e tendo à roda, em litúrgica silva, a oiro bordados os emblemas trágicos da Paixão”. As imagens do Menino Jesus de cera e as alusivas ao martírio de Cristo manter-se-ão como um símbolo da vida e do sofrimento inocente de Susana, pois, até à iminência da sua morte, a jovem não se separa afectivamente desse ícone e amuleto:

(...) A emaciada criança, já impaciente, queria aquele estremecido amuleto da sua câmara virginal, o pequeno retábulo de teca e ébano com o adorável «bambino» de cera, que a vira nascer. Quando a Balbina lho trouxe às mãos, Susana contemplou-o com efusiva adoração, embevecidamente; beijou-o depois, numa espiritual delícia, uma e muitas vezes; e acabou por o deitar e fechar carinhosamente contra o seio. (*Ibidem*, p. 439)

⁵⁴ Julia Kristeva refere a ambivalência do espaço uterino: “le dedans désirable et terrifiant, nourricier et meurtrier, fascinant et abject, du corps maternel.” (Kristeva, 1980: 66)

Todo o quarto de Susana representa “a [sua] existência toda espiritual” (*Ibidem*, p. 90), ao contrário do quarto de D. Isabel, espaço que funciona como uma extensão simbólica do corpo desta. A denominação do quarto – “o chamado ‘quarto das relíquias’” (*Ibidem*, p. 87) –, o seu conteúdo e a ligação directa à capela do palácio revestem a sua ocupante permanente, Susana, de uma aura de santidade e martírio. Comprovam-no os vários objectos religiosos existentes no quarto, que transmitem ainda o presságio da iminente morte de Susana, destacando-se quatro imagens de santos: de S. Bento, de S. Pedro, de S. José e da Nossa Senhora das Dores.

Para além do sacrário, do crucifixo e do retábulo com o Menino Jesus de cera, que surge em analogia com a breve vida de Susana, pensemos ainda nas quatro figuras de santos colocadas no sacrário: elas adensam a semelhança criada entre Susana e Cristo. S. José e a Nossa Senhora das Dores, como pais de Jesus Cristo, podem ser associados aos pais de Susana, sendo o sofrimento da Nossa Senhora das Dores indicador do futuro sofrimento de D. Isabel com o martírio e a morte da filha. Quanto a S. Bento e a S. Pedro, estes são os santos que abrem as portas do Céu; a sua presença perto do leito de Susana prenuncia a sua evasão do mundo terreno.

O retrato criado do Menino Jesus de cera com S. José, Nossa Senhora, S. Bento e S. Pedro no centro do oratório pode ser observado como um presépio ao contrário, que representa, em vez do nascimento de Cristo, o augúrio da sua morte. Saliente-se que nele encontramos a Nossa Senhora das Dores, os emblemas da Paixão, os santos que abrem as portas do Céu e um Menino Jesus em que se pressente mais a sua partida do que se sente a sua chegada:

(...) Embalado na doçura ideal do seu sonho, translúcido como a fugacidade transparente das suas formas, dir-se-ia que ele ia no mesmo instante voar... E assim era que, ao transcendente impulso desta sacra ilusão, não havia olhos que ao contemplá-lo se não erguessem depois logo instintivamente ao alto, na vaga esperança de o ver partir... (*Ibidem*, p. 91)

O quarto de Susana, refúgio em que se encontram os sinais da sua existência espiritual e também da morte, a única via que permitiria ao seu espírito libertar-se da existência mundana e material, concentra em si todo o fio da sua vida, desde o retábulo que estava perto de Susana quando nasceu a todos os objectos que indiciam a morte, e atente-se que era lá que Susana passava grande parte do seu tempo, da sua vida.

Portanto, a clausura de Susana torna-se no casulo-berço da vida e refúgio, mas ainda no casulo tumular, que sufoca a vida que não irromper dele para fora.⁵⁵ Eusébio já pressentia nesse recolhimento o sufoco que mataria Susana:

Profundo e amorável conhecedor do carácter da filha, bem sentia o velho Penalva quanto ela tinha em aborrecimento a sociedade. A cada momento o seu paternal coração saltava de receio, na pavorosa apreensão de que Susana porventura viesse a sonhar e a apetercer a clausura. Esta quase convicção fazia-lhe calafrios. (*Ibidem*, p. 100)

Permanentemente atraída para o simbólico espaço do ventre materno, Susana alimenta em D. Isabel a ilusão de a filha lhe pertencer, como se fosse parte constante e inseparável do seu próprio corpo. Os laços entre mãe e filha afiguram-se mais como ligações físicas e inevitáveis de dois corpos presos um ao outro no mesmo espaço do que como nós dados pelos afectos:

(...) nas suas relações com a mãe, o trato de Susana não passava desta cómoda afectuosidade a distância, que, marcando um afável entendimento imposto pelo dever e cimentado no hábito, exclui entretanto todo o familiar abandono das efusivas torrentes do afecto, e enjeita as doçuras da íntima colaboração duma alma. Muito amigas as duas, constantemente unidas, inalteravelmente conformes no pensar e no querer sobre os assuntos triviais da vida, sem um momento de enfado, sem qualquer ostensiva dissonância moral, sem o mínimo esfriamento na regrada mutualidade do seu convívio, assim sucedia que elas realizavam, perante a sociedade, um apontado modelo de

⁵⁵ O poder mortífero da clausura excessiva num espaço de amor, como o útero ou o casulo, está, segundo creio, longe de ser uma interpretação exagerada e é mesmo ele que provocará a morte de Susana. Este tema da jovem que murcha antes de florescer totalmente continua a ser veiculado pela arte contemporânea. Pense-se no exemplo do filme *As Virgens Suicidas* (2000), de Sofia Coppola: cinco irmãs adolescentes, extremamente controladas e protegidas por pais conservadores, suicidam-se e a causa indirecta é o excesso de cuidados paternos. É um recolhimento forçado, diferente do de Susana (que é voluntário); no entanto notamos a mesma morte no refúgio da casa dos pais – as quatro irmãs mais velhas (a mais nova, Cecília, já se suicidara antes, por se sentir incompatibilizada com o mundo) são obrigadas a permanecer, por tempo indefinido, prisioneiras em casa, depois de uma das irmãs, Lux, ter regressado a casa de manhã, após o baile do liceu a que todas tinham ido, acompanhadas por quatro dos muitos rapazes que as admiravam. Os meses passam e as irmãs continuam em casa, proibidas de ir à escola e de ouvir canções que a mãe considerasse imorais, abandonadas pelos rapazes que na noite de festa prometeram que as procurariam daí em diante. Mais tarde, outros rapazes da vizinhança comunicam com elas quase em silêncio, por telefonemas anónimos sem conversas, mensagens codificadas e sinais de luzes nas janelas durante a noite, acabando por marcar com as irmãs um passeio nocturno, quando os pais das raparigas já dormem. Enquanto os rapazes esperam por elas, à entrada de casa, avisados por Lux de que desceriam todas dentro de momentos, estranham a demora e entram, tendo encontrado as irmãs mortas, todas elas, no interior da casa. Talvez por medo de um castigo pior vindo dos pais, de um outro abandono, da parte daqueles rapazes, suicidam-se. Quando a mãe das jovens comenta o suicídio, apenas consegue exprimir a sua incompreensão, sem ter consciência de que as suas palavras já contêm a explicação da tragédia: “In our house there was plenty of love... I’ve never understood why.” O amor aprisionante pelas suas filhas torna-se obsessivo, dominador, sufocando-as. Naquela clausura forçada, Lux queixara-se à mãe: “I can’t breathe in here.”

No romance *Fatal Dilema*, a união muito estreita entre D. Isabel e Susana, que não é mantida por um amor desmedido nem por um zelo protector exagerado, mas sim por comportamentos irracionais (a tendência da filha para o isolamento no seio familiar, a loucura da mãe em considerar a filha como objecto seu), favorecerá os delírios da mãe e o aprisionamento fatal da filha.

De facto, estes são exemplos do casulo que sufoca sem deixar nascer.

fraternidade exterior, e que, sendo o desvanecido enlevo do velho Penalva, por vezes mãe e filha chegavam candidamente a iludir-se, quando pensavam que se estremeciam... (*Ibidem*, p. 86)

Essa proximidade insinua em Susana a configuração grotesca de ser um apêndice corporal da sua mãe – e, como apêndice, sempre dependente, mais fraca e em desvantagem, diminuída na sua individualidade, circunscrita à sua vida de “não ser”, aprisionada no espaço uterino, por ser a filha, gerada nas entranhas maternas –, uma extensão e uma continuidade desta. O delírio de D. Isabel está em sentir-se, no fundo, ainda grávida da filha e em considerá-la uma parte do seu corpo; esse delírio é consentâneo com o horror de a oferecer como esposa ao seu amante. Quando D. Isabel, nos seus delírios, consente e propõe o casamento e o conseqüente envolvimento sexual do seu amante com a sua filha, procede assim por sentir essa realidade como uma continuação do seu próprio relacionamento com Heitor.

Notoriamente, para D. Isabel Penalva, a filha, Susana, não é uma pessoa independente da mãe. Esse delírio nota-se no seu comportamento social em relação à filha:

(...) Susana, pelo seu isento desdém em considerar o mundo, e pela passividade tolerante do seu gênio, submetia-se fácil aos caprichos banais da mãe – modas, recepções, passeios, teatros, visitas – tudo coisas que, por não lhe prenderem a atenção, não poderiam contrariar-lhe a vontade. (...)

(...) D. Isabel sentia um secreto orgulho em apresentar, e mostrar como bem legitimamente sua, essa adorável e transcendente criação feminina, alada e idílica, esquecido traço sentimental do Passado, de que todo o mundo lhe fazia o elogio entusiasta. Aprazia-lhe mesmo fazer-se acompanhar por ela na sociedade, e levá-la a todos os afamados centros da elegância, sem a menor sombra de emulação ou qualquer instintivo ciúme de evidência, antes movida dum íntimo desvanecimento, e como quem levava ali um elemento mais de realce ao seu prestígio (...). (*Ibidem*, pp. 86 – 87);

Heitor, estupefacto, empalideceu. Nos mais absconditos recessos da sua alma sem escrúpulos nunca semelhante monstruosidade germinara, nem ousara formular-se a hipótese de tamanha torpeza [casar com Susana]. Por isso, desviando, sem querer, os olhos e abstendo-se do mínimo sinal de alvoroço, antes obtemperou mansamente, numa calcada serenidade que era a velatura amigável duma censura:

– O natural seria eu casar contigo.
– Que horror! – atalhou com depravada convicção a viúva [D. Isabel Penalva], agitando as mãos e atirando-se de costas sobre a cama.
– Então?...
– Íamos estragar tudo com essa trivialidade. Abominável coisa! Cala-te! Cala-te... – E tornando ao seu abanar de cabeça imperioso e doido: – Não! Não! É isto... Susana é em certo modo uma emanação, uma parte, uma continuação de mim mesma: na lógica da minha abdicação incondicional, tem que ser tua! (*Ibidem*, pp. 175 – 176).

Susana, como que não nascendo, não consegue evidenciar-se da sua mãe, separar-se dela, condenando-se, então, a definhar no corpo da mãe, que a sufoca e a

impede de ser autónoma. Psiquicamente, Susana está encaixada no corpo de D. Isabel, o que engendra uma dimensão grotesca de dois corpos num só⁵⁶, com duas faces opostas do mesmo corpo feminino. Susana, a mulher-anjo, é o ser solar, apolíneo, com os olhos azuis de céu diurno – “rasgavam-se, grandes e azuis, os olhos” (*Ibidem*, p. 81), “adoráveis céus em miniatura” (*Ibidem*, p. 95) –, D. Isabel, a mulher-demónio, a face nocturna e dionisíaca, com olhos negros – “os seus grandes olhos negros” (*Ibidem*, p. 161).

Heitor aterroriza-se com os delírios acordados da sua amante, dos quais desperta repentinamente. Após a proposta de ele se casar com Susana, D. Isabel acorda do seu sonho, cuja vertigem a faz estremecer e para o qual transportou Heitor:

De sua banda a viúva, vibrando ainda na ardente impulsão do seu desvario, estremeceu um momento pela filha; mas logo foi nela mais forte o maligno prazer em afrontar o perigo.

Assim, automaticamente os dois arrastaram, por alguns minutos, o mais deploravelmente banal dos diálogos, apartados e indiferentes, como que alheios ao próprio pensamento, e muito de indústria recorrendo agora à palavra como anódino rebuço às inconfessadas volutas em que se lhes debatia o desejo. (...) Por fim D. Isabel, num sobressalto instintivo, estranha daquela frialdade, estranha da própria voz, mordida dum aflitivo pressentimento, sacudiu com alma o amante:

– Acorda, por amor de Deus! Dize alguma coisa com jeito. Que tens tu?... – E com uma expressão singularmente amável: – Olha que eu ainda agora estava a brincar! (*Ibidem*, pp. 177 – 178)

O assombro de Heitor cresce não só com a evidência dos delírios de D. Isabel: esse avolumar de tensão dá-se com a consciência do medo que a amante lhe inspira, ao ponto de ser arrastado para o abismo mental entre o seu próprio delírio e a lucidez. Heitor é sobressaltado pelo seu delírio lúcido ao sentir que tem uma amante de uma dimensão monstruosa que o ultrapassa:

(...)

– (...) Tenho medo dela! Aquilo é mulher de mais para um homem só... ainda o mais solidamente equilibrado, como eu! É que nem tu pões na tua ideia! – Batia com intimativa no ombro de Albano, e com um acento repassado de intenção: – Que menina!... Sob toda aquela majestade, no fundo da austera correcção daquela impassibilidade olímpica, não imaginas que deliciosa, que insaciável, que complicada e ardente amante se acoberta! Hei-de-te contar... Ela tem artes de nos guindar o prazer ao cúmulo da irritação e do êxtase, pela sua abrasada angústia, pela sua ânsia infinita de

⁵⁶ A gravidez psíquica de D. Isabel cria a ambiguidade grotesca de dois corpos que já não são um só e, todavia, não são ainda dois. Mikhaïl Bakhtine refere esta característica do corpo grotesco, que indica uma transitoriedade constante e pendente: “Une des tendances principales de l’image grotesque du corps consiste à montrer *deux corps dans un seul*: le premier qui donne la vie et qui disparaît, le second qui a été conçu, porté, qui est mis au monde. C’est toujours un corps en état de grossesse et d’accouchement, ou du moins prêt à concevoir et à être fécondé (...). Un autre corps neuf sort toujours, sous une forme ou une autre, du premier.” (Bakhtine, 1970: 35; itálico original)

amar, pelos seus estrangulados paroxismos... É uma ventosa de desejo! É um horror!... Eu hoje, junto dela, estou já nesta afinção: parece que cada um dos seus olhares, quando em mim poisa, me sorve um pouco de mocidade... Decididamente, não posso, não posso com ela! (*Ibidem*, pp. 211 – 212)

O monstro que habita D. Isabel e assombra Heitor nasce da histeria ninfomaníaca da viúva e também da percepção inconsciente, em Heitor, de que possui uma amante de dois corpos escondidos num só (a mãe, a amante mais velha que o domina; a filha, que a amante lhe propõe desposar, com o sentido de uma união socialmente legítima, que não é mais do que a continuação do nó com esta). D. Isabel, a amante que se revela “mulher de mais para um homem só”, desfigura-se na mente de Heitor como uma aberração assustadora: “insaciável”, “complicada e ardente amante”, “uma ventosa de desejo”, “um horror”. Aqui se encontra mais uma prova do poder do medo na concepção de realidades grotescas, que exprimem a angústia, a fragilidade e o assombro perante o insólito.

Como continuação da sua mãe, Susana herdou a sua histeria, monstro da sua interioridade contra o qual tenta lutar. Os delírios de Susana confrontam-na com o seu lado irracional e com a sua sexualidade reprimida:

Vinham primeiro, cintilando rompantes, todas as rútilas imagens que fumegando trazia na dolorosa ardência da retina. – Era, sim, era o mesmo chatinesco turbilhão de ainda há pouco, perseguindo-a inexorável, trazendo pra ali o estadeio da sua bambocha impudente... Eram os mesmos, via-os bem! Eram eles, coisa execranda! rodopiando ali sacrilegamente, cabriolando o seu espinoteio elegante, dentro da mesma luz triunfal, mas tendo despido a sua libidinagem enluvada e hipócrita... Eram eles, no religioso ambiente soltando despejadamente o seu descaro, agora, ali, mais livres e mais obscenos... eram eles, com a mesma estrilância abundante de cores, e nos gestos uma licenciosidade afrontosa, que vinham sacudir em ecos lúbricos aquela silenciosa majestade e que ultrajavam a sagrada mudez do templo com as suas cornamusas de beijos! E agora também – estupendo fenómeno! – eis que, na fria noite dos seus carcomidos retábulos, e à sacrílega provocação, os Santos despertam... abrem para a choldra que lhes tumultua em baixo, uns olhos, primeiro de indignada, de quase apavorada surpresa, depois atentos, gradualmente benévolos, e por fim já familiares, já sorridentes... e então, inflamadamente, os seus rostos enegrecidos ruborizam-se, parecem acabados no momento, deslocam-se em trejeitos de sátiros, e luzem-lhes em apetites lascarinos os olhos, e engrossam e rasgam-se as bocas em momices patuscas... então Eles enristam com decisão os membros, entorpecidos naquela imobilidade de séculos, deixam as beatas molduras e, brincões e ágeis, em saltos petulantes, aí vêm sobre as grandes lájeas sonoras misturar-se à estúrdia ronda dos intrusos, dançando numa promiscuidade pagã os mesmos cancãs eróticos e rebolando num esbagachamento canalha as sagradas carnes, com uma imperícia e um burlesco de fazer arrepios. Nesta canhestra aprendizagem, abalroam, atropelam-se... alguns escorregam e caem, nojosamente... mas todos ao escape repudiam, todos em furor renegam, nesta lasciva alucinação, os seus atributos simbólicos... e uns esnalgando a seráfica nudez com descaro, sofredando os outros em delírio as túnicas, todos se arrojam ao festival ardidamente, todos querem banhar-se e abrasar-se na zombeteira aleluia de oiro que bailava em fulvas crispações pelo recinto.

E Susana acompanhava e sofria, a seu pesar, o aflitivo desdobramento desta obsessão, com um frio de vago terror correndo-a... arrependida de ter vindo. (*Ibidem*, pp. 96 – 97)

Estes delírios visuais, auditivos e até olfáticos ocorrem no espaço físico da capela do palacete dos Penalvas, a qual comunica directamente com o quarto de Susana: “havia no quarto um degrau interior, de pedra, superado por uma porta que dava imediata comunicação para o interior da capela. Também a serventia desta porta foi conservada. (...) Era a sua ponte ideal para o Infinito.” (*Ibidem*, p. 93) Como já se referiu, o quarto de Susana, espaço muito íntimo e um dos mais escusos quartos da casa dos Penalvas, representação simbólica do útero materno, se comunica com a capela, logo esta representa também um espaço de intimidade, contudo de uma intimidade ligada a uma dimensão imaterial, invisível e mais esquiva, por não se circunscrever aos limites corpóreos – o psiquismo do indivíduo. A capela, sendo para Susana “a sua ponte ideal para o Infinito”, reflecte a sua interioridade psicológica, algo de uma profundidade de limites desconhecidos (se os tiver).

As visões de Susana, quando se recolhe a sós na capela, concretizam, de um modo grotesco, as imagens dos seus medos, dos seus ímpetos, da sua histeria, doença que a jovem herdara por via materna e que se acreditava ter como causa a abstinência sexual, nas mulheres jovens⁵⁷. O espaço físico da capela aparece desfigurado na mente de Susana, distorcido por uma plasticidade que lhe confere autonomia própria, como que transfigurado numa entidade de poderes sobrenaturais que abalam a fragilidade humana. O horror que Susana presencia no seu delírio é produto dessa fragilidade, tanto física como psicológica: “a enervação, a fadiga, tendo-lhe amolentado o corpo numa lassidão inerte, lhe rompiam também o equilíbrio ideativo, baralhavam-lhe de fantásticas volatas, de confusas aberrações a noção nítida das coisas, e desarticulavam-lhe (...) o pensamento”. (*Ibidem*, p. 96) Todas as transformações anormais do espaço na capela causam medo, repugnância, náuseas, vertigens.

A capela mostra-se e esconde-se entre escuridão, sombra e luz fugaz, numa quase monocromia constante de negro, como se os seus elementos arquitectónicos (paredes, pilastras, abóbadas) se tornassem extensões corporais e de força de um ser animado que se move sem cessar:

⁵⁷ Maria Helena Santana, nas suas palavras acerca da histeria, refere essa causa: “Desde a Antiguidade que a história da histeria (do gr. *hysteron*, útero) foi rodeada de mitificação, activando um imaginário fértil relativo ao corpo feminino. Os Gregos descreveram-na como uma pressão respiratória provocada pelos movimentos do útero, causando abatimento, melancolia, convulsões, etc.; estaria relacionada com a abstinência sexual, em mulheres jovens.” (Santana, 2000: 249 – 250)

(...) Vagas paredes cor de cinza, austeras e longas, da sombra emergindo, na sombra sumindo-se, para a sombra recuadas longe e na distância; lisas abóbadas, em volta inteira, por trechos entremostrando-se, pulverentas, lascadas como crânios de gigantes; e, a formar-lhes abundante supedâneo, duas fiadas de pilastras de mármore, hirtas e inteiriças como perdidos caules duma floresta petrificada. E tudo isto em largas linhas, duma grandiosa e severa unidade, íntegras e simples como a virtude... tudo esbatido num enevoamento de mistério, tudo como que imaterialmente flutuando numa asa de sonho e de incerteza. Apenas um traço mais claro de realidade ardia, e ainda assim escassamente, na mancha lívida da lâmpada do sacrário, a qual ia agonizar picando breves fulgurações pelos oiros velhos do altar e dos retábulos das paredes, e descia a cortar diagonalmente a aresta polida e firme das pilastras, dando-lhes a aparência de enormes lâminas de punhais, tragicamente embebidos na sombra. (*Ibidem*, p. 95)

As “paredes cor de cinza” movem-se por si e exclusivamente nos domínios da sombra: “da sombra emergindo, na sombra sumindo-se, para a sombra recuadas”, gerando um efeito alucinatório de aparições fantásticas, intensificado pelo ritmo anafórico dos movimentos que vêm “da sombra” e se esvaem “na sombra” e “para a sombra”, pelo gerúndio expresso na fluidez do assíndeto, o que proporciona uma irrupção cinética ininterrupta e vertiginosa. O mesmo ritmo prossegue nas aparições intermitentes das abóbadas (“por trechos entremostrando-se”), que, quando as trevas as desvelam, apresentam uma imagem horripilante e sugestiva de uma composição heterogénea, que se estende às abóbadas e aos seus pilares: “pulverentas, lascadas como crânios de gigantes”, “duas fiadas de pilastras de mármore, hirtas e inteiriças como perdidos caules duma floresta petrificada”, “um traço mais claro de realidade ardia (...) e descia a cortar diagonalmente a aresta polida e firme das pilastras, dando-lhes a aparência de enormes lâminas de punhais, tragicamente embebidos na sombra.” Estas características inquietantes de imagens distorcidas pelo delírio em objectos de ressonância mortífera e violenta (“crânios de gigantes”, “enormes lâminas de punhais”) compõem o cenário da alucinação, que se prevê de pendor trágico.

As várias imagens do cenário delirante, tal como aquelas exclusivas do delírio visualizado por Susana, que não provêm da descrição objectiva do espaço e dos acontecimentos que o narrador pretende relatar, irrompem sob a forma de hipotipose, frequentemente acompanhada pela parataxe, recurso bastante expressivo da vertigem e do abalo constante. A frase seguinte prenuncia esse ritmo pontuado pela parataxe, que aparecerá na descrição do cenário e das visões de Susana: “E tudo isto em largas linhas, duma grandiosa e severa unidade, íntegras e simples como a virtude... tudo esbatido num enevoamento de mistério, tudo como que imaterialmente flutuando numa asa de sonho e de incerteza.” O início de frase pela conjunção “e”, dependente do enunciado

anterior, prolongamento de uma realidade cuja descrição não se esgota; a anáfora expressiva dessa insuficiência constante da descrição para abarcar a vertigem iminente do cenário (“tudo isto em largas linhas (...) tudo esbatido num enevoamento (...), tudo como que imaterialmente flutuando”); as reticências intercaladas no discurso – todos estes aspectos sugerem a permanente incompletude na expressão de um cenário pleno de pormenores e difícil de definir na globalidade, tal é a sua dimensão inesgotável e vertiginosa.

Essa dimensão, que causa a ansiedade própria de um terror infindável, continua no relato da fantasmagoria do ambiente:

O silêncio, religioso e calmo, tinha agora, àquela hora mortal, a imobilidade lendária da treva das catacumbas; e apenas por instantes ele estremecia, ao raso das abóbadas, em longínquas ressonâncias, ou algum destes estranhos ruídos o cortava, que são o respirar do invisível e ao de leve raspam a vida da solidão – estalidos súbitos, vagos gemidos da treva, vozes do nada, estremeções, frémitos de asas, que tanto podem ser a atoada fuga dum morcego como a luminosa flutuação duma alma... E era como o espírito incendiado de Susana se sentia liberto e à vontade; era agora em meio desse ambiente leal e amigo, era sob a protectora asa desse místico e sombrio ermo, que lhe permitia em segurança retemperar-se na sua tranquila e solitária frescura... (...) a enervação, a fadiga, tendo-lhe amolentado o corpo numa lassidão inerte, lhe rompiam também o equilíbrio ideativo, baralhavam-lhe de fantásticas volatas, de confusas aberrações a noção nítida das coisas, e desarticulavam-lhe (...) o pensamento (...). (*Ibidem*, pp. 95 – 96)

Notamos a parataxe (“e apenas por instantes ele estremecia”, “E era como o espírito incendiado de Susana se sentia liberto”), a anáfora – “E era (...); era agora (...), era sob a protectora asa” – e algo pendente e não dito que as reticências indiciam, nas últimas frases; como se referiu anteriormente, estas marcas estilísticas no discurso do narrador criam a atmosfera de uma realidade interminável e em movimento, em que nada parece ficar dito até à exaustão, em que algo mais está presente e subliminar, sem aparecer, o que se torna perturbante.

O escuro e o silêncio do ambiente não são constantes; e essa inconstância é o prelúdio da fantasmagoria e da alucinação de Susana. A luz e o ruído vão estilhaçando a calma aparente do refúgio: “um traço mais claro de realidade ardia, e ainda assim escassamente, na mancha lívida da lâmpada do sacrário, a qual ia agonizar picando breves fulgurações pelos oiros velhos do altar e dos retábulos das paredes” (*Ibidem*, p. 95); “estalidos súbitos, vagos gemidos da treva, vozes do nada, estremeções, frémitos de asas”.

A explosão da calma frágil reflecte a interioridade psicológica de Susana, atormentada pela histeria, expressiva da irracionalidade que existe na sua energia sexual que não se liberta. Os monstros dessa irracionalidade surgem em hipotipose, num desfile onírico de orgia e vertigem, de derrocada de máscaras: “Daí o mundo das visões, em bando incoerente.” (*Ibidem*, p. 96)⁵⁸

É expressiva a violência das visões: vinham “em bando incoerente” e em movimentos rápidos, estonteantes, dolorosos de se ver – “Vinham primeiro, cintilando rompantes, todas as rútilas imagens que fumegando trazia [Susana] na dolorosa ardência da retina.” Luz, ruído, movimento, cor invadem o espaço, quebrando o silêncio e a obscuridade. As imagens sugerem uma luminosidade e uma policromia agressivas: “cintilando rompantes, todas as rútilas imagens que fumegando trazia na dolorosa ardência da retina”, “dentro da mesma luz triunfal”, “com a mesma estrilância abundante de cores”. Esta última expressão citada contém a sinestesia (“estrilância abundante de cores”), que indica o impacto hiperbolizado da explosão cromática, a qual, por sua vez, gera um delírio acústico. Os gestos (de entidades inicialmente indefinidas) são rápidos, violentos e efusivos, de índole obscena e animalesca.

Desses gestos provêm sons perturbadores e amplificados – “ecos lúbricos” sacudidos, o que indica o contexto tumultuoso em que ocorrem, “cornamusas de beijos”, que acusam beijos demasiado ruidosos, que “ultrajavam a sagrada mudez do templo”.

Todas as sensações que os delírios trazem são percebidas numa onda vertiginosa em que se sente a corrente da consciência abalada de Susana. Esse ritmo é conferido pela parataxe, pela pontuação (o recurso às reticências e aos epifonemas), pela anáfora, inicialmente introduzida pelo reforço do advérbio “sim”, que intensifica a reiteração afirmativa – “Era, sim, era o mesmo chatinesco turbilhão (...) ... Eram os mesmos, via-os bem! Eram eles, coisa execranda! (...) Eram eles, no mesmo religioso ambiente (...) ... eram eles (...)!” –, pela torrente de formas verbais no gerúndio e no pretérito imperfeito, que imprimem no discurso a ideia de continuidade, que, neste contexto de vertigem, se torna aflitiva e agónica. Essas formas verbais referem-se a acções enérgicas e contínuas: “Vinham”, “cintilando”, “fumegando”, “trazia”, “perseguindo-a”, “rodopiando”, “cabriolando”, “soltando”, “ultrajavam”.

⁵⁸ A frase citada introduz uma parte dos delírios de Susana, que se encontra já citada atrás – vd. pp. 135 – 136.

A onda converte-se em remoinho de desfiguração e anamorfose assombrosa, em que o mundo familiar se revela, afinal, assustador e desconhecido. O prosseguimento da vertigem é pontuado pela parataxe, ritmo que caracterizará o seu auge e toda a sua sequência frenética e permanente de horrores:

(...) E agora também (...) eis que (...) os Santos despertam... (...) e então, inflamadamente, os seus rostos enegrecidos ruborizam-se (...) e luzem-lhes (...) os olhos, e engrossam e rasgam-se as bocas (...) ... então Eles enristam com decisão os membros (...) e, brincões e ágeis, em saltos petulantes, aí vêm (...) dançando (...) e rebolando (...). Nesta canhestra aprendizagem, abalroam, atropelam-se... alguns escorregam e caem (...) e uns esnalgando a seráfica nudez (...). (*Ibidem*, p. 97)

As várias reticências intercaladas na sequência igualmente caracterizam uma realidade sempre em movimento, sempre impossível de descrever por completo.

A narração do delírio deixou aqui de ser feita no pretérito imperfeito e os acontecimentos são transpostos para um nível de mais proximidade, provocando a impressão de estarem a decorrer em simultâneo com a voz do narrador, como comprovam o desvio da narração para o tempo presente (“E agora”) e a ocorrência constante de formas verbais no presente do indicativo e no gerúndio.

O cenário tão fantástico e perturbador se revela que o próprio narrador expressa o seu ponto de vista, o que não se espera que aconteça na narrativa naturalista: “estupendo fenómeno!” (*Ibidem*, p. 97) Esse fenómeno está na animização das estátuas de santos existentes na capela, nos seus movimentos e gestos orgíacos, na sua aberrante deformação corporal:

(...) os Santos despertam... abrem para a choldra que lhes tumultua em baixo, uns olhos, primeiro de indignada, de quase apavorada surpresa (...) e então, inflamadamente, os seus rostos enegrecidos ruborizam-se, parecem acabados no momento, deslocam-se em trejeitos de sátiros, e luzem-lhes em apetites lascarinos os olhos, e engrossam e rasgam-se as bocas em momices patuscas... (...) deixam as suas beatas molduras e, brincões e ágeis, em saltos petulantes, aí vêm sobre as grandes lájeas sonoras misturar-se à estúrdia ronda dos intrusos, dançando numa promiscuidade pagã os mesmos cancãs eróticos e rebolando num esbagachamento canalha as sagradas carnes, com uma imperícia e um burlesco de fazer arrepios. (*Ibidem*, p. 97)

A ilógica animização das estátuas dos santos manifesta-se nos seus sucessivos movimentos voluntários e involuntários e mudanças físicas, bastante desconcertantes, e apresenta-se revestida de um hibridismo de espírito lúdico e horror, em que vemos os santos como profanadores da sua própria postura sagrada: “abrem para a choldra que lhes tumultua em baixo, uns olhos, primeiro de indignada, de quase apavorada surpresa”, “os seus rostos (...) deslocam-se em trejeitos de sátiros”, “luzem-lhes em

apetites lascarinos os olhos”, “engrossam e rasgam-se as bocas em momices patuscas”, “brincões e ágeis, em saltos petulantes”, “vêm sobre as grandes lájeas sonoras misturar-se à estúrdia ronda dos intrusos”, “dançando numa promiscuidade pagã os mesmos cancãs eróticos”, “rebolando num esbagachamento canalha as sagradas carnes”, “uma imperícia e um burlesco de fazer arrepios”.

A deformação corporal dos santos indica uma grande plasticidade que se torna perturbadora e acompanham-na intensos efeitos visuais e sonoros: “inflamadamente, os seus rostos enegrecidos ruborizam-se, parecem acabados no momento, deslocam-se em trejeitos de sátiros”, “luzem-lhes em apetites lascarinos os olhos”, “engrossam e rasgam-se as bocas em momices patuscas”, “vêm sobre as grandes lájeas sonoras”.

O próprio panorama caótico em si, que Susana visualiza no seu delírio, contorce-se em pulsões contrárias de irrupção e de queda, respectivamente, como que numa flexível onda caleidoscópica de realidades antagónicas sobrepostas: as luzes, fumos, cores e imagens em movimento que irrompiam, subitamente se desvanecem. Ao lado desses movimentos contraditórios, continua a intersecção de planos: as palavras do narrador, que observa e se distancia dos factos, relatando-os no passado, passado esse de continuidade, dadas as formas verbais no pretérito imperfeito e no gerúndio, e também passado cristalizado na sua distância do narrador, pelo uso do pretérito perfeito, quando introduz de novo a corrente de consciência da protagonista – “Susana acompanhava e sofria (...) com um frio de vago terror correndo-a” (*Ibidem*, p. 97), “Mas logo ela notou” (*Ibidem*, p. 97); e o fluxo dos acontecimentos, presentificados pela corrente de consciência de Susana, em que tudo é narrado como se fosse simultâneo ao discurso do narrador – confirmam-no a repentina mudança dos tempos verbais para o presente do indicativo: “ela notou que (...) essa imprevista colaboração dos Santos vem trazer um atenuamento (...) ao estimulado brilho do cenário; é um factor depreciativo que o acromatiza e dissolve” (*Ibidem*, pp. 97 – 98), assim como a abundância de formas verbais no gerúndio: “confundindo o sagrado e o profano, comendo cores e apagando contornos, diluindo a luz e esfumando as coisas” (*Ibidem*, p. 98), “os torsos (...) vão subindo, subindo sempre... vão subindo” (*Ibidem*, p. 98), “[o crepúsculo] fechando-se numa quase lutulenta noite de terror...” (*Ibidem*, p. 98). Não seria de esperar que o narrador antes afirmasse que “ela notou que (...) essa imprevista colaboração dos Santos [*vinha*] trazer um atenuamento”?

Apesar do atenuamento, o horror está sempre infiltrado no delírio, apresentado numa hipotipose de imagens que se desfazem, mas não menos inquietantes e

vertiginosas, impulsionadas pelo ritmo da parataxe e das várias reticências, recursos sugestivos da ansiedade, da agonia, da rapidez e da imoderação do momento:

E Susana acompanhava e sofria, a seu pesar, o aflitivo desdobramento desta obsessão, com um frio de vago terror correndo-a... arrependida de ter vindo. – Mas logo ela notou que, ponto a ponto, essa imprevista colaboração dos Santos vem trazer um atenuamento sorna ao estimulado brilho do cenário; é um factor depreciativo que o acromatiza e dissolve (...). Porque, com efeito, agora (...) o libertino quadro gradualmente esmorece... há um progressivo, crescente esmaecer de atitudes, de tons, de movimentos, confundindo o sagrado e o profano, comendo cores e apagando contornos, diluindo a luz e esfumando as coisas. (...) E à medida como a luz se atenua e esmorece, também as figuras da estranha saturnal têm perdido a proporção, a harmonia anatómica... afilam, cavam-se os seus rostos em distensões aflitivas; entresilham-se as mãos dolorosamente; os torsos adelgaçam e afusam num alongamento místico, esfiampam, estriam, coleiam e torcem-se em rodilhões de agonia, e vão subindo, subindo sempre... vão subindo e acabam por estranguladamente enrolar-se na polida aresta das pilastras do templo... Começa de fazer-se, primeiro, um crepúsculo severo e luarento, breve carregado por um escurecimento pressago, logo fechando-se numa quase lutulenta noite de terror... E tudo adelgaça, tudo amortece, tudo esfria, tudo expiatoriamente se afunda numa algidez sinistra... a termos que já, na folgaceira turba, as vestes, as túnicas sem brilho são mortalhas, já os rostos sem sangue são caveiras, já os corpos inteiriços são de cadáveres, que, perros e dormentes, parece que somente agora aos trancos, pelo galvânico poder de qualquer diabólica invocação, é que ainda se deslocavam. (*Ibidem*, pp. 97 – 98)

A desordem das visões grotescas de Susana alcança uma configuração carnavalesca em que se juntam os opostos, transpõem-se barreiras e nada permanece estável e definível: “o libertino quadro gradualmente esmorece... há um progressivo, crescente esmaecer de atitudes, de tons, de movimentos, confundindo o sagrado e o profano, comendo cores e apagando contornos, diluindo a luz e esfumando as coisas.”

Mas, a essa desordem em que as visões se esfumam, não se segue um esmorecimento que as anule no escuro do ambiente ou no adormecimento de Susana; antes, pelo contrário, o horror adensa-se na fealdade e na desfiguração crescentes das imagens.

Tão perturbantes são as imagens que os seus contornos parecem manter-se visíveis mesmo no escuro: comprova-o a sua descrição pormenorizada que acusa a presença dominante desses corpos deformados, ainda que não exista luz para os focar. As várias hipérboles e até a hipálage (em “distensões aflitivas”) indiciam a angústia e o medo causados por essas visões: “as figuras da estranha saturnal têm perdido a proporção, a harmonia anatómica”, “afilam, cavam-se os seus rostos em distensões aflitivas”, “entresilham-se as mãos dolorosamente”, “os torsos adelgaçam e afusam num alongamento místico, esfiampam, estriam, coleiam e torcem-se em rodilhões de agonia”.

Ocorre um adensamento mortífero, uma metamorfose para a destruição e para a fatalidade nas visões de Susana, confirmado pela gradação crescente dos horrores, dos seus fenómenos progressivos, apresentados numa sequência anafórica que gera um efeito inquietante e prolongado de eco:

(...) E tudo adelgaça, tudo amortece, tudo esfria, tudo expiatoriamente se afunda numa algidez sinistra... a termos que já, na folgaceira turba, as vestes, as túnicas sem brilho são mortalhas, já os rostos sem sangue são caveiras, já os corpos inteiros são de cadáveres (...).

O definhar e o arrefecimento dos corpos (“tudo adelgaça, tudo amortece, tudo esfria, tudo expiatoriamente se afunda numa algidez sinistra”), o vocabulário expressivo da morte (“mortalhas”, “rostos sem sangue”, “caveiras”, “cadáveres”) acentuam o ambiente fúnebre, de horror. Coexistindo com esses pormenores perturbadores das visões, ressalta uma contradição fantasmagórica: os movimentos desses cadáveres. Esses movimentos, já de si aterrorizantes, inexplicáveis sinais de vida, perturbam ainda mais pela sua configuração grotesca, bizarra e que sugere uma mecanicidade absurda: “[os cadáveres] perros e dormentes, parece que somente agora aos trancos, pelo galvânico poder de qualquer diabólica invenção, é que ainda se deslocavam”.

Continua a hipotipose das imagens de horror transpostas para um hipotético tempo presente; essa ilusão só se quebra em breves remissões explícitas de factos passados: “Converteu-se a saturnal numa tragédia.” (*Ibidem*, pp. 98 – 99), “Susana fechava pavidamente, posta em horror, os olhos, e, desorientada e em delírio, deixava veleira a capela” (*Ibidem*, p. 99).

Nessa hipotipose, a última série de horrores que surge no delírio apresenta a sua resolução: a tragédia, em que os espectros, as imagens dos santos, “se desfazem e dilaceram” (*Ibidem*, p. 99) numa morte violenta, cuja brutalidade o narrador descreve nuamente:

É um dantesco duelo que se fere entre a macabra ânsia ascensional desses fantasmas e a marmórea rigidez das colunas que vão rasgar-lhes cerce a vida. Converteu-se a saturnal numa tragédia. Sempre duras e faiscantes como punhais, as grossas pilastras do templo oferecem a esse estrangulado abraço dos espectros a sua aresta cortante; e assim, à medida como a truanesca onda se espirala e monta, num escalamento redentor, em volutas de desespero, inexoravelmente as suas estiradas formas, batidas contra aquele hirto obstáculo que as cinde, se desfazem e se dilaceram... Os membros saltam, como decepados, as cabeças pingam, esfrangalham-se as túnicas, retalham-se, caem a pedaços as suas carnes dessoradas. Nesta leviatanesca febre, a assolação é total. Nem um só desses fúnebres avejões escapa, que, depois do seu domínio material na terra, parecia libertadoramente quererem escalar o Infinito... (*Ibidem*, pp. 98 – 99)

O inesperado da incoerência destas visões encontra-se na fusão de opostos, no desenvolvimento da orgia em tragédia horripilante de desmembramento dos corpos, a que se segue o quadro de podridão. Onde havia “descaro” (*Ibidem*, p. 96), obscenidade, “cornamusas de beijos” (*Ibidem*, p. 97), risos, “momices patuscas” (*Ibidem*, p. 97), “saltos petulantes” (*Ibidem*, p. 97) e “cancãs eróticos” (*Ibidem*, p. 97), resta o “estrangulado abraço dos espectros”, uma “truanesca onda” em “volutas de desespero” que roda e se desfaz mortalmente nas “grossas pilastras do templo”, comparadas a punhais. A parataxe ilustra a violência da morte, em que as partes desfeitas dos corpos aparentam possuir a sua própria autonomia, tal o impulso da explosão corporal: “Os membros saltam, como decepados, as cabeças pingam, esfrangalham-se as túnicas, retalham-se, caem a pedaços as suas carnes dessoradas.”

A vertigem desta forte imagem em movimento declina com o delírio olfático e nauseante da podridão que emerge:

(...) Breve, sobre o liso pavimento em trevas do templo, os seus informes destroços amontoam-se e confundem-se num empilhamento colossal, trescalante como a podridão dum monturo. E então, preguiçosamente, deste nauseativo ordume uma grossa escura nuvem vai vaporando – mormacenta, mole – como o alado resíduo duma luz que se apaga e derrama um fumo leve na casa que alumia.

Susana fechava pavidamente, posta em horror, os olhos, e, desorientada e em delírio, deixava veleira a capela, com o corpo todo tremendo um frio de medo supersticioso. (*Ibidem*, p. 99)

A abjecção do cenário concentra o seu poder repulsivo na distorção e na hipérbole das imagens: “os seus informes destroços amontoam-se e confundem-se num empilhamento colossal, trescalante como a podridão dum monturo”, “uma grossa escura nuvem vai vaporando – mormacenta, mole – como o alado resíduo duma luz que se apaga”.

Todo este delírio de “saturnal [convertida] numa tragédia” (*Ibidem*, p. 99) reflecte o pensamento de Susana, habitado por medos e angústias quanto às suas pulsões sexuais, parte do seu lado irracional como animal humano; reflecte ainda o prazer visto como um pecado que, inevitavelmente, se expia em sofrimento – “tudo esfria, tudo expiatoriamente se afunda numa algidez sinistra” (*Ibidem*, p. 98) –, a palpação de morte que Susana sente latejar nessas visões que representam o fim da sua inocência de virgem.

Essa repentina transformação de burlesco e erótico em trágico e assustador é própria de um mundo grotesco de fusão de opostos, em que o trágico e o burlesco e

pândego podem pertencer à mesma realidade e a incerteza é a certeza dominante na fragilidade da vida humana.

V. Conclusões

... Desta agonia de civilização, em que vivemos,
a característica é um estado nauseático
da alma, o cansaço, o tédio de viver...

(Abel Botelho, "O Homem Actual")

Ao concluirmos o estudo sobre algumas representações do grotesco num dos romances do ciclo *Patologia Social, Fatal Dilema*, e considerando a globalidade da obra de Abel Botelho, sentimos que nos foi legada uma importante herança artística à espera de ser reencontrada. Prolongar o seu esquecimento implica manter uma grande lacuna na noção que o público poderá ter, hoje, do que foi a literatura portuguesa da segunda metade do século XIX e do início do século XX. Porque, de facto, Abel Botelho foi um vulto marcante do seu tempo: o primeiro escritor português que publicou um romance sobre a homossexualidade e a pederastia (*O Barão de Lavos*); o primeiro a publicar um romance de verdadeiro carácter revolucionário, veículo de uma mensagem de consciência lúcida das injustiças sociais e da necessidade de uma mudança significativa (*Amanhã*).

Incompreendida por alguns, a obra de Abel Botelho nem sempre foi bem recebida e o seu progressivo esquecimento manteve-se até à actualidade. Todavia, o interesse actual na sua obra não esmoreceu e é com entusiasmo que se podem presenciar algumas notas dissonantes desse esquecimento: pensemos na evocação anual que é feita em Tabuaço, terra natal do escritor, em sua memória, por ocasião da data do seu nascimento, 23 de Setembro, e no apoio que a Câmara Municipal de Tabuaço tem dado à reedição de obras suas, como a do livro *Lira Insubmissa*, antes da qual só existia a primeira edição, de 1885, já fora do alcance do público de hoje. São iniciativas fundamentais na divulgação da obra, que possibilitam despertar o interesse de mais leitores.

O reencontro do público com a escrita de Abel Botelho abre a porta para um vasto mundo a ser redescoberto. Autor de uma obra associada ao Naturalismo epigonal, em que a presença do grotesco é dominante, a originalidade da narrativa botelhiana estará nessa fuga à realidade, inevitável com a irrupção do grotesco, que a deforma, o que comprova o desvio da escola naturalista, porquanto, de acordo com os seus preceitos, pretendia-se captar a realidade exacta, a partir da observação do mundo; estará igualmente no modo como é construído o registo estético do grotesco, mediante a

visualização, muito expressiva, de delírios dos protagonistas e o recurso a símbolos de realidades das suas vidas e do seu inconsciente, como pudemos observar na análise da interioridade psicológica das personagens principais do romance *Fatal Dilema*, D. Isabel Penalva e a sua filha, Susana. Saliente-se que a visão irreal do mundo, concebida pelo grotesco, que, como notámos, é também parte da representação naturalista da realidade, constituindo foco de interesse e de originalidade na ficção de Abel Botelho, por extravasar os limites de coerência e de verosimilhança desse retrato do real, não é exclusiva da obra de Abel Botelho: encontramos a mesma desrealização do real na ficção de outros escritores realistas-naturalistas imersos no mesmo ambiente literário de nostalgia decadentista, que caracteriza o final do século XIX, escritores como, por exemplo, Eça de Queirós, Carlos Malheiro Dias, Fialho de Almeida e Raul Brandão.

O romance *Fatal Dilema*, no conjunto da narrativa botelhiana, é apenas um exemplo de um dos vários retratos traçados por Abel Botelho da sociedade portuguesa do seu tempo. Ora, o retrato global que Abel Botelho nos apresenta da sociedade portuguesa de finais do século XIX reflecte uma organização social decadente, corrupta, em que os mais fortes vencem os mais fracos, os moralmente invertidos pelo vício prejudicam os poucos virtuosos, que não sobrevivem na selva desse mundo patológico que é focado, que se nos afigura regido pelo vício e pela loucura. Todos os estratos sociais são criticados e apresentados com traços de deformação grotesca; as excepções a essa caricatura deformante são as raras personagens angelicais que sobressaem. Com o objectivo de evidenciar os vícios, essa deformação apresenta-se nos traços físicos e psicológicos das personagens, que muitas vezes encarnam um estrato social específico. Na imagem física dessas personagens, estão inscritos os sinais do comportamento e do modo de vida do grupo social que representam. Vemos vários estratos sociais desencontrados com o seu mundo, que os hostiliza e que, com as suas agruras, desfigura os corpos das personagens em imagens aberrantes e irreais.

Numa pequena crónica de Abel Botelho, intitulada “O Homem Actual”, que se publicou no jornal *Mala da Europa*, em 1894, encontra-se a síntese do mal atribuído ao homem moderno e ao seu modo de vida e que será a causa da decadência social que é evidenciada na generalidade da obra botelhiana: o vício, aliado ao tédio e à inércia.

A mensagem fundamental contida nessa crónica e que se aplica bastante aos protagonistas da ficção de Abel Botelho é esta: “O homem moderno, sem forças para usar da sua liberdade, reclama e procura com ardor a tirania dum vício...” (Botelho,

1894: 2) Sem o uso da sua vontade própria, a personagem naturalista afunda-se no seu vício e no seu destino fatal e incontornável – decadência e morte.

Conquanto esta seja uma perspectiva demasiado fatalista, podemos afirmar que a obra de Abel Botelho e a sua visão do homem moderno continuam bastante actuais. No romance *Fatal Dilema*, com uma mensagem de condenação dos maus costumes, típica no Naturalismo, apercebemo-nos não só da decadência de um mundo degradado, como também, nos delírios dos protagonistas, de uma mente atormentada com a hostilidade do mundo exterior, nunca reconciliada com a realidade do seu mundo, num constante estado de derrelicção em que a única certeza sentida é a morte.

Ora, esse sentimento de derrelicção mantém-se muito actual, assim como os temas expostos em *Fatal Dilema* (infidelidade conjugal, casamentos infelizes e concretizados por conveniências, as desigualdades sociais e a miséria dos estratos que constituem o *bas-fond*) e nas restantes obras de Abel Botelho.

A expressão da frágil realidade humana num romance em que o grotesco assume uma presença dominante, como se verifica em *Fatal Dilema*, desvela esse homem moderno atormentado e inerte, cansado de lutar contra poderes mais fortes, como a natureza, que dita o seu destino, inscrito no seu corpo, nas suas doenças, nos seus instintos; o homem moderno ameaçado pelo mundo em que habita e que não está construído à sua medida, em que o familiar se revela estranho e apavorante.

O grotesco confirma-se, então, como o reflexo de uma realidade vislumbrada a partir de um olhar amedrontado e enlouquecido pelos seus próprios medos, prodigioso na criação de um mundo irracional e fantasmagórico, que sempre habitará o inconsciente humano.

Reconhecemos, portanto, neste romance de Abel Botelho e no seu restante universo ficcional a obra de um autor empenhado em conhecer e retratar a realidade social do seu tempo, obra na qual vemos reflectidas angústias e fragilidades aproximáveis das do homem do século XXI.

Abel Botelho

1. Bibliografia activa

Nota prévia:

Das várias peças de teatro que Abel Botelho escreveu, apenas duas foram editadas em livro – todas as outras permaneceram inéditas, em manuscritos que se encontram no espólio do escritor, à excepção de *Vencidos da Vida*, comédia cujo original foi apreendido pela comissão de censura teatral em 1892.

As edições que se indicam de obras de Abel Botelho que ainda hoje são publicadas (os romances, o livro de contos *Mulheres da Beira* e a novela *Amor Crioulo*) são as edições citadas e utilizadas no âmbito desta tese.

Em todas as referências bibliográficas manteve-se a grafia da época da edição do texto.

a. Romance, conto e novela

BOTELHO, Abel (1897a). “Nem Sempre o Habito...”, in AA. VV., *Ceara Alheia – Contos*, direcção de Alfredo Mesquita, ilustrações de Alba e Celso Herminio, Lisboa, Empreza Serões & Séstas Editora; pp. 137 – 161.

___ (1898d). “A Vindima”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 132, Lisboa, 17 de Julho; pp. 1 – 2.

___ (1901). “Santa Adozinda”, *Serões*, primeira série – volume I, Lisboa, Ferreira & Oliveira, L.^{da} – Editores; pp. 47 – 53, 109 – 115, 169 – 176, 239 – 245, 281 – 286.

___ (1979a). *Mulheres da Beira*, in *Obras de Abel Botelho*, vol. II, ilustrações de Rui Palma Carlos, Porto, Lello & Irmão – Editores; pp. 303 – 466. (1.^a ed.: 1898)

___ (1979b). *Sem Remédio...*, in *Obras de Abel Botelho*, vol. II, ilustrações de Rui Palma Carlos, Porto, Lello & Irmão – Editores; pp. 467 – 589. (1.^a ed.: 1900)

___ (1979c). *Os Lázaros*, in *Obras de Abel Botelho*, vol. II, ilustrações de Rui Palma Carlos, Porto, Lello & Irmão – Editores; pp. 591 – 790. (1.^a ed.: 1904)

___ (1979d). *Amor Crioulo*, in *Obras de Abel Botelho*, vol. II, ilustrações de Rui Palma Carlos, Porto, Lello & Irmão – Editores; pp. 791 – 977. (1.^a ed.: 1919)

___ (1982a). *O Barão de Lavos*, texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores. (1.^a ed.: 1891)

___ (1982b). *O Livro de Alda*, texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores. (1.^a ed.: 1898)

___ (1982c). *Amanhã*, texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores. (1.^a ed.: 1901)

___ (1983a). *Fatal Dilema*, texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores. (1.^a ed.: 1907)

___ (1983b). *Próspero Fortuna*, texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida, Porto, Lello & Irmão – Editores. (1.^a ed.: 1910)

b. Teatro

___ (1886a). *Germano* – Drama em 5 actos, em verso, Porto, Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos – Editor. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1895a). *Jucunda* – Comedia em 3 actos, Lisboa, Revista Theatral.

c. Poesia

___ (1877a). “*Nunquam!*”, *Revista Litteraria do Porto*, anno I, numero XV, Porto, Typ. Occidental, 28 de Outubro; p. 117. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878a). “*Maria*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; p. 42. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878b). “*Sua Quemque Voluptas*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; p. 90. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878c). “*Altivola*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 98 – 99. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878d). “*Lyrismos*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 65 – 66, 187. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878g). “*Á Minha Terra Natal*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 231 – 233. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1878h). “*Esquiva*”, *Museu Illustrado*, primeiro anno, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 269 – 270. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1879). “*Arcades Ambo*”, *Museu Illustrado*, Porto, Typ. Occidental; p. 12. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1880a). *Soffrer e Amar*, Porto, Imprensa Commercial. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1885a). *Lyra Insubmissa (1874 – 1883)*, Porto, Livraria Civilização de Eduardo da Costa Santos – Editor. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1886b). “*Crystaes Intimos*”, *A Illustração*, 3.º anno, volume III, n.º 3, Paris, 5 de Fevereiro; p. 35. [assinado “Abel Acácio”]

___ (1886c). “*Ultima Recita (À Memoria do Actor José Carlos dos Santos)*”, *A Illustração*, 3.º anno, volume III, n.º 5, Paris, 5 de Março; p. 66. [assinado “Abel Acácio”]

d. Crónica

___ (1886d). “*Lisboa em Flagrante – A Avenida*”, *A Illustração*, 3.º anno, volume III, n.º 5, Paris, 5 de Março; p. 74. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1886f). “*Lisboa em Flagrante – O Baile dos Marquezes*”, *A Illustração*, 3.º anno, volume III, n.º 10, Paris, 20 de Maio; pp. 166 – 167, 170. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1886h). “*Lisboa em Flagrante – No Jardim Zoologico*”, *A Illustração*, 3.º anno, volume III, n.º 21, Paris, 5 de Novembro; pp. 326, 331, 334. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1887). “Lisboa em Flagrante – O Grupo do Leão”, *A Ilustração*, 4.º ano, volume IV, n.º 2, Paris, 20 de Janeiro; pp. 27, 30. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1888). “Lisboa em Flagrante – Nem Sempre o Habito...”, *A Ilustração*, quinto ano, volume V, n.º 5, Paris, 5 de Março; pp. 70, 74 – 75. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1894). “O Homem Actual”, *Mala da Europa*, anno I, n.º 8, Lisboa, 31 de Outubro; p. 2.

___ (1897f). “Notas Mundanas”, *Mala da Europa*, anno IV, n.ºs 85 a 103, Lisboa; pp. 4; 2 – 3; 3; 3; 2; 4; 2; 3; 2; 2 – 3; 2; 3; 2 – 3; 2; 2 – 3; 2; 3; 2; 2. [rubrica assinada com o pseudónimo “Elba”]

___ (1898c). “Notas Mundanas”, *Mala da Europa*, anno IV, n.ºs 104 a 122, Lisboa; pp. 1; 2; 1 – 2; 2; 2; 2; 2; 1; 2; 1; 2 – 3; 2; 2; 2; 2; 2; 3; 2; 3. [continuação da mesma rubrica de textos jornalísticos, assinada com o pseudónimo “Elba”, excepto o texto do n.º 112, em que o escritor assina “Abel Botelho”]

___ (1898e). “No Verão”, *Mala da Europa*, anno V, n.º 136, Lisboa, 14 de Agosto; pp. 1 – 2.

___ (1898f). “O Senhor da Serra”, *Mala da Europa*, anno V, n.º 139, Lisboa, 4 de Setembro; pp. 1 – 2.

e. Obra em colaboração

LEMOS Seixas Castello-Branco, João de, e ___ (1880). *Poesia*, Porto, Imprensa Commercial. [Abel Botelho assina como “Abel Acácio”]

f. Crítica literária e artística

___ (1877b). “Philosophia da Arte”, *Revista Litteraria do Porto*, anno I, numeros XIX a XXIII, Porto, Typ. Occidental; pp. 147 – 148, 154 – 156, 163 – 164, 173 – 175, 177 – 178. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1878f). “Philosophia da Arte”, *Museu Illustrado*, primeiro ano, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 158 – 159, 177 – 179, 209 – 210. [continuação e conclusão dos anteriores artigos “Filosofia da Arte”, publicados na *Revista Literária do Porto*; assinada “Abel Acácio”]

___ (1878e). “A Arte Architectonica em Portugal”, *Museu Illustrado*, Porto, Typographia Commercial Portuense; pp. 103 – 108. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1880b). “Architectos da Batalha e dos Jeronymos”, *O Occidente*, 3.º ano, volume III, n.ºs 52 a 54, Lisboa; pp. 31, 38 – 39, 46 – 47. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1881). “Architectos da Batalha e dos Jeronymos”, *O Occidente*, 4.º ano, volume IV, n.ºs 95 e 96, Lisboa; pp. 182 – 183, 191 – 192. [continuação e conclusão dos primeiros artigos desta série, “Architectos da Batalha e dos Jerónimos”; assinada “Abel Acácio”]

___ (1882a). “Pelourinho de Villa Nova de Foscôa”, *O Occidente*, 5.º ano, volume V, n.º 115, Lisboa, 1 de Março; p. 52. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1882b). “Pelourinho de Trancoso”, *O Occidente*, 5.º ano, volume V, n.º 127, Lisboa, 1 de Julho; p. 147. [assinada “Abel Acácio”]

___ (1883). “O Mosteiro de Arouca”, *O Occidente*, 6.º ano, volume VI, n.ºs 174 e 177 a 179, Lisboa; pp. 236 – 238, 260, 262, 268 – 270, 276 – 278. [assinada “Abel Acácio”]

- ___ (1884a). “O Mosteiro de Arouca”, *O Occidente*, 7.º ano, volume VII, n.ºs 181, 183, 184, 186 e 187, Lisboa; pp. 4, 6, 22, 30, 44 – 46, 52, 54. [continuação e conclusão dos primeiros artigos desta série, “O Mosteiro de Arouca”; assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1884b). “Pelourinho de Aguiar da Beira”, *O Occidente*, 7.º ano, volume VII, n.º 188, Lisboa, 11 de Março; p. 59. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1884c). “Architectos da Batalha e dos Jeronymos”, *O Occidente*, 7.º ano, volume VII, n.ºs 211 e 212, Lisboa; pp. 246 – 247, 254 – 255. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1885b). “Architectos da Batalha e dos Jeronymos”, *O Occidente*, 8.º ano, volume VIII, n.ºs 218 e 219, Lisboa; pp. 15, 23. [continuação e conclusão dos primeiros artigos desta série, “Arquitectos da Batalha e dos Jerónimos”; assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1885c). “Pelourinho de Figueira da Foz”, *O Occidente*, 8.º ano, volume VIII, n.º 219, Lisboa, 21 de Janeiro; p. 19. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1885d). “Letras – Uma Questão Litteraria”, com introdução e notas de Mariano Pina, *A Illustração*, 2.º ano, volume II, numero 11, Paris, 5 de Junho; pp. 166, 171 – 172, 174 – 175. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1885e). “Uma Visita a Seide”, *Correio da Manhã*, II anno, num. 191, Lisboa, 27 de Julho; pp. 1 – 2. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1886e). “Casa de Camillo Castello Branco”, *O Occidente*, 9.º ano, volume IX, n.º 261, Lisboa, 21 de Março; p. 67. [assinada Abel Acácio”]
- ___ (1886g). “Castello do Sabugal”, *O Occidente*, 9.º ano, volume IX, n.º 279, Lisboa, 21 de Setembro; p. 210. [assinada “Abel Acácio”]
- ___ (1892b). “Diffamadores”, *O Reporter*, 1.º ano, numero 91, 24 de Abril; p. 1.
- ___ (1892c). “*Sursum corda...*”, *O Reporter*, 1.º ano, numero 93, 27 de Abril; p. 1.
- ___ (1892d). “*Os Simples*”, *O Reporter*, 1.º ano, numero 157, 16 de Julho; p. 1.
- ___ (1895d). “Ramalho Ortigão”, *Mala da Europa*, anno I, n.º 29, Lisboa, 12 de Agosto; pp. 1 – 2.
- ___ (1897b). “José Fernandes Costa”, *Mala da Europa*, anno III, n.º 74, Lisboa, 5 de Abril; p. 2.
- ___ (1897c). “D. Anna de Castro Osorio”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 91, Lisboa, 4 de Outubro; p. 2.
- ___ (1897g). “Julio Dantas”, in AA. VV., *Novos e Velhos: Revista Quinzenal Illustrada de Litteratura e Arte*, direcção de Alberto de Madureira, Braga, Laurindo Costa; pp. 116 – 117.
- ___ (1898a). “D. Iñez Sabino”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 109, Lisboa, 7 de Fevereiro; p. 2. [assinada com o pseudónimo “Elba”]
- ___ (1898b). “José Pereira Sampaio (Bruno)”, *Mala da Europa*, anno IV, n.ºs 115 e 116, Lisboa; pp. 2, 2. [assinada com o pseudónimo “Elba”]
- ___ (1898g). “A Jarra Beethoven”, *Mala da Europa*, anno V, n.º 146, Lisboa, 23 de Outubro; pp. 2 – 3.

- ___ (1898i). “Carlos Reis”, *Mala da Europa*, anno V, n.º 154, Lisboa, 18 de Dezembro; p. 2.
- ___ (1898j). “Registo Bibliographico”, *Mala da Europa*, anno V, n.ºs 150, 151 e 155, Lisboa; pp. 2, 2, 2. [rubrica de textos críticos em que, nos n.ºs 151 e 155, o autor assina com as iniciais “A. B.”]
- ___ (1900). “Vogando...”, in TORRIE, Carlos Stuart. *Vogando – 2.ª Valsa*; p. I.
- ___ (1902). “A Ceramica de Raphael Bordallo”, *Serões*, volume II, Lisboa; pp. 258 – 269.
- ___ (1903a). “Actor Taborda”, *O Grande Elias*, anno I, n.º 1, Lisboa, 1 de Outubro; pp. 1 – 2.
- ___ (1903b). “Guerra Junqueiro”, *Revista Internacional*, anno 1.º, numero 1, Lisboa, Dezembro; pp. 2 – 3.
- ___ (1904a). “Lucilia Simões”, *O Grande Elias*, anno II, 2.ª série, n.º 16, Lisboa, 14 de Janeiro; pp. 1 – 2.
- ___ (1904b). “Elvira Mendes”, *O Grande Elias*, anno II, 4.ª série, n.º 51, Lisboa, 15 de Setembro; p. 1.
- ___ (1904c). “Eça de Queiroz”, *Serões*, volume IV, Lisboa; pp. 284 – 288.
- ___ (1905). “Anteloquio – Visconde de S. Boaventura”, in S. BOAVENTURA, Visconde de. *Impressões Estheticas*, Lisboa, Typ. d’“A Editora”; pp. 5 – 8.
- ___ (1906). “A Poesia Moderna em Portugal”, in CARVALHO, Ribeiro de. *Dolores*, segunda edição, com um estudo de Abel Botelho e ilustrações de Alfredo Migueis, Lisboa, “A Editora”; pp. 7 – 22.
- ___ (1907). “Carta-prefacio”, in MARÇAL, Orlando, e CÔRTE-REAL, Fernão. *Esfolhadas (Contos)*, com um prefacio de Abel Botelho, Coimbra, Edição da Livraria Moura Marques; pp. V – XIII.
- ___ (1908a). “Anteloquio – Visconde de S. Boaventura”, in S. BOAVENTURA, Visconde de. *A Pasta d’um Jornalista (Escreptos Politicos, Litterarios e Biographicos)*, com um anteloquio de Abel Botelho, Lisboa, Parceria Antonio Maria Pereira Livraria Editora; pp. 9 – 14.

g. Epistolografia

- ___ (1924). Carta a Cândido de Figueiredo, in AA. VV., *Cartas Inéditas de Oitenta e Cinco Escritores Portugueses da Segunda Metade do Século XIX e do Primeiro Quartel do Século Actual*, prefaciadas e anotadas por Candido de Figueiredo, Rio de Janeiro, H. Antunes & C.ª – Livraria Editora; p. 1.

h. Textos de intervenção

- ___ (1889). “Mariano de Carvalho”, *A Ilustração*, 6.º anno, volume VI, n.º 1, Paris, 5 de Janeiro; pp. 6 – 7, 11, 14. [assinado “Abel Acácio”]
- ___ (1892a). “Vencidos da Vida”, *O Reporter*, 1.º anno, numero 66, Lisboa, 24 de Março; p. 1.
- ___ (1895b). “Conselheiro Bernardino Machado”, *Mala da Europa*, anno I, n.º 27, Lisboa, 15 de Julho; p. 2.

- ___ (1895c). “Antonio de Serpa Pimentel”, *Mala da Europa*, anno I, n.º 28, Lisboa, 29 de Julho; p. 2.
- ___ (1896). “Quinze de Novembro”, *Mala da Europa*, anno III, n.º 61, Lisboa; p. 3.
- ___ (1897d). “Conselheiro Dias Costa”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 97, Lisboa, 15 de Novembro; p. 2.
- ___ (1897e). “Joaquim Mousinho”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 102, Lisboa, 20 de Dezembro; p. 2.
- ___ (1898h). “Escola Pratica de Infantaria”, *Mala da Europa*, anno V, n.º 153, Lisboa, 11 de Dezembro; p. 2. [assinado com as iniciais “A. B.”]
- ___ (1904d). “Martyres de Hoje”, in AA. VV., *Sousa Martins (In Memoriam)*, Lisboa; pp. 225 – 230.
- ___ (1908b). *A Peninsula Iberica contra Napoleão. – Causas essenciaes e schema geral d’esse movimento. – Suas consequencias immediatas para Portugal. – Comunicação apresentada no Congresso Historico Internacional da Independencia, reunido em Zaragoza, de 16 a 20 de outubro de 1908.*, Porto, Imprensa Moderna, de Manoel Lello.
- ___ (1908c). “Blasphemias de um Crente – Carta ao Sr. Anthero de Quental”, in AA. VV., *Quinquagenario – 1858 a 1908 – Cincoenta Annos de Actividade Mental de Theophilo Braga*, Lisboa, Antiga Casa Bertrand – José Bastos & C.^a; pp. 40 – 45.
- ___ (1908d). “Prefacio”, in D’ALMEIDA, Francisco M. Motta. *A Carne na Alimentação*, Lisboa, Typ. Baeta Dias; pp. IX – XIII.
- ___ (1912). “Impressões de Longe – No Paraguay”, *A Capital*, 3.º anno, n.º 827, Lisboa, 15 de Novembro; pp. 1 – 2.

2. Bibliografia passiva

- ALMEIDA, Gustavo (2005). “Abel Botelho – Um Assento de Baptismo”, *Ars Lusa*, 9 de Julho. <http://arlsru.blogspot.com/2005/07/abel-botelho-um-assento-de-batismo.html>.
- ALMEIDA, Justino Mendes de (1979). “Abel Botelho (1855 – 1917) – Escorço Biobibliográfico e Estudo Linguístico”, in *Obras de Abel Botelho*, vol. I, Porto, Lello & Irmão – Editores; pp. V – LIX.
- ANDRADE, Maria Raquel Limão de (2003). *A Homossexualidade no Masculino e no Feminino – Para uma Abordagem Sociológica dos Romances de Abel Botelho*, O Barão de Lavos e O Livro de Alda, dissertação de Mestrado em História Política e Social, Lisboa, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (policopiado).
- BENOÎT-DUPUIS, Monique (1974). *Contribution à la Biographie d’Abel Acácio de Almeida Botelho*, exposé prononcé en Avril 1974, lors du Colloque sur la Littérature Portugaise au XIX.^{ème} Siècle, à l’U. E. R. des Langues et Littérature de Poitiers, Poitiers, edição de autor.
- ____ (1977). “Contribution à la Bibliographie d’Abel Acácio de Almeida Botelho”, *Sillages*, 5, Poitiers; pp. 49 – 78.
- ____ (1984). “Vingt-trois Discours, Conférences et une Chronique d’Abel Botelho”, in *Le Roman Portugais Contemporain, Actes du Colloque, Paris, 24 – 27 Octobre 1979*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian; pp. 309 – 320.
- BRANDÃO, Arthur (1898). “Abel Botelho”, *Mala da Europa*, anno IV, n.º 121, Lisboa, 2 de Maio; p. 2.
- CAEIRO, Sónia Maria Pinheiro Nunes (2000). “Abel Botelho, o Pintor das Patologias Sociais”, *Revista da Universidade de Aveiro – Letras*, n.º 17, Aveiro, Departamento de Línguas e Culturas, Universidade de Aveiro; pp. 105 – 110.
- CAVALHEIRO, Rodrigues (1946b). “Sob a Invocação de Clio – O Depoimento de Abel Botelho”, *Ocidente*, volume XXX, n.º 101, Lisboa; pp. 27 – 28.
- CLARO, Nunes (1901a). “Etiologia d’um Mediocre”, *Revista Nova*, I Anno, Num. I, Lisboa, 5 de Abril; pp. 10 – 12.
- ____ (1901b). “A Consagração de Eça de Queiroz, ou a Vingança do Conselheiro Acacio”, *Revista Nova*, I Anno, Num. II, Lisboa, 25 de Abril; pp. 42 – 44.
- COELHO, Trindade (1987). “Abel Botelho”, *Gente do Século XIX*, 1.^a edição, organização, prefácio e notas de Viale Moutinho, Lisboa, Ulmeiro; pp. 135 – 141.
- DÉCIO, João (1968). “Três Contistas do Realismo em Portugal”, *Alfa*, n.º 13 – 14, Marília, Departamento de Letras, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Marília; pp. 183 – 200.
- DINIZ, Almachio (1921). “Abel Botelho”, *A Perpetua Metropole*, Lisboa, Portugal – Brasil Limitada; pp. 75 – 85.
- FERNANDES, José Guilherme (Macedo) (1986). *Abel Botelho (Filho Ilustre de Tabuaço)*, Tabuaço, Núcleo Regional do Concelho de Tabuaço.

- HOWES, Robert (2002). “Concerning the Eccentricities of the Marquis of Valada: Politics, Culture and Homosexuality in Fin-de-Siècle Portugal”, *Sexualities*, vol. 5 (I), London, Sage Publications; pp. 25 – 48.
- JESUS, Maria Saraiva de (1991). “Erotismo Decadentista e Moralismo Romântico n’*O Livro de Alda de Abel Botelho*”, *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 6, Universidade do Minho; pp. 141 – 162.
- ____ (1995a). “Abel Botelho”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1, Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 721 – 724.
- ____ (1999). “Patologia Social”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 1438 – 1440.
- LIMA JUNIOR, Rangel de (1892). “*Vencidos da Vida*”, *O Reporter*, 1.º ano, numero 66, Lisboa, 24 de Março; p. 1.
- LOPES, Óscar (1987). “Fialho de Almeida, Malheiro Dias e João Grave”, *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*, vol. I, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; pp. 161 – 172.
- MEIRELES, Ana Maria Montes Martins (2003). *Em Torno do Conceito de Patologia no Ciclo Literário Patologia Social de Abel Botelho (1891 – 1910)*, dissertação de Mestrado em Cultura Portuguesa Contemporânea, Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (policopiado).
- MOISÉS, Massaud (1962). *A Patologia Social de Abel Botelho*, *Boletim da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo*, n.º 263, São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo.
- NEVES, Adelino Duarte (1987). “Abel Botelho (23/ 9/ 1856 – 24/ 4/ 1917) – Uma Escrita Viva nos Setenta Anos da Sua Morte Física”, *Jornal de Campo de Ourique*, n.º 113, ano X, Junho; p. 14.
- OLIVEIRA, Carlos de (1948). “Abel Botelho”, in SIMÕES, João Gaspar (direcção, prefácio e notas bio-bibliográficas). *Perspectiva da Literatura Portuguesa do Século XIX*, volume II, gravuras em madeira de Abel Manta, Lisboa, Edições Ática; pp. 357 – 364.
- PINA, Mariano (1885). “Chronica – Um Preambulo”, *A Ilustração*, 2.º ano, volume II, numero 7, Paris, 5 de Abril; pp. 98 – 99.
- ____ (1886). “*Germano* – Drama em Cinco Actos em Verso”, *A Ilustração*, 3.º ano, volume III, n.º 10, Paris, 20 de Maio; pp. 146 – 147.
- RODRIGUES, Urbano Tavares (1983). “Abel Botelho”, in COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*, vol. 1, 3.ª edição (reimpressão), Porto, Figueirinhas; pp. 116 – 117.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1907). “Como Trabalham os Nossos Escritores”, *Serões*, segunda série – volume IV, n.º 19, Lisboa, Ferreira & Oliveira, L.^{da} – Editores; pp. 36 – 53.
- ____ (1931). *Abel Botelho – A Sua Vida e a Sua Obra*, Lisboa, Empresa do Diário de Notícias.
- SANTANA, Maria Helena, e SIMÕES, Maria João (1991). “Realismo e Quimera no Ideal Científico Finissecular: Abel Botelho e Teixeira de Queirós”, *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Portugueses*, n.º 6, Universidade do Minho; pp. 187 – 206.

- SANTOS, Etelvina (1996). “Abel Botelho”, in MACHADO, Álvaro Manuel (org. e dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Presença; pp. 67 – 69.
- SERRÃO, Joel (1978). “Sobre o Apogeu e o Declínio do Romance Naturalista”, *Temas Oitocentistas – II*, Lisboa, Livros Horizonte; pp. 59 – 135.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1962). “A Patologia Social de Abel Botelho”, *Revista de História Literária de Portugal*, Coimbra, Instituto de Estudos Românicos “D. Carolina Michaëlis de Vasconcelos”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pp. 305 – 307.
- SIMÕES, João Gaspar (1972). “Abel Botelho”, *História do Romance Português*, vol. III, Lisboa, Estúdios Cor; pp. 79 – 91.

Bibliografia geral

- AA. VV. (1990). *ABC da Mente Humana*, 1.^a edição, Lisboa, Selecções do Reader's Digest.
- ALLENDE, Isabel (1998). *Afrodite – Histórias, Receitas e Outros Afrodisíacos*, ilustrações de Robert Shekter, receitas de Panchita Llona, tradução de Cristina Rodriguez e Artur Guerra, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ALVES, Ana Luísa (2001). “Os Grotescos de *Dezanove Recantos*”, *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, III, Pisa/ Roma, Istituti Editoriali e Poligrafici Internazionali; pp. 13 – 25.
- ____ (2003). *A Representação da Violência na Poesia de Luiza Neto Jorge*, dissertação de Mestrado em Literatura Portuguesa, Lisboa, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (policopiado).
- ANDRADE, Adriano da Guerra (1999). *Dicionário de Pseudónimos e Iniciais de Escritores Portugueses*, 1.^a edição, Lisboa, Biblioteca Nacional.
- ARISTÓTELES (2000). *Poética*, 6.^a edição, tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- AZEVEDO, Orlanda de (2003). *As Metamorfoses do Corpo e a Problematização da Identidade*, prefácio de Helena Carvalhão Buescu, Lisboa, Edições Colibri.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, traduit du russe par Andrée Robel, Paris, Éditions Gallimard.
- BARATA, José Oliveira (1995). “Cómico”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1 (A – Cur), Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 1230 – 1235.
- BARRETO, Moniz (s. d.). *A Literatura Portuguesa no Século XIX*, 2.^a edição, Lisboa, Editorial Inquérito Limitada.
- BASÍLIO, Kelly (1992). “Zola: une Esthétique et une Poétique de la Science”, in *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia, II*, textos reunidos e organizados por Ofélia Paiva Monteiro, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 22 a 24 de Abril de 1991, Lisboa, Escher; pp. 153 – 163.
- BATAILLE, Georges (1988). *O Erotismo*, 3.^a edição, tradução de João Bénard da Costa, Lisboa, Edições Antígona.
- BAUDELAIRE, Charles (2003). *As Flores do Mal*, tradução de Maria Gabriela Llansol, posfácio de Paul Valéry, Lisboa, Relógio D'Água. (1.^a ed.: 1857)
- BECKER, Colette (1998). *Lire le Réalisme et le Naturalisme*, 2.^e édition entièrement revue et augmentée, Paris, Dunod.
- BERNARD, Claude (1978). *Introdução à Medicina Experimental*, tradução de Maria José Marinho, Lisboa, Guimarães & C.^a Editores. (1.^a ed.: 1865)
- BRANCO, Camilo Castelo (2003). *Eusébio Macário/ A Corja*, 1.^a edição, prefácio e fixação do texto de J. Cândido Martins, Porto, Edições Caixotim. (1.^{as} eds.: 1879/ 1880)

- BREUT, Michèle (1994). *Le Haut & Le Bas – Essai sur le Grotesque dans Madame Bovary de Gustave Flaubert*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi.
- CAL, Ernesto Guerra Da (1984). “Realismo”, in COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*, 3.º volume – N/R, 3.ª edição, Porto, Figueirinhas; pp. 909 – 911.
- CALHEIROS, Pedro (1988). “Zola et le Naturalisme Portugais”, in *Le XIX.º Siècle au Portugal: Histoire-Société-Culture-Art, Actes du Colloque, Paris, 6 – 7 – 8 Novembre 1987*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian; pp. 123 – 161.
- CARLOS, Luís Adriano (2004). “Fisiologia do Gosto Literário”, in EMÍLIO-NELSON, José. *A Alegria do Mal – Obra Poética I – 1979 – 2004*, 1.ª edição, introdução de Luís Adriano Carlos, Vila Nova de Famalicão, Edições Quasi; pp. 11 – 37.
- CASTILHO, Guilherme de (1996). Introdução a *Estética Naturalista – Estudos Críticos*, de Júlio Lourenço Pinto, in PINTO, Júlio Lourenço. *Estética Naturalista – Estudos Críticos*, 2.ª edição, introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda; pp. 5 – 16.
- CAVALHEIRO, Rodrigues (1946a). “Sob a Invocação de Clio – Um Aniversário”, *Ocidente*, volume XXX, n.º 101, Lisboa; pp. 26 – 27.
- ___ (1946c). “Sob a Invocação de Clio – As Homenagens Póstumas”, *Ocidente*, volume XXX, n.º 101, Lisboa; pp. 28 – 29.
- ___ (1946d). “Sob a Invocação de Clio – Duas Sentenças Finais”, *Ocidente*, volume XXX, n.º 101, Lisboa; p. 29.
- CHEVALIER, Jean, e GHEERBRANT, Alain (1994). *Dicionário dos Símbolos*, tradução de Cristina Rodríguez e Artur Guerra, Lisboa, Teorema.
- CONCEIÇÃO, Alexandre da (1882). “Esboços de Critica – I. Realismo e Realistas”, in *Notas – Ensaios de Critica e de Litteratura*, Coimbra, Imprensa Academica; pp. 83 – 102.
- CUSTÓDIO, Pedro Balau. “Herói”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, volume 2 (D – Le), Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo; pp. 1001 – 1006.
- DIAS, Carlos Malheiro (1975). *A Mulata*, 1.ª edição, prefácio de Alexandre Pinheiro Torres, Lisboa, Arcádia. (1.ª ed.: 1896)
- DINIS, Danielle Foucaut (2005). “Le Sublime et le Grotesque dans l’Étude Comparée de Trois Oeuvres: *O Bobo* de Alexandre Herculano et *Notre-Dame de Paris* et *Le Roi S’Amuse* de Victor Hugo”, *Máthesis*, n.º 14, Viseu, Faculdade de Letras, Universidade Católica Portuguesa; pp. 205 – 221.
- ECO, Umberto (dir.) (2005). *História da Beleza*, tradução de António Maia da Rocha, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ___ (2007). *História do Feio*, tradução de António Maia da Rocha, Algés, Difel.
- FERREIRA, Alberto (1980). *Estudos de Cultura Portuguesa – Século XIX*, Lisboa, Moraes Editores.

- FIGUEIREDO, Fidelino de (1960). *História Literária de Portugal – Séculos XII – XX*, 2.^a edição, Rio de Janeiro, Editôra Fundo de Cultura.
- FRANÇA, José-Augusto (1990). *A Arte em Portugal no Século XIX*, volumes I e II, 3.^a edição, Venda Nova, Bertrand Editora.
- FUCHS, Eduard (1996). *Historia Ilustrada de la Moral Sexual – 3. La Época Burguesa*, edición de Tomas Huonker, versión española de José Luis Gil Aristu, Madrid, Alianza Editorial.
- FURST, Lilian R., e SKRINE, Peter N. (1975). *O Naturalismo*, tradução de João Pinguelo, Lisboa, Lysia.
- GALUCHO, Isabel (2005). “Burlesco”, in CEIA, Carlos (ed. e org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. www.fcsh.unl.pt/edtl/.
- GIL, José (1994). *Monstros*, tradução de José Luís Luna, Lisboa, Quetzal Editores.
- ___ (1997). *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D’Água.
- GONÇALVES, Albertino (2002). “O Delírio da Disformidade – O Corpo no Imaginário Grotesco”, *Comunicação e Sociedade*, vol. 4, Braga, Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Minho; pp. 117 – 130.
- GRANT, Damian (1985). *Realism*, London and New York, Methuen.
- HAMON, Philippe (1984). “Um Discurso Determinado”, in BARTHES, R., *et alii. Literatura e Realidade – Que é o Realismo?*, apresentação de Tzvetan Todorov, tradução de Tereza Coelho, Lisboa, Publicações Dom Quixote; pp. 129 – 194.
- HARPHAM, Geoffrey Galt (1982). *On the Grotesque – Strategies of Contradiction in Art and Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- HUGO, Victor (1968). “Préface”, *Cromwell*, chronologie et introduction par Annie Ubersfeld, Paris, Garnier – Flammarion; pp. 59 – 109. (1.^a ed.: 1827)
- IEHL, Dominique (1997). *Le Grotesque*, 1.^{re} édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- JESUS, Eduíno de (1975). “Trágico”, in AA. VV., *Verbo – Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, 17.^o volume, Lisboa, Editorial Verbo; pp. 1822 – 1824.
- JESUS, Maria Saraiva de (1995b). “Alguns Aspectos do Grotesco Camiliano”, in SANTOS, João Camilo dos (ed.). *Camilo Castelo Branco – Lo Centenário de Sua Morte*, Actas do Colóquio Internacional, Santa Barbara, Center for Portuguese Studies – University of California; pp. 108 – 118.
- ___ (1997). *A Representação da Mulher na Narrativa Realista-Naturalista*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Aveiro, Universidade de Aveiro (policopiado).
- ___ (2000). “O Conto Realista e Naturalista”, in AA. VV., *Antologia do Conto Realista e Naturalista*, edição de Maria Saraiva de Jesus, Porto, Campo das Letras; pp. 9 – 28.
- ___ (2001). “A Difusão do Realismo e do Naturalismo em Portugal”, in REIS, Carlos (dir.). *História da Literatura Portuguesa*, volume 5 – *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa; pp. 27 – 40.

- KAYSER, Wolfgang (1963). *The Grotesque in Art and Literature*, translated by Ulrich Weisstein, Bloomington, Indiana University Press.
- KRISTEVA, Julia (1980). *Pouvoirs de l'Horreur – Essai sur l'Abjection*, Paris, Éditions du Seuil.
- LATTRE, Alain de (1975). *Le Réalisme selon Zola – Archéologie d'une Intelligence*, 1.^{re} édition, Paris, Presses Universitaires de France.
- LAUSBERG, Heinrich (2004). *Elementos de Retórica Literária*, 5.^a edição, tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.
- LEAL, Gomes (1869). “Do Grotesco na Arte”, *O Patriota*, I anno, num. 1, 3, 5 e 11, Lisboa; pp. 1, 1, 1, 1.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Éça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*, 1.^a edição, Coimbra, Mar da Palavra.
- MARIANO, Maria do Rosário (2005). “Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch”, in REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pp. 55 – 66.
- MARQUES, A. H. de Oliveira (1998). *História de Portugal*, volume III – *Das Revoluções Liberais aos Nossos Dias*, 13.^a edição, Lisboa, Editorial Presença.
- MARTINS, J. Cândido (2003). Prefácio a *Eusébio Macário/ A Corja*, de Camilo Castelo Branco, in BRANCO, Camilo Castelo. *Eusébio Macário/ A Corja*, 1.^a edição, prefácio e fixação do texto de J. Cândido Martins, Porto, Edições Caixotim; pp. 7 – 42.
- MATEUS, Isabel Cristina Pinto (2008). “Kodakização” e *Despolarização do Real – Para uma Poética do Grotesco na Obra de Fialho de Almeida*, 1.^a edição, Lisboa, Caminho.
- MATOS, A. Campos (org. e coord.) (1988). “Vencidos da Vida”, in *Dicionário de Éça de Queiroz*, 2.^a edição revista e aumentada, Lisboa, Caminho; pp. 917 – 919.
- MATTOSO, José (dir.) (1993a). *História de Portugal*, volume 5 – *O Liberalismo (1807 – 1890)*, coordenação de Luís Reis Torgal e João Roque, Lisboa, Editorial Estampa.
- ____ (1993b). *História de Portugal*, volume 6 – *A Segunda Fundação (1890 – 1926)*, coordenação de Rui Ramos, Lisboa, Editorial Estampa.
- MEINDL, Dieter (2005). “The Grotesque: Concepts and Illustrations”, in REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pp. 7 – 21.
- MITTERAND, Henri (1970). “Introduction”, in ZOLA, Émile. *Thérèse Raquin*, présentation par Henri Mitterand, Paris, Garnier – Flammarion; pp. 11 – 34.
- MOISÉS, Massaud (1984). “Naturalismo”, in COELHO, Jacinto do Prado (dir.). *Dicionário de Literatura*, 3.^o volume – N/ R, 3.^a edição, Porto, Figueirinhas; pp. 701 – 704.
- ____ (2000). “Ideário Estético de Éça de Queiroz”, in MATOS, A. Campos (org. e coord.). *Suplemento ao Dicionário de Éça de Queiroz*, Lisboa, Caminho; pp. 323 – 332.

- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1988). “L’Imaginaire Grotesque chez Eça de Queirós”, in *Eça de Queirós et la Culture de Son Temps – Actes du Colloque, Paris, 22 – 23 Avril 1988*, Paris, Centre Culturel Portugais, Fondation Calouste Gulbenkian; pp. 49 – 67.
- ___ (1990). “A Poética do Grotesco e a Coesão Estrutural de *Os Maias*”, in REIS, Carlos (apresentação e coordenação). *Leituras d’Os Maias – Semana de Estudos Queirosianos, Primeiro Centenário da Publicação d’Os Maias – 1888 – 1988, 20 a 24 de Junho de 1988*, Instituto de Língua e Literatura Portuguesas, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, Livraria Minerva; pp. 15 – 42.
- ___ (1995). “Burlesco”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 1 (A – Cur), Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 811 – 815.
- ___ (1997). “Grotesco”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2 (D – Le), Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 893 – 902.
- ___ (2005). “Sobre o Grotesco: ‘Inconveniências’, Risibilidade, Patético”, in REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pp. 23 – 37.
- MORIER, Henri (1975). *Dictionnaire de Poétique et de Rhétorique*, deuxième édition augmentée et entièrement refondue, Paris, Presses Universitaires de France.
- MORNA, Fátima Freitas (1997). “João de Lemos (de Seixas Castelo Branco)”, in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho; pp. 260 – 263.
- NICHOLLS, Peter (1995). “Cruel Structures: The Development of Expressionism”, in *Modernisms – A Literary Guide*, London, MacMillan; pp. 136 – 164.
- NODIN, Nuno (2002). *Sexualidade de A a Z*, Lisboa, Bertrand Editora.
- PEREIRA, Maria Helena da Rocha (2005). “Sublime”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 5 (Si – Z), Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 240 – 243.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996). *Estética Naturalista – Estudos Críticos*, 2.^a edição, introdução de Guilherme de Castilho, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. (1.^a ed.: 1884)
- ___ (2006). *Esboços do Natural*, introdução e edição de Maria das Graças Moreira de Sá, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda. (1.^a ed.: 1883)
- PINTO, Silva (1882). “Do Realismo na Arte”, *Combates e Críticas – 1875 – 1881*, com um prologo de Camillo Castello Branco, Porto, Typographia de Antonio José da Silva Teixeira; pp. 1 – 48.
- PIRES, António Machado (1974). “Natureza e Civilização nos Escritores Naturalistas Portugueses”, *Colóquio – Letras*, número 22, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Novembro; pp. 31 – 42.
- ___ (1976). “Teoria e Prática do Romance Naturalista Português”, *Colóquio – Letras*, número 31, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio; pp. 59 – 70.
- ___ (1992). *A Ideia de Decadência na Geração de 70*, 2.^a edição, Lisboa, Vega.

- ____ (1997). “Romantismo, Realismo e Naturalismo (Fronteiras e Contactos)”, in BUESCU, Helena Carvalhão (coord.). *Dicionário do Romantismo Literário Português*, Lisboa, Caminho; pp. 515 – 519.
- QUEIRÓS, Eça de (1983a). “Idealismo e Realismo (A Propósito da 2.^a Edição de *O Crime do Padre Amaro*)”, *Obras Completas de Eça de Queiroz*, décimo quinto volume – *Notas Contemporâneas*, 6.^a edição, Lisboa, Círculo de Leitores; pp. 29 – 41.
- ____ (1983b). “Prefácio a *O Brasileiro Soares*, de Luís de Magalhães”, *Obras Completas de Eça de Queiroz*, décimo quinto volume – *Notas Contemporâneas*, 6.^a edição, Lisboa, Círculo de Leitores; pp. 111 – 118.
- ____ (2007). *O Primo Basílio*, Porto, Porto Editora. (1.^a ed.: 1878)
- REIS, Carlos (1999). “Naturalismo – 1. Em Portugal”, in AA. VV., *Biblos. Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 3, Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 1045 – 1051.
- ____ (2001a). “O Realismo e o Naturalismo: Ideologia, Temática, Estratégias”, in *História da Literatura Portuguesa*, volume 5 – *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa; pp. 15 – 25.
- ____ (2001b). “A Reflexão Programática”, in *História da Literatura Portuguesa*, volume 5 – *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa; pp. 87 – 104.
- REIS, Carlos, e LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*, 7.^a edição, Coimbra, Almedina.
- REIS, Carlos, *et aliae* (2001). “Os Epígonos”, in *História da Literatura Portuguesa*, volume 5 – *O Realismo e o Naturalismo*, Lisboa, Publicações Alfa; pp. 253 – 292.
- RIBEIRO, Maria Aparecida (2000). *História Crítica da Literatura Portuguesa*, volume VI – *Realismo e Naturalismo*, 2.^a edição, coordenação de Carlos Reis, Lisboa/ São Paulo, Editorial Verbo.
- RODRIGUES, Selma Calasans (2005). “Grotesco”, in CEIA, Carlos (ed. e org.). *E-Dicionário de Termos Literários*. www.fcsh.unl.pt/edtl/.
- ROSEN, Elisheva (1991). *Sur le Grotesque – L’Ancien et le Nouveau dans la Réflexion Esthétique*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes.
- RUSSO, Mary (1995). *The Female Grotesque – Risk, Excess and Modernity*, New York/ London, Routledge.
- SÁ, Maria das Graças Moreira de (2006). Prefácio a *Esboços do Natural*, de Júlio Lourenço Pinto, in PINTO, Júlio Lourenço. *Esboços do Natural*, introdução e edição de Maria das Graças Moreira de Sá, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- SALGADO JÚNIOR, António (1930). *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa, s. e.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (dir.) (1942). *Historia da Literatura Portuguesa Ilustrada dos Seculos XIX e XX*, vol. IV, Pôrto, Livraria Fernando Machado.

- SANTANA, Maria Helena (1992). “Humores, Biotipos e Personagem Naturalista”, in *Poesia da Ciência, Ciência da Poesia, II*, textos reunidos e organizados por Ofélia Paiva Monteiro, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 22 a 24 de Abril de 1991, Lisboa, Escher; pp. 63 – 74.
- ___ (2000). *Literatura e Ciência na Segunda Metade do Século XIX – A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*, dissertação de Doutoramento em Literatura Portuguesa, Coimbra, Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra (policopiado).
- SENA, Jorge de (1976). “Algumas Palavras sobre o Realismo, em Especial o Português e o Brasileiro”, *Colóquio – Letras*, número 31, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Maio; pp. 5 – 13.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1990). *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa, Universidade Aberta.
- ___ (2005). *Teoria da Literatura*, 8.^a edição, 14.^a reimpressão, Coimbra, Almedina.
- SILVESTRE, Osvaldo (1997). “Expressionismo”, in AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*, vol. 2 (D – Le), Lisboa/ São Paulo, Verbo; pp. 456 – 458.
- SIMÕES, João Gaspar (1964). “Virtudes do Realismo, Pecados do Naturalismo”, *Literatura, Literatura, Literatura...* – De Sá de Miranda ao Concretismo Brasileiro, Lisboa, Portugália Editora; pp. 139 – 143.
- SIMÕES, Maria João (2005). “Ligações Perigosas: Realismo e Grotesco”, in REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*, Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra; pp. 39 – 53.
- SOUSA, Maria Leonor Machado de (1979). *O “Horror” na Literatura Portuguesa*, 1.^a edição, Amadora, Instituto de Cultura Portuguesa.
- THOMSON, Philip (1972). *The Grotesque*, London, Methuen & Co. Ltd..
- TUCHERMAN, Ieda (2004). *Breve História do Corpo e de Seus Monstros*, 2.^a edição, Lisboa, Vega.
- VIÇOSO, Vítor (1999). *A Máscara e o Sonho – Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*, Lisboa, Edições Cosmos.
- VIEIRA, Joaquim (1999). *Portugal – Século XX – Crónica em Imagens 1900 – 1910*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- ZOLA, Émile (1928). *Les Romanciers Naturalistes*, notes et commentaires de Maurice Le Blond, texte de l’édition de Eugène Fasquelle, Paris, Typographie François Bernouard. (1.^a ed.: 1881)
- ___ (1970a). “Préface de la Deuxième Édition”, *Thérèse Raquin*, présentation par Henri Mitterand, Paris, Garnier – Flammarion; pp. 59 – 64.
- ___ (1970b). *Thérèse Raquin*, présentation par Henri Mitterand, Paris, Garnier – Flammarion. (1.^a ed.: 1867)
- ___ (1971). *Le Roman Expérimental*, chronologie et préface par Aimé Guedj, Paris, Garnier – Flammarion. (1.^a ed.: 1880)

Anexo

Espólio de Abel Botelho (23/ 9/ 1854 – 24/ 4/ 1917)

Nota: O inventário do espólio que se apresenta é um inventário bastante exaustivo de espécimes, mas abreviado na sua respectiva descrição. Por contingências de tempo, não foi possível registar e incluir outras informações, tais como as características físicas dos documentos e os pormenores relativos ao seu estado de conservação.

Localização: Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa

O espólio foi entregue à Biblioteca da Academia das Ciências de Lisboa, em 1990, pelo Professor Doutor Justino Mendes de Almeida, a quem a família de Abel Botelho o confiou, a fim de o estudar, pois encontrava-se a elaborar a edição crítica da obra do escritor, e de o enviar para uma biblioteca do IPPC (Instituto Português do Património Cultural) devidamente vocacionada para o tipo de documentação. Por se ter extinto, em 1988, o Departamento de Bibliotecas e Arquivos do IPPC, o espólio foi confiado à Academia das Ciências de Lisboa, estando disponível a sua consulta ao público em geral.

A. Textos de Abel Botelho

I. Romance e novela

1. *Amanhã* (romance)

Manuscrito. Sem data. 49 folhas (frente e verso).

2. *Fatal Dilemma* (romance)

Manuscrito. Sem data. 25 folhas (frente e verso; excepto a folha 25, apenas escrita na frente).

3. *O Barão de Lavos* (romance)

Manuscrito. Sem data. 77 folhas (frente e verso).

4. *O Livro de Alda* (romance)

Manuscrito. Sem data. 49 folhas (frente e verso).

5. *Próspero Fortuna* (romance)

Manuscrito. Sem data. 24 folhas (frente e verso).

6. O Livro de Rachel

Com o seguinte subtítulo: *excerto d'umas memorias ineditas.*

Sem data. 16 capítulos. 36 páginas.

Nota: Documento dactiloescrito, acompanhado de uma carta a quem o livro é dedicado (destinatária desconhecida). Essa carta tem 2 páginas, não apresenta data e está com a seguinte assinatura: *L.*

7. Amor Crioulo (novela)

Manuscrito. Sem data. 146 folhas (frente).

8. Rascunho de Amor Crioulo (novela)

Manuscrito. Sem data. 26 folhas (frente e verso).

II. Teatro

1. Claudina

Manuscrito. *Drama em 4 actos. Lisbôa, 1890.* 104 folhas (frente e verso; excepto a folha 104, apenas escrita na frente).

2. Fatal Dilemma

Manuscrito. *Drama em 3 actos, original. Lisbôa, 1893.* 128 páginas.

3. No Parnaso...

Manuscrito. *Farça lyrica n'um acto e tres quadros, para ser representada em beneficio da Caixa de Socorros a Estudantes Pobres. Lisbôa, 1894.* 1.º caderno – 35 páginas; 2.º caderno – 26 páginas.

4. Entre a Hostia e o Calix

Manuscrito. *Comedia rustica, em 3 actos. Lisbôa, 1902.* 114 páginas.

5. Fructa do Tempo

Manuscrito. *Comedia em 3 actos, original. Lisbôa, 1903.* 134 páginas.

6. Esboço de uma peça

Manuscrito. Sem título. Sem data. 3 actos descritos e resumidos em 4 páginas.

Texto fragmentário em dois conjuntos (16 folhas), por esta ordem:

- pp. 75 – 76, 89 – 96, 111 – 114 (onde se vê o acto IV);

- pp. 7 – 10, 27 – 30, 57 – 62, 69 – 70, 73 – 74.

Incipit:

Primeiro conjunto de páginas (com um diálogo entre as personagens Lindoso e Minotes):

Lindoso – Certamente; e era o que eu queria fazer.

Segundo conjunto (com um diálogo entre as personagens Paulina e Roberto):

Paulina – Mas falta-lhe o quid interior, o carácter, a expressão, a vida.

7. *Batotas e Manhas*

Manuscrito. Sem data. Cenas 1 a 5. Quadros VII e VIII. 6 folhas (frente e verso; excepto a folha 5, apenas escrita na frente).

Nota: Provavelmente um rascunho.

8. *Immaculavel*

Manuscrito. Sem data. Acto I – 12 folhas; acto II – 14 folhas; acto III – 11 folhas; acto IV – 14 folhas.

9. *No Paiz das Flôres*

Manuscrito. Peça em dois actos. Sem data. 147 páginas.

Nota: Título não autógrafo: a letra é diferente; no entanto, o primeiro acto desta peça tem mesmo, inequivocamente, escrito pelo autor, o título *No Paiz das Flôres*.

10. *No Reino da Pantana*

Manuscrito. Sem data.

Actos I e II (até à cena VI) – até à página 72.

Acto II (a partir da cena VIII) até ao acto X – da página 97 à 114.

Nota: Título não autógrafo: a letra é diferente.

11. *Rascunho de Fruta do Tempo*

Manuscrito. Sem data.

Acto I – folhas 1 a 8 (frente e verso).

Acto II – folhas 9 a 15 (frente e verso).

Acto III – folhas 16 a 20 (frente e verso; excepto a folha 20, apenas escrita na frente).

12. *Rascunho talvez de uma peça*

Manuscrito. Sem título. Sem data. 8 folhas (frente e verso).

Incipit: I – És então inabalavel?...

13. Esboço e rascunho de uma peça

Manuscrito. Sem título. 8 cenas. Sem data. 17 folhas (frente e verso).

Incipit:

Scena 1.^a

M. – Então sempre é hoje?

14. Folha com um esboço, rascunho, a apresentar o tema para talvez uma peça de teatro

Manuscrito. Sem data. 1 folha (3 páginas).

Notas:

Assinatura do autor: *Abel Acacio d'Almeida B.¹⁰*.

Na apresentação do tema:

- *Horacio (Livro IV. Ode IV.)* – segue-se um pequeno texto;
- *Virgilio (Livro XI.)* – segue-se um pequeno texto;
- *Tito-Livio (Apologo de Menenio Agrippa, cap. 32.)* – segue-se um pequeno texto;
- *Thema* – segue-se um texto em português e a sua tradução em latim.

O texto do tema, e a respectiva tradução, começam assim:

- *Rumecão, altivo e confiado com o bom rosto que lhe mostrou a guerra na ultima peleja (...);*
- *Rumecamus, bono successus, quem in prima pugna bellum astendit, ferox fretusque, ut praefecti (...).*

III. Poesia

1. Poema

Manuscrito. Data: *4/ 8 / 81*. 1 folha (frente).

Incipit: Evola-se-me a alma, agita-se, volita, .

Nota: Assinatura do autor: *Abel Acacio*.

2. O Insecto

Título: *“O Insecto”, (poemeto.)*

Manuscrito. Data no final do poema: *março de 1882*; data que surge na capa do caderno: 1883. 37 folhas (frente).

Nota: Assinatura do autor: *Abel Acacio*.

3. Poema “Excelsa”

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Assinatura do autor: *Abel Acacio*.

4. Quadras

Manuscrito. Data: *Julho 1896*. 3 folhas (frente e verso).

5. Poemas

Manuscrito. Conjunto de poemas, ao qual faltam as primeiras 19 páginas e as páginas 47, 92, 93 e 108 a 112.

Poemas:

- *Ave só!* (1903) – poema 20 (apenas consta a página 3 deste poema);
- *Saudações* (1906) – poema 21;
- *Saudosa lembrança (2 março 1904)* – poema 23;
- *Sol* (1902) – poema 26;
- *Hontem* (1903) – poema 28;
- *À... (n’um álbum)* (1900) – poema 30;
- *Descrença* (1905) – poema 32;
- *Orphã* (1905) – poema 34;
- *Noiva aldeã* (1905) – poema 36;
- *Canção ao longe* (1907) – poema 38;
- *Chiquinha* (1903) – poema 43;
- *O suicida* (1903) – poema 45;
- *Nunca mais* (1906) – poema 48 (apenas consta a página 2 deste poema);
- *Nocturno (fragmento d’um poema)* (1904) – poema 49;
- *Nocturno (tradução allemã de Luize Ey.)* (sem data) – poema 53;
- *Homens* (1905) – poema 57;

- *Dôr suprema* (1904) – poema 59;
- *Os tres cantos* (1902) – poema 62;
- *A Victor Hugo* (1905) – poema 64;
- *Sempre triste* (1904) – poema 66;
- *Lar extincto* (1905) – poema 70;
- *Anima mēa* (1903) – poema 76;
- *Morto* (1901) – poema 78;
- *O mar* (1900) – poema 81;
- *A uma pomba* (1902) – poema 82;
- *Alma triste* (1901) – poema 85;
- *Rosa* (1902) – poema 87;
- *Beijos* (sem data) – poema 90;
- *Lgrimas* (1905) – poema 94 (apenas consta a página 2 deste poema);
- *Merencorea* (sem data) – poema 96;
- *Morta* (1904) – poema 100;
- *Cantares (quadras para o fado)* (sem data) – poema 104.

Alguns destes poemas têm a data registada, mas o conjunto dos poemas não está datado.
114 páginas.

6. Folha com quadras

Manuscrito. 5 quadras. Sem data. 1 folha (frente).

Incipit: primeira quadra: *Já lá vae já se acabou .*

7. Poemas

Manuscrito. 2 poemas. Sem data. 1 folha (2 páginas).

Incipiunt:

- *Posto que pobre, e soldado, ;*
- *Os olhos são dois soldados.*

8. Um poema em espanhol

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Incipit: Felices de los muertos! Ya no miran.

IV. Ensaaios

1. *Naturalis Classificationis Fundamenta*

Manuscrito. *Lisbôa, Agosto de 1875*. 20 páginas.

Nota: Assinatura do autor: *Abel d'Almeida Botelho*.

2. Artigo sobre geologia

Manuscrito. Sem data. 1 folha pequena com o sumário. 20 páginas.

Nota: O documento está incompleto, sem a totalidade do primeiro capítulo.

3. Conjunto de várias folhas, possivelmente um ou mais ensaios

Título e anotação não autógrafos: *Arquitectura na Antiguidade (Rascunho de um estudo?)*.

Manuscritos. Sem data.

1 folha (4 páginas).

1 folha (4 páginas).

21 folhas (frente e verso; excepto a folha 21, apenas escrita na frente).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 5).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 6).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 7).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 8).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 9).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 10).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 11).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 12).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 13).

1 folha (4 páginas; numeração da primeira destas páginas: 14).

V. Discursos

1. Discurso – *Psychologia da beleza*

Manuscrito. Data e local do discurso, no final: *na Sociedade de Geographia – Em 24 jan. 1910.*

9 folhas (frente e verso).

2. Discurso

Manuscrito. Data e local do discurso, no final: *Em 17 fevereiro 1910. 2.º Sarau dos Poetas – em D. Maria.*

5 folhas (frente e verso).

Incipit: O altissimo poeta, o artista medullar (...).

3. Discurso

Manuscrito. Data e local do discurso, no final: *Em Coimbra, theatro do Principe Real, 25 abril 1910.*

5 folhas (frente e verso).

Incipit: Alexandre Herculano não foi filho de Coimbra.

4. Discurso

Manuscrito. Data do discurso, no final: *Em 29 abril. 1911.*

3 folhas (frente e verso).

Incipit: Na exhibição scenica d'esta noite (...).

5. Discurso

Manuscrito. Data e local do discurso, no final: *na Faculdade de Filosofia e Letras – Buenos Aires. 21 outubro 1916.*

9 folhas (frente e verso).

Incipit: Visto que eu vou [palavra de difícil leitura] ocupar-me de coisas relativas a Portugal (...).

6. Discurso

Manuscrito. Sem data. 9 folhas (frente e verso).

Incipit: Nesta vêz primeira (...).

7. Discurso

Manuscrito. Sem data. 6 folhas (frente e verso).

Incipit: Tenho que vos fallar (...).

8. Discurso

Manuscrito. Sem data. 3 folhas (frente e verso).

Incipit: Sr. Presidente. Meus Senhores. Pedi a palavra para quando estivésse presente o Sr. ministro dos negocios estrangeiros (...).

9. Discurso

Manuscrito. Sem data. 9 folhas (frente e verso).

Incipit: Na minha anterior conferencia eu procurei, muito resumidamente, – que me fallecia o tempo para mais, – fixar as características da emoção dramatica na alma portugueza.

10. Discurso

Manuscrito. Sem data. 10 folhas (frente e verso).

Incipit: Minhas senhoras. Meus senhores. Primeiro que tudo, – perdão!

11. Discurso

Manuscrito. Sem data. 3 folhas (frente e verso).

Incipit: A tirania ordinariamente é um mal.

12. Discurso – Stella Bonheur

Manuscrito. Sem data. 2 folhas (frente).

13. Discurso em francês

Manuscrito. Sem data. 3 folhas (frente e verso).

Incipit: Par un acte de bienveillance raffinée que je ne mérite pas du tout (...).

14. Discurso

Manuscrito. Sem data. 3 folhas (frente).

Incipit: E visto que se trata de férias parlamentares (...).

15. Discurso

Manuscrito. Sem data. 3 páginas.

Incipit: Sr. Presidente – Meus senhores – Primeiro que tudo (...).

16. Discurso

Manuscrito. Sem data. 2 folhas isoladas (frente e verso).

Incipit: Senhor Presidente – Minhas senhoras – Meus senhores – Não se pense que o que eu vou dizer envolve qualquer proposito de censura (...).

17. Discurso

Manuscrito. Sem data. 5 folhas (frente).

Incipit: É uma coisa hoje banal (...).

18. Discurso

Manuscrito. Sem data. 3 páginas.

Incipit: Pedi a palavra para apresentar um projecto de lei que se refere ao Museu Nacional de Arte Antiga.

19. Discurso

Manuscrito. Sem data. 9 folhas (frente e verso) e 1 folha (frente).

Incipit: A tarefa que voluntariamente me impuz (...).

20. Discurso

Manuscrito. Sem data. 10 folhas (frente e verso).

Incipit: De ha muito que se ouve (...).

21. Esboço, rascunho, talvez de um discurso

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Incipit: Passa hoje o primeiro aniversario sobre a morte de N. Sousa Viterbo.

VI. Crónica

1. Chronica – Odor di Femina

Manuscrito. Sem data. 4 folhas (frente).

VII. Epistolografia

1. Carta

Manuscrito. Data: 6/ 8/ 80.

1 folha (4 páginas).

Nota: Provavelmente destinada a Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos, que viria a ser sua mulher. À data, Abel Botelho ainda não era casado e esta carta é uma declaração dos seus sentimentos e das suas intenções sérias à sua pretendida, cujo nome não é referido na carta. Abel Botelho trata-a por *Ex.^{ma} Snr.^a* e por *V. Ex.^a*.

2. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos, que viria a ser a mulher de Abel Botelho; na data em que a carta foi escrita, estava noiva do escritor).

Manuscrito. Data: 23/ 1/ 81.

1 folha (4 páginas).

3. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Montevideo, 2 maio de 1912.*

1 folha (frente e verso).

4. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 11 julho 1912.*

1 folha (frente e verso).

5. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 7 agosto 1912.*

1 folha (frente e verso).

6. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 15 agosto 1912.*

1 folha (frente e verso).

7. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Asunción, 11 setembro 1912.*

1 folha (3 páginas).

8. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 23 outubro 1912.*

1 folha (frente e verso).

9. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 29 outubro 1912.*

1 folha (frente e verso).

10. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 5 novembro 1912.*

1 folha (frente e verso).

11. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Santiago (Chile), 11 de novembro de 1912.*

1 folha (frente).

12. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Santiago (Chile), 17 de novembro de 1912.*

1 folha (frente).

13. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Santiago (Chile), 25 de novembro de 1912.*

1 folha (frente e verso).

14. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 21 dezembro 1912.*

1 folha (frente e verso).

15. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 27 dezembro 1912.*

1 folha (frente e verso).

16. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 18 fevereiro 1913.*

1 folha (frente e verso).

17. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 15 abril 1913.*

1 folha (frente e verso).

18. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 23 abril 1913.*

1 folha (frente e verso).

19. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 15 maio 1913.*

1 folha (frente e verso).

20. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, esposa de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 19 maio 1913.*

1 folha (frente e verso).

21. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, esposa de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 11 julho 1913.*

1 folha (frente e verso).

22. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *10 dezembro 1913* [a caminho de Pernambuco].

1 folha (3 páginas).

23. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *17 dezembro 1913* [em viagem; não é indicado para onde].

1 folha (3 páginas).

24. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 29 dezembro 1913*.

1 folha (frente e verso).

25. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data: *5 janeiro 1914*.

1 folha (frente e verso).

26. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data: *12 janeiro 1914*.

1 folha (frente e verso).

27. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Montevideu, 5 fevereiro 1914*.

1 folha (frente e verso).

28. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Montevideu, 26 fevereiro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

29. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *7 abril* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

30. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *27 junho* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

31. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *29 julho* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

32. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *agosto 11* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

33. Carta

Destinatário: um amigo (anotação não autógrafa, a lápis: *Saraiva*).

Manuscrito. Data e local: *23 setembro* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente).

34. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 23 setembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

35. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 9 outubro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

36. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 11 outubro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

37. Carta

Destinatário: um amigo (anotação não autógrafa, a lápis: *Saraiva*).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 17 novembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

38. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 23 dezembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente e verso).

39. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 30 dezembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1914.

1 folha (frente).

40. Carta

Destinatário: um amigo (não é especificado de quem se trata).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 7 de janeiro*. Anotação não autógrafa, a tinta vermelha: 1915.

1 folha (2 páginas).

41. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *21 junho* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915.

1 folha (frente e verso).

42. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 24 agosto*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915.

1 folha (frente e verso).

43. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 7 setembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915.

1 folha (frente e verso).

44. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 17 setembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915.

1 folha (frente e verso).

45. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 2 de outubro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915.

1 folha (frente e verso).

46. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Santiago (Chile), 25 dezembro 1915*.

1 folha (3 páginas).

47. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 6 dezembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1916.

1 folha (frente e verso).

Nota: A data da carta estará, seguramente, errada – equívoco do escritor. A data correcta será 6 de Janeiro e não 6 de Dezembro, pois nesta carta Abel Botelho pergunta à sua esposa, Virgínia, como passou o Natal e o Dia dos Reis.

48. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Córdoba, 18 março de 1916*.

1 folha (frente e verso).

49. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 29 agosto*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1916.

1 folha (frente e verso).

50. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 10 março*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1917.

1 folha (frente).

Nota: Nesta carta já se nota a letra tremida do escritor, causada por uma maior dificuldade em escrever à mão. Essa dificuldade devia-se à doença e ao estado debilitado em que se encontrava.

51. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Sem data. Anotação não autógrafa, a lápis: 1917 (*última carta*).

1 folha (frente).

Notas:

Carta com o carimbo da Legação de Portugal.

Nesta carta também se nota a letra um pouco tremida, devido ao grande esforço em escrevê-la. É muito curta e Abel Botelho menciona o sacrifício que foi para ele a sua redacção.

52. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *29 março de 1917* [Buenos Aires]. Anotações não autógrafas, a lápis: *Não pode ser esta a data* (na frente); 1917 (no verso).

1 folha (frente e verso).

53. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 6 novembro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1917.

1 folha (frente e verso).

Nota: Tendo a carta a data de 6 de Novembro e se considerarmos que não houve erro do escritor no registo da data, é impossível que Abel Botelho a tenha escrito no ano de 1917, pois o escritor faleceu no dia 24 de Abril de 1917.

54. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 3 janeiro*.

1 folha (frente e verso).

55. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 17 janeiro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915 (?).

1 folha (frente e verso).

56. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 21 janeiro*. Anotação não autógrafa, a lápis: 1915 (?).

1 folha (frente e verso).

57. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 21 janeiro*.

1 folha (frente e verso).

58. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 29 janeiro*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1916 (17)*.

1 folha (frente e verso).

59. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 5 março*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1913 (?)*.

1 folha (frente e verso).

60. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Montevideu, 5 março*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1914 (?)*.

1 folha (frente e verso).

61. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 21 março*.

1 folha (frente e verso).

62. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 27 março*.

1 folha (frente e verso).

63. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, 27 março*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1914?*

1 folha (frente e verso).

Nota: Carta incompleta; no verso da folha encontra-se uma anotação não autógrafa, a lápis: *Falta o resto da carta*.

64. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 9 abril*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1915 (?)*.

1 folha (frente e verso).

65. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *23 abril* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis, de legibilidade ambígua e discutível: *1914* ou *1915*.

1 folha (frente).

66. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 26 abril*.

1 folha (frente e verso).

67. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 28 abril*.

1 folha (frente e verso).

68. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 5 maio*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1915 (?)*.

1 folha (frente e verso).

69. Carta

Destinatário: um amigo (anotação não autógrafa, a lápis: *Saraiva*).

Manuscrito. Data e local: *11 maio* [Buenos Aires]. Anotação não autógrafa, a lápis: *1914 (?)*.

1 folha (frente).

70. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 22 maio*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1916 – 17*.

1 folha (frente e verso).

71. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 24 maio*.

1 folha (frente e verso).

72. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 6 junho*. Anotação não autógrafa, a lápis: *1916?*

1 folha (frente e verso).

73. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 15 junho.*

1 folha (frente).

74. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 7 julho.* Anotação não autógrafa, a lápis: *1917 ou 1912?*

1 folha (frente e verso).

75. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 8 julho.*

1 folha (frente).

76. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 15 julho.*

1 folha (frente e verso).

77. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 1 agosto.*

1 folha (frente e verso).

78. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 17 agosto.*

1 folha (frente).

79. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 2 setembro.*

1 folha (frente e verso).

80. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *23 setembro* [a caminho de Buenos Aires].

1 folha (frente e verso).

81. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 25 setembro.*

1 folha (frente e verso).

82. Carta

Destinatário: um amigo (Saraiva?).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 3 outubro.* Anotação não autógrafa, a lápis: *1914 ou 15.*

1 folha (frente e verso).

83. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 11 outubro.*

1 folha (frente e verso).

84. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 20 outubro.*

1 folha (frente e verso).

85. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 16 novembro.*

1 folha (frente e verso).

86. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 17 novembro. Anotação não autógrafa, a lápis: 1916?*

1 folha (frente e verso).

87. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 23 novembro.*

1 folha (frente e verso).

88. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 8 dezembro.*

2 folhas (frente e verso; excepto a folha 2, apenas escrita na frente).

89. Carta

Destinatária: *Virginia* (Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho).

Manuscrito. Data e local: *Buenos-Aires, 10 dezembro.*

1 folha (frente e verso).

90. Carta

Destinatário: Presidente da Legação de Portugal.

Assunto: *envio da carta credencial que acredita Abel Botelho como enviado extraordinario e ministro plenipotenciario da Republica Portuguesa junto do governo da Republica Argentina.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Cópia.

91. Carta

Destinatário: Presidente da Legação de Portugal.

Assunto: *envio da carta credencial que acredita Abel Botelho como enviado extraordinario e ministro plenipotenciario da República Portuguêsa junto do governo da República do Chile.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Cópia.

92. Carta

Destinatário: Presidente da Legação de Portugal.

Assunto: *envio da carta credencial que acredita Abel Botelho como enviado extraordinario e ministro plenipotenciario da Republica Portuguesa junto do governo da Republica do Paraguay.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Cópia.

93. Carta

Destinatário: Presidente da Legação de Portugal.

Assunto: *envio da carta credencial que acredita Abel Botelho como enviado extraordinario e ministro plenipotenciario da Republica Portuguesa junto do governo da Republica do Uruguay.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Cópia.

VIII. Outros

1. Publicado num calendário e agenda de 1905

“Definição do Amor”, in Bizarro & Silva – Papelaria – Artigos de Phantasia – Typographia – 78, Rua Aurea, – 80, Lisboa.

2. Varia

2.1. Varia

Anotação não autógrafa: *Apontamentos e rascunhos de lições, conferências, estudos, poemas, etc.*

Manuscritos. Sem datas.

12 folhas:

- 1 folha (4 páginas);
- 1 folha (4 páginas);
- 1 folha (4 páginas);
- 1 folha (1 página);
- 1 folha (3 páginas);
- 1 folha (2 páginas);
- 1 folha (2 páginas);
- 1 folha (3 páginas);
- 1 folha (4 páginas);
- 1 folha (2 páginas);
- 1 folha (4 páginas);
- 1 folha (2 páginas).

2.2. “Manhã nas margens do rio Este.”

Manuscrito. Sem data. 1 folha (4 páginas).

2.3. Texto em espanhol

Manuscrito. Sem data. 1 folha (4 páginas).

Incipit: Fragmento

Pequeña, blanca, redonda, como la flôr de magnólia (...).

2.4. Texto em francês

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Incipit: E toujours, jusqu’à la fin, malgré tout (...).

B. Textos de outros autores

I. Epistolografia

1. Carta para Abel Botelho

Remetente: José Pereira de Sampaio.

Manuscrito. Data e local: *Paris, 12 de Novembro de 1891.*

1 folha (3 páginas).

2. Carta para Abel Botelho

Carta com o seguinte título: *Um plano de Eça de Queiroz.*

Remetente: Conde de Sabugosa.

Manuscrito. Data e local: *Cascaes, 14 de setembro de 1900.*

4 folhas (frente).

3. Carta para Abel Botelho

Remetente: Fran Paxeco.

Manuscrito. Data e local: *Maranhão, 6 de dezembro de 1900.*

3 folhas (frente e verso).

4. Carta para Abel Botelho

Remetente: Ignacio de La Ribera Rovira.

Manuscrito. Data e local: *Barcelona, 21 – VII – 04.*

1 folha (4 páginas).

5. Carta para Abel Botelho

Remetente: Felipe Trigo.

Manuscrito. Data e local: *Mérida, Septre 1904.*

1 folha (4 páginas).

6. Carta para Abel Botelho

Remetente desconhecido.

Manuscrito. Data: *Marzo 22. 1905*

1 folha (4 páginas).

7. Carta para Abel Botelho

Remetente desconhecido.

Manuscrito. Data e local: *Roma, 24 Juillet 1907.*

1 folha (3 páginas).

8. Carta para Abel Botelho

Remetente: Teixeira Lopes.

Manuscrito. Data: *1 de Março de 1910.*

1 folha (3 páginas).

9. Carta para Abel Botelho

Remetente: a legibilidade do nome é ambígua (*Jadamur?*).

Manuscrito. Data e local: *Yport 21 Juillet 1911.*

1 folha (2 páginas).

10. Carta para Abel Botelho

Assunto: confirmação de que Abel Botelho foi nomeado ministro plenipotenciário na Argentina.

Remetente: Ernesto Bosch, do Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto da República Argentina.

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, Febrero 29 de 1912.*

1 folha (frente).

11. Carta para Abel Botelho

Remetente: *Affonso Costa, presidente da Academia Bahiana de Letras.*

Manuscrito. Data e local: *Bahia, 1 de Outubro de 1912.*

1 folha (frente).

12. Carta para Abel Botelho

Remetente: Jackson de Figueiredo.

Manuscrito. Data e local: *Bahia, 28/7/913.*

2 folhas (6 páginas).

13. Bilhete para Abel Botelho

Remetente: *Albino Forjaz de Sampayo.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (3 páginas).

14. Carta para Abel Botelho

Remetente: a legibilidade do nome é ambígua: *(Isaar?) Muñoz.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

15. Carta para Abel Botelho

Carta com o seguinte título: *O Barão de Lavos por Abel Botelho (carta a um amigo).*

Assunto: a opinião de um amigo, que não considera o livro (*O Barão de Lavos*) imoral.

Remetente: um amigo (não consta informação que o identifique).

Manuscrito. Data desconhecida. 16 folhas (frente e verso).

Nota: Consta apenas uma parte desta carta.

16. Carta

Assunto: entrega dos restos mortais de Abel Botelho para transladação.

Remetente: Intendencia Municipal de la Ciudad de Buenos Aires.

Destinatário: Intendente Municipal de Lisboa.

Manuscrito. Data e local: *Buenos Aires, Enero 30 de 1930.*

1 folha (frente).

II. Outros documentos

1. Manuscrito

Título: *Porto – Taboaço, numero unico, 16 d'agosto de 1888. Homenagem inedita a Abel Acacio d'Almeida Botelho.*

Este manuscrito contém textos assinados por várias pessoas:

- *Manuel d'Oliveira Ramos*;
- *Henrique Pinto Coelho*;
- *Justino de Montalvão*;
- *J. Diogo do Carmo*;
- *Agostinho Campos*;
- *Alberto de Oliveira – membro da Geração Nova*.

1 folha (3 páginas).

2. Lenço

Lenço azul-claro com 1 página impressa do *Diário da Tarde*.

“O Psychologo d’Os Lazaros”, *Diario da Tarde*, anno II, num. 562, Bahia, sexta-feira, 2 de Setembro de 1910; p. 1.

Nota: Este artigo, impresso num lenço, é uma homenagem do público brasileiro a Abel Botelho e à sua obra.

3. Texto dedicado a Abel Botelho – *Uma Consciencia*

Com esta dedicatória: *Ao General Abel Botelho, distinto escritor e elevado espirito, – a gratidão sincera de uma admiradora brasileira e paulista.*

Manuscrito. Sem data. 9 folhas (frente), 8 páginas.

C. Outros documentos

1. Comprovativo

Documento emitido pela Câmara Municipal de Lisboa, de 3 de Abril de 1904, onde se lê:

Recebi do encarregado do funeral a quantia de mil novecentos e sessenta proveniente de depositar o corpo da Snr.^a D. Theodolinda Eliza Vieira no jazigo n.º 3020, em caixão de chumbo com a chapa indicativa n.º 10734... por oitenta litros de cal virgem.

1 folha (frente).

2. Contribuição de registo por título gratuito

Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Este documento informa que Teodolinda Elisa Vieira faleceu no dia 2 de Abril de 1904, na freguesia de São Jorge.

3. Oração

Título: *Oração do Justo Juiz.*

Manuscrito. Sem data. 1 folha pequena (4 páginas).

4. Folha com uma receita

Título: *Huevos Quimbos (Receta).*

Manuscrito. Sem data. 1 folha (frente).

Nota: Receita argentina de um doce feito com ovos.

5. Envelope

No envelope lê-se:

*Agencia Barata de Gastão Mendes Barata
- titulo do jasigo n.º 3020
cemiterio oriental Rua n.º 19 – Esquerdo.*

Sem data.

D. Varia

I. Livros

1. Volume da *Revista Literária do Porto*

1 exemplar com a *Revista Literária do Porto*, desde o ano I, número I, de 22 de Julho de 1877, ao ano I, número XXIII, de 23 de Dezembro de 1877.

2. *Le Père Tropicque* (1862), de Ancien Marin

1 exemplar do livro *Le Père Tropicque* (1862), de Ancien Marin, oferecido a Abel Botelho. Lê-se, escrito à mão:

*Ao Alumno N.º 149
A. de A. Botelho
pela sua applicação e
aproveitamento na
aula de Lingua
franceza
1.º exame de frequencia
1867 a 1868*

3. Álbum

Álbum onde se encontram poemas e textos em prosa, manuscritos, de Virgínia de Alcântara Pinto Guedes de Vasconcelos Botelho, mulher de Abel Botelho.

Nenhum dos textos está datado.

II. Fotografias

1. 1 fotografia de Abel Botelho jovem.
2. 2 fotografias iguais de Abel Botelho jovem, vestido com a farda militar.
3. 1 fotografia de Abel Botelho jovem, com o rosto de perfil.
4. 1 fotografia de Abel Botelho jovem, com o rosto de perfil e vestido com a farda militar.
5. 2 fotografias iguais de Abel Botelho (uma delas está datada: 23/10/93).
6. 1 fotografia de Abel Botelho no escritório, dirigida a uma senhora; lê-se, no verso:

*Ex.^{ma} Senhora D. Maria Guedes Carvalhaes
Lamêgo*
7. 1 fotografia de Abel Botelho idoso; fotografia de rosto, em perfil.
8. 1 fotografia de Abel Botelho idoso, de corpo inteiro.
9. 1 fotografia de Abel Botelho idoso; fotografia de rosto, de frente.
10. 1 fotografia de uma mulher jovem (a mulher de Abel Botelho?) + 1 fotografia quase igual, mas envergando a mesma mulher um véu branco (véu de noiva?).
11. 4 fotografias iguais de uma mulher (a mulher de Abel Botelho?) – uma das fotografias está dentro de uma moldura.
12. postal com 1 fotografia de um retrato de mulher desenhado a carvão, endereçado a Abel Botelho (*Ex.º Sor. Coronel Abel Botelho*). Lê-se, no verso do postal:

*Fotografia de um auto-retrato de Susanita (carbón, tamaño natural)
Da parte de A. García Sagastume*

III. Medalhas e distintivos

1. Medalha militar

Lê-se, na frente da medalha: *MEDALHA MILITAR – COMPORTAMENTO EXEMPLAR.*

No reverso: *D. Luiz I – Rei de Portugal – 1863.*

2. Distintivo

1 distintivo em forma de cruz.

3. Distintivo

1 distintivo em forma de cruz, com o brasão de Portugal.

4. Distintivo

1 distintivo em forma de cruz, com o brasão de Portugal e a coroa real.