

Expressões de terror na literatura portuguesa do século XX:

Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca

Patrícia Sá

O terror é geralmente entendido como um género literário com pouca expressão em Portugal. Segundo as considerações de Maria Leonor Machado de Sousa, as tendências góticas que deram origem a uma tradição prolífica de terror nos países anglo-saxónicos foram abordadas de modo diferente pelos autores portugueses, e, na verdade, o que a autora apelida de *negro* na literatura nacional «está mais próximo da melancolia depressiva dos românticos que da preocupação do terrífico e sensacional dos romancistas góticos» (Sousa, 1979, p. 21). David Soares refere que nunca se criou uma verdadeira tradição de terror em Portugal devido, em grande parte, à censura imposta pela Inquisição e, posteriormente, pelo regime salazarista, salientando ainda a alta taxa de analfabetismo da população portuguesa como elemento que asfixiou as expressões artísticas do domínio do fantástico (Soares, 2013).

As condições desfavoráveis ao desenvolvimento do género não implicam, no entanto, que tenham deixado de existir produções literárias que se insiram no género gótico, como são exemplo «Os Canibais» (1868), de Álvaro do Carvalho, «O Defunto» (1895), de Eça de Queiroz ou *O Esqueleto* (1865), de Camilo Castelo Branco. Embora não se tenha formado uma verdadeira escola do fantástico, expressões do mesmo continuaram a pautar a literatura nacional, ainda que de forma mais subtil ou sendo até, por vezes, ignoradas.

Veja-se que, no século XX, em pleno advento do Modernismo, é possível detetarem-se pequenas experimentações de terror, nas quais destacamos Mário de Sá-Carneiro e Florbela Espanca como autores emblemáticos no cultivo deste género (ou de sugestões do mesmo). De modo a ilustrar este ponto, escolhemos duas obras titulares, *Loucura...* (Sá-Carneiro, 1912) e «A Morta» (Espanca, 1931). Apesar de, possivelmente, não se encaixarem no que comumente se entende por “terror”,

não deixam de explorar um certo tipo de terror, constituindo, além de expressões deste género literário a nível nacional, exemplos da diversidade temática e linguística que o terror pode albergar.

No entanto, por forma a alicerçar a nossa análise, importará refletir, primeiramente, acerca do que entendemos por “terror”.

O terror contemporâneo tem as suas raízes na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX. De acordo com Jerrold E. Hogle (2002), uma história gótica passa-se, geralmente, num lugar antigo que esconde segredos do passado que emergem para assombrar as personagens e revelam conflitos ou crimes por resolver que não podem mais permanecer ocultos¹. Esta literatura associa-se, geralmente, ao género fantástico. As raízes etimológicas do termo “fantástico” remetem a «tornar visível» ou «manifestar» (Jackson, 2009, p. 8). Dado que o fantástico torna visível o que é invisível, aquilo que não tem referente na realidade, pode simbolizar o desconhecido. Expõe o que se esconde no escuro, como afirma Rosemary Jackson (2009, 71). Segundo Chris Baldwick, o gótico pode ser definido como: «[A] fearful sense of inheritance in time with a claustrophobic sense of enclosure in space, these two dimensions reinforcing one another to produce an impression of sickening descent into disintegration» (Baldwick *apud* Corstorphine, 2018, p. 2). Contudo, o terror que veio a surgir séculos adiante transcende os muros dos castelos, das abadias, dos cemitérios e das grandes casas do gótico.

Segundo Kevin Corstorphine: «horror has fascinated human beings from the beginning. It is tempting to say from the first stirrings of our awareness of our own mortality. Suffering is universal, but horror might well be uniquely human» (2018, p. 1). Sendo algo unicamente humano, pode surgir em vários formatos, em diferentes géneros e histórias. De facto, Jess Nevins sugere que:

¹ «[A] Gothic tale usually takes place [...] in an antiquated or seemingly antiquated space [...]. Within this space, or a combination of such spaces, are hidden some secrets from the past (sometimes the recent past) that haunt the characters, psychologically, physically, or otherwise at the main time of the story. These hauntings can take many forms, but they frequently assume the features of ghosts, specters, or monsters (mixing features from different realms of being, often life and death) that rise from within the antiquated space, or sometimes invade it from alien realms, to manifest unresolved crimes or conflicts that can no longer be successfully buried from view. It is at this level that Gothic fictions generally play with and oscillate between the earthly laws of conventional reality and the possibilities of the supernatural [...]» (Hogle, 2002, pp. 2-3).

[U]nlike other genres, the core trait of horror lies not in its contents but in its effect on the reader [...]. [H]orror, because of its mutability, and its ability to nest, cuckoo-like, in any other genre, does not have content limitations or requirements. Works of horror can be fantastic or mimetic; they can be set in any place or time, involve any type of character, and supported by any plot. To qualify as horror, the commonly accepted view goes, all that a text must contain is the ability to create an effect in its reader: the feeling of dread, fear, horror, or terror [...]. (Nevins, 2020, pp. xiv-xv)

Assim, para Nevins, a definição mais comum de terror apresenta o género como maleável, capaz de se inserir noutros géneros com apenas uma condição, a de provocar medo e inquietação no leitor. Porém, Nevins vai mais longe, incluindo, também, textos em que provocar terror não é a principal finalidade, ou não era, de todo, a finalidade original. Nevins alicerça a sua teoria na primazia da interpretação do leitor sobre a intenção do autor, tornando o terror algo accidental e possível num texto não originalmente concebido com esse intuito. Partiremos desta consideração para analisar os textos de Mário de Sá-Carneiro e de Florbela Espanca como textos que expressam terror.

«Loucura...» de Mário de Sá-Carneiro

Apesar de Sá-Carneiro ser, indiscutivelmente, um autor do modernismo português, *Loucura...* (1912) não se integra nesse movimento artístico e literário, sendo que se entende geralmente que o modernismo, em Portugal, teve início com a publicação de *Orpheu*, em 1915². «Loucura...» foi publicada em 1912, como parte da obra *Princípio*, tendo, em edições posteriores, sido publicada isoladamente, como é o caso da edição de 1985, pelas Edições Rolim. Apresenta o relato de um narrador homodiegético acerca das circunstâncias que levaram à morte do seu estranho amigo Raul Vilar. Raul é descrito, desde o início da novela, como sendo uma personagem destoante da demais sociedade, «dotado de um carácter bizarro: ora alegre, ora triste; ora falador [...] ora conservando-se largo tempo silencioso [...]». Frequentemente tinha ideias esquisitas, duma esquisitice sinistra» (Sá-Carneiro, [1912] 1985, p. 13). Ao longo do texto, o narrador opera manobras de distanciamento em

² «A cronologia do modernismo em Portugal é muito facilitada pela edição da revista *Orpheu*, em 1915 [...]» (Silvestre, 2008, p. 474).

relação a Raul Vilar, convidando o leitor a que o interprete como antítese do protagonista; se Raul é louco, o narrador é lúcido. Por causa dessa mesma lucidez, o narrador procura assegurar a confiança do leitor, estabelecendo-se enquanto homem sensato. Deste modo, está na melhor posição para persuadir o leitor de que Raul é louco, mas que nos devemos compadecer do mesmo — para tornar essa conclusão mais credível, o narrador cita a lei da época, segundo a qual «[o]s doidos são irresponsáveis» (*ibid.*, 63).

Raul Vilar é descrito como excêntrico, diferente. Destacam-se as suas contradições, uma duplicidade ontológica que adivinha o universo antagónico e duplo que Mário de Sá-Carneiro viria a construir, perspectiva corroborada por Manuela Fazenda Martins: «*Loucura...* é ponto de partida desse universo fechado, denso, povoado de personagens inquietos, divididos, alucinados [...]» (Martins, 1985, 6). Fernando Cabral Martins identifica também esta duplicidade como um dos temas principais em Sá-Carneiro, que considera estar «já presente na personagem de Raul Vilar em *Loucura...*, quando afirma, já sob o modo retórico do oxímoro [...]: “ser feliz seria para mim a maior das infelicidades”. A vida banal, ou “feliz”, é [...] recusada em nome de uma vida “bizarra”» (Martins, 1994, p. 180). Esta escolha é encarada pelo narrador como um sintoma de loucura — «Pobre amigo... pobre louco...» (Sá-Carneiro, 1985, p. 15) —, reforçando a caracterização de Raul como um ser à parte, que não se encaixa. No fundo, um monstro.

As raízes etimológicas da palavra “monstro” remetem a presságios divinos ou avisos. Segundo Donna Heiland: «Monsters [...] function as uncanny doubles of our societies, reflecting back to us images of everything that we have cast out as undesirable or threatening to the status quo, and forcing us to face that which we would prefer to leave hidden» (Heiland, 2004, p. 100). O monstro, longe de ser apenas uma criatura malvada da imaginação, pode simbolizar a face sombria da sociedade humana, tudo o que se procura esconder de modo a não perturbar a ordem instituída. O monstro denuncia a instabilidade das estruturas concebidas pelo ser humano para se orientar no mundo, no entanto, é crucial à identidade humana, uma vez que demonstra os limites da mesma. Para José Gil, precisamos de monstros para «que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque

precisamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição. Os monstros [...] existem não para nos mostrar o que somos, mas o que poderíamos ser» (Gil, 2006, p. 12). Assim, o monstro é, acima de tudo, a personificação da diferença que origina no próprio ser humano (Cohen, 1996, p. 7). Contudo, de acordo com Stephen T. Asma, o termo pode também ser aplicado a seres humanos que abdicaram da sua humanidade através das suas ações horrorosas (Asma, 2009, p. 205). Segundo esta definição, podemos considerar Raul Vilar uma criatura monstruosa, posicionando-se no limite das normas da sociedade pelo seu carácter e pelos seus atos. De facto, a novela é pautada por um sentimento inquietante proveniente desta personagem, mas o verdadeiro terror revela-se no final, quando Raul anuncia a sua intenção de destruir o corpo da esposa Marcela. Considerando este ato «a maior prova de amor» (Sá-Carneiro, 1985, p. 60), Raul afirma:

«Vou despedaçar a obra-prima do teu rosto... torná-lo uma cicatriz hedionda, onde não se conheçam as feições... [...] Sujar para sempre a brancura imaculada da tua carne... E assim, um monstro repelente, continuarei a amar-te, amar-te-ei muito mais, porque todo o tempo será para ver a tua alma... [...] **Vou-te matar o corpo para dar mais vida à alma**... vou-te dar a eternidade... fazer parar o tempo...». (*ibid.*, p. 60-61, realce no original)

A passagem do tempo é uma das principais inquietações de Raul, bem como a impossibilidade de a realidade corresponder totalmente ao ideal. Raul é artista, escultor, e considera que as suas estátuas «não são como as outras, [...] têm vida» (*ibid.*, p. 16). De facto, afirma: «faço vida com as minhas mãos; isto é, com o meu cérebro, que as conduz. Faço vida, o tempo passa sobre as minhas estátuas, não passa sobre mim...» (*ibid.*). Nesta descrição, compreendemos a intenção de Raul de ultrapassar os efeitos do tempo; tudo o que é efémero parece ser-lhe indesejável. Veja-se que, quando o narrador sugere que encontre uma mulher, Raul responde: «a suprema beleza da carne está em parecer pedra... Ora, eu tenho pedra; para que hei-de querer carne [...]?» (*ibid.*). Então, para Raul, a beleza reside na qualidade imóvel, mas duradoura das suas esculturas. Este jeito evoca o desejo de Pigmalião de construir a mulher perfeita a partir de uma estátua. No entanto, em vez de desejar animá-la, Raul ambiciona conceder vida à alma a partir da destruição do corpo, concluindo que, devido à sua perecibilidade, o corpo, além de obstáculo à eternidade, esconde a verdade da pessoa.

Contrariamente ao desejo de preservar o ideal de beleza de Marcela, Raul resolve destruir esse ideal para chegar à verdade essencial da pessoa: a alma exposta e descoberta. Portanto, para Raul, a única forma de amar verdadeiramente passa pelo abandono da dimensão corpórea e efémera, que é como uma “falsa” vida. A verdadeira vida é, por sua vez, associada ao conceito de eternidade. Assim, Raul considera que o amor que devota a Marcela, de forma a ser puro e verdadeiro, deve ser entregue totalmente à alma desta, e apenas à alma, sem qualquer relação com o corpo.

O amor, para Raul, vai adquirindo uma importância crescente. A princípio, é desdenhoso para com o conceito. Quando começa a sua relação com Marcela, passa a viver em função do mesmo. Este amor manifesta-se, inicialmente, numa adoração extrema e «vulgar», como a apelida o narrador (*ibid.*, p. 31), pelo corpo de Marcela. De facto, afirma Raul: «O meu maior prazer [...] seria passear com o teu corpo nu, mostrá-lo pelas ruas para que toda a gente pudesse admirar a minha obra-prima!» (*ibid.*, p. 30). Para Raul, Marcela é uma criação sua — «fui eu que formei, que dei fogo... vida a este corpo!» (*ibid.*) —, não diferindo das suas esculturas. Como tal, poderá ser despojada da pedra supérflua para revelar a sua forma mais bela. Elizabeth Bronfen descreve um fenómeno parecido a propósito da novela de Samuel Richardson, *Clarissa*, sobre a cobiça de Lovelace em relação ao cadáver de Clarissa. Segundo Bronfen: «Lovelace’s fantasies about preserving Clarissa’s corpse suggest both an anxiety about her bodily dissolution and a desire to demonstrate his unlimited right to possess her» (Bronfen, [1992] 1996, p. 95). Associo esta ideia ao comportamento de Raul, especialmente no final da novela, onde se revela o seu desejo de destruir o corpo de Marcela.

Conforme anteriormente referido, Raul apoquentava-se particularmente com a passagem do tempo e o envelhecimento, sendo essa a principal razão por que é incapaz de ser feliz. Como explica ao narrador, «[t]enho horror à vida... [...] Tenho horror à morte... [...] Que ando a fazer neste mundo? O mesmo que as outras pessoas, bem sei... Ah! mas é justamente isso que me aterra, que me horroriza... Vivo como todos, à espera da velhice, percebes? À espera da morte, compreendes?» (Sá-Carneiro, 1985, p. 41). Raul compreende a sua singularidade — «A tua alma não compreende a minha... nem a tua, nem a de ninguém» (*ibid.*) — e, em virtude das suas inquietações, situa-se num

limite, entre o horror à vida e o horror à morte. É incompreensível e sabe-lo. A sua ansiedade é visceral e impele-o a cometer uma atrocidade contra Marcela. Apesar de o ato não chegar a ser consumado, o terror não deixa de estar presente na novela pela sugestão do mesmo, pela revelação das intenções de Raul, o culminar de uma sequência de pensamentos terríveis. Efetivamente, Raul Vilar é o instigador do terror, sendo construído a partir da premissa de que é louco, ilustrada através de descrições de raciocínios estranhos, até à ameaça de essa loucura ser materializada num ato criminoso e monstruoso.

O narrador afirma ser «incapaz de explicar o inexplicável» e, antes de uma condenação a Raul, convida os leitores a refletir acerca do testemunho apresentado. Justifica mesmo o pensamento de Raul, asseverando que este «queria provar o seu amor. Para isso, decidiu cometer um crime. [...] Ele possuía uma criatura ideal; pois bem, destruiria toda a sua beleza. O seu amor não diminuiria... pelo contrário: Morto o corpo, amaria a alma só com a sua alma» (*ibid.*, p. 63). Em seguida, distancia Raul tanto de si, quanto do leitor, ambos «homens de juízo» (*ibid.*). Será este distanciamento, bem como a tentativa de compreensão do «inexplicável», também um sinal de loucura? Como foi anteriormente mencionado, o monstro revela o que está oculto, ou seja, o que existe apesar de invisível ou ignorado. Por isso, distanciar-se do “Outro” é impossível, porque este “Outro” existe sempre em relação a um “Eu”. Nesse sentido, mesmo sendo constantemente afastado, o monstro é necessário para que o ser humano trace os limites da sua humanidade. No entanto, a par desse afastamento, o monstro exerce uma atração sobre o humano. Similarmente, Raul fascina o narrador. A hipótese de que Raul Vilar funciona como duplo do narrador afigura-se plausível à luz destas reflexões, pelo que deixamos a sugestão para um estudo futuro.

«A Morta» de Florbela Espanca

Por sua vez, Florbela Espanca desenhou uma outra expressão de terror no seu conto «A Morta», pertencente à obra *Máscaras do Destino* (1931), dedicada ao seu falecido irmão. A personagem principal, referida simplesmente como “a Morta”, é uma defunta que atravessa o cemitério onde reside em direção à cidade dos vivos. Esta deslocação ocorre porque o noivo deixara de visitar a sua campa e a Morta decide procurá-lo. O elemento de terror parece revelar-se através do facto de a protagonista se tratar de uma mulher morta. Esta pode ser vista tanto como um espectro, quanto como uma morta-viva, ambas figuras arrepiantes. No entanto, o noivo, que é apenas aludido através de memórias, pode também ser visto como uma figura fantasmagórica, uma vez que o que marca a sua existência no conto é a sua ausência. Além disso, note-se que o cenário do conto apresenta ecos góticos: um cemitério onde o silêncio da morte impera, cheio de estátuas e lápides onde defuntos dormem e apenas a Morta está desperta.

À primeira vista, a Morta parece assemelhar-se à figura do *zombie*, sendo que, embora seja um cadáver, anda como um humano vivo «num passo de morta» (Espanca [1931] 2014, p. 161). O morto-vivo aterra, pois constitui uma negação da certeza da morte e da ordem natural — o regresso de cadáveres à vida — e, nesse sentido, torna-se um monstro, um ser que escapa ao controlo e à compreensão da sociedade humana.

Segundo Jason Colavito, seres como o morto-vivo e o vampiro personificam «o esforço da humanidade em conceber de outro modo a sua relação com o reino animal e o mundo natural. Estas entidades são os horrores da evolução, bestas no sentido literal e metafórico» (2008, pp. 78-79, tradução nossa)³. Este tipo de monstro causa pavor, porque, apesar de ter uma aparência humana e porvir de um ser humano, não é certo que mantenha a sua humanidade, sendo possivelmente mais poderoso e perigoso. Na ótica de Colavito, e corroborando as considerações sobre o monstro que temos vindo a elencar, «he [the monster] is invariably a corporeal being, a bizarre, liminal creature poised somewhere on the continuum between man and beast» (*ibid.* p. 65). Porém, a morta-viva de

³ «[T]he struggle of humanity to re-imagine its relationship with the animal kingdom and the natural world. These entities are the horrors of evolution, beasts in the literal and metaphorical senses» (versão original).

Espanca não corresponde à ideia do *zombie* moderno⁴, ou seja, não se alimenta de vivos, nem infeta outros humanos. De facto, o terror apenas está presente nesse estado morto-vivo e não se manifesta em ações.

E se lermos «A Morta» tendo em conta a espectralidade⁵ desta? De acordo com María del Pilar Blanco e Esther Peeren (2013, p. 1),

Ghosts, spirits, and specters have played vital roles in oral and written narratives throughout history and across cultures, appearing as anything from figments of the imagination, divine messengers, benign or exacting ancestors, and pesky otherworldly creatures populating particular loci to disturbing figures returned from the dead bent on exacting revenge, revealing hidden crimes, continuing a love affair or simply searching for a way to pass on.

Sasha Handley faz uma distinção entre “fantasma” e “espectro”, sendo que o primeiro se referia, durante a Idade Moderna, a espíritos familiares de uma pessoa morta, e o segundo, para Samuel Johnson, compreendia um «espírito errante», ou a «aparência de uma pessoa morta» (Handley, 2007, p. 9, tradução nossa). Os fantasmas são descritos aparecendo na sua forma humana normal, vestidos como quando eram vivos. Além disso:

[G]hosts were rarely described or depicted as transparent. Instead they were regularly invested with human qualities, and were thought capable of moving material objects and of inflicting physical harm upon the living. [...] Ghosts were thus thought to possess a curious hybrid of divine qualities and human characteristics, which must be partly explained by their intimate association with the physical processes of death and decomposition. (Ibid.)

Como outras histórias assustadoras, as histórias de fantasmas, de acordo com Julia Briggs, desafiam a ordem racional e as leis observáveis da natureza, e a fonte de terror pode «[I]ntrude into the familiar in the form of the past and the dead or the untamed world of nature, or from the human mind, as dreams do [...]» (2012, p. 176). De facto, o ponto forte das histórias de fantasmas prende-se com «The ambivalence or tension [...] between certainty and doubt, between the familiar and the feared, between rational occurrence and the inexplicable» (*ibid.*). Similarmente, o movimento da

⁴ A este respeito, veja-se, por exemplo, Drezner (2015).

⁵ Referimo-nos à sua condição de “espectro”, o ser imaginário, e não ao campo de saber *Spectral Studies*.

Morta de Florbela Espanca não é facilmente explicado; como Elisângela da Rocha Steinmetz sublinha, «O narrador declara “Isto aconteceu” [...], de modo a atestar a subversão do que consideramos impossível» (2016, p. 58). Esta asserção vai sendo repetida, destacada, ritmando o texto como uma canção. No entanto, para Steinmetz, o dito confere um caráter dúbio ao texto e à narradora, uma vez que:

A necessidade de afirmar que algo impossível aconteceu provoca desconfiança em relação ao narrador, pois tanto pode estar tentando convencer de algo que não aconteceu quanto pode estar relatando algo que de fato ocorreu e, justamente pelo fato extraordinário do evento, sente a necessidade de dizer e enfatizar “Isto aconteceu”. [...] Logo, a oração “Isto aconteceu” [...] garante ao conto veracidade e suspeita, ou seja, ambiguidade e hesitação em relação à trama. [...] Fica claro que o mundo onde a trama se desenvolve é um mundo similar ao nosso e que algo de sobrenatural pode ter ocorrido, mas não temos certeza. Se optarmos por acreditar no narrador, estamos diante do sobrenatural; se optarmos por desacreditá-lo, o sobrenatural se desfaz. Nesse texto, é principalmente a figura do narrador, com sua insistente afirmação “Isto aconteceu”, que garante ao texto o caráter ambíguo/duvidoso que o mantém no gênero fantástico [...]. (ibid., 61)

No que diz respeito ao movimento da Morta, Steinmetz sugere que o noivo poderia tê-la acordado por meio de artes necromânticas, mas encara essa justificação como sendo insuficiente e assinala «a presença de forças sobrenaturais no conto, já que a ausência das visitas do noivo provoca a degradação do mundo da morta» (ibid., p. 60). A nossa proposta de que o noivo é, também, um ser fantasmagórico parece ganhar sustento, sendo que este é capaz de afetar o meio envolvente, no caso, com a sua ausência. Todavia, não esqueçamos de que se trata de um efeito poético ancorado numa metáfora: a ausência do amado leva à morte, ou seja, provoca uma dor tão grande que faz com que tudo pareça degradado e morto. Assim, no conto de Espanca, conforme já mencionado, o que se procura transmitir é a dor proveniente da perda, que é muito superior à da morte. Encontramos semelhanças com os efeitos suscitados pela obra de Margaret Oliphant, que, segundo Elizabeth McCarthy, é marcada pelo desespero e pela dor da perda:

[H]er [Oliphant's] protagonists' greatest emotional trauma is the loss of or imminent danger of losing someone dear to them. For her the ghostly genre's supreme encapsulation of human dread is the distinct possibility that those who have lost a loved one through death have already experienced the most terrible fate that will ever befall them in this life or the next. If this is the case, then the true terror of Oliphant's living protagonists is the realization of this

fact and not any uncanny encounters with the supernatural. Instead her tales are concerned with, as Oliphant writes, “the impossibility of securing the lives of those we love, or of saving them from being suddenly seized and hurried away from us by irrevocable and incurable death”. (2018, 109)

Similarmente, o terror de «A Morta» prende-se com a incapacidade de impedir que a morte leve um ente querido e a inevitabilidade da dor da perda. Mais do que o medo de fantasmas ou de *zombies*, um medo da ausência trespassa o conto. Segundo Olga Valeska, «[a]s palavras se repetem, agonicamente, numa luta desigual em direção ao impossível. [...] O sujeito busca reter a matéria do objeto amado (o morto) e só encontra sua própria imagem refletida, fraturada, diluída nos fragmentos de linguagem» (1995, p. 21). Está em causa um terror relacionado com a inevitabilidade da morte de outrem, que vota a protagonista à solidão. Assim, chegando ao rio, no final do seu trajeto, a Morta «Debruçou-se... Marulho de ondas... E a morta foi mais uma onda [...]» (Espanca, 2014, p. 166). Resta um caixão «que foi encontrado vazio, uma caixinha branca de sete palmos pequeninos, onde cartas de amor amareleciam e flores deixavam pender as pálidas cabeças desmaiadas» (*ibid.*), o que parece reforçar a veracidade do relato da narradora, sendo que esses vestígios foram descobertos por terceiros, mas a dúvida não se dissipa completamente. Todorov definiu que o fantástico deve produzir incerteza e hesitação — «The fantastic is that hesitation experienced by a person who knows only the laws of nature, confronting an apparently supernatural event» ([1970] 1973, p. 25) — e o final do conto de Florbela Espanca assegura esses requisitos, deixando um véu de ambiguidade sobre os acontecimentos relatados. Além de fantástico, pode ser considerado um conto de terror pela atmosfera, pela personagem monstruosa que se encontra no limiar entre a vida e a morte, e, especialmente, pelo terror da perda.

A morte, mesmo para os mortos, afigura-se como inultrapassável e, além do tom trágico, transparece um traço arrepiante que soa ao dito *memento mori*, “lembra-te de que vais morrer”, que acompanhava as representações da *danse macabre* medieval. Johan Huizinga explica que: «Enquanto lembra os espectadores a fragilidade e a vaidade das coisas terrenas, a dança da Morte ao mesmo tempo prega a igualdade social tal como era compreendida na Idade Média, a morte nivelando as

várias categorias sociais e profissões» (*ibid.*, p. 153). De facto, na sociedade medieval, «[u]m imperecível apelo de *memento mori* ressoa através da vida» (Huizinga, 1996, p. 145), que suscita três temas: «O primeiro é expresso pela pergunta: onde estão agora aqueles que em dado momento encheram o Mundo com o seu esplendor? O segundo motivo reside no horrível espectáculo da beleza humana caída na decrepitude. O terceiro é a dança da morte: a Parca arrastando os homens de todas as condições e idades» (*ibid.*, p. 146). O cadáver que apodrece simboliza o terror medieval da morte, traduzindo a efemeridade da vida e a certeza da morte — «Todavia a preocupação da lembrança e o pensamento da fragilidade em si não satisfaz a necessidade de exprimir com violência o arrepio causado pela morte. A alma medieval exige uma incorporação mais concreta do perecível: o cadáver que apodrece» (*ibid.*, p. 147).

Similarmente, as cartas do noivo da Morta amarelecem, as flores definham, e ela própria, sendo um cadáver, encontra-se em decomposição. Não é claro se Florbela Espanca se ancorou neste conceito na concretização de «A Morta». Porém, a estrutura do conto, composto como uma canção ao cadenciar cada momento com orações curtas que se repetem — «Isto aconteceu» (Espanca, 2014, pp. 160; 166), «A Morta ia a lembrar-se» (*ibid.*, p. 161), «E lá foi...», «E a Morta lá foi» (*ibid.*, pp. 162; 164), «O vivo e a morta» (*ibid.*, p. 164) —, ou variantes destas — «E a Morta parou» (*ibid.*, 166) —, parece, também, sugerir um movimento coreográfico até ao mergulho derradeiro da Morta. Embora esteja desprovido do tom de escárnio que acompanhava as representações medievais, o conto pode ser lido como uma dança da morte, destacando-se os traços trágicos e aterradores enquanto se ouve no pano de fundo o eco de *memento mori*.

«Loucura...» e «A Morta» não são, normalmente, classificadas como obras de terror, mas isso não significa que não expressem tipos de terror escondidos na literatura portuguesa. Esperamos ter aberto novos rumos de interpretação destes contos e, quiçá, de outros.

Para H. P. Lovecraft, «[o] medo é a mais antiga e a mais poderosa das emoções humanas» ([1927] 2006, p. 11), pelo que não deve ser suprimido, mas encarado. As histórias de terror servem também para isso, para refletir sobre monstros sanguinários, loucos incompreensíveis, a morte, ou a perda.

O terror pode ser encontrado nas mais variadas narrativas, mesmo nas mais inócuas. Basta estarmos dispostos a fitá-lo.

Referências bibliográficas

- ASMA, S. T. (2009). *On Monsters. An Unnatural History of Our Worst Fears*. Oxford: Oxford University Press.
- COHEN, J. J. (ed). (1996). *Monster Theory: Reading Culture*. Minesota: University of Minesota Press.
- BLANCO, M. del P., e Peeren, E. (eds.). (2013). *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*. Londres: Bloomsbury.
- BRIGGS, J. (2012). The Ghost Story. In *A New Companion to the Gothic*, David Punter (ed.) (176–185). Nova Jersey: Wiley-Blackwell.
- BRONFEN, E. [1992] (1996). *Over Her Dead Body. Death, femininity and the aesthetic*. Manchester: Manchester University Press.
- COLAVITO, J. (2008). *Knowing Fear: Science, Knowledge, and the Development of the Horror Genre*. Jefferson (Carolina do Norte): McFarland & Company, Inc. Publishers.
- CORSTORPHINE, K. Kremmel, L. R. (eds.). (2018). *The Palgrave Handbook to Horror Literature*. Londres: Palgrave Macmillan.
- DREZNER, D. W. (2015). *Theories of International Politics and Zombies: Revived Edition*. Princeton (Nova Jersey): Princeton University Press.
- ESPANCA, F. [1931] (2014). «A Morta». In *Contos Completos* (pp. 160–166). Bertrand Editora.
- GIL, José. (2006). *Monstros*, José Luís Luna (trad.). Lisboa: Relógio D'Água.
- HANDLEY, S. (2007). *Visions of an Unseen World: Ghost Beliefs and Ghost Stories in Eighteenth-Century England*. Londres: Pickering & Chatto.
- HEILAND, D. (2004). *Gothic & Gender: An Introduction*. Hoboken (Nova Jersey): Blackwell Publishing.

- HOGLE, J. E. (ed.). (2002). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HUIZINGA, J. (1996). *O Declínio da Idade Média*, Augusto Abelaira (trad.). Lisboa: Editora Ulisseia.
- JACKSON, R. (2009). *Fantasy: The Literature of Subversion*. Abingdon (Oxfordshire): Routledge.
- LOVECRAFT, H. P. [1927] (2006). *O terror sobrenatural na literatura*, Ana Magalhães e Daniel Seabra Lopes (trad.). Lisboa: Nova Vega.
- MARTINS, F. C. (1994). *O Modernismo em Mário de Sá-Carneiro*. Lisboa: Editorial Estampa.
- MARTINS, M. F. (1985). Prefácio. In Mário de Sá-Carneiro, *Loucura...* (pp. 5–9). Lisboa: Edições Rolim.
- MCCARTHY, E. (2018). Haunting Memories: Death, Mourning, and Memory in the Ghost Stories of Margaret Oliphant. In *The Routledge Handbook to the Ghost Story*, Scott Brewster e Luke Thurston (eds.) (pp.106–115). Abingdon (Oxfordshire): Routledge.
- NEVINS, J. (2020). *Horror Fiction in the 20th Century: Exploring Literature's Most Chilling Genre*. Westport (Connecticut): Praeger.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. [1912] (1985). *Loucura...* Lisboa: Edições Rolim.
- SILVESTRE, O. (2008). Modernismo. In *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português*, Fernando Cabral Martins (coord.) (pp. 472–476). Alfragide: Caminho.
- SOARES, D. (2013). Sobre o Horror Literário Português. In *Cadernos de Daath*. <http://cadernosdedaath.blogspot.com/2013/11/sobre-o-horror-literario-portugues.html>.
- SOUSA, M. L. M. de. (1979). *O «horror» na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- STEINMETZ, E. da R. (2016). *Desconcertante e bizarro: O fantástico em contos de Florbela Espanca* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Rio Grande]. FURG|Universidade Federal do Rio Grande. <https://ppgletras.furg.br/dissertacoes-e>

teses/publicacoes-de-2017/11541dissertacao-desconcertante-e-bizarro-o-fantastico-em-contos-de-florbela-espanca.

TODOROV, Tzvetan. [1970] (1973). *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Richard Howard (trad.). Cleveland: The Press of Case Western Reserve University.

VALESKA, O. (1995). O monumento e as cinzas: um estudo do conto A Morta, de Florbela Espanca. *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, 15 (19), (pp.19–28).