

CONFLUÊNCIAS E (DE)COMPOSIÇÕES: ESPAÇO FECHADO?

Maria do Carmo Castelo Branco

Professora Associada

Faculdade de Ciências Humanas e Sociais

Universidade Fernando Pessoa, Porto, Portugal

mcseq@ufp.edu.pt

RESUMO

Se a linha de reflexão sobre a Poética de Edgar Poe encontrou em Portugal e com Fernando Pessoa um dos seus pontos altos, a verdade é que o seu nome já tinha começado a circular (entre a referência e a *integração* textual) com o Romantismo (Camilo é um dos autores que cedo o citou) e, sobretudo, com a *Geração de 70*.

Procura-se, neste texto, verificar algumas das inclusões/impulsos e *neutralizações* da sua obra narrativa em contos de Álvaro Carvalho, Fialho de Almeida e Eça de Queirós.

PALAVRAS-CHAVE

Álvaro Carvalho, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Kenosis, “Imaginação pura”, ruptura, perversidade

ABSTRACT

If the line of reflection about Edgar Poe’s Poetics found, in Portugal, one of its highlights with Fernando Pessoa, truth is his name had begun to circulate (between textual reference and integration) with Romanticism (Camilo is one of the authors that early quoted him) and mainly with *Geração de 70*.

This text tries to verify some of the inclusions/impulses and neutralizations of Poe’s narrative pieces in Álvaro Carvalho, Fialho de Almeida and Eça de Queirós’ tales.

KEYWORDS

Álvaro Carvalho, Fialho de Almeida, Eça de Queirós, Kenosis, “Pure Imagination”, rupture, perversity

1. René Lalou, na parte final da “Advertência” à tradução para francês dos “três manifestos” literários de Edgar Poe, considerava, a propósito da “Essência do verso”:

...Les pages où il imagine ainsi le roman du vers, du langage, de l'esprit humain nous offrent peut-être, en définitive, l'image la plus fidèle de sa propre dualité: improvisation et réflexion profonde, paradoxes de polémiste et justesse durable, intuition hasardeuse et rigueur mathématique, verve facile et culte de la Beauté, mystification et génie (Lalou 11)

“Reflexão profunda”, “paradoxos de polemista”, “intuição” e “rigor matemático”, “culto da Beleza”, “mistificação e gênio”. Quase poderíamos reverter estas palavras para Fernando Pessoa, integrando, neste contexto e nesta similitude, o ângulo de *disputa* que o poeta português travou, à distância e a uma só voz, com as páginas do autor norte-americano. Muitos textos o comprovariam, estabelecendo e confrontando essa linha de admiração e contra-admiração de Pessoa pelo criador do romance policial¹. Não é, no entanto, estritamente essa a linha que pretendemos hoje aqui seguir, embora não seja despidendo, para o estudo que pretendemos esboçar (e como seu enquadramento teórico), lembrar algumas palavras de Pessoa que quase repetem Lalou (214):

O que há de mais notável na sua personalidade complexa é a justaposição – mais que a fusão – de uma imaginação vizinha da vesânia com um raciocínio frio e lúcido. Na imaginação visionadora do estranho ninguém o superou ainda, salvo talvez Sá Carneiro cuja intuição do Mistério era, talvez por uma questão de raça, mais completa. Nos contos de «raciocínio» não apareceu ainda seu igual...

Antes de traçar o rumo de continuidade externa, mas também de desconforto derivado, desse dispositivo de ruptura ou *Kenosis*, tal como foi definido, mas também tornado implícito, por Bloom², não podemos esquecer, dentro da teoria estética de Edgar Poe, a noção de “efeito” que contamina toda a sua *Filosofia da composição* e se torna, talvez, a base de construção da sua escrita, o seu primeiro mas consciente movimento:

Existe, creio, um erro radical no método geralmente usado para construir uma história. Ora a história nos dá uma tese; ora o escritor se encontra inspirado por um incidente contemporâneo, ou então, *pondo as coisas pelo melhor, aplica-se a*

1 Várias notas sobre Edgar Poe e o romance policial surgem ao longo da obra de Pessoa – notas que poderemos encontrar, por exemplo, em *Páginas íntimas e de auto interpretação* (Ática), *Páginas de estética e teoria literárias* (Ática), *Pessoa – crítica – ensaios, artigos e entrevistas* (Assírio e Alvim), para além de traduções que efectuou de alguns textos poéticos e ensaísticos, como “O Corvo”, “Annabel Lee” e ainda *A filosofia da composição* (Ulmeiro) – demonstrativas não só do seu espírito de “teorizador preocupado”, como diria Luso Soares, mas também do interesse que lhe despertava a obra do escritor norte-americano.

2 *Assim a define*: “Dispositivo de ruptura semelhante aos mecanismos de defesa que as nossas psiques empregam contra a compulsão à repetição; a Kenosis é então um movimento na direcção de uma descontinuidade em relação ao precursor...” (Bloom 26). *Assim implica e envolve autor e leitor*: “Precisamos de deixar de pensar nos poetas como egos autónomos, por muito solipsistas que os poetas mais fortes possam ser. Todo o poeta é apanhado por uma relação dialéctica (transferência, erro, comunicação) com outro poeta ou poetas (*idem* 104).

combinar acontecimentos surpreendentes que devem formar simplesmente a base da sua narrativa...³

... Quanto a mim, a primeira de todas as considerações é o *efeito* a produzir. Tendo sempre em vista a originalidade (porque é traidor consigo próprio quem se arrisca a passar sem um meio de interesse tão evidente e tão fácil), dizia eu, antes de tudo, entre os inumeráveis efeitos ou impressões que o coração, a inteligência ou, para falar mais em geral, a alma é susceptível de receber, qual é o único efeito que devo escolher no momento presente? (*apud* Pessoa, *O Corvo e outros poemas de Edgar Allan Poe* 34)

Procuremos conciliar estas afirmações com outras retiradas de *O Princípio Poético* (mesmo aceitando a reticência e o perigo da soma fragmentária):

Si nous divisons le monde de l'esprit selon ses trois distinctions les plus immédiatement évidentes, nous obtenons l'Intellect Pur, le Goût et le Sens Moral. Je place le Goût au milieu parce que c'est exactement la place qu'il occupe dans l'esprit (...) De même que l'intellect s'occupe de la Vérité, ainsi le Goût nous renseigne sur le Beau (...), mais le Goût se contente d'en déployer les charmes, livrant bataille au Vice seulement parce qu'il est laid, disforme, hostile à l'équilibre... (Lalou 24)

Tomando em conta esta possível e nem sempre respeitada conciliação, podemos somar-lhe outras afirmações interessantes do autor, entre as quais o conceito de “místico”, que designa, dentro da perspectiva do romantismo alemão, nomeadamente de Wilhelm Schelegel, como uma “clase de composición en la cual, bajo la transparente superficie del significado, subyace una corriente *sugestiva* o *trasfondo*” (Condor 213)

Como se poderá formar essa “corrente subterrânea”? Será o seu conceito de “imaginação pura” que lhe dará a resposta, considerando que esta escolhe, por regra, aquelas coisas que, até ao momento, foram combinadas. No entanto, como acontece frequentemente na Química, o resultado da combinação pode não ter a ver com as qualidades de qualquer dos elementos combinados:

... Así, el ámbito de la imaginación es ilimitado. Sus materiales se extienden por todo el universo. Incluso a partir de deformidades fabrica esa Belleza que es al mismo tiempo el único objeto y su inevitable prueba. (Condor 231)

No seu conjunto, será esta a teia de considerações e de “combinatórias” com que pretendemos dar cambiante e forma à rápida leitura (ou confrontação textual) que constitui este nosso trabalho.

³ Itálicos nossos. Não deixa de ser interessante a nota parentética de F. Pessoa à tradução de “O Corvo”: (tradução de Fernando Pessoa ritmicamente conforme com o original) – tradução a que se pode juntar a advertência sequencial, aparentemente invertida: “Agora, conhecido que é o poema, passemos à análise da sua génese que Poe intitulou *A filosofia da composição*”.

2. Procuraremos, assim, conciliar estas ideias (orgânica e estruturadamente, mas também com essa espécie de “ritmo” de que falava Pessoa e que ultrapassa os limites físicos do texto) com o desenvolvimento de uma temática de *horror* em graus variados, tal como a podemos encontrar nos seus contos “A Queda da Casa de Usher”, “O Retrato Oval” ou em “Nunca aposte a sua Cabeça com o Diabo”⁴ – como ainda, através de uma espécie de *repetição* e de continuidade externa, mais ou menos distanciada, em “A Ogiva Sombria” de Fialho de Almeida ou, “O Defunto”, *O Mandarin* e “Engelberto” de Eça de Queirós, ou, ainda em *Os Canibais* de Álvaro Carvalhal.

De facto há, em todos estes contos (para além de uma razoável mistura do gótico, do fantástico e de uma certa dose de *perversidade*, tal como a clarifica Poe em “O Demónio da Perversidade”⁵ uma espécie de coligação contextual / metatextual, onde as margens do tempo parecem diluir-se, consubstanciando-se numa autêntica acronia, sem sinais visíveis de cronologia ascendente. É essa concentração simbólica num tempo e num espaço marcados que, simulando uma realidade estática e sombria, esmorece o rodar dos acontecimentos e faz surgir, como horizonte, o espaço fantástico na sua globalidade émica – globalidade onde todo o acontecimento estranho pode infiltrar-se, permitindo a concretização textual fantástica e a sua narratividade.

É dentro deste sentido embrionário e deste quadro arquiteitual que Charles Grivel⁶ implica e conjuga o que designa como “os *quatro efeitos* em suspensão” que estarão subjacentes a uma narrativa fantástica (efeito de “desconhecido”, de “ruptura”, de “intensidade” e de “superlatividade negativa”) – todos eles em íntima ligação de tempo/espaço, exigindo, consequentemente, uma narratividade própria, onde uma espécie de intervalo inquietante possa fazer nascer sintomas específicos que, parecendo ocupá-la, a desocupam, criando o horror na sua essência. É esse intervalo, espécie de penumbra hesitante, entre o que está e o que está para vir, que determina e metaforiza o princípio da “aparição”, legitimadora da dúplice ligação entre a verosimilhança e o sobrenatural, reproduzindo o fantástico numa atmosfera e num local de terror⁷. É, na aparente intransponibilidade da escuridão ou do obstáculo, que se gera o limite entre a proibição e a abertura. É necessário, porém, um espaço que gere a interrogação⁸. Sem ele não existe fantástico:

4 As páginas com que refenciaremos as páginas citadas reportam-se a *Edgar Allan Poe – Todos os Contos I e II*. Círculo de Leitores: Quetzal, 2009.

5 “A indução a posteriori teria levado a frenologia a admitir como princípio inato e primitivo da acção humana, uma coisa algo paradoxal, a que podemos chamar perversidade, à falta de um termo mais característico. No sentido que pretendo é, de facto, um *mobile* sem motivo, um *motiviert*. Sob o seu estímulo, agimos sem objectivo compreensível; ou, se isto for entendido como uma contradição nos termos, podemos modificar a proposição de forma a dizer que, por força dos seus estímulos, agimos pela razão de que *não* devíamos. Em teoria, não pode haver razão mais irrazoável...” (*Todos os Contos 1 346*)

6 Grivel, Charles. “Horreur et Terreur: philosophie du fantastique”. *La Littérature Fantastique*. Colloque de Cerisy. Paris: Albin Michel, 1991. 171-87.

7 Laurent Jenny procura criar um nexu linguístico - homonímico, fazendo coincidir, numa mesma (embora transitória) conjugação, os dois lexemas *terror* e *território*, como se a língua francesa os quisesse reunir na mesma origem e na mesma amplitude (cf. Laurent 7).

8 Jean Fabre estabelece através deste desejo heurístico, a relação entre o fantástico e o policial: “Comme son cousin germain le roman policier, il engage une heuristique, un questionnement implicite ou explicite sur un savoir, celui de l’existence d’un phénomène surnaturel. Mais loin de se réduire à une hésitation intellectuelle, il met en cause, dans l’expérience fondamentale de la peur et le vertige de l’impossible, (...) toute la personnalité du lecteur...” (Fabre 449)

... Nous dirons qu'il faut de l'ombre. Un certain coloris, une certaine pâleur. L'atténuation du contour et du sens. Une tour, un souterrain, une caverne, une forêt, un dessous presque quelconque fournissent la pénombre nécessaire au surgissement de la forme inquiétante... (Grivel 45)

Um dos motivos decorrentes, assinalado por Grivel, é o da porta fechada, esse interstício que separa o sujeito de algo que está para além dele e o perturba ou paralisa nessa indecisão entre o saber e o não saber, entre o terror e a vontade de descoberta. Fernando Pessoa, sob a máscara de Alexander Search, em "A Porta", mostra perfeitamente esse sentido subtil e perverso das coisas em si, tudo aquilo que podem representar de intermédio entre a atracção e a repulsa, a sanidade e a loucura, o natural e o sobrenatural, ou, noutro sentido atenuado, entre a razão e a emoção:

O medo que acompanhava toda a atracção e repulsa quanto a este objecto era indefinido e indefinível. Entendo, portanto, que o seu objecto é também – deve ter sido – indefinido e indefinível. Todos os temores humanos parecem indefinidos, mas podem ser facilmente reduzidos a objectos muito definidos. Há o medo do desconhecido, do possível – o medo de um é um negro: este é a encarnação do medo. Mas, em mim, em relação à porta, não era assim. Qualquer medo era certamente de alguma coisa desconhecida, mas tinha a particularidade de se transmitir através da porta e era acompanhado de um sentimento semelhante muito curioso de medo (Pessoa 48).

3. Esta íntima ligação do terror com o "território" que o produz (aberto, interrompido, em trânsito ou fechado) é parte substantiva de alguns contos de Edgar Allan Poe, criando o efeito de ruptura entre o conhecido e o desconhecido, evidenciando a "superlatividade negativa" de que falava Grivel. Assim acontece em "A queda da casa de Usher", de forma caricatural em "Nunca aposte a sua cabeça com o Diabo" e, de um modo diferente e agudo, em "O retrato oval" – lugar onde a ideia de que a arte consome a vida se substantiva no retrato, enquanto relicário vivo de um rosto morto.

A "porta" de passagem para o insólito formata-se neste último conto através da transição da escuridão para a luz. De facto, por *vontade* da personagem, um candelabro de "inúmeras velas" passa a iluminar o *livro* que, em *mise en abyme*, comenta os inúmeros quadros pregados, não só nas paredes, como em "muitos recantos que a intrincada arquitectura do castelo" tornava necessários (359). Em continuidade estranha, acaba por iluminar, igualmente, num dos nichos do quarto, outro quadro, anteriormente despercebido, onde, numa espécie de "encruzilhada estrutural" (como diria Umberto Eco) a *crystalização* da beleza de uma mulher substitui a degradação do modelo morto, *furtando-lhe* a imagem e consagrando assim, numa espécie de meta-estética, o motivo da "perversidade da arte".⁹

⁹ A parte final do conto é elucidativa desta verificação implícita: o *livro* que decodifica a história do retrato termina de forma coincidente com o primeiro nível da narrativa, colocando o pintor (marido da mulher que lhe servia de modelo) perante a obra terminada:

"– Isto é realmente a *Vida!*"

Depois voltou-se de repente para olhar a sua amada: estava *morta!*"

Interessantemente, e porque o efeito que se pretende consagra talvez mais (na óptica do autor) o “Gosto” do que a “Moral”, este conto torna-se contraposição a uma outra transferência que, porque os imperativos da *Kenosis* se impõem, nos obrigamos a invocar: referimo-nos a *O retrato de Dorian Gray* de Óscar Wilde. De facto, neste, é o lado inverso que, malignamente, se projecta: é o modelo que furta a imagem pintada, substituindo-se ao quadro e “pervertendo a arte”.

3.1. De uma forma muito mais visível, porque caricatural, o conto “Nunca aposte a sua cabeça com o Diabo” apresenta também o seu “motivo” de transferência do real para o Sobrenatural – neste caso, a “ponte coberta” que, “fechada numa escuridão incómoda”, estabelece a ligação entre as duas margens do rio ou entre as duas linguagens que o texto pretende atingir. Jogando simbolicamente com o contraste terrífico entre o “esplendor de fora” e as “trevas do interior”, permite, através de uma aposta impertinente e teimosa (a teimosia é também, na óptica do autor, uma forma de *perversidade*) a ligação da força esotérica da palavra ao sombrio da passagem, originando a aparição do mal ou do Diabo, sob a forma, aparentemente insuspeita, de “um cavalheiro coxo”.

3.2. Em “A queda da casa de Usher” o processo atinge, diria, a perfeição, na íntima ligação harmónica e trágica entre o espaço, as personagens e a própria respiração das artes que entre si dialogam fatidicamente, numa anunciadora e interligada predição/ reflexão/ meta-significação, iluminada, no texto, por um processo forte e quase obsessivo de reduplicação interpretativa. Iniciado no título (onde se esculpe, de forma hiperonímica, a conjugação dos intervenientes animados e inanimados na configuração da *queda*), continua com a repetição da história, através de quadros pintados pelas personagens, enraíza-se fortemente nos poemas que cruzam a narrativa (“O palácio assombrado” é verdadeiramente “um resumo intratextual”) e liga-se intrinsecamente à música com que Roderick os acompanhava, como se a personagem “pretendesse representar uma ideia”.

É o que poderemos considerar, com Lucien Dällenbach, uma “estrutura forte”, autêntico “aparelho de auto-interpretação”, desenvolvido e ampliado ainda, através do olhar do visitante, narrador homodiegético, que observa, com emoção, o espaço que habilmente interpreta e torna proléptico, não só através de juízos pessoais, pressentimentos, considerações sobre o facto da família de Roderick “nunca ter deitado qualquer ramo duradouro”, mas, sobretudo, simulando (no emaranhado descritivo do “aspecto real do edifício”) a palavra *fenda*. Autêntica palavra-chave da tragédia, ela designa o elemento que, alargando-se irremediavelmente, provocará a queda total dos elementos que constituem o edifício, sem, simbolicamente, os desintegrar ou desunir. Colocada nos pontos delimitativos da narrativa, cria aquele círculo que é também fechamento semântico do texto. Quando o inicia:

Talvez o olhar de um observador minucioso pudesse ter descoberto uma fenda dificilmente perceptível que se estendia do telhado do edifício que tinha diante de si, para descer em ziguezague pela parede e acabar por se perder nas soturnas águas do lago (Poe 286)

E quando o termina:

Enquanto eu observava, esta fenda alargou rapidamente, soprou uma violenta rajada de furacão; o disco inteiro do satélite revelou-se instantaneamente ao meu olhar; senti uma vertigem ao ver as sólidas paredes abrirem-se de alto a baixo;

houve um longo e tumultuoso clamor que parecia a voz de um milhar de torrentes; e o fundo e pantanoso lago aos meus pés fechou-se soturna e silenciosamente sobre as ruínas da casa de Usher. (Poe 300)

Assim, a lagoa surge como símbolo e cumpre a sua função de “olho da terra”, de onde os habitantes do mundo subterrâneo podem observar os homens e, eventualmente, atraí-los para a morte, encerrando-os para sempre.

4. Como se expande, então, um enunciado fantástico e se vai cristalizar em textos posteriores, com matizes e cambiantes estáticos diferenciados que reagem à interferência, anulando-a ou *neutralizando-a*, para utilizarmos a expressão de Kristeva? Por outras palavras: como se gera a onda intertextual que reelabora a sincronia textual específica e vai encontrar noutras réplicas a sua diferença?

Se nos detivermos em textos como “O defunto” e *O Mandarim* de Eça ou em “A ogiva sombria” de Fialho, verificamos que o peso premonitório do espaço tem uma figuração semelhante, embora desenhada em contextos estéticos e ideológicos diferenciados, nomeadamente, por vezes, atraindo a moral para a diegese e, conseqüentemente, retirando-lhe o pendor fantástico. É o que acontece com “O defunto”, onde a descrição tétrica (obedientemente desenhada) do espaço de onde surgirá o sobrenatural define progressivamente no seu efeito, não causando nenhum pânico ou interrogação. Pelo contrário, é recebido como adjuvante oportuno, sem que a personagem aparente qualquer surpresa com “la ausencia de orden de las cosas” de que falava Roger Caillois. Pelo contrário, ajuda a construir a clássica superestrutura do conto (moral incluída, enquanto o vai empurrando para outra fronteira: a do maravilhoso cristão, sob a espécie de *milagre*).

Não deixa, todavia, “O defunto” de obedecer às linhas tradicionais do espaço requerido para a “aparição”. Neste caso é o *lugar desabitado* (depois de um sintomático cruzeiro), onde encontramos o “cerro dos enforcados” – espaço perfeito para o aparecimento do fantasma, parodicamente descrito:

Com um sinistro som de ossos entrechocados o corpo caiu no chão (...) e ergueu para D. Rui uma face morta, que era uma caveira com a pele muito colada, e mais amarela que a lua que nela batia. Os olhos não tinham movimento nem brilho. Ambos os beijos se lhe arreganhavam num sorriso empedernido. De entre os dentes, surdia uma ponta de língua muito negra (Queirós, *Contos* 183)

Não assim em *O Mandarim*, onde a “aparição” surge num espaço bem diferente e oposto: o da realidade quotidiana e monótona da casa de hóspedes de D. Augusta, onde vive a personagem cuja rotina é subtilmente alterada pela força simbólica da palavra cabalística do LIVRO (neste caso, *A brecha da alma*) – espécie de *intermediário* ou campo a decifrar donde exalava a magia, como garante, aliás, o autor:

Mas aquele sombrio *infolio* parecia exalar magia, cada letra afectava a inquietadora configuração desses sinais da velha cabala, que encerram um atributo fatídico; as vírgulas tinham o retorcido petulante de rabos de diabinhos entrevistados numa alvura de luar; no ponto da interrogação final via eu o pavoroso gancho com que

o Tentador vai fisingando as almas que adormecem sem se refugiar na inviolável cidadela da oração (Queirós, *Contos* 26)

4.1. De forma diferente, o conto “A ogiva sombria” de Fialho de Almeida aparece enquadrado numa ampla divagação erudita em honra da catedral gótica, enquanto símbolo e sinal da criação artística de uma época. É nesse quadro que a narrativa surge, por derivação discursiva abrupta, embora não motivada, situando-nos na Idade Média, na casa de Mestre Gerardo – o arquitecto da Catedral de Colónia –, escutando da sua voz um hino, ao mesmo tempo orgulhoso e humilde, à volta do zimbório inacabado da Catedral que considera, verdadeiramente, “a última estrofe do poema da sua vida”. É um longo monólogo que ressoa “entre o rebanho soturno dos trovões e o restrugir medonho da floresta” – fazendo-nos penetrar, em simultâneo, numa espécie de réplica da natureza à força do mal que se aproxima sob a máscara de um “irmão da confraria dos obreiros construtores de Strasbourg” – figura estranha que traz consigo (como motivo fantástico) uma *aposta* fatal (espécie de contrato diabólico) que conduzirá o mestre por aparentemente a ter perdido, ao suicídio, atirando-se dos coruchéus da catedral.

Interessantemente, na parte final, o narrador oferece a possibilidade de uma explicação realista da queda de Mestre Gerardo¹⁰, dando razão às considerações de Irene Bessière não só no que concerne ao duplo artifício literário da inverosimilhança, como à importância do “lugar” do contrato diabólico na perspectivização do paradoxo inerente ao género fantástico¹¹.

4.2. Por trás desta narrativa, podemos vislumbrar de novo a sombra do conto de Edgar Poe “Nunca aposte a sua cabeça com o Diabo” – conto com MORAL (como afirma o autor, em subtítulo com maiúsculas) que – utilizando aquela espécie de “judo mental” de que fala Antoine Faivre¹² – altera, na diegese, o espaço concedido à moralidade. La Fontaine, *menos sabiamente*, colocá-la-ia no fim, como ironicamente afirma.

Ambos os contos utilizam o motivo do “contrato diabólico”, mas, em Poe, o *efeito* de crueldade¹³ sobrepõe-se-lhe, de forma um tanto insólita, actuando como contrafacção ou como desvio, ao contrário do que acontece, por exemplo, em “O coração revelador” (conto que estará talvez na base de *Crime e Castigo* de Dostoiewski). De facto, debuxado em traços grossos e exorbitantes, (como acontece em alguns passos de *O Mandarim* de Eça de Queirós), torna-se a máscara satírica da moralidade, alcançando a mesma força irónica e destruidora

¹⁰ “... disseram que fora a alegria de ver a sua obra que lhe causara o desvario que o precipitou...” (Almeida 100)

¹¹ “Le caractère antinomique du récit fantastique se constitue par le jeu d’un double artifice littéraire, celui de l’in vraisemblable et celui d’un réel à la fois, empirique et meta-empirique (...). Par un paradoxe supplémentaire, le surnaturel semble, dans le récit fantastique, une des composantes de la motivation realiste. Il ajoute au réel le nécessaire principe d’inconsistance pour que l’indicible s’installe...”

... Dévenu thème littéraire, le contrat diabolique constitue le lieu narratif où s’assemblent ces éléments opposés (la foi et le scepticisme)” (Bessière 36, 37 e 81)

¹² “Réalisme et humour servent à jouer avec ce scepticisme, à l’utiliser, comme dit joliment Raphael Llopis, en vue d’une « prise de judo mental»: procédés cultivés par Edgar Poe...” (Faivre 27)

¹³ No conto “O Demónio da Perversidade”, e na voz de um condenado fechado em sua cela, Edgar Poe desenha os matizes da perversidade humana (ou da sua *teimosia* na caminhada para o mal), como razão suficiente para a explicação de um crime perfeito.

com que, na "Introdução", aparentara defendê-la, num autêntico e simétrico paradoxo de intenções cujo eixo se centra numa dupla escrita à boa maneira dialógica da meniçpeia.

Uma forma semelhante, mas talvez mais sofisticada na sua incompletude, utiliza Eça de Queirós no conto "Enghelberto",¹⁴ onde, sob um formato heterodiegético, desenha o percurso da crueldade perfeita, numa autêntica e tipificada biografia do mal, que alguma coisa poderá dever à biografia igualmente traçada de Toby Dammit, mas sem lhe suportar as consequências. Em Eça, porém, a duplicidade da linguagem, igualmente utilizada, põe em jogo não a moral enquanto efeito, mas o naturalismo enquanto estética literária. De facto, para além de certas intrusões que parodiam o fantástico, como as condições sobrenaturais em que ocorreu o nascimento da personagem¹⁵, por outro lado, utiliza deliberadamente (como inversão /contraversão a um passado estético assumido, mas, quanto a nós, nunca inteiramente cumprido) os cambiantes do determinismo para, ironicamente, explicar o comportamento da personagem, considerado mais à mercê das circunstâncias externas do que ao próprio arbítrio, tornando-a, afinal, uma autêntica "machine aux rouages ordonnés", como diria Taine. De facto, Enghelberto surge-nos marcado pela força da hereditariedade; pela morte dos seus progenitores que o deixaram dependente da educação dada pelo avô (uma espécie de Afonso Maia, *de pernas para o ar*) – avô que, "para o tornar bravoio, lhe dava a chupar, logo no berço, corações de ursos ainda sangrentos" e que, ao mínimo sinal de moleza ou serenidade, logo, se assustava, vendo nessa alteração a perda daqueles atributos que são prenúncios de "uma alma esforçada e soberana" ("o desdém da dor e a indiferença pelo sofrimento"); avô que protegia e alimentava, portanto, um sadismo cada vez mais forte e mais sofisticado – dentro de um trajecto crescente que, tendo latente uma profunda comicidade, anula a estética que o autor defendera e ensaiara. Assim, este conto (em termos de prática narrativa) como que tem o mesmo efeito do "Prefácio", sob a forma de carta, para a edição francesa de *O Mandarim*, de 1884, ou do ensaio "Positivismo e Realismo"¹⁶ de 1893 (em contrafacção irónica do *encoberto* Manifesto Naturalista, "Idealismo e Realismo"¹⁷), escrito para funcionar como Prefácio à 2.ª edição de *O Crime do Padre Amaro* mas, afinal, substituído, cautelosamente, pela discreta "Nota à 2.ª edição".

O grau máximo da caricatura do fantástico surge, porém, dentro desta geração, em *Os Canibais* de Álvaro Carvalho – com a total desconstrução do género e onde o narrador (com objectivos básicos diferentes, mas com a mesma intencionalidade crítica) coliga, ironicamente, o comentário com a narração, numa espécie de *distanciamento épico* à Bertold Brecht (avant la lettre), ou atinge o limite máximo do macabro canibalesco, na última cena, quando Ur-

14 Este conto foi publicado pelo filho do autor, José Maria d'Eça de Queirós, em *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*, que o situa, com algumas dúvidas, na mesma altura de *A Ilustre Casa de Ramires*. Neste mesmo volume é também republicado o folhetim da *Gazeta de Portugal*, da série de 1866, "Poetas do mal", onde o autor interrogava os leitores sobre se conheciam Poe, Baudelaire e Flaubert, juntando-os na mesma ideia bizarra de só verem o mal...

15 "Quando Enghelberto nasceu, todas as tochas e lâmpadas do castelo de Kolnor (...) se apagaram bruscamente, e as que estavam apagadas começaram, maravilhosamente, a alumiar com uma luz muito clara e muito firme..." (142)

16 Publicado, inicialmente, na *Gazeta de Notícias do Rio de Janeiro*, pode ser lido em *Notas Contemporâneas*, Porto: Lello & Irmão, s.d. 85-102. Sobre a importância deste texto, em termos da dúvida manifestada pelo autor sobre se o naturalismo poderia satisfazer o sentido estético, cf. Castelo Branco, M.C. *A dimensão fantástica de Eça de Queirós*, 85-102.

17 Publicado em *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas* (165-83).

banco Solar (o pai da heroína Margarida) e seus outros filhos comem a transformada “estátua viva” do visconde de Aveleda, rolada por ele próprio para “as brasas do fogo”.

Esbarramos aqui com cenas paralelas a outras de dois dos contos já referidos de Edgar Poe: “Coração revelador” (quando o assassino desmembra friamente o corpo do velho e lhe decapa a cabeça, os braços e as pernas” (378) ou, “Nunca aposte a sua cabeça com o Diabo” (quando, no final da narrativa, o narrador vende, “como comida para cães” e para pagamento do enterro, o corpo – naturalmente sem cabeça – do Sr. Dammit).

Em relação a este último conto, porém, outro aspecto similar e com o mesmo distanciamento humorístico surge em *Os Canibais*, numa espécie de diálogo interno com Edgar Poe: refiro-me à alusão à moral, agora, sim, colocada no seu devido lugar e com referência (mais extensiva) a Esopo, Fedro e La Fontaine:

Facilmente se reconhece que por forma alguma convinha ao meu intento reservar para o remate a fria moralidade, segundo usança dos meus defuntos confrades acima citados. Mas para que não me censurem por leigo na missão, que escolhi, aí a dou [a moralidade] em duas palavras suculentas, conceituosas e profundas (...): Aprendam desta fúnebre história as donzelas inexperientes a temperar os amadores ímpetos com o sal da desconfiança... (216)

Não é, de facto, inocente, embora se assemelhe a acto falhado, a forma irónica com que afirma: “Chama-se a isto um conto! (...) Mas conto para gente fina e séria, para gente que sabe de cor Edgar Poe e Hoffmann!”

5. Regressemos, para terminar, à ideia base deste estudo – ideia da *roda contaminante* que parece, paradoxalmente, imobilizar a evolução literária, enquanto mobiliza a intertextualidade – isto é, ao entendimento da literatura enquanto herança – feita de cruzamentos e sequencialidade de textos, neste caso, sob o abrigo simbólico de um arquitexto fantástico – onde o não tético se conjuga com o tético¹⁸, numa mescla de horror /realismo /cepticismo/descrença ou “suspensão da descrença”. Esta combinatória estabelece-se na Europa desde os finais do século XVIII, através de estruturas semi-anómalas, semi-rationais de carácter estético e ideológico, muitas vezes esbatendo-se nos ecos de uma névoa erudita ou de um distanciamento racional e científico, indo encontrar na obra de Edgar Poe um ponto nevrálgico e proliferante que, num primeiro momento, entra em Portugal através de Baudelaire.

Sampaio Bruno, em *A geração nova*, falando do conto fantástico, estabelece a importância dessa influência em Portugal, coligada com a influência de Hoffmann, sobretudo em Álvaro Carvalho, Teófilo Braga, Eça e Gomes Leal. Por antítese com Hoffmann, acentua doutrinariamente a estética de Poe, reportando-a ao espírito do homem moderno:

¹⁸ Lembrando Bessière: “Le caractère antinomique du récit fantastique se constitue par le jeu d’un double artifice littéraire, celui de l’in vraisemblable et celui d’un réel à la foi empirique et meta-empirique (...). Le récit fantastique ne semble pas alors «la ligne de partage entre le merveilleux et l’étrange», comme le suggère encore Todorov, mais plutôt, par la fausseté voilée, le lieu de la convergence de la narration théorique (roman des *realia*) et de la narration non-téthique.» (36)

... o americano compraz-se pela sofística de um raciocínio subtil em deduzir a irrealidade da sua visão da sua própria noção cognitiva da realidade; é respeitando as leis naturais que em Edgar Poe resulta o corolário fantástico.

Por isso, a impressão é espantosa, ela confunde e desequilibra; chega a ter-se medo da infernal lógica do escritor; receia-se acreditá-lo, concluir com ele, raciocinar com ele, porque um último raio de luz natural nos adverte que nos movemos no círculo da loucura... (Bruno 98).

Dentro destas ideias e, com elas, colaborando, procurou-se delinear uma *conversa inacabada* que se desdobra, durante o século XIX, entre outros, na obra de Álvaro de Carvalho, Fialho de Almeida e Eça de Queirós, sabendo que se estende também pelo século XX, onde quase tudo leva a Poe, ou onde quase tudo parece sentir o peso da sua asa estranha... Essa continuação do diálogo não cabe, porém, no âmbito restrito deste trabalho.

BIBLIOGRAFIA

- Almeida, F. *Contos fantásticos*. Lisboa: Tipografia Universal, 1865.
- Bessière, Irène. *Le Récit Fantastique – la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974.
- Bloom, Harold. *A Angústia da Influência*. Lisboa: Cotovia, 1991.
- Bruno, Sampaio. *A Geração Nova*. Porto: Magalhães e Moniz ed., 1886.
- Carvalho, Álvaro. *Contos*. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- Fabre, Jean "Pour une sociocritique du genre fantastique en littérature". *La Littérature Fantastique*. Colloque de Cerisy. Paris: Albin Michel, 1991.
- Grivel, Charles "Horreur et terreur: philosophie du fantastique". *La Littérature Fantastique*. Colloque de Cerisy. Paris: Albin Michel, 1991.
- . *Fantastique-Fiction*. Paris: PUF, 1992.
- Jenny, Laurent. *La Terreur et les Signes*. Paris: Gallimard, 1982.
- Pessoa, Fernando. *Crítica – ensaios, artigos e entrevistas*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1999.
- Poe, Edgar A. *Escritos sobre poesia y poética*. Trad. María Condor. Madrid: Hiperión, 2009.
- . *O Corvo e outros poemas*. Trad. Fernando Pessoa. Lisboa: Ulmeiro, 1989.
- . *Todos os contos 1 e 2*. Lisboa: Círculo de Leitores ; Quetzal, 2009.
- . *Trois manifestes: le principe poétique; la philosophie de la composition; l'essence du vers*. Trad. René Lalou. Paris: Éditions Charlot, s.d.
- Queirós, Eça de. *Contos*. Edição Livros do Brasil, s.d.
- . *Cartas inéditas de Fradique Mendes e mais páginas esquecidas*. Porto: Lello & Irmão, 1965.
- . *O Mandarin*. Porto: Lello & Irmão, s.d.