

Camilo Castelo Branco e a atracção do horrível

Maria de Fátima Marinho
Universidade do Porto

Em oposição a uma certa rigidez clássica, tão do gosto dos franceses, o século XVIII inglês acentua tendências que poderemos considerar latentes, pelo menos, desde Shakespeare. A conversa de Hamlet com o fantasma do pai no cemitério, onde este lhe revela ter sido vítima de assassinio¹ ou o lance em que Romeu, no túmulo da família Capuleto, pensando Julieta morta, se suicida², podem considerar-se cenas dignas de qualquer romance gótico. O estudo de Maria Leonor Machado de Sousa, *A Literatura «Negra» ou de Terror em Portugal (séculos XVIII e XIX)*³, dá conta da recepção que em Portugal houve dessa voga inglesa que prepara, de certa forma, uma das facetas românticas. A par do didactismo ou do moralismo característicos de um século preocupado, pela primeira vez, com a educação, vamos, curiosamente, encontrar essa atracção do horrível que, em última análise, pode legitimar essa tendência. Sabemos como Samuel Richardson tenta, em *Pamela*, estabelecer regras de conduta, a par do enredo amoroso (tal como fará, alguns anos depois, Rousseau, em *La Nouvelle Héloïse*), ou como em *Clarissa* não foge ao cânone ao castigar, mesmo se com a morte desejada, a heroína seduzida e abandonada. A encomenda do caixão efectuada por Clarissa e o seu depósito no quarto são cenas próprias de textos dos fins de setecentos que apelam a essa voga do macabro e do tétrico, apesar da aparente tranquilidade da protagonista que finge vulgarizar uma prática a todos os títulos estranha. Ouçamos o que diz Belford a Lovelace, o sedutor: «Before I could speak, in came Mrs. Smith: Oh madam, said she, what have you done? - Mrs Lovick, entering, made the same exclamation. Lord have mercy upon me, madam, cried I, what have you done! - For, she stepping at the instant to the door, the woman told me it was a coffin. Oh Lovelace! That thou hadst been there at the moment! - Thou, the causer of all these shocking scenes! Surely thou couldst not have been less affected than I, who have no guilt as to *her*, to answer for.»⁴ A resposta de Clarissa ao espanto dos circunstantes não deixa de ser um engodo (um *leurre*, como diria Roland Barthes), dado que, longe de minorizar a ideia de morte, acentua o fascínio que ela naturalmente exerce nas mentes que, algum tempo depois, se começarão a designar de românticas. E não é só a morte, é também a sua materialização, numa espécie de atracção pelo sentimento do horrível, como afirma Schlegel⁵. É espantosa a lógica que preside à fala de Clarissa, reportada por Belford na mesma carta, como não

1 Cf., a cena V do Acto I, de *Hamlet, Prince of Denmark*, in William Shakespeare, *The Complete Works*, prefácio de Sir Donald Wolfitt C.B.E., introdução e glossário de B. Hodek, Middlesex, The Hamlyn Publishing Group Ltd, Spring Books, 11ªed., 1968, pp.951-953.

2 Cf., a cena III do Acto V, de *Romeo and Juliet*, in *op.cit.*, pp.919-920.

3 Lisboa, Novaera, 1978.

4 Samuel Richardson, *Clarissa or the History of a Young Lady*, introd. e notas de Angus Ross, Londres, Penguin Books, 1985 (1ªed. 1747-8), p.1304.

5 Cf., Friedrich Schlegel, «Fragmentos do *Athenaeum*», in *Teorias Poéticas do Romantismo*, trad., sel. e notas de Luiza Lobo, Porto Alegre, Mercado Aberto, Série Novas Perspectivas, 1987, p.71.

é menos espantoso e desconcertante o sentimento que subjaz a essa lógica: «And what is the difference of a few days to *you*, when I am gratified rather than discomposed by it? - I shall not die the sooner for such a preparation - Should not everybody make their will, that has anything to bequeath? And who that makes a will, should be afraid of a coffin?»⁶

Esta predisposição para aceitar e apreciar as manifestações exteriores e palpáveis da morte prende-se talvez com o sentimento da transgressão próprio do Romantismo que reage face à herança racionalista do século das Luzes⁷. Se a transgressão se transforma frequentemente em delírio, esse delírio pode assumir variadas formas que se vão traduzindo pela aproximação ao informe ou ao artificial, conceitos que poderão não estar muito afastados dos vários *fétiches* associados à ideia de morte. A essencial ambivalência característica do herói romântico, como assinala Pierre-André Rieben⁸, facilita ou favorece um prazer da vida que se confunde constantemente com um prazer da morte. O gosto do objecto amado transforma-se de forma surpreendente no gosto dos restos mortais desse mesmo objecto ou na mórbida paixão da narcísica antecipação da própria morte. Daqui resulta a fatal atracção pelo artificial, pelo simulacro do humano de que as marionetes ou as estátuas constituem um exemplo privilegiado, como assinala Bernhild Boie, em *L'Homme et ses Simulacres*⁹. Não é difícil a passagem simbólica da efígie humana para a máscara mortuária, o esqueleto, simultaneamente imagem e inverso do homem. O autor citado chama a atenção para essa semelhança assustadora e para a actualização que o objecto poderá representar: «Si le squelette est bien l'image concrète que nous avons de la mort, ce n'est pourtant pas, (...), par le rappel de notre nature périssable qu'il nous frappe avec tant d'horreur, mais par la pensée insane, totalement impossible que l'esprit a pu trouver et s'y loger.»¹⁰. Deste raciocínio advém talvez a obsessão doentia da manutenção dos ossos ou a vontade absurda de se querer fazer enterrar com o esqueleto de alguém, situação que analisaremos de seguida. Um certo desconhecimento do eu que tal constatação acarreta (porque o espanto em relação ao outro estende-se necessariamente ao mesmo), ao criar a angústia tenta sublimá-la, acreditando na emersão da arte, ou seja, na manutenção de um simulacro que consiga escamotear uma realidade demasiado opressiva.¹¹ É quase o inconsciente que se transmuda numa espécie de voz de além-túmulo¹² que, ao provocar um factor de desordem¹³, se liga indissolúvelmente ao imaginário romântico dos subterrâneos e dos cemitérios: «Les espaces oniriques du roman noir ou "gothique" correspondent sans doute à un besoin de descendre vers l'irrationalité des profondeurs et le rétrécissement labyrinthique. (...) Ces vertiges du souterrain ou de l'entassement, nous les retrouverons dans bien des textes romantiques.»¹⁴. Se o outro (morto) é também simbolicamente o eu, a verdade é que essa

6 Clarissa, *idem*.

7 C., Pierre-André Rieben, *Délires Romantiques - Musset-Nodier-Gautier-Hugo*, Paris, José Corti, 1989, p.10: «La notion de délire est importante pour les historiens et les critiques aussi lorsqu'ils se réfèrent à la dimension irrationnelle du Romantisme face à l'idéologie rationaliste du siècle des Lumières.»

8 Cf., *idem*, p.211.

9 Paris, José Corti, 1979.

10 *Idem*, p.90.

11 Cf., *idem*, p.165: «L'amour anime et colore Pygmalion et sa statue d'une vie illusoire, mais la mort les immobilise et les blanchit de sa vérité qui est la vérité même de l'art.

L'homme, en mourant, rejoint le domaine de l'art, il se fait marionnette ou statue.»

12 *Idem*, p.297: «En passant par le médium d'une mécanique morte la parole vive de l'inconscient change de timbre, résonne avec la gravité quelque peu pathétique d'une voix d'outre-tombe.»

13 Cf., *Délires Romantiques*, p.13: «On sera donc attentif à repérer, dans les textes, la tension entre un discours social, une pratique discursive dominante d'une part, et un facteur de trouble et de désordre, d'autre part, qui entre en rapport critique avec ce discours.»

14 Victor Brombert, *La Prison Romantique - Essai sur l'Imaginaire*, Paris, José Corti, 1975, p.14.

ambivalência é tanto mais certa quanto toda a situação deriva de uma volúpia na dor, típica da estética em questão.

Mediante estas conclusões não parece difícil perceber a tradição do romance gótico que se, rigorosamente, corresponde a um determinado tempo e lugar, a verdade é que no Romantismo português, em Alexandre Herculano, Almeida Garrett ou Camilo Castelo Branco, há vários lances que nada ficam a dever aos pertencentes a romances que facilmente se colocam sob a designação citada. Em *D. Branca*, Garrett ao evocar o esqueleto do rei mouro para afastar Branca de Aben-Afan¹⁵ ou Herculano quando, em *O Monge de Cister*, coloca Vasco a depor na sepultura do pai a caveira de Fernando Afonso, sedutor da irmã¹⁶, não se afastam de modelos como Horace Walpole ou Matthew Lewis. A recriação da Idade Média parece ajudar à reconstituição de um ambiente onde o macabro se aliaria aos sentimentos mais profundos. Um certo mistério atribuído a essa época favorece o aparecimento daquilo a que Jacinto do Prado Coelho chamou de novelas de «terror grosso»¹⁷, que se caracterizam, geralmente, por momentos de grande tensão e pela inclusão do elemento fúnebre.

Nesta pequena comunicação limitar-me-ei a abordar cinco romances de Camilo Castelo Branco (*Anátema*, *Mistérios de Lisboa*, *Livro Negro de Padre Dinis*, *Coisas Espantosas* e *O Esqueleto*) e duas pequenas narrativas (*A Caveira* e *O Esqueleto*). À medida que for analisando os elementos que concorrem para criar esse ambiente de terror que é propiciado pelo gosto do horrível, irei remetendo para textos anteriores que podem servir de suporte de legitimação.

O terror causado por circunstâncias várias pode, frequentemente confundir-se com o horror, tal como eles são definidos por Bonamy Dobrée na introdução a *The Mysteries of Udolpho* de Ann Radcliffe¹⁸. Segundo a autora, o horror seria muito mais forte e aniquilaria a própria vida. É, talvez, por isso muito mais frequente o uso do termo terror, terror que parece estar presente nos momentos mais importantes do enredo. Vejamos um exemplo em Ann Radcliffe: «She hastily put the papers from her; but the words, which had roused equally her curiosity and terror, she could not dismiss from her thoughts.»¹⁹.

Nas obras de Camilo, que escolhemos para analisar, o sentimento do terror revela-se fundamental e é quase uma obsessão do discurso que está constantemente a qualificar a actuação das personagens com base nessa circunstância. Citaremos um pouco ao acaso passagens de *Anátema* (1851) que demonstram na perfeição o ambiente de terror que as personagens vivem e que condicionam as suas atitudes: «É possível que para esse esteja cerrado o horizonte da esperança; e, então, não ha previsão que lhe infunda o vago terror de uma nova desgraça.»; «Timotheo, antes de soltar um *ah* de espanto, paralysoou n'uma suspensão de todos os sentidos, e transfigurou-se n'alguuma cousa tetrica e inamovivel como a estatua

15 Cf., Almeida Garrett, *Dona Branca*, in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão, 1966, II Vol., pp.598-600.

16 Alexandre Herculano, *O Monge de Cister*, Lisboa, Livr. Bertrand, 23ªed., s/d, p.368.

17 Cf., Jacinto do Prado Coelho, *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*, Lisboa, INCM, 2ªed., refundida e aumentada, 1982, 1º Vol., pp.263-309.

18 Londres, Oxford, Nova Iorque, Oxford University Press, 1970 (1ªed., 1794), pp.X, XI.

19 *Idem*, p.103, o sublinhado é nosso.

do terror.»; «Chamou sua fillha, ouviu um ai de terror.»; «É indefinível a sua postura ! Os grandes conflictos da vida com a morte, o aspecto da natureza transfigurada no sublime do terror, o homem transportado de si para as regiões phantasticas e indescriptiveis do delirio, pertence aos Canovas e Velasques.»; «Tavora não podia ver, mas sentiu, nos proximos corredores, um pizar subtil, um frémito de sedas, uma respiração tremida... e então alvoroçou-se-lhe o sangue, como se as grandes felicidades se annunciasssem por um profundo terror.»; «Desciam legrimas na face de ambos, era de ambos o terror.»; «Silencio e terror!...»; «A velha, cheia de crenças, e arbitra de terrores, via n'aquellas visagens apopleticas o effeito da sua palavra prophetica e fulminante.»; «á anciedade do terror, confuso de uma tal nova, succedera a da curiosidade.»; «poderia adivinhal-o quem, por dorida experiencia de infortunios, creasse um methodo de explicação entre o coração e o terror, o presentimento e o futuro.»; «Alma, que aliás a tem, e não lh'o questionam os *reformadores*, converte-se em demonio inflammado, se fatalmente as peias do terror lhe estalam no seu estrebuxar de tigre.»; «D. Ignez esvaira-se de terror e surpresa »; «Lá dentro, n'aquelle coração religioso e timorato, o terror e o prestígio acordaram alvoroços estranhos e dores mysteriosas.»²⁰

Foram longas as citações mas mostraram bem a presença de um sentimento que condiciona toda a actuação e facilita o aparecimento de outros elementos que analisaremos de seguida. Antes, porém, de avançarmos queria apenas realçar que romances como *Mistérios de Lisboa* ou *Coisas Espantosas* também se servem frequentemente deste termo para criar o ambiente propício à atracção da morte e seus associados: «- Está morto - disse Manuel de Castro, mal podendo dominar o terror, que lhe incutiu o repentino silêncio.»; «Acudiu Rosa aos gritos, e venceu o terror, que lhe faziam as contorsões da demente. Gregório impensadamente seguiu a mulher, e entrou na sala. Carlota fitou-o espavorida, e cessou de contorcer-se nos braços dos dois. Parece que o terror a congelara: não soltou uma palavra única.»²¹.

O próprio Camilo tem consciência do processo que emprega e ironiza-o numa passagem de *Anátoma*, que poderia ser uma descrição fiel do romance negro, cujos métodos ele conhece e adapta: «(...) ou, ao menos, e para maior realce do copista, se, no embrulho d'estas ensossas philosophias, tivéssemos uma vista de carcere, com o seu preso pallido e arripiado, afóra a bilha de agua e as palhas e o carcereiro de vesga olhadura, e depois...(isto era bonito!) um encapotado a surdir de um alçapão com uma lampada de furta-fogo e uns bigodes tyrannos, e aquelle homem tetrico bater no hombro do preso, que treme nas suas carnes maceradas, e este, que conhece o seu rival, gritar *inferno! maldição!*...e rir, e rir, e rir de um riso enfurecido e vibrado de todo o rancor das suas entranhas, e...finalmente, fechar assim o capitulo, para começar outro por:

20 Camilo Castelo Branco, *Anathema*, Porto, Em Casa de A.R. da Cruz Coutinho, Editor, 3ªed., 1875 (1ªed., 1851), pp.26, 29, 29, 30-31, 56, 74, 85, 86, 95, 98, 106, 128 e 143, respectivamente. O sublinhado é nosso.

21 Camilo Castelo Branco, *Coisas Espantosas*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 9ªed., 1969 (1ªed., 1862), pp.34 e 108, respectivamente. O sublinhado é nosso.

Era alta noite!...Isto é que era romance, palavra de honra!»²²

Apesar da paródia, o certo é que Camilo não deixa de empregar muitos dos ingredientes próprios do romance negro, de molde a despertar sensações fortes no leitor que se deleitaria nas descrições do horrível e do tétrico. Os fantasmas que se revelam depois de mortos, como é o caso de Alfonso, em *The Castle of Otranto*, cuja estátua sangra do nariz, para significar que é contra um casamento²³, ou o esqueleto que interpela uma personagem, «Hippolita! Replied a hollow voice: camest thou to this castle to seek Hippolita? - and then the figure, turning slowly round, discovered to Frederick the fleshless jaws and empty sockets of a skeleton, wrapt in a hermit's cowl.»²⁴, no mesmo romance, ou os fantasmas de *The Monk*, de Matthew Lewis²⁵ e os mistérios e pavores de *The Mysteries of Udolpho* não andam muito longe das histórias que correm em *Livro Negro de Padre Dinis* sobre a casa onde ele vivera, enquanto Benôit de Monfort, duque de Cliton, e assassinara a mulher:

«O palácio de Cliton foi confiado à guarda do padre La Croix, que lhe tinha o amor de trinta anos de residência. No quarto da duquesa, porém, nunca ele entrou, nem consentiu que alguém entrasse. O copo de veneno ficou à cabeceira do leito. Os lençóis que receberam o suor da agonia, nunca foram tocados. Um raio de sol nunca mais penetrou naquelas trevas, que pareciam contar, com o seu silêncio fúnebre uma história horrível.

É o povo, desde esse dia, conta visões pavorosas, e ao cair da noite, foge das redondezas daquela casa, cuja capela se alumia a horas mortas, para celebrar um festim de mortos, que muitos afixam ter visto.»²⁶

Aliás, a presença de Ann Radcliffe está longe de ser supérflua, pois é o próprio narrador quem, por mais de uma vez, refere esta autora como fundamental para a formação das suas personagens: «De livros ingleses devorara [Pedro da Silva] todas as novelas de Ana Radcliffe, e traduzira os *Mistérios de Udolfo*, que lhe merecera, entre todos, uma predilecta preferência.»; «Detestava Radcliffe, sua literatura favorita de dois anos antes.»; «Abriu a janela para refrigerar a cabeça afoqueada, e não pôde retirar os olhos do vulto escuro do castelo de Cliton, onde naquele instante a imaginação lhe desceu o crepe que Emília vira no castelo de Udolfo.»²⁷

A última citação remete para várias passagens do romance de Ann Radcliffe, onde se ressalta o terror de Emily e que culmina na seguinte: «It may be remembered, that, in a chamber of Udolpho, hung a black veil, whose singular situation had excited Emily's curiosity, and which afterwards disclosed an object, that had overwhelmed her with horror; for, on lifting it, there appeared, instead of the picture she had expected, within a recess of the wall, a human figure of ghastly paleness, stretched at its length, and dressed in the habiliments of the grave. What added to the horror of the spectacle, was, that the face appeared partly decayed and

22 *Anathema*, p.102.

23 Cf., Horace Walpole, *The Castle of Otranto*, Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1982 (1ªed.,1764), p.93: «As he spoke those words three drops of blood fell from the nose of Alfonso's statue.

Manfred turned pale, and the princess sunk on her knees. Behold! said the friar: mark this miraculous indication that the blood of Alfonso never mix that of Manfred!»

24 *Idem*, p.102.

25 Oxford e Nova Iorque, Oxford University Press, 1990 (1ªed.,1796), pp.171 e 326, entre outras.

26 Camilo Castelo Branco, *Livro Negro de Padre Dinis*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 11ªed., 1971 (1ªed., 1855), 2º Vol., pp.141-142.

27 Camilo Castelo Branco, *Mistérios de Lisboa*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ªed., 1969, (1ªed., 1854), 3ªVol., pp.79-80, 82 e 127, respectivamente.

disfigured by worms, which were visible on the features and hands.»²⁸

O terror da morte violenta actualiza-se ou tem como pressuposto a presença de esqueletos, cadáveres, caveiras, cemitérios e afins, já antevistos nas passagens citadas e presentes em muitos textos como *Mistérios de Londres* (6 volumes, 1846-1850) de Reynolds²⁹ ou *As Minas de Falun* de Hoffmann:

«De novo abraçou o jovem com os seus braços esqueléticos, como se não o quisesse voltar a deixar, e todos os presentes olharam comovidamente a cena.

Pouco a pouco, os soluços da velha foram-se tornando menos perceptíveis, até que, por fim, já não se ouvia nada. Os mineiros aproximaram-se, procurando separar do cadáver a infeliz mulher, mas verificaram que a vida a tinha abandonado quando se encontrava abraçada ao corpo do noivo. Repararam também que o corpo do infeliz, que erradamente haviam suposto estar petrificado, começava a transformar-se em pó.»³⁰

Inês da Veiga, em *Anátoma*, tem «contorsões musculares de quem sonha cemiterios e cadaveres»³¹ e todo o ambiente que a rodeia só lembra a morte, quer seja através da evocação das ruínas («Em torno da casa era o profundo silencio das ruínas»³²) ou das próprias comparações que, a nível do discurso, remetem para um cenário trágico: «(...) o castello adormeceu com as suas quatro luzes, como o feretro alumiado pelo oscillar funéreo dos cirios (...)»³³. Numa pequena novela intitulada *O Esqueleto* (que não se deve confundir com o romance homónimo de que também falaremos), Camilo apresenta a história do sedutor de uma rapariga, que morre ao dar à luz uma criança. O irmão dela, conserva o esqueleto que oferece ao sedutor que o conserva para ser enterrado com ele:

« - (...) Queres tu ajudar-me num serviço que trago entre mãos, e mais aprendes a trabalhar com escalpelo?

- Pois que é?!

- Dissecar um cadáver.

- Um cadáver!

- É verdade...Tenho grande precisão de um esqueleto, para estar bem ao facto da *osteologia*, como parte essencial das operações.

- E o cadáver?

- Ali o tenho bem borrifado de espíritos alcoólicos que o não deixam apodrecer...Está dito...vamos lá...é súcia!

Entrámos em uma pequena câmara. Albano deu-me um escalpelo - puxou para fora um braço mirrado do cadáver - e disse-me:

- Experimenta aí o escalpelo nesse braço - vê se corta...

Eu dei um golpe no braço.

28 *The Mysteries of Udolpho*, p.662.

29 Trad. portuguesa, Lisboa, Typographia de G.A.Gutierrez da Silva, Bibliotheca Romântica Luso-Brasileira, 1869.

30 Ernesto T.A. Hoffmann, *As Minas de Falun*, in *Contos*, trad. port. revista por S. Pinto, Alfragide, Ediclube, Grandes Génios da Literatura Universal, 1990, pp.296-297.

31 *Anátoma*, p.98.

32 *Idem*, p. 99.

33 *Idem*, p.101.

- Devoraste-lhe a vida - era justo que lhe encertasses o cadáver!

Dizendo isto, retirou de repelão a baeta negra, que cobria aquele corpo, e descobriu...

O cadáver de Amália!

(...)

Um vulto negro entra no meu quarto, aproxima-se da minha cama, deposita a meu lado um vulto negro, uma carta, e proferiu estas palavras:

- Será tua até à morte!

Levantei a baeta: era um esqueleto!»³⁴

Num pequeno texto intitulado *A Caveira* e publicada em *Cenas Contemporâneas*, o protagonista conserva a caveira de uma antiga apaixonada numa redoma de vidro, tal como o jovem Frisch a de Antónia em *A Caveira da Mártir*.

No romance *O Esqueleto*, Beatriz acorda abraçada ao cadáver do amante e quando, anos depois, o marido encontra o mesmo cadáver que ficara escondido nos recessos de uma mina, despedaça-o com os pés: «O regedor, que seguiu Nicolau de Mesquita, observou com grande assombro, um acto de extraordinária ferocidade; e foi que o morgado depois de examinar a manilha pendente do pulso do esqueleto, fez um gesto de raiva frenética; e, com um pé assentado em cheio no arcaboço das costelas, fez que debaixo ragessem e estalassem os ossos do peito e costas.»³⁵ Anos depois da morte da mulher, Nicolau de Mesquita resolve remexer nas ossadas e transportá-las para o lugar onde estão as da outra adúltera da família, morrendo com o esforço e a emoção: «Mandou levantar a pedra do jazigo, e extrair a ossada que estivesse mais à flor da sepultura. (...) Nicolau travou da alavanca, e tentou metê-la às juntas argamassadas do jazigo da esquerda, onde estavam as solitárias cinzas da única adúltera daquela família. Neste esforço e relutância com as dificuldades de abalar a pedra, extenuou-se, perdeu o alento, e caiu de rosto contra o degrau do altar, exclamando vozes ininteligíveis.»³⁶

É interessante notar que o tema do adultério feminino é bastante frequente em Camilo, embora não assuma o aspecto transgressor que terá em Flaubert ou Eça.

O gosto de abrir sepulturas, presente em *O Esqueleto*, encontra-se em outros textos como *A Caveira* ou *Mistérios de Lisboa*. No primeiro, D. João de Noronha conta a um amigo como conseguiu a caveira de Marta:

«Aqueles ossos, aquele meu tesouro, ambicionado há três anos, tinham agora para mim uma superstição, um cunho sagrado, que me fazia na alma não sei que pesar semelhante ao remorso.(...)»

Eis aqui a relíquia, a testemunha imóvel, terrível e silenciosa dos longos sofrimentos dum homem que atravessou uma longa

34 Camilo Castelo Branco, *O Esqueleto*, in *Obras Completas*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1988, Vol. IX, pp.45-46 e 47.

35 Camilo Castelo Branco, *O Esqueleto*, Lisboa, Parceria António Maria Pereira, 10ªed., 1969 (1ªed., 1865), p.290.

36 *Idem*, pp.305-306.

existência, sem conciliar com os prazeres do mundo a eterna viuvez da sua alma!

Eis aqui a caveira de Marta que eu revisto a cada instante das feições com que a vi partir deste mundo.»³⁷

Em *Mistérios de Lisboa*, D. Álvaro de Albuquerque, agora frade (frei Baltasar), transporta os ossos da antiga amante, Silvina, para não se esquecer do seu crime. Quando se dá o reconhecimento e ele se descobre pai de Padre Dinis, lega-lhe os ossos da mãe. Este, mais tarde, pede para exumar os ossos do pai, numa cena digna de qualquer romance gótico:

«Tiraram um estreito caixão de chumbo.

- Isto que é?! - perguntou D. Pedro.

- É o meu tesouro, meu bom amigo...Levantai daqui...ajudai-me agora a tirar o esquife, mas com muita cautela para que se não desmanche...Não é possível...já se despregou uma tábua...Chegai para o pé de mim o baú, e abri-o...

Padre Dinis tirou um crânio, a que vinham pegadas algumas vértebras do pescoço.

- Que faz, senhor?

- É o meu tesouro...

- Uma caveira!...

- Uma caveira...sim...não achais que uma caveira possa ser um tesouro?...

O filho de frei Baltasar continuou a extrair a ossada da sepultura, e cada pequeno ou grande osso que tirava, sacudia-o passava-lhe pela superfície da manga da batina, e depositava-o no baú. D. Pedro estava lívido de horror.

- Estais tão calado, D. Pedro?...Causa-vos nojo esta escavação?...Tende paciência...é o meu tesouro...são os ossos de meu pai...

- De seu pai?!...Pois seu pai morreu aqui neste convento?...

- Morreu, filho...agora ajudai-me a ajustar esta pedra com a sepultura...Não vão julgar que algum ímpio exumou o cadáver do frade amaldiçoado para insultá-lo...Achais que está bem?

- Está...E aquele caixão?

- Aquele caixão contém as cinzas de minha mãe...

- Santo Deus, que mistérios!...Sua mãe também aqui morreu?

- Não...minha mãe não morreu aqui...Nós vos responderemos todos três do túmulo...Hei-de dar-vos este conhecimento com os mortos, que é de todos o menos perigoso...Podeis com esse caixão, meu bom amigo?

- Posso.»³⁸

Nas citações transcritas, começa já a desenhar-se alguma possível relação entre este gosto fúnebre, que pode advir de um amor

37 Camilo Castelo Branco, *A Caveira*, in *Obras Completas*, 1991, Vol. XIV, p.409.

38 *Mistérios de Lisboa*, 3ºVol., pp.300-301.

exacerbado ou de um crime horrendo, e os frades ou padres, personagens tão queridas da estética romântica. É evidente que os frades ou padres ligados ao tétrico possuem, em geral, características próximas do diabólico, chegando até a ter pacto com o diabo como Ambrosio, em *The Monk*, de Matthew Lewis, ou Claude Frollo, em *Notre-Dame de Paris*, de Victor Hugo. O primeiro mata a mãe e viola a irmã e o segundo deixa uma rapariga ser acusada de feitiçaria e é condenada à morte, por ela não ter cedido aos seus mais inconfessáveis desejos sexuais. No romance português, temos o caso paradigmático de Vasco, em *O Monge de Cister* de Alexandre Herculano, que, vítima de fatalidades várias, como a infidelidade da noiva e a sedução e abandono da irmã por um vilão, acaba por se condenar eternamente ao negar a confissão, sendo padre, ao homem que a perdeu. A sua morte, impenitente, transforma-o numa das figuras típicas de padre maldito. No caso de Camilo, há a salientar, em *Anátema*, a figura de padre Carlos, abade de Vilamarim, que, não perdoando ao pai a sua condição de bastardo, tudo faz para se vingar, ao ponto de querer espelhar na meia-irmã as agruras sofridas por sua mãe. São várias as passagens que aludem ao horror que a sua conduta provoca: «-Oh! tu não sabes como esse padre é mau... Dizem que elle amaldiçoára meu pae, entre a hostia e o calix!»; «O conde erguera-se afflictio e desesperado: era-lhe manifesta a maldade do padre no momento em que o hypocrita lhe pedia licença para o tratar de *amigo*.»; «Sou um delegado de uma mulher que jaz no tumulto com uma ferida rasgada no peito. Ha um sangue innocente, que transsuda a pedra do tumulto! Ha um grito de vingança, que quer uma longa expiação de lagrimas! Ha um ANATHEMA de conjuração diabolica, que vae até á ultima geração de uma familia como um rastilho de sangue!»³⁹.

O anátema, que dá o título ao livro, funciona como razão de ser de todas as desgraças da família Veiga, com um peso de fatalidade a que não se pode escapar, ao ponto de Padre Carlos gravar com ferro em brasa esta mesma palavra no braço do filho recém-nascido de sua meia-irmã, Inês, que, como já dissemos, deverá, com o seu sofrimento e morte, vingar a mulher seduzida anos antes do seu nascimento por seu pai. A expiação que, frequentemente, segue os actos criminosos não deverá ser suficiente para apagar o horror causado pelas situações anteriores, que advêm do mesmo gosto pela transgressão que os cemitérios ou a morte proporcionam.

Transgressão, volúpia na dor, fascínio da morte e do além-túmulo, são outros tantos elementos que concorrem para construir universos arripantes, mas capazes de exercer uma estranha atracção.

