

Casas de horror nos contos de Domingos Monteiro

Houses of horror in Domingos Monteiro's short stories

Silvie Špánková

Universidade Masaryk de Brno
8346@mail.muni.cz

Palavras-chave: Conto, casa de horror, o fantástico, o macabro, ficção científica, ficção de Domingos Monteiro.

Keywords: Short story, house of horror, the fantastic, the macabre, scientific fiction, fiction by Domingos Monteiro.

Porque não basta não acreditar no sobrenatural: é preciso armar-nos de coragem para lhe afrontar as “manifestações”, que por vezes acordam em nós terrores ancestrais e nos abalam a confiança no mundo da razão e dos sentidos.

José Rodrigues Miguéis: “O cinzeiro voador”

Conforme Maria Leonor Machado de Sousa, Domingos Monteiro (1903-1980) é, ao lado de Mário de Sá-Carneiro, Branquinho da Fonseca ou José Régio, considerado um dos autores que cultivaram o horror ainda no século XX (Sousa, 1979, pp. 79-86). A maior estudiosa deste género na literatura portuguesa refere-se especialmente aos textos de *Histórias Castelhanas* (1955) e *Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943) como bons exemplos de horror (e do sobrenatural) na contística e novelística de Domingos Monteiro, apesar de, infelizmente, não avançar na sua análise ou interpretação. Mais dados são fornecidos por Claire Paolini (1979) e Álvaro Ribeiro (1965) que também valorizam o carácter sobrenatural da ficção de Monteiro. No seu artigo, escrito em inglês, Paolini repara nos motivos fantásticos que ultrapassam o mimetismo das situações, desenvolvendo verdadeiros dramas nos destinos humanos:

There is an element of the fantastic, of the diabolical, of the magical, of the supernatural, of the superstitions, which Monteiro uses to enhance the drama and impact of his narrative art. (Paolini, 1979, p. 11)

Mais concretamente, Paolini refere-se à novela *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965), aos poderes mágicos de Zé Lua, o misterioso pastor das montanhas, ou então ao sonho de Simão, em que a imagem do javali, uma besta predatória local, é sobreposta à imagem de D. Lourenço, o fidalgo sedutor que secretamente mantém relações íntimas com a mãe de Simão¹. Para António Quadros, por seu lado, a obra de Domingos Monteiro representa também “a persistência de forças cósmicas, de uma religião do sangue e da raça, de um imaginário arcaico, de uma estrutura cultural mítico-telúrica, que explica o crime, a guerra, o ódio, a intolerância” (Quadros, 1992, p. 134). A importância do sobrenatural na narrativa de Monteiro é, também, sublinhada por João Bigotte Chorão no seu prefácio à obra completa do autor. Assim, por exemplo, a propósito do conto “Casa Mortuária”, o prefaciador afirma que “[m]ais do que real, deveria falar-se de surreal ou de fantástico”; os textos de *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961), segundo Chorão, “contemplam o visível e o invisível” e, na coletânea *O Sobreiro dos Enforcados e Outras Narrativas Extraordinárias* (1978), podia falar-se de “verdadeiro e próprio animismo” (Chorão, 2001, p. 16)².

Para além da existência destes e dalguns outros comentários esporádicos aos contos e novelas de Domingos Monteiro, a obra deste autor permanece ainda hoje em dia pouco estudada. A causa deste silêncio pode ser vista, como é insinuado por António Quadros, na sua aparente simplicidade “que a alguns poderá afigurar-se ultrapassada ou anacrónica em relação a certas tendências da nova literatura” (Quadros, 1992, p. 131), simplicidade essa que é, no entanto, ilusória, devido à complexidade e profundidade humana que se esconde por trás da forma límpida, direta, comunicativa, à laia de uma narrativa oral. Mas é também esta forma tradicional de contar, ao modo da novela camiliana, que pode deveras fornecer um verdadeiro prazer da leitura, mesmo no século XXI. O meu objetivo neste ensaio é, portanto, atentar na contística um tanto esquecida e menosprezada de Domingos Monteiro, analisando a sua dimensão sobrenatural a partir do tópico da casa de horror que aparece nos contos “Casa Mortuária” (*Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária*, 1943), “Casa Assombrada” (*Histórias deste Mundo e do Outro*, 1961) e “Casa Circular” (*Histórias do Mês de Outubro*, 1967).

A casa como *locus horrendus*

É evidente que nos contos macabros, de terror, insólitos ou fantásticos, o espaço ganha um papel bastante importante precisamente porque ajuda a criar um ambiente ameaçador, de horrores explícitos ou apenas sugeridos. É também

¹ Para além desta novela, Paolini invoca ainda os textos “Gramofone”, com a presença de uma sibila, e “O Canteiro de Estremoz” (os dois de *O Destino e a Aventura*, 1971) que contém o elemento de mistério e de magia negra (Paolini, 1979, p. 12).

² Uma boa aproximação ao fantástico na narrativa de Domingos Monteiro figura também no artigo de Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes “O corpo sem vida na narrativa de Domingos Monteiro: evidência e/ou manifestação fantástica” que se concentra no conto “A busca dos mortos” (*Histórias das Horas Vagas*, 1966). Disponível em <http://periodicos.uesb.br/index.php/redisco/article/viewFile/4855/5047> (Cit. 3/5/2017).

claro que a descrição deste tipo de espaço é até certo ponto esquemática, implicando a devida leitura do código, assente no jogo da surpresa (gerada pelo suspense) e da antecipação (gerada não só pelos elementos descritivos, mas também pelo diálogo intertextual que constitui a base destes tipos de literatura). Para além disto, a leitura hermenêutica da ficção fantástica ou insólita não se satisfaz com significados elementares e imediatos, mas procura sempre a interpretação em termos simbólicos ou pelo menos metafóricos.

De acordo com Duarte Faria, também citado por Maria Leonor Machado de Sousa, “a casa é uma imagem-força na literatura fantástica” (Faria, 1977, p. 32). A evolução deste tópico pode ser mapeada através do motivo do castelo assombrado, exaustivamente trabalhado pelo romance gótico nos fins do século XVIII e inícios do século XIX, passando a ser acolhido pelo romantismo europeu. Com o declínio do medievalismo, a topografia literária “gótica” adotou outros cenários: os castelos, abadias e conventos em ruínas deram lugar às simples casas abandonadas ou não, construídas seja no campo longe da civilização, seja no coração das grandes cidades.

Apesar de certa popularidade do tópico da casa assombrada³, convém lembrar que já na literatura oitocentista ter-se-á constituído, paralelamente, o tópico da casa de segredos, na qual os fantasmas não são tanto de natureza sobrenatural, mas antes se transformam em segredos domésticos, restritos à família e invisíveis ao exterior. Muitas vezes tais segredos correspondem à existência de filhos ilegítimos, ao enclausuramento de mulheres ou malucos, comportamentos sexuais perversos, dentre os quais o mais trabalhado na literatura é a prática do incesto. Tal linha motívica entronca também no romantismo, desenvolvendo-se, porém, sobretudo na escrita realista, naturalista, decadentista e mais tarde, com muito afinco, na narrativa (pós-) moderna⁴. Como sustentam Anita Has-Tokarz, o género do horror contemporâneo localiza a ação nas casas da periferia das cidades ou vilas provincianas, ou então nos edifícios de vários andares que preen-

³ Convém recordar, por exemplo, a literatura inglesa vitoriana do século XIX com várias histórias de fantasmas (*ghost stories*), cultivadas por Ch. Dickens, E. Gaskell, Ch. Riddell, Mary E. Penn etc. Na literatura portuguesa aparecem logo as paródias, como se vê, por exemplo, nos romances *O Estudante de Coimbra* (1840-41) de G. Centazzi ou *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão. O tópico na sua vertente não parodiada, porém, persiste também no século XX e mesmo hoje em dia, como o demonstram títulos como *Opetani* (Os Possessos, 1939) de Witold Gombrowicz, *Malpertuis* (1943) de Jean Ray, *The Haunting of Hill House* (1959) de Shirley Jackson ou *This House is Haunted* (2013) de John Boyne. Na literatura portuguesa, podem ser invocados os contos como “A Mancha Não se Apaga” (*Onde a Noite se Acaba*, 1946) de José Rodrigues Miguéis, “A casa à beira da estrada” (*Histórias Fantasmagóricas*, 1969) de Hugo Rocha ou “Casa Assombrada” (*Setembro e Outros Contos*, 2007) de Luísa Costa Gomes.

⁴ Trata-se, por exemplo, dos romances de Nathaniel Hawthorne (p. ex. *The House of the Seven Gables*, 1851), Charles Dickens (p. ex. *The Old Curiosity Shop*, 1841, *The Mystery of Edwin Drood*, 1870) ou William Faulkner (p. ex. *Sanctuary*, 1931, *Light in August*, 1932, *Absalom, Absalom!*, 1936). Na literatura portuguesa, o tópico passa da ficção romântica para a moderna, psicologicamente trabalhada, sendo detetável por exemplo nos romances negros oitocentistas de Camilo Castelo Branco, na ficção de Branquinho da Fonseca (“O Barão” de 1942, “O Involuntário” de 1945 etc.) e, mais tarde ainda, nos romances de António Lobo Antunes (*Auto dos Danados*, 1985, *Tratado das Paixões da Alma*, 1990, ou *Não Entres Tão Depressa Nessa Noite Escura*, 2000).

chem a paisagem do século XXI (Has-Tokarz, 2010, p. 192). Tal *locus horrendus* modernizado, porém, continua a ser, conforme Has-Tokarz, um substituto do além, cheio de existências misteriosas, sobrenaturais ou fantasmáticas, e também um microcosmo especial em que permanecem as leis do irracional (Has-Tokarz, 2010, p. 192).

A casa, em geral, representa o espaço conhecido, familiar, fechado e, daí, seguro. Nos textos fantásticos (ou de horror), porém, o espaço converte-se em não-familiar (conforme o conceito de *unheimlich* de S. Freud), misterioso, perigoso, às vezes até destrutivo para o homem que o habita. Aos atributos deste tipo da casa ameaçadora pertence frequentemente a antiguidade, grande dimensão e escuridão; várias vezes também a vacuidade, abandono e decadência. Não raro estas casas adquirem o estatuto de um ser vivo, ou até personificado, de um organismo que respira, engole, morde e tritura. Enquanto durante o dia, em geral, a casa de horror não se manifesta, simulando a sua entrega aos habitantes temporários, à noite a casa modifica-se, ostentando os seus poderes maléficos, terrorizantes. A sensação da não-familiaridade leva à desorientação dos habitantes e fá-los vaguar pela casa como se esta fosse um labirinto. Às vezes, também, o caráter labiríntico surge reforçado por uma rede de corredores escuros e vazios ou por túneis subterrâneos. A casa torna-se a mansão do medo e da morte.

A casa dos mortos

O conto “Casa Mortuária” desenvolve o motivo já “clássico” do enterro prematuro, que era popular, conforme Philippe Ariès, desde o teatro barroco até ao romance negro, tendo sido inspirado na realidade quotidiana, no medo pânico divulgado sobretudo a partir do século XVII e relacionado com os casos clínicos da morte aparente (Ariès, 2000, p. 126). Neste aspeto, o conto de Domingos Monteiro dialoga com a tradição literária e com o género do conto macabro que aposta na concentração de efeitos sensacionais e num realismo um tanto afastado da cenografia estritamente gótica. Recorde-se que se tratava de uma matéria bastante popular na Inglaterra oitocentista, explorada nas páginas de muitas revistas da época, como atesta, entre outros, o conto “Some Terrible Letters from Scotland” de James Hogg, publicado pela *Metropolitan Magazine* em 1832, mostrando a extrema angústia de um homem vivo, mas declarado morto, o qual só acorda de um transe antes de ser enterrado⁵. O motivo do enterro ao vivo foi também acolhido por E.A. Poe, sobretudo no conto “The Premature Burial” (1844), em que o narrador vive num terror constante de poder ser enterrado vivo, inventando todo um repertório de manobras para prevenir tal situação.

⁵ Na introdução a uma antologia de contos macabros (*tales of the macabre*), publicados nas revistas inglesas no século XIX, R. Morrison e Ch. Baldick afirmam: “In such stories as John Galt’s ‘The Buried Alive’ (1821), William Maginn’s ‘The Man in the Bell’ (1821), and Henry Thomson’s ‘Le Revenant’ (1827), a powerful new formula emerged for the modern tale of horror, in which the protagonist – usually the first-person narrator of the story – would record the extreme psychological effects of being trapped, incarcerated, or even entombed in unbearable conditions of confinement and panic.” (Morrison, Baldick, 2008, p. xvi).

O conto de Domingos Monteiro aproveita-se de uma situação semelhante. O narrador-personagem Artur, traído pela mulher, suicida-se e, em seguida, é declarado morto por um médico ainda novo e pouco experiente, embora empático e cuidadoso. Antes de ser fechado na casa mortuária, a sua mulher deseja vê-lo pela última vez, manifestando um desespero e remorso bem singulares. Artur segue o exame médico e a declaração de óbito, sem se poder mexer e dar sinais de vida, achando-se, porém, realmente morto. Ao contrário da matéria comum sobre a morte prematura, portanto, Monteiro insere um novo elemento: no início, o narrador não sente nenhuma angústia. Já que desejou a morte, o narrador no seu estranho e ontologicamente indefinido estado de um morto-vivo não sente medo dela, encara-a antes com alguma curiosidade e surpresa:

Eu assistia impassível, como um bom morto que era, àquela cena toda, porque, depois do duplo exame que me fizeram, tinha a certeza absoluta: tinha morrido. O que eu não supunha era que a morte fosse aquilo. Calculava, como toda a gente, que a morte era a perda total da consciência, o esquecimento absoluto, uma espécie de ultra-sono completo e definitivo. Mas eu continuava a ver, a ouvir, a pensar... (Monteiro, 2001, p. 101)

A angústia dá-se somente ao acordar na casa mortuária. Sempre a pensar no sofrimento da sua mulher, Artur desenvolve um esforço extrahumano para pôr o seu corpo em movimento, para poder aliviar a consciência da sua mulher, absolvendo-a. A dor observada na cara da mulher transfere-se para o narrador (“E foi este desespero, com a sua trágica eloquência, que me restituiu completamente a mim próprio” [Monteiro, 2001, p. 110]), sendo este sofrimento, em contraste com a sua paciência do morto inicial, que o devolve à condição humana. A dor, como Artur acaba por perceber, é a “própria essência da vida a manifestar-se” (Monteiro, 2001, p. 112). E só neste momento entra o pânico, a consciência de não estar morto, apesar de ser considerado como morto:

Mas o corpo continuava inerte, na sua fria e marmórea imobilidade. A minha alegria extinguiu-se e um terror sem limites sucedeu-lhe. [...] Como a toda gente, meter-me-iam num caixão, e eu seguiria como os mais, com os resposos e o latim, para o sarcófago... E as tábuas do caixão que se pregavam? ... E o chumbo?... O chumbo que eles põem para abafar a voz que ressuscita... E, na noite infundável do ataúde, bem podia eu gritar que não me ouviam... E os vermes, ao depois? E a gula das larvas, pegajosa?... E a mão que sufoca, lentamente, apertando, apertando sem parar?... (Monteiro, 2001, p. 114)

Estados semelhantes surgem descritos também noutros contos com o mesmo motivo da morte aparente⁶. Se ficarmos na literatura portuguesa, convém recordar ainda o conto “Vivo Ainda...!” (1891) de Raul Brandão, ou então o conto “Cadá-

⁶ Por exemplo, no conto referido de J. Hogg, o narrador queixa-se: “Now, Sir, this was quite terrible; for all the while I had a sort of half-consciousness of what was going on, yet had no power to move a muscle of my whole frame. I was certain that my soul had not departed quite away, although my body was seized with this sudden torpor, and refused to act” (Polidori, 2008, p. 101).

ver” (1925) de Agostinho da Silva. O texto de Raul Brandão apresenta a perspectiva de um rapaz doente, tratado numa enfermaria, o qual é declarado morto na sequência de um desmaio:

Hem? era com ele? Teria ele porventura morrido? Seria a Morte aquilo – ouvir, pensar e não se poder mexer, não sentir? ... Teria um pesadelo? ... [...] Ouviu bater a tampa da caixa e então compreendeu... Oh, queria berrar, lutou para gaguejar um uivo – e não podia! não podia! Dizia-se obscenidades, rugia-lhe uma fúria, uma raiva terrível na alma. (Brandão, 2013, p. 276)

Semelhantemente, o conto de Agostinho da Silva desenvolve a história do jovem Pedro que, ao regressar do cemitério aonde fora visitar o túmulo do seu tio, adormece, logo acorda e, assustado por uns fenómenos atribuídos à presença de fantasmas, precipita-se pela escada abaixo. A seguir, apesar de ficar consciente, é declarado morto:

Pedro indignou-se; morto e bem morto, ele, que estava vendo nitidamente toda aquela fantástica cena? Quis falar, gritar que não estava morto; mas a língua nem sequer buliu, os lábios conservaram-se imóveis e cerrados. (Silva, 2002, p. 316)

Contudo, o espírito que anima as histórias, bem como a sua motivação interna, divergem, situando-se o conto de Domingos Monteiro algures ao meio. Como Vítor Viçoso com justeza aponta, o tema do morto-vivo associa-se, no conto de Raul Brandão, ao da “desumanidade prevalecente no espaço hospitalar (os doentes são aí designados por números) e ao do horror de se morrer isolado, longe dos familiares e amigos, no leito anónimo do hospital” (Viçoso, 1999, p. 147)⁷. O conto de Agostinho da Silva, por outro lado, apresenta-se como um *fait-divers*, em que o excesso de efeitos burlescos sugere a representação onírica. Ao contrário dos textos de Brandão e Monteiro, de facto, só Agostinho da Silva conta uma história sonhada.

Há, porém, mais divergências. O máximo pesadelo do conto de Domingos Monteiro não consiste só no facto de o protagonista ser declarado morto, mas assenta sobretudo na tragédia final, quando Artur, já acordado e móvel, encontra na casa mortuária a sua mulher, a qual, incapaz de enfrentar a morte suposta do marido, se suicida no átrio do hospital. Pela ironia do destino, então, o protagonista perde aquela que lhe devolveu, mesmo que indiretamente, a vida.

Embora esta casa mortuária não seja a verdadeira casa (apesar de ser no conto designada familiarmente como “Casa dos Anéis”), o seu estatuto de espaço lúgubre e macabro associa-se de certa forma com as verdadeiras casas assombradas, tal como Domingos Monteiro conta na seguinte história.

⁷ Noutra perspetiva, seria possível cotejar este conto de Raul Brandão com o conto “Enfermaria” de Domingos Monteiro, o qual desenvolve a mesma problemática (horror da morte anónima, condição desumanizada dos doentes que funcionam como números) e em que o espaço hospitalar é descrito como fantasmático e macabro. Recorde-se que já na contística de Fialho de Almeida existe um bom paralelo a este tipo de representação (é sobretudo no conto “Roubo” de *A Cidade de Vício*, 1882, em que o hospital ganha carácter de um *locus horrendus*).

A casa dos fantasmas

O conto “A Casa Assombrada” conta a história de um casal de Lisboa que pretende alugar uma casa isolada, situada numa bela paisagem de lezíria do Tejo, mas envolvida numa teia de mistérios e superstições. Tal como noutros contos consagrados pela tradição, a casa é considerada maléfica devido ao seu passado, à maldição do seu primeiro dono e às mortes deste e dos locatários seguintes. A este cenário tradicional junta-se a situação obrigatória que poderia ser denominada como desafio às forças ocultas. Semelhantemente aos contos de fantasmas tradicionais, deparamo-nos no conto de Monteiro com um casal sedento de experiências invulgares, o qual, ao exprimir o desejo de ver fantasmas, demonstra precisamente o seu cepticismo relativamente à manifestação do sobrenatural. A sua jovialidade sarcástica⁸ perante a atitude da Sr^a Felícia, crédula e supersticiosa, aponta para o confronto de duas mentalidades, a racionalista, associada aqui (como é, aliás, comum) ao espaço urbano, materialista e cosmopolita, e a irracionalista que define a comunidade rural, enraizada num universo arcaico, em que o espírito religioso, bem como a cultura oral com as suas lendas, contos de fadas e histórias de milagres convivem com a superstição e fatalismo⁹.

Após se instalarem, o casal vive na casa sem grandes atropelos, calmamente, até à visita do seu amigo, Dr. Antunes, o qual, contra as expectativas, contradiz o cepticismo autoconfiante do casal, aderindo à mundividência do povo no que diz respeito aos fenómenos inexplicáveis e ao fatalismo (“Por exemplo, sei – e o povo tem disso, pela experiência acumulada de séculos, uma segura percepção – que o Destino está tão ligado às coisas como às pessoas”, [Monteiro, 2001, p. 220]). Ele não só conta as suas próprias experiências (funcionando como prova da existência das casas assombradas), como aponta, dentro da casa alugada, para certas características extraordinárias que fogem a uma explicação estritamente racional:

⁸ Como se vê, por exemplo, nas seguintes passagens: “Desde criança que um dos meus maiores desejos foi viver numa casa assombrada. – E acrescentou sorridente: – Vou lá perder uma ocasião destas...” (Monteiro, 2001, p. 215). “Nada, nem um ranger de portas, nem uma janela que se abre repentinamente como se fosse empurrada por fora, nem os passinhos miúdos de um rato no sótão...” (Monteiro, 2001, p. 219).

⁹ A atitude do povo local manifesta-se nas palavras da Sr^a Felícia e no discurso do narrador heterodiegético:

“O povo diz que ela está assombrada e eu acredito...” (Monteiro, 2001, p. 213), “Silvério Marques e Noémia instalaram-se na casa, que fora alugada por três meses, no começo de Julho. A sua vinda fora motivo de espanto para a gente do povo, para quem a vida das coisas, em que acreditam profundamente, vale tanto como a vida dos homens. Para eles, aquela casa era um foco de perdição e estava condenada definitivamente. Por isso se espantavam sempre quando os viam passar sorridentes e sociáveis, cumprimentando afavelmente, o que por alguns era tomado como uma forma subtil de provocação. ‘Eles vão ver... Eles vão ver...’” (Monteiro, 2001, p. 217). A questão deste confronto de mentalidades, desta vez no conto fantástico brasileiro dos fins do século XIX, é desenvolvida por Šárka Grauová (2017) no artigo “The Anxieties of Civilisation”, em que a investigadora checa analisa os contos regionalistas “A dança dos ossos” (1871) de Bernardo Guimarães e “Assombramento” (1897) de Afonso Arinos.

– E o que é que viu nesta casa?
 – *Nada e tudo*. Qualquer coisa muito difícil de explicar. Uma espécie de atmosfera de expectativa... Fiquei com a impressão de que estas paredes e estes móveis – que em si não são diferentes de quaisquer outros – estão debruçados sobre nós à espera de qualquer coisa. E depois há nesta casa um frio – que o termómetro não marca –, mas que não é menos real.
 (Monteiro, 2001, p. 220)

Caraterísticas semelhantes, que causam um certo mal-estar, incapaz de ser racionalmente concebido e explicado, constituem também o repertório de certos textos fantásticos ou de horror que acusam a influência do psicologismo. Muito perto situa-se, por exemplo, a descrição da cozinha assombrada do romance *Os Possessos* (1939) de Witold Gombrowicz, a qual também parece ser completamente normal e apesar disso há *algo* de estranho, o que contradiz as regras da física. Mas enquanto no romance do escritor polaco existe de facto um objeto em causa – uma toalha suja a contorcer-se como se quisesse vomitar – que provoca nojo e um medo irracional, no conto de Monteiro pode ser somente detetada uma atmosfera invulgar, como se nela estivessem impressos os acontecimentos trágicos realmente ocorridos.

O desenlace do conto dá razão ao povo e ao Dr. Antunes. Devido a uma troca de cartas na agência detetivesca, Silvério está prestes a repetir o último caso sinistro que se passou dentro da casa (no qual um homem matou a sua mulher, cometendo o suicídio a seguir), sentindo-se para isso incitado por alguma força misteriosa, diabólica, logicamente inconcebível (“Havia ali um impulso misterioso, qualquer coisa que estava para além do seu entendimento” [Monteiro, 2001, p. 230]). Vencendo tal impulso, porém, o casal abandona a casa no dia seguinte.

Se nos cingirmos ao conceito do fantástico todoroviano, segundo o qual este modo é regido pela ambiguidade, podemos constatar que este conto – mais do que horroroso ou macabro – é perfeitamente fantástico, oscilando entre a explicação natural (motivo psicológico de um abalo temporário em que o homem chega a consciencializar, com terror, os seus impulsos profundos, a sua própria agressividade) e sobrenatural (incitação do espaço assombrado a cometer um ato violento). O final do conto, porém, demonstra claramente que mesmo os jovens modernos, urbanos e cosmopolitas permanecem no fundo dominados pela mentalidade arcaica, da qual se pretendiam excluir.

A casa do louco

A ação do terceiro conto, intitulado “Casa Circular”, passa-se no Norte de Portugal, perto da estrada que leva de Foz Côa a Lamego. Tal localização concreta e verosímil, junto com a descrição do passeio do grupo de três caçadores, impõe ao conto o ar de um realismo e de um quotidiano, em que não se supõe qualquer irrupção do desconhecido ou sobrenatural. Por isso, a presença do elemento fantástico causa uma estranheza e surpresa. A história, contada pelo narrador autodiegético, começa com a avaria do carro dos caçadores e com a necessidade de estes procurarem um abrigo para passar a noite. Após uma curta caminhada descobrem uma casa habitada e toda iluminada que causa uma efu-

são de hilariedade nos caçadores, mas que é, de facto, uma casa bem estranha, como o narrador-protagonista regista:

A casa era resguardada por um pequeno jardim e por um gradeamento com um metro de altura. Completamente redonda, de um só andar e encimada por um telhado poliédrico, que terminava em bico, estava assente num patamar a cerca de cinquenta centímetros acima da superfície do jardim – a que dava acesso uma escada de três degraus. Duas circunstâncias me chamaram a atenção: a de as paredes terem uma cor prateada (verifiquei depois que eram de alumínio) e o facto de a porta principal não estar no prolongamento da álea que conduzia à escada, mas muito mais para a esquerda. (Monteiro, 2002, p. 62)

Apesar de o narrador sentir um mal-estar perante o aspeto altamente invulgar e impertinente desta casa situada na vertente que dá para o Douro, o grupo, cheio de fome e fadiga, não vê outra possibilidade senão pedir auxílio na casa. Como na situação arquetípica, conhecida dos contos de fadas, a casa iluminada, mesmo causando perplexidade, representa um ponto de salvação numa situação adversa. Semelhantemente aos contos de fadas, também, o grupo é muito bem acolhido pelo dono, cujo físico (homem alto, olhar penetrante, nariz aquilino, pés desmesuradamente grandes), hábitos (come só frutos e bebe só leite gelado) e dons extraordinários (sabe o motivo da vinda dos caçadores, conhece as circunstâncias da sua avaria, de facto ele os *obrigara* a vir) fazem lembrar os de um bruxo ou um vampiro. Após o jantar bem reconfortante, oferecido pelo estranho dono da casa, os hóspedes são acompanhados pela sua esposa aos quartos e, simultaneamente, são prevenidos de se fecharem bem à chave e de não abrirem, sob pretexto algum, nem portas nem janelas. O suspense, veiculado pelo mistério que é nesta altura introduzido no conto, deixa porém as expectativas de algo horroroso a acontecer incompletas. Os três hóspedes dormem muito bem, sem atropelos, pesadelos ou situações inesperadas, só com uma surpresa consistindo no facto de a vista da janela à noite não corresponder à da manhã. No dia seguinte, a esposa do dono da casa, aproveitando o sono do marido estimulado pelos medicamentos, presta aos hóspedes a explicação de todos os mistérios.

A casa é uma invenção do seu marido, engenheiro altamente inteligente, porém anormal e agressivo em momentos inesperados. A invulgaridade da casa assenta, como já ficara insinuado pelo dono ao jantar, no facto de girar à volta dum eixo e seguir o movimento do Sol. Trata-se então de uma conceção moderna e tecnológica, cujo motivo também já é conhecido dos contos de fadas, da casa de pé de galo. A casa, porém, não foi construída só com o fim de desafiar a ciência, mas sobretudo para desafiar o próprio princípio da existência humana. O engenheiro, ao aproveitar o movimento constante da casa, tira uso da energia solar, captada e transformada na sua energia vital. Pode até dizer-se que, deste modo, o engenheiro inaugura um novo mito vampiresco, em que o sangue é substituído pela energia solar e o domínio da escuridão pelo domínio da luz. Apesar do significado eufórico do sol e da luz, no entanto, o novo vampiro é tão perigoso como o antigo e, obcecado pelas suas ideias extravagantes, não hesita em usar violência contra os outros, incluindo os amigos mais próximos. De facto, o engenheiro, após o assassinio de um seu colega, vive fechado dentro da casa

como um prisioneiro ou como um louco no manicómio, tendo a sorte de a sua esposa, médica, poder tratá-lo e vigiá-lo constantemente.

Pelo motivo do cientista/professor genial e louco, o conto insere-se na linha dos textos portugueses como são, por exemplo, o famoso conto “A Estranha Morte do Prof. Antena” (*Céu em Fogo*, 1916) de Mário de Sá-Carneiro, sobre a descoberta da possibilidade de penetrar noutros tempos/mundos, ou o menos conhecido “Enigma” (*Onde a Noite se Acaba*, 1946) de José Rodrigues Miguéis, sobre um professor inglês puritano que, através de uma antiga caixa chinesa, descobre dentro de si os instintos eróticos recalcados. O paralelo com a narrativa de Sá-Carneiro funda-se no desafio de ultrapassar os limites da experiência humana, descobrindo as forças ou mundos até à altura inexplorados, no tema da loucura e, também, nas consequências trágicas a que tal ambição sem medida possa chegar. O espírito interno que anima os dois contos é, porém, divergente. Ao contrário do escritor transmontano, o esteta Sá-Carneiro concentra-se mais na temática da arte, realçando, conforme Clara Rocha, “aspectos como a singularidade do artista, a sua superioridade em relação ao vulgo, o seu sofrimento moral, a sua ânsia do absoluto e os seus dons de vidência” (Rocha, 2009, p. 136). Os contos de Monteiro e Rodrigues Miguéis, por outro lado, não pretendem criar um novo Prometeu acima do vulgo, mas antes um ser tragicamente isolado (e no caso de Rodrigues Miguéis ridicularizado) que, vivendo só para a sua obsessão, perde a ligação com o mundo e com os mais próximos, ligação essa que é desvalorizada na conceção sá-carneiriana, mas essencial no imaginário de Monteiro e Rodrigues Miguéis¹⁰.

Considerações finais

Embora as casas de Domingos Monteiro partilhem vários traços com as casas fantásticas ou de horror conhecidas sobretudo da literatura oitocentista, é evidente que a tal tradição surge já um pouco modificada para se adaptar ao gosto do leitor moderno. Deste modo, as casas do escritor transmontano já não se mostram como espaços primordialmente sinistros e labirínticos que provocam medo e terror, mas funcionam como lugares insólitos que causam uma curiosidade e/ou surpresa pelo inesperado.

O espaço macabro mais tradicional é representado pela casa mortuária, na qual – como aliás o leitor desde o início prevê – se operam em geral as histórias dos mortos-vivos, do enterro prematuro. Tal motivo, conforme Erik van Achter, tornou-se popular na literatura portuguesa no século XIX, constituindo-se até

¹⁰ Outra conceção do motivo do cientista genial, essa que é bem mais eufórica, encontra-se no conto “O Senhor Engenheiro” (*O Destino e a Aventura*, 1971) de Domingos Monteiro que narra sobre um advogado de nome estranho, Simplício Solene Saavedra, que, na verdade, nunca quis estudar direito, ansiando pelo estudo da engenharia para o qual, segundo as pessoas responsáveis, não tinha nenhum jeito. Um dia, porém, Saavedra faz uma invenção fabulosa: com ajuda de um mecânico constrói a máquina que tem “o condão de alimentar nos outros as faculdades de sonho e de meditação” (Monteiro, 2003, p. 45).

como uma pequena “subclasse” do conto de terror (Achter, 2010, pp. 43 – 44)¹¹. E, mesmo que o impacto do conto de Domingos Monteiro não resida tanto nas descrições do terror experienciado pelo morto-vivo, comuns na ficção oitocentista, o macabro continua a estar presente através do motivo da mulher morta. O macabro, aliás, reaparece também em vários contos posteriores do autor, p. ex. em “A Matadora” (1969), “O Canteiro de Estremoz” (1971) ou “O Sobreiro dos Enforcados” (1978).

Outro tipo de casa de horror é abordado no conto “A Casa Assombrada”. Embora as forças maléficas do espaço, bem conhecidas da literatura gótica/fantástica de oitocentos, se manifestem com grande intensidade na casa da lezíria do Tejo, o lugar em si não parece nada assustador. Em vez dos corredores escuros e cantos tenebrosos, o extraordinário aqui consiste no frio e na sensação de alguma expectativa pairando dentro da casa. Este conto, porém, demonstra uma das facetas típicas da contística de Domingos Monteiro, o seu enraizamento na mentalidade arcaica e rural, a que os motivos da maldição, superstição ou sentimentos são bastante familiares. Um diálogo semelhante com a tradição folclórico-maravilhosa está também presente, por exemplo, nos contos “Confissão” (1963), “A Mão Fechada” (1963), “A Vinha da Maldição” (1969) e, especialmente, nos contos de inspiração natalícia e castelhana.

Já a terceira casa, a circular, insere-se noutras duas linhas de inspiração. Primeiro, pela figura do cientista extravagante, adapta-se ao tema de um criador solitário e desmesuradamente ambicioso (de tipo de Frankenstein ou doutor Moreau) que deseja penetrar nos mistérios da vida e da morte. Segundo, tratando-se de um motivo da invenção tecnológica um tanto futurista, o conto “Casa Circular” de Domingos Monteiro pode ser considerado, para além do fantástico ou terrífico, uma ficção científica.

É evidente que Domingos Monteiro é um dos autores portugueses que mais exploraram o fantástico e o horror na sua narrativa sem, porém, abdicar de uma realidade portuguesa bem concreta. Na verdade, trabalhando o sobrenatural dentro do contexto perfeitamente familiar, Domingos Monteiro penetra na mentalidade portuguesa e, de um modo mais vasto, também nos problemas do homem universal, abordando a sua complexidade através de seus medos, terrores e obsessões secretas, ou seja, aquilo que, independentemente do espaço e da época histórica, fica desde sempre codificado no ser humano como uma constante antropológica.

Referências bibliográficas

Achter, E. (2010). *On the nature of Portuguese Short Story* (Tese de Doutoramento). Universiteit Utrecht.

¹¹ Segundo Erik van Achter, “there is a small subclass which deals with resurrection and exhumation after premature burial” (Achter, 2010, pp. 43-44). Apesar disso, o modo gótico, tal como era cultivado na narrativa inglesa, não teve grande repercussão em Portugal no século XIX, devido à forte inclinação da segunda geração romântica para a melancolia e depressão, e também para a paródia (Achter, 2010, pp. 44).

- Ariès, P. (2000). *Dějiny smrti II*. Trad. Danuše Navrátilová. Praha: Argo.
- Brandão, R. (2013). *A Pedra Ainda Espera Dar Flor: dispersos 1891-1930*. Lisboa: Quetzal.
- Chorão, J. B. (2001). Histórias deste e de outro mundo. In D. Monteiro, *Contos e novelas* (vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Faria, D. (1977). *Metamorfoses do fantástico na obra de José Régio*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Grauová, Š. (2017). The Anxieties of Civilisation. In Š. Grauová, E. Voldřichová-Beránková (Eds.). *Dusk and Dawn: Literature Between Two Centuries*. Praha: Univerzita Karlova.
- Has-Tokarz, A. (2010). *Horror v literaturze współczesnej i filmie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii-Curie Skłodowskiej.
- Monteiro, D. (2001). *Contos e novelas* (vol. I). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, D. (2001). *Contos e novelas* (vol. II). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Monteiro, D. (2002). *Contos e novelas* (vol. IV). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- Morrison, R., Baldick, Ch. (2008). Introduction. In J. Polidori, *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Paolini, C. (1979). *The narrative art of Domingos Monteiro*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural.
- Polidori, J. (2008). *The Vampyre and Other Tales of the Macabre*. Oxford: Oxford University Press.
- Quadros, A. (1992). *Estruturas simbólicas do imaginário na literatura portuguesa*. Lisboa: Átrio.
- Ribeiro, Á. (1965). *Psicologia e ética na obra de Domingos Monteiro*. Lisboa: Soc. de Expansão Cultural.
- Rocha, C. (2009). Leitura do conto “A Estranha Morte do Prof. Antena”. In M. I. Rocheta, S. Martins (Coords.), *Conto Português, Séculos XIX – XXI 2*. Lisboa: Edições Caixotim.
- Silva, A. (2002). *Estudos e Obras Literárias*. Lisboa: Âncora.
- Sousa, M. L. M. (1979). *O “horror” na literatura portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa.
- Viçoso, V. (1999). *A Máscara e o Sonho. Vozes, Imagens e Símbolos na Ficção de Raul Brandão*. Lisboa: Edições Cosmos.

Resumo

Com base nas análises e teorias de Maria Leonor Machado de Sousa (1979), Anita Has-Tokarz (2010), Erik van Achter (2010) e doutros pesquisadores, o presente artigo analisa o imaginário da casa de horror na contística de Domingos Monteiro, especialmente nos contos “Casa Mortuária” (1943), “Casa Assombrada” (1961) e “Casa Circular” (1967). As análises demonstram várias linhas de inspiração ou paralelismos literários que se delineiam desde o conto macabro (ou de terror), até ao conto puramente fantástico e de ficção científica.

Abstract

Based on analyses and theories of Maria Leonor Machado de Sousa (1979), Anita Has-Tokarz (2010), Erik van Achter (2010) and others, this essay analyses the imagery of the house of horror in the fiction by Domingos Monteiro, especially in the short-stories “Casa Mortuária” (1943), “Casa Assombrada” (1961) and “Casa Circular” (1967). The analyses point at various lines of inspiration or literary parallelisms which spread from tales of the macabre till the pure fantastic or scientific fiction.