



O espelho deformante Imagens do grotesco em *Fatal Dilema*, de Abel Botelho¹

Anabela Barros Correia
Universidade de Lisboa

PALAVRAS-CHAVE: GROTESCO, NATURALISMO, DEFORMAÇÃO, ABEL BOTELHO, *FATAL DILEMA*.

KEYWORDS: GROTESQUE, NATURALISM, DEFORMATION, ABEL BOTELHO, *FATAL DILEMA*.

1. Abel Acácio de Almeida Botelho (1854-1917) nasceu em Tabuaço e faleceu na Argentina, na cidade de Buenos Aires, onde exercia a função diplomática de Ministro de Portugal desde 1911. Embora tenha tido um percurso brilhante no Exército, chegando a alcançar a posição de coronel no Corpo do Estado-Maior, foi a carreira literária que o tornou um caso de fama no seu tempo. E, se hoje recordamos Abel Botelho, será, sem dúvida, muito mais devido ao seu lado de escritor do que aos seus feitos de militar.

Deixou-nos uma obra literária vasta e variada, passando pelos romances, contos, novelas, poemas, peças de teatro, crónicas e diversos textos ensaísticos de crítica artística, bem como de índole interventiva. Muitos desses textos, incluindo contos, poemas e crónicas, encontram-se dispersos pela imprensa periódica da época.

Quando surgiram, as obras de Abel Botelho jamais deixaram indiferentes a crítica e o público. Antes, pelo contrário, causaram as mais diversas reacções – admiração, escândalo, desagrado, entusiasmo. A recepção desfavorável da sua obra trouxe-lhe alguns problemas,

¹ O texto que se segue é um resumo da dissertação de mestrado, com o mesmo título, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa em Maio de 2009.

como a interdição de algumas das suas peças de teatro serem representadas, no entanto não lhe faltaram admiradores e simpatizantes. Entre eles, é referida Teodolinda Elisa Vieira, uma leitora e colecionadora dos seus livros, que, sem nunca ter conhecido pessoalmente o escritor, o nomeou herdeiro exclusivo dos seus bens. Além disso, encontram-se no espólio de Abel Botelho documentos que confirmam a existência de admiradores seus no público brasileiro de então.

Foi com a publicação do seu primeiro romance, *O Barão de Lavos* (1891), o volume com que inicia a *Patologia Social*, que Abel Botelho começou a assinar toda a sua obra como «Abel Botelho». Antes disso, assinava sempre como «Abel Acácio» – assim o confirmam todos os seus textos anteriores.

A obra de Abel Botelho mais conhecida e estudada será, certamente, a *Patologia Social*, ciclo literário constituído por cinco volumes: *O Barão de Lavos*, *O Livro de Alda* (1898), *Amanhã* (1901), *Fatal Dilema* (1907) e *Próspero Fortuna* (1910). Aqui a crítica considera que Abel Botelho recebe a influência estética do escritor naturalista Émile Zola (1840 – 1902). Contudo, notemos que *O Barão de Lavos* teve um lançamento tardio, quando a contestação e o declínio do Naturalismo estavam generalizados, o que faz com que o carácter naturalista da obra botelhiana seja considerado epigonal (cf. Lourenço, 2005: 148).

Se lermos um excerto de uma entrevista ao escritor feita por Albino Forjaz de Sampaio, em 1907, sentimos que Abel Botelho terá acolhido nas suas obras diversas influências, além da naturalista:

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

Na segunda edição d'*O Barão de Lavos*, de 1898, Abel Botelho publicou o prólogo que explica o conteúdo programático da série *Patologia Social* e justifica o seu título. O essencial desse programa é o estudo e a observação da actividade humana, analisando três faculdades: sentimento, pensamento e acção. O desequilíbrio causado pelo excesso de uma dessas faculdades no carácter das personagens é analisado nos romances da *Patologia Social* (cf. Almeida, 1979: XX-XXI). N'*O Barão de Lavos*, n'*O Livro de Alda* e em *Fatal Dilema*

apresenta-se a análise de diferentes casos em que predomina o sentimento; no romance *Amanhã* encontramos um caso de excesso de pensamento; e, em *Próspero Fortuna*, a história é de um predomínio da acção.

Ao lermos a *Patologia Social* – e uma grande parte da restante obra de Abel Botelho, que pouco diferente é da referida série –, percebemos que o principal tema é a crítica da sociedade portuguesa contemporânea. Leiam-se a sua série de crónicas «Lisboa em Flagrante», publicadas na revista *A Ilustração*, entre 1886 e 1888; os romances *Sem Remédio...* (1900) e *Os Lázaros* (1904); o livro de contos *Mulheres da Beira* (1898); as novelas *Santa Adosinda* (1901) e *Amor Crioulo* (1919), inacabada e editada postumamente pelo escritor João Grave; as suas peças de teatro, como *Germano* (1886), *Claudina* (1890), *Jucunda* (1895), *Imaculável* (1897). Verifica-se em todas estas narrativas uma semelhança temática e até nos cenários e na caracterização das diversas personagens-tipo: a doutrina naturalista exposta na enunciação dos problemas de uma sociedade decadente em todos os seus estratos, tendo como fundo dominante a Lisboa oitocentista ou a vida rural nas Beiras.

Os contos de *Mulheres da Beira* contêm traços naturalistas, mas também alguns do imaginário romântico, tais como a presença de uma visão maniqueísta de anjos e demónios (cf. Jesus, 1991: 150) ou de uma heroína romântica que morre inocente. Entre todos os contos de *Mulheres da Beira*, destaca-se «A Consoada» pela sua diferença: apesar das suas características naturalistas na descrição da vida difícil e do meio social das personagens, não está presente a forte crítica social que caracteriza quase toda a obra botelhiana. É uma história com final feliz, algo extremamente raro no universo ficcional de Abel Botelho. Considera João Décio que é a honra o tema principal dos contos botelhianos (cf. Décio, 1968: 190). De facto, na maioria dos contos de *Mulheres da Beira*, é a honra a génese das tragédias em que terminam.

Quanto à poesia de Abel Botelho, presente nos livros *Sofrer e Amar* (1880) e *Lira Insubmissa* (1885), pode-se afirmar que pertence a uma fase que assinala um momento diferente na sua criação literária. A poesia foi a primeira fase da carreira literária de Abel Botelho e não viria a ter crescimento e continuidade, o que se confirma tendo em conta que o último livro de poesia publicado pelo escritor foi precisamente *Lira Insubmissa*. Todos os outros livros de Abel Botelho que se editaram depois contêm textos de outros modos literários. Os poemas que Abel Botelho escreveria mais tarde permanecem no seu espólio e nunca foram editados – não se sabe qual seria a intenção, o verdadeiro destino que o autor lhes pretenderia dar.

A poesia editada de Abel Botelho distingue-se da sua restante obra pela diferente temática: o culto da pátria e da língua portuguesa, da arte, da terra natal e temas líricos amorosos.

Contrariamente à poesia, encontramos na obra teatral de Abel Botelho um paralelo temático com a *Patologia Social*. A representação da sociedade portuguesa contemporânea saía dos romances e das peças de teatro escritas e passava várias vezes para os palcos, facto que provocou várias reacções do público e da crítica. Abel Botelho teve sucesso e insucesso no seu teatro, mas não a indiferença.

Se considerarmos que, no tempo de Abel Botelho, a maioria da população portuguesa era analfabeta, é compreensível que tenham sido as peças de teatro, muito mais representadas nos palcos do que editadas e lidas², a conhecer melhor as opiniões do público sobre elas do que os outros textos. Os temas apresentados na ficção botelhiana eram de tal modo escandalosos e polémicos que se tornava quase impossível haver indiferença entre o público e a crítica: homossexualidade, pederastia, incesto, corrupção, adultério, miséria, injustiça social. O que acontecia, muito frequentemente, era uma rápida interdição das peças, impulsionada não só pelo seu conteúdo, de uma intensa paródia social e política, como ainda pelo clima de violência que causava entre os espectadores, com discórdias e pugilato.

A mais veemente interdição no teatro de Abel Botelho foi a que se fez à comédia satírica *Vencidos da Vida* (1892). Algumas peças de Abel Botelho foram retiradas dos palcos, como *Imaculável*, ou até impedidas de ser representadas – é o caso de *Germano* – e mesmo recusadas pelas companhias teatrais, o que aconteceu com a primeira intenção que Abel Botelho tinha para *Fatal Dilema*, romance que adaptou para argumento teatral, mas de que, perante as dificuldades em concretizar esse plano, se viu forçado a desistir, publicando-o como o quarto volume da *Patologia Social*. Porém, apesar de o autor já ter tido vários problemas na aceitação do seu teatro, nenhuma outra peça teve uma proibição tão contundente como *Vencidos da Vida*: foi a única cujo manuscrito foi retirado ao autor, por ordem de apreensão da censura teatral.

Sendo uma peça que parodiava o conhecido grupo intelectual, em que se integravam personalidades com grande poder político, entre elas Oliveira Martins, então Ministro da Fazenda, foi rápida e agressiva a oposição das autoridades: tendo estreado no Teatro do Ginásio a 22 de Março de 1892, já no dia 24 de Março a peça estava fora dos palcos.

² Apenas duas peças de Abel Botelho foram publicadas: *Germano* e *Jucunda*.

Não só no teatro Abel Botelho recebeu críticas desagradáveis: também na poesia foi incompreendido e injustamente mal apreciado. *Lira Insubmissa* foi um livro que não agradou à crítica, que se opôs à recusa exposta no seu preâmbulo do influxo de estrangeirismos na língua portuguesa, e considerou a sua poesia de má qualidade.

Embora a obra botelhiana tivesse sido recebida com alguma hostilidade e tenha merecido um julgamento severo, o escritor teve bastante sucesso nos seus romances, sobretudo com o primeiro, *O Barão de Lavos*, que, a despeito de ter sido considerado inconveniente e obsceno, devido à ousadia do tema principal (homossexualidade masculina e pederastia), rapidamente foi lido pelo público, como nos confirma Albino Forjaz de Sampaio: «O aparecimento de *O Barão de Lavos*, escandaloso romance patológico, deu ao seu autor uma notoriedade vizinha da glória. Esgotou-se em quinze dias e é sem contestação a obra capital do escritor» (Sampaio, 1931: 2).

2. Ao pensarmos no grotesco, associamo-lo imediatamente ao feio, ao ridículo, ao exagerado, ao objecto, ao assimétrico e desarmonioso, ao extravagante, ao absurdo, ao nauseabundo, ao desconcertante e também ao fantástico e impossível. O grotesco evoca tudo isso. No entanto, apesar de o grotesco ser associável ao domínio do fantástico, pela facilidade com que aí se pode expressar, ele também está presente na representação realista e naturalista das coisas feias e desagradáveis.

A estética naturalista procura representar uma realidade conforme com a verdade absoluta. Se o Naturalismo pretende captar a realidade, não pode excluir o feio e o grotesco, que são partes da verdade. Os naturalistas idealizavam a exposição dessa verdade absoluta, sem eufemismos e sem a subjectividade do autor. Aliás, o disfemismo até era cultivado, se servisse bem esse propósito de retratar eficazmente a verdade absoluta. Encontramos a defesa do feio na expressão da verdade nas palavras do escritor Júlio Lourenço Pinto, no seu livro *Estética Naturalista* (1884), volume que reúne uma colectânea de textos doutrinários inicialmente publicados na *Revista de Estudos Livres*, em 1883 e 1884:

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

pelo desenvolvimento e pela apoteose do que é belo e grande, e na segunda pela reprovação do que é mau, vicioso e baixo. (Pinto, 1996: 43)

O grotesco é uma categoria estética presente nos vários domínios da arte, mesmo ainda antes de receber a designação que hoje se usa. O que se entende por «grotesco» só adquiriu esse nome em finais do século XV (refere-se, por vezes, o ano de 1480), depois da descoberta de pinturas murais com motivos insólitos, fantasistas e híbridos de figuras humanas, animais e vegetais em metamorfoses recíprocas, combinados com elementos arquitectónicos, numa livre desfiguração da realidade, aquando de escavações feitas nas ruínas romanas da *Domus Aurea*, de Nero. O estilo ornamental dessas pinturas foi denominado «*la grottesca*», palavra derivada do italiano «*grotta*» (cave, gruta, caverna).

Existem traços constantes no grotesco que o distinguem de categorias estéticas afins, tais como «o burlesco, o fantástico ou o horrífico» (Monteiro, 2005: 26). Apenas em circunstâncias específicas se desencadeia o grotesco. Segundo Dieter Meindl, na representação de várias realidades há processos que nos permitem detectar e caracterizar o grotesco: «Empirically considered, the grotesque is a very diffuse phenomenon. Nevertheless, Fuss reduces it to three procedures, which are often combined in the individual occurrences of the grotesque. The three procedures are inversion, distortion and fusion» (Meindl, 2005: 9)³.

Em relação ao que distingue o grotesco do burlesco, Maria do Rosário Mariano defende que o burlesco «é uma categoria estética do género cómico, diversamente do grotesco, que existe amiúde noutros universos – o fantástico, por exemplo – sem qualquer ligação ao cómico» (Mariano, 2005: 56). Além disso, refere a autora que a deformação caricatural burlesca é mais moderada, em comparação com a que pode ocorrer no grotesco (cf. *ibid.*). A caricatura grotesca pode apresentar-se extremamente deformada, ao ponto de o objecto de onde partiu se tornar quase indecifrável (cf. *ibid.*). A autora observa ainda que, embora exista no grotesco um grande poder de distorção, esta categoria estética apresenta limites que a separam do extremo horror (cf. *ibid.*: 57).

O grotesco pode causar diversas reacções, entre elas o riso. Maria do Rosário Mariano desenvolve este assunto, aludindo a diferentes contextos de um riso provocado pelo grotesco. O contexto pode ser trágico e de horror, causando um riso que é uma resposta de defesa, ou de uma situação que se torna risível devido ao desprezo e desdém sentidos pelo sujeito que julga e avalia algo de que se afasta e que considera ridículo (cf. *ibid.*: 58).

³ Dieter Meindl, ao mencionar Fuss, refere-se à seguinte monografia: Peter Fuss (2001). *Das Groteske: Ein Medium des Kulturellen Wandels*. Köln: Böhlau Verlag.

Este último contexto está relacionado com o riso tragicômico que, por vezes, se sente na sátira. Na ficção realista e naturalista, em que a sátira aos problemas da sociedade é tão frequente, pode transparecer o ponto de vista satirizante do narrador, que algumas vezes alcança o nível da troça no retrato de realidades dramáticas. É um riso sem compaixão. Se assim não fosse, não haveria espaço para o riso. Frequentemente, o narrador realista-naturalista rastreia em várias personagens satirizadas responsabilidades pela sua desgraça.

Para Ofélia Paiva Monteiro, esta junção entre patético e risível é uma característica fundamental no grotesco, advogando que é essa fusão contraditória que gera o grotesco:

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

No Naturalismo, o grotesco tem de, inevitavelmente, irromper, pois, um dos propósitos desta escola é também mostrar o lado desagradável da realidade, sendo seus temas recorrentes a doença, o vício e a miséria (cf. Monteiro, 1997: 902).

O grotesco naturalista expressa-se sobretudo com imagens do corpo e de tudo o que com ele se relaciona – os fenómenos da vida corporal, as doenças, os comportamentos e as implicações destes factores na vida das personagens. Evidentemente, o exagero na descrição mórbida e decadentista da patologia e de tudo o que a envolve, algo que ocorre na narrativa naturalista, conduz a uma inevitável expressão do grotesco. A temática do conhecimento das doenças resulta numa amplificação da deformidade e da teratologia, o que ultrapassará o domínio do verosímil no ser humano, rompendo com a intenção naturalista de apresentar a verdade pura sem exageros.

Abel Botelho declara, no prefácio à segunda edição d'*O Barão de Lavos*, o seu desinteresse pela personagem normal e sem doenças. É o indivíduo chagado de patologias que dá origem aos estudos desenvolvidos na *Patologia Social* (cf. Almeida, 1979: XX).

A representação do feio e do patológico torna-se enfática na literatura realista e naturalista, algo necessário para demonstrar a consequência dos vícios. O grotesco que encontramos no Naturalismo e no Realismo, escolas que, à partida, rejeitam a presença do fantástico, é um grotesco erguido com base no quotidiano do mundo real e familiar, um grotesco de imagens deformadas desse mundo, ainda que aureoladas por uma pompa alegadamente científica. Devido às doenças físicas, os corpos podem apresentar as deforma-

ções mais perturbantes; com as doenças mentais, são os comportamentos que se podem revelar grotescos, dada a sua irracionalidade e o seu absurdo.

As deformações do mundo real são apresentadas com hipérboles e deformações que as tornam irreais, o que leva a concluir que esta representação realista-naturalista é, afinal, a de um mundo grotescamente distorcido, ou seja, demasiado estranho, sem contornos e limites conhecidos. O grotesco abala a representação do mundo real que realistas e naturalistas procuraram captar.

Tudo o que perturba e surpreende com alguma violência, por extravasar as fronteiras do que é familiar e provável, será grotesco, independentemente do seu efeito imediato no indivíduo perturbado e surpreendido: riso, grito, choque, estranheza, medo, repulsa, repugnância, troça.

Na ficção realista e naturalista, o grotesco, dando forma aos medos humanos, apresenta-se de diversos modos: em objectos, animizados ou quase; em gestos do quotidiano, nos comportamentos; em ambientes sujos, desagradáveis e hostis; na própria interioridade das personagens, em cujos delírios se encontram as suas vidas desfiguradas pelos seus medos.

Estas anomalias da realidade, com imagens verdadeiramente deformadas, indicam a perturbação que existe na mente face ao mundo retratado, sentido como perigoso, desconhecido e ameaçador e quase se antevê a narrativa realista-naturalista alcançar o ambiente onírico da literatura fantástica.

Quanto à representação naturalista do corpo humano, saliente-se que, tendo o Naturalismo uma relação estreita com o materialismo (cf. Furst, e Skrine, 1975: 11-12), é impossível ignorar o corpo, o seu funcionamento e as imagens que o representam. Para os naturalistas, o corpo é a sede de todo o ser. Mesmo quando as personagens sofrem psicologicamente, o sofrimento expressa-se em sintomas físicos.

O programa naturalista, com o fim de apresentar uma perspectiva válida e verdadeira do real, apoia-se nas teorias científicas suas contemporâneas. O Naturalismo encontra a solidez dos seus propósitos em várias correntes científicas e filosóficas, como o positivismo de Auguste Comte, o determinismo de Taine, o estudo de medicina experimental de Claude Bernard, as teorias de evolução das espécies de Charles Darwin e de Jean-Baptiste Lamarck, a teoria da degenerescência, de Max Nordau, os tratados de anatomia das raças humanas e de antropologia criminal, associadas à fisiognomonia e à frenologia, de Cesare Lombroso, assim como diversas correntes de outros pensadores da época.

A fisiognomonia e a frenologia fornecem-nos exemplos de imagens grotescas construídas num discurso que pretendia ser científico. Nas teorias de Cesare Lombroso, existem várias imagens deste género com suposta base científica. Lombroso encontrava interpreta-

ções específicas sobre a personalidade e as capacidades dos indivíduos mediante a mera observação dos seus traços físicos.

Encontramos várias associações entre traços físicos e personalidade nas narrativas realistas e naturalistas. Este determinismo tinha a função de assinalar no corpo a personalidade. As características negativas de um carácter são reforçadas pela hipérbole, pela distorção e até pelo confronto com instintos animalescos, o que gera o grotesco. Um exemplo é o da descrição de Gertrudes, protagonista do conto «A Ponte do Cunhedeo», do livro *Mulheres da Beira*, de Abel Botelho, em que, através da sua fisionomia, o narrador realça a sua avareza:

Era de uma fealdade repulsiva e característica a Gertrudes da nossa historieta. Alta, esgalgada, curva, tinha o seu perfil o que quer que fosse de rapinador e adunco. A linha do seu corpo emagrecido era negra e rígida como um bico de ave de rapina; lembrava a unha inexorável de algum grande carnívoro pré-histórico. Era uma ânsia de adquirir, sempre expectante... um ladrão espreitando. Que cabeça aquela! Que eloquentíssima lição de frenologia!... O rosto, muito comprido, adelgado na testa, aguçado para o queixo, e com os ossos malares excessivamente largos, figurava remotamente uma cruz... a cruz viva da sua existência, toda privações e sacrifícios. (Botelho, 1979: 339)

No entanto, apesar de um aparente grande rigor científico e de um cuidado apoio nas várias teorias dos pensadores seus contemporâneos, o Naturalismo não capta nem transmite uma perspectiva fiel à verdade que pretendia alcançar. Ainda no contexto determinista entre corpo e personalidade, uma área bastante explorada por realistas e naturalistas foi a representação da mulher. O foco de interesse era conhecer o estranho mundo feminino. Nessa tentativa, a literatura realista-naturalista espelha o pensamento da cultura judaico-cristã, que dividiu o mundo feminino entre mulheres puras, angelicais, submissas, virtuosas e equiparadas à Virgem Maria, e mulheres impuras, fatais e sedutoras, comparadas à Eva pecadora. Mediante o exame das características físicas das personagens femininas, o narrador definia o tipo de mulher e o seu lugar no mundo.

Nas representações realistas e naturalistas do corpo feminino, habitualmente o grotesco aparece no retrato dos costumes, vistos como decadentes e dissolutos, das mulheres fatais ou das mulheres de baixa condição social. Mais rara é a exposição do corpo grotesco nas mulheres apresentadas como angelicais e inocentes, que, por norma, são personagens de estratos sociais elevados e um tanto afastadas de quase toda a restante sociedade. O grotesco manifesta-se com mais facilidade nas imagens das mulheres com um papel activo no mundo degradado que os naturalistas criam. Nas mulheres apresentadas como seres

afastados da sociedade decadente, o grotesco surge apenas em contextos mais delimitados, tais como doenças e fenómenos naturais do corpo.

O grotesco dos naturalistas é, principalmente, o grotesco alusivo à realidade material e corporal, em consonância com o predomínio do método fisiológico de observação e estudo dos tipos humanos, de entre os dois métodos de análise adoptados no Naturalismo – o fisiológico e o psicológico.

Bakhtine analisa o grotesco como um conceito indissociável do corpo e da materialidade (cf. Bakhtine, 1970: 27-28), denominando as imagens da vida corporal e material de «realismo grotesco». O realismo grotesco de Bakhtine remete para um rebaixamento topográfico corporal, relacionado com as funções vitais e as metamorfoses que o corpo naturalmente atravessa, tópicos que o escritor naturalista não se exime de desenvolver:

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

O oposto dos corpos grotescos que, muitas vezes, os naturalistas retratam é um corpo fechado à natureza e cristalizado no tempo, fixo numa forma definitiva e completa, autónoma e que se basta a si mesma, que nos remete para a imagem do corpo sublime – para sempre belo, jovem, imune às inclemências do mundo exterior. Por vezes, coexistem, na ficção naturalista, personagens de corpo perfeito com as personagens grotescas, o que desencadeia um contraste de intensificação da fealdade.

A arte naturalista não concretizou o seu esforço de representar a realidade pura, o mais conforme possível com a verdade, pois o que o artista tenta transmitir como a verdade absoluta é, inevitavelmente, filtrado pela sua subjectividade, que revela a inaptidão de converter um registo ficcional e imaginário num registo da verdade autêntica. A consequência é uma arte em que se reflectem o pensamento do artista e as crenças e preconceitos da sua época.

3. Na ficção de Abel Botelho, o mundo representado caracteriza-se por uma abundância e diversidade de personagens e cenários, em que existem contrastes: o feio, grotesco e turvo e o belo, sublime e solar. O mundo escuro, nocturno e desagradável é habitado por personagens grotescas em vários aspectos: na imagem corporal, nos seus comportamentos e instintos, na sua insensibilidade. Mas como poderiam elas revelar as suas faces grotescas se no mundo ficcional de Abel Botelho só elas aparecessem?

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

Os efeitos de feio, exagerado e incongruente, criados pelo grotesco, são originados por vários tipos de distorção, tais como a sátira, a caricatura, a deformação, o ridículo e o nivelamento do ser humano aos animais.

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

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

Em todos os estratos sociais representados na sua obra, Abel Botelho soube construir diversas imagens do grotesco. No entanto, em *Fatal Dilema*, nota-se uma tónica expressiva no desfile das figuras do *bas-fond* lisboeta, embora as personagens satirizadas da nobreza (a Condessa de Malpartida e outras pessoas do seu círculo mundano, como o *Chico Malfeito*) e dos ambiciosos de ascensão social, como Heitor, também sejam retratadas com traços de

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

No Naturalismo, como se sabe, o vício origina a doença, que se representa com imagens feias de degradação, uma parte do ciclo vital do corpo inacabado, tópico do realismo grotesco. O romance *Fatal Dilema* apresenta muitas imagens do grotesco neste contexto do feio e do patológico. São quadros em que o aspecto visual do corpo fala por si e a indumentária e as atitudes das personagens são complementos intensificadores desses corpos grotescos. Essa intensidade na expressão visual é mais fácil de ocorrer na representação das personagens do *bas-fond* – doentes, sujas, esfarrapadas, estropiadas, imersas em vícios e comportamentos que lhes permitem uma fuga da realidade (pândegas ocasionais e celebrações carnavalescas).

Albano, amigo de Heitor e da família Penalva, a família em torno da qual ocorrerá a tragédia narrada no romance⁴, é uma das principais personagens que evidenciam o corpo grotesco. No corpo teratológico de Albano, lemos a sua personalidade e o seu percurso de vida (cf. Botelho, 1983: 12-13). Na descrição de Albano, abundam as características de um corpo feio, disforme e doente.

Em todos os indícios de miséria, sujidade, doença e degradação nas personagens cresce a dimensão grotesca das suas figuras, confirmando o feio como corolário do mal, o corpo doente como um constante processo inacabado de metamorfose e podridão. O grotesco perturbante dos corpos doentes, em *Fatal Dilema*, não se revela um apanágio exclusivo da variedade pictórica que o *bas-fond* proporciona na obra de Abel Botelho. Não é apenas a pobreza que gera a doença e as circunstâncias desfavoráveis que oprimem a vida e aguçam a fragilidade humana.

Há males transversais a todos os grupos da sociedade, que reforçam a mensagem da acção corrosiva dos vícios e se manifestam em doenças físicas devastadoras. Esses males estão relacionados com tragédias e dilemas desencadeados por desgostos intensos, remorsos e questões de honra, provocados por comportamentos decadentes moralmente cen-

⁴ *Fatal Dilema* apresenta o drama de uma família aristocrática, a família Penalva, em que Eusébio Penalva adoce gravemente e morre, ao saber que a mulher, D. Isabel Penalva, o trai com Heitor. Já viúva, D. Isabel mantém o relacionamento secreto com Heitor e, num delírio, sugere que este se case com Susana, sua filha, como forma de reforçar e perpetuar a ligação com o amante. Inicialmente, Eusébio recusa a proposta; porém, acaba por considerá-la como um meio vantajoso de ascensão social e tenta seduzir Susana. Apesar de a jovem Susana se afeiçoar a Heitor e, mais tarde, considerar a hipótese de se casar com ele, a tragédia completa-se com a sua morte, por desgosto e vergonha, ao descobrir toda a verdade sobre a relação da sua mãe com Heitor e as respectivas consequências implicadas na morte do seu pai, Eusébio.

surados pelos naturalistas, como o adultério ou os actos motivados pela sedução de uma fácil ascensão social.

Um outro modo de configuração do grotesco em *Fatal Dilema* é a analogia que, algumas vezes, se estabelece entre o humano e o animal, que pode ser variada e imprevisível: tanto se faz apenas uma comparação entre esses diferentes domínios, como é possível atribuir características físicas exclusivas dos animais a partes do corpo de uma personagem, assim como se associam comportamentos e vozes animais a pessoas. No romance *Fatal Dilema*, são múltiplos os exemplos de personagens animalizadas nos seus corpos, tanto pertencentes à aristocracia, como oriundas do *bas – fond*.

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

Os instintos bestiais são os da sobrevivência: alimentação, reprodução e defesa do corpo. As personagens naturalistas apresentam, no seu quotidiano, várias imagens e comportamentos que obedecem a esses instintos. O narrador descreve os seus hábitos à mesa e também o seu comportamento sexual, sendo estes tópicos muito explorados na narrativa naturalista. A despeito de serem comportamentos naturais dos seres vivos, eles geram perturbação ao alcançarem proporções desregradas que se traduzem no vício.

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

Estes comportamentos verificam-se em algumas personagens de *Fatal Dilema* e os seus excessos – e as hipérboles com que o narrador os descreve – originam um grotesco desconcertante, matizado de tons ridículos e patéticos. Um episódio ilustrativo disso é o de um almoço de Conceição, Albano e Consuelo (cf. Botelho, 1983: 128-129, 132-133), em que notamos os efeitos da fome, da miséria e, paradoxalmente, da necessidade de erguer máscaras frágeis de um falso bem-estar, no comportamento humano.

A sociedade portuguesa oitocentista retratada por Abel Botelho, principalmente nos meios aristocráticos, reflecte bastante a distorção causada pelas máscaras, o abismo entre ser e parecer. Nessa desordem carnavalesca, em que ninguém se revela claramente e onde tudo aparenta ser permitido para sobreviver, as referências e os valores morais perdem-se.

Um instante de glória vale por si e não importa como foi alcançado. Elevam--se, então, os anti-heróis.

Na ficção naturalista, entre tantos protagonistas que se caracterizam mais pela presença de defeitos do que de qualidades, existem alguns – poucos, sublinhe-se – que podem ser considerados heróis, pelo seu carácter e comportamento; contudo, raramente são heróis que triunfem sobre as adversidades do mundo à beira do abismo retratado pelos naturalistas. É frequente serem vítimas dessas adversidades que os vencem.

O anti-herói é a personagem mais comum das narrativas realistas e naturalistas e caracteriza-se pela sua «configuração psicológica, moral, social e económica, normalmente traduzida em termos de desqualificação» (Reis e Lopes, 2000: 34-35). Considerando o âmbito didáctico naturalista, o anti-herói ilustra a mensagem de moralidade transmitida, que repreende o vício. Valores como a honra, a honestidade, o mérito, são desprezados a favor da superficialidade e da ostentação. Impera a lei de um mundo invertido, o que cria uma perspectiva grotesca da realidade.

No romance *Fatal Dilema*, encontramos vários desses anti-heróis aceites acriticamente pela multidão moralmente deformada e em diferentes grupos sociais. Existe uma clara diferença entre o juízo crítico interno, feito, na narrativa, pelas personagens sobre outras personagens, e o juízo crítico externo, esse exercido pelo narrador sobre as personagens. Considerando essa diferença e o modo errado como as personagens se observam e se avaliam mutuamente, influenciado por vícios e pela ausência de valores morais, entende-se que o narrador faz uma valorização negativa de todas essas personagens. Um exemplo é o de Cristóvão do Amaral Moscoso, o pai adoptivo de D. Isabel, que surge como um boémio que se serve da sua valentia para os fins mais absurdos e superficiais, em contextos ridículos e despropositados (cf. Botelho, 1983: 36-37).

Para além desta inversão de valores morais exteriorizada pelas personagens de *Fatal Dilema*, um outro tipo de inversão que encontramos no romance é a máscara, que encobre e descobre a miséria e o delírio nas vidas angustiadas das personagens, cujo único escape é carnavalizar a tristeza.

As personagens que, neste romance, suportam uma vida oprimida pela miséria e subsequentes angústias, por vezes, conscientemente ou não, adoptam posturas e comportamentos de libertação carnavalesca, de tal modo intensos ou até bizarros que a sua concretização pode ser inquietante ou patética. Como se sabe, o Carnaval é a festa da anarquia: tudo se transforma – rostos, corpos, vozes, trajés –, derrubam-se todas as convenções e ergue-se um mundo caótico, folião, em que se perdem todas as certezas do mundo familiar e a única

regra é não haver regras. Portanto, dadas estas características, a realidade carnavalesca tanto pode ser assustadora como fundamental e desejável para a catarse dos que sofrem.

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

Nos incidentes da vida de uma das personagens de *Fatal Dilema*, Consuelo, com uma fatal propensão para o abismo, como é típico nas personagens do *bas-fond*, ocorre essa carnavalização, nem sempre voluntária. Numa conversa com Heitor, Albano explica-lhe por que razões não abandona Conceição, como planeava, e continua a apoiar a sua amante e Consuelo, contando um momento em que encontrou Consuelo vestida com uma roupa de fantasia carnavalesca, porque vendera todo o seu vestuário para poder sobreviver (cf. *ibid.*: 280). É uma carnavalização ilusória – o disfarce atrai o olhar, intrigado, para o que está escondido. Não há máscara que aniquile a tragédia escondida e, portanto, nunca encontramos um estado de verdadeira alegria nestas personagens.

Contudo, o monstro, para ser considerado feio, disforme e mau, precisa do seu reverso – a beleza, que se caracteriza pela simetria e boa proporção das formas, nos corpos; e a nobreza e elevação do carácter e das acções, quanto à personalidade humana. Neste romance, encontramos beleza e fealdade no retrato físico das personagens, nobreza e ignobilidade no seu retrato moral; muitas delas, contudo, estão confinadas ao lado desagradável e sombrio, o grotesco.

Sendo as personagens planas, elas apresentam comportamentos previsíveis e não podemos esperar mudanças na sua personalidade; o que se pode notar de surpreendente em algumas das personagens de *Fatal Dilema* são algumas atitudes inesperadas, conquanto elas não influam no seu comportamento dominante e no desfecho que lhes está destinado, não menos previsível. Causa espanto, por exemplo, a comoção de Albano, homem frio de sentimentos, com Susana e com os seus gestos filantrópicos. Entre as várias personagens, Susana é a jovem que causa a estranheza no mundo em que vive.

Susana, constantemente nobre no seu carácter e na sua conduta, será, porventura, a personagem mais plana e menos complexa nesta narrativa. Na sua figura, na sua personalidade, nas suas acções, só se encontra o sublime, o belo, o perfeito, o puro. O grotesco, em Susana, só surge num contexto de violência sobre o seu corpo, submisso à natureza e fragilizado pelas adversidades de um mundo tão contrário à sua personalidade.

O grotesco vence o sublime, a beleza é frágil e efémera perante as forças que desencadeiam transformações corporais: crescimento, envelhecimento, doenças, morte. Ou, não

se perdendo totalmente a beleza, esta é trespassada pelos acontecimentos que confirmam o corpo grotesco como uma partícula sujeita aos fenómenos naturais. No Naturalismo é inevitável que assim seja, dado o seu interesse no tema dos efeitos dos fenómenos naturais, atrás referidos, sobre o corpo humano.

Quaisquer circunstâncias do meio envolvente que desfigurem o corpo belo, sublime e perfeito traduzem-se numa violência. Especialmente se for um corpo de uma beleza extrema, o que se verifica em Susana. Uma das violências sofridas pelo corpo de Susana foi, ao saber da relação secreta entre a sua mãe, D. Isabel, e Heitor, uma desfiguração horrível, em que ficou reduzido a uma perturbante massa informe paralisada no lado esquerdo (cf. *ibid.*: 406-407, 411, 417-418). Tal violência foi apenas o primeiro sinal da morte de Susana, que se aproximava veloz. Neste romance, o grotesco triunfante sobre a beleza é uma forma de exprimir a inquietação quanto à fragilidade do belo e do bem. O habitual mundo (quase) destruído que o Naturalismo nos evidencia está presente em *Fatal Dilema*.

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

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

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

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

Em *Fatal Dilema*, a realidade mais profunda, além do imediatamente visível e empírico, é transmitida por símbolos, o que demonstra que a imagem naturalista permite o acesso a uma realidade instável, na qual se reflectem as emoções, os sonhos, os delírios dos protago-

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

Na narrativa de *Fatal Dilema* encontram-se símbolos que nos falam da relação entre D. Isabel Penalva e a sua filha, Susana, assim como da ligação destas personagens com o seu mundo. O espaço em que tudo isso se revela é o palacete da família Penalva. A casa, enquanto espaço familiar e privado, representa o refúgio e também uma continuação da identidade do sujeito.

Um dos espaços da casa, o quarto de Susana, pode ser visto como uma extensão do corpo da sua mãe, um símbolo do seu útero, por ser o refúgio da filha, que se abriga de um mundo a que sente não pertencer. Susana, na verdade, desejaria nunca ter nascido e vindo para o mundo exterior, com que é obrigada a conviver. Vamos notando, na narrativa, que ela tenta o mais possível viver confinada a esse espaço uterino, o que – veremos – propicia os delírios e os comportamentos irracionais de D. Isabel. O quarto de Susana, sendo uma das divisões mais recatadas e escuras, torna-se numa parte das entranhas da casa, o que acentua a sua configuração simbólica de útero (cf. Botelho, 1983: 87-93).

Permanentemente atraída para o simbólico espaço do ventre materno, Susana alimenta em D. Isabel a ilusão de a filha lhe pertencer, como se fosse parte constante e inseparável do seu próprio corpo. Os laços entre mãe e filha afiguram-se mais como ligações físicas e inevitáveis de dois corpos presos um ao outro no mesmo espaço do que como nós dados pelos afectos (cf. *ibid.*: 86). Essa proximidade insinua em Susana a configuração grotesca de ser um apêndice corporal da sua mãe – e, como apêndice, sempre dependente, mais fraca e em desvantagem, diminuída na sua individualidade, circunscrita à sua vida de «não ser», aprisionada no espaço uterino, por ser a filha, gerada nas entranhas maternas –, uma extensão e uma continuidade desta. O delírio de D. Isabel está em sentir-se, no fundo, ainda grávida da filha e em considerá-la uma parte do seu corpo; esse delírio é consentâneo com o horror de a oferecer como esposa ao seu amante. Quando D. Isabel, nos seus delírios, consente e propõe o casamento e o conseqüente envolvimento sexual do seu amante com a sua filha, procede assim por sentir essa realidade como uma continuação do seu próprio relacionamento com Heitor.

Heitor aterroriza-se com os delírios acordados da sua amante, D. Isabel, dos quais desperta repentinamente. Após a proposta de ele se casar com Susana, D. Isabel acorda do seu sonho, cuja vertigem a faz estremecer e para o qual transportou Heitor:

De sua banda a viúva, vibrando ainda na ardente impulsão do seu desvario, estremeceu um momento pela filha; mas logo foi nela mais forte o maligno prazer em afrontar o perigo.

Assim, automaticamente os dois arrastaram, por alguns minutos, o mais deploravelmente banal dos diálogos, apartados e indiferentes, como que alheios ao próprio pensamento, e muito de indústria recorrendo agora à palavra como anódino rebuço às inconfessadas volutas em que se lhes debatia o desejo. (...) Por fim D. Isabel, num sobressalto instintivo, estranha daquela frialdade, estranha da própria voz, mordida dum aflitivo pressentimento, sacudiu com alma o amante:

– Acorda, por amor de Deus! Dize alguma coisa com jeito. Que tens tu?... – E com uma expressão singularmente amável: – Olha que eu ainda agora estava a brincar! (ibid.: 177-178)

O assombro de Heitor cresce não só com a evidência dos delírios de D. Isabel: esse avolumar de tensão dá-se com a consciência do medo que a amante lhe inspira, ao ponto de ser arrastado para o abismo mental entre o seu próprio delírio e a lucidez. Heitor é sobressaltado pelo seu delírio lúcido, ao sentir que tem uma amante de uma dimensão monstruosa que o ultrapassa (cf. ibid.: 211-212).

O monstro que habita D. Isabel e assombra Heitor nasce da histeria ninfomaniáca de que padece a viúva e também da percepção inconsciente, em Heitor, de que possui uma amante de dois corpos escondidos num só (a mãe, a amante mais velha que o domina; a filha, que a amante lhe propõe desposar, com o sentido de uma união socialmente legítima, que não é mais do que a continuação do nó com esta). D. Isabel desfigura-se na mente de Heitor como uma aberração assustadora. Aqui se encontra mais uma prova do poder do medo na concepção de realidades grotescas, que exprimem a angústia, a fragilidade e o assombro perante o insólito.

A análise dos símbolos alusivos às vidas e ao inconsciente dos protagonistas e dos seus delírios permite-nos perceber que estes são modos de representação do grotesco no romance *Fatal Dilema*. Nesta narrativa, com uma mensagem de condenação dos maus costumes, típica no Naturalismo, apercebemo-nos não só da decadência de um mundo degradado, como também, nos delírios dos protagonistas, de uma mente atormentada com a hostilidade do mundo exterior, nunca reconciliada com a realidade, num constante estado de derrelicção em que a única certeza sentida é a morte.

A expressão da frágil realidade humana num romance em que o grotesco assume uma presença dominante, como se verifica em *Fatal Dilema*, desvela-nos um homem moderno atormentado e inerte, cansado de lutar contra poderes mais fortes, como a natureza, que dita o seu destino, inscrito no seu corpo, nas suas doenças, nos seus instintos; o homem moderno, ameaçado pelo mundo em que habita e que não está construído à sua medida, em que o familiar se revela estranho e apavorante.

O grotesco confirma-se, então, como o reflexo de uma realidade vislumbrada a partir de um olhar amedrontado e enlouquecido pelos seus próprios medos, prodigioso na criação de um mundo irracional e fantasmagórico, que sempre habitará o inconsciente humano.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Justino Mendes de (1979). «Abel Botelho (1855 – 1917) – Escorço Biobibliográfico e Estudo Linguístico». In *Obras de Abel Botelho*. Vol. I. Porto: Lello & Irmão Editores, V – LIX.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970). *L'Œuvre de François Rabelais et la Culture Populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Éditions Gallimard.
- BOTELHO, Abel (1979 [1898]). *Mulheres da Beira*. In *Obras de Abel Botelho*. Vol. II. Ilustrações de Rui Palma Carlos. Porto: Lello & Irmão Editores, 303-466.
- (1983 [1907]). *Fatal Dilema* (Texto estabelecido por Justino Mendes de Almeida). Porto: Lello & Irmão Editores.
- FURST, Lilian R., e SKRINE, Peter N. (1975). *O Naturalismo*. Lisboa: Lysia.
- JESUS, Maria Saraiva de (1991). «Erotismo Decadentista e Moralismo Romântico n' *O Livro de Alda* de Abel Botelho». *Diacrítica – Revista do Centro de Estudos Portugueses* 6, 141-162.
- LOPES, Óscar (1987). «Fialho de Almeida, Malheiro Dias e João Grave». In *Entre Fialho e Nemésio – Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Vol. I. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 161-172.
- LOURENÇO, António Apolinário (2005). *Eça de Queirós e o Naturalismo na Península Ibérica*. Coimbra: Mar da Palavra.
- MARIANO, Maria do Rosário (2005). «Algumas Reflexões sobre o Grotesco e Variações em B Maior: Beckett, Baudelaire, Brueghel, Bosch». In REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 55-66.
- MEINDL, Dieter (2005). «The Grotesque: Concepts and Illustrations». In REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 7-21.
- MONTEIRO, Ofélia Paiva (1997). «Grotesco». In AA. VV., *Biblos – Enciclopédia Verbo das Literaturas de Língua Portuguesa*. Vol. 2. Lisboa/São Paulo: Verbo, 893 – 902.
- (2005). «Sobre o Grotesco: 'Inconveniências', Risibilidade, Patético». In REIS, Carlos (coord.). *O Grotesco*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa-Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 23-37.
- PINTO, Júlio Lourenço (1996 [1884]). *Estética Naturalista – Estudos Críticos* (Introdução de Guilherme de Castilho). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
- REIS, Carlos, LOPES, Ana Cristina M. (2000). *Dicionário de Narratologia*. Coimbra: Almedina.
- SALGADO JÚNIOR, António (1930). *História das Conferências do Casino (1871)*, Lisboa: s.e.
- SAMPAIO, Albino Forjaz de (1907). «Como Trabalham os Nossos Escriutores». *Serões*. 2ª série. IV. 19, 36-53.

(1931). *Abel Botelho – A Sua Vida e a Sua Obra*. Lisboa: Empreza do Diário de Notícias.

RESUMO

Na análise da obra de Abel Botelho, considerada uma referência do Naturalismo português, nomeadamente no estudo do romance *Fatal Dilema*, verifica-se que, apesar da intenção naturalista de representar a verdade absoluta, tal não ocorre e na sua escrita irrompe o grotesco e a deformação da realidade objectiva que realistas e naturalistas tentaram captar.

ABSTRACT

By providing an overview of Abel Botelho's work, considered to be emblematic of the Portuguese Naturalism, and, more particularly, by analysing the novel entitled *Fatal Dilema*, we seek to demonstrate that, in spite of the naturalistic intention of representing the absolute truth, that doesn't occur in his fiction in which an extensive use of grotesque elements prevails, thus distorting the objective reality that both realists and naturalists attempted to capture.

