

O CORPO SEM VIDA NA NARRATIVA DE DOMINGOS MONTEIRO: EVIDÊNCIA E/OU MANIFESTAÇÃO FANTÁSTICA

Fernando Alexandre de Matos Pereira Lopes

Instituto Politécnico de Viseu / Escola Superior de Educação

Resumo: Os problemas fundamentais do homem, incluindo a dimensão escatológica da vida e da morte, como mistério e fonte de transcendência, são uma constante nos contos e novelas de Domingos Monteiro. A forma maior encontrada pelo escritor para encetar esta problemática consiste na incursão pelo sobrenatural e pelo fantástico, ganhando o *leitmotiv* “corpo sem vida” uma dinâmica de simbologia indelével, como pode ser constatada no conto “A Bisca dos Mortos”, da obra *História das Horas Vagas* (1966).

Palavras-chave: Fantástico, “Corpo sem Vida”, Vida/Morte.

Abstract: *The lifeless body in the narrative of Domingos Monteiro: evidence and/or fantastic manifestation.* The fundamental problems of man, including the eschatological dimension of life and death, as a mystery and source of transcendence, are a constant in the short stories and novellas by Domingos Monteiro. The best form found by the writer to approach this issue was the incursion into the supernatural and the fantastic, the *leitmotiv* "dead body" acquiring a dynamic of indelible symbology, as can be seen in the short story "A Bisca dos Mortos", within the work *História das Horas Vagas* (1966).

Keywords: Fantastic; "Lifeless Body"; Life / Death.

Apesar de Domingos Monteiro (Barqueiros, Mesão Frio, 06/11/1903 – Lisboa 17/08/1980) não ter merecido, por parte da crítica, pelo menos em quantidade, uma atitude hermenêutica equipolente à qualidade estético-literária e axiológica que os seus *Contos e Novelas* deixam patenteada, seria interessante fazer uma breve recepção à bibliografia passiva que existe sobre a obra do escritor – historiador – jurisconsulto. Porém, dado que esse assunto constituirá matéria para um estudo de outro fôlego e orientação, limitar-nos-emos, neste breve ensaio, a dirimir alguns nexos que possam justificar o título que propusemos, não obstante irmos

convocar a opinião de algumas vozes críticas, a propósito de um ou outro vetor ou ilação de especificidade concreta.

Falar sobre o fantástico em Domingos Monteiro não se revela, aparentemente, uma tarefa muito difícil, se atendermos ao acervo de constatações heurísticas, em que este vezo aparece como um filão constitutivo da narrativa do autor de *Enfermaria*, *Prisão e Casa Mortuária*; sobre o corpo, muito existe no corpus monteiriano, mas em sentidos multímodos, porque, ora eufóricos ora disfóricos, ora sob uma aceção hedonista, ora sob uma constatação elegíaca da efemeridade da vida, da caducidade da carne, marcada pela

enfermidade e a idade provecta, desvelando a aproximação da morte inexorável, que se impõe, todavia, como mistério e, por isso mesmo, como a pedra de toque para a incursão metafísica.

Embora não seja esta a vertente que enformará o vetor temático proposto no título, começamos por afirmar que, em Domingos Monteiro, o corpo é um móbil decisivo para a manifestação de uma erótica vitalista, em que o hedonismo não aparece desvirtuado, até pela força sugestiva que os gradientes sensoriais assumem como agentes de fruição. A este propósito, lembremos o fragmento da obra *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965), em que Florinda, numa vivência adúltera com D. Lourenço, patrão de seu marido, se rende aos desideratos da libido, que a venceram para uma entrega voluntária:

Prolongava a resistência para que ele a acariciasse como só ele o sabia fazer. Gostava de lhe sentir as mãos a percorrer o corpo – tímidas e audaciosas ao mesmo tempo, ora ligeiras ora insistentes, demorando-se ou deslizando rápidas, como se ela fosse um instrumento de música. [...] A boca dela arrefecera sob os seus beijos e ele palpava debaixo das mãos a turgescência dos seios, sinal certo de que a sua resistência estava vencida. Sofregamente puxou-o para ela. Estava em transe amoroso e ela própria, tremulamente, lhe desabotoava a roupa, ansiosa por sentir o corpo dele colado ao seu. Todas as diferenças sociais tinham desaparecido e ela agora tratava-o por tu numa linguagem entrecortada [...]” (MONTEIRO, 2001:81).

O conteúdo do fragmento extratado levar-nos-ia, noutro contexto, a falarmos sobre os ideologemas do amor (Eros), da mulher e do casamento em Domingos Monteiro; porém, neste momento, ficam apenas como um apontamento a explorar oportunamente.

No caso concreto desta novela, a desonra que cai naquela família é desagradada pelo filho, Simão Bolandas, ao matar o patrão do pai e amante da mãe, por este ter engendrado uma ausência ardilosa do seu súbdito, para conseguir os seus intentos com Florinda, da forma mais vil. A traição de que João

Bolandas foi alvo pareceria justificada – aparentemente e só – se a receção desta personagem não tivesse o efeito – pessoa sobre o leitor, para utilizar a perspectiva de Vincent Jouve (1992), fundamentalmente a partir do código afetivo, ou seja, pela simpatia que ela suscita devido à sua retilínea atuação ao longo da diegese, quando o narrador, de acordo com a ótica de Florinda, nos esclarece o seguinte:

Florinda era sincera. O casamento fora para ela, nesse particular, uma desilusão, que começara na própria noite de núpcias. A rapidez e a brutalidade animal com que ele a tomara tinham-lhe deixado o corpo e a alma doridos para sempre. Sempre apetecera as carícias longas e prolongadas que ele não sabia fazer. Toda a sua adolescência sonhara com isso, e se não cedera a D. Lourenço, que já em solteira a pretendia, fora porque queria ter um homem só para si, um homem que lhe pertencesse inteiramente, que se deitasse e dormisse com ela todas as noites. (MONTEIRO, 2001: 80).

Que o corpo, associado à vibração erótica dos sentidos, dá ensejo a uma rede isotópica de grande fulguração neste emérito contista e novelista, disso dá testemunho uma abundância de ocorrências significativa desse jaez na sua criação literária.

Não é, porém, esta orientação que vamos privilegiar, relativamente ao tema do “corpo” em Domingos Monteiro, de modo a que o título que atribuímos a este breve ensaio seja justificado.

Começando, então, pelo próprio título: ele daria matéria para uma discussão algo porfiada sobre a problemática do fantástico como género ou modo literário,¹ ao lado de

¹A este respeito veja-se o inteligente e cativante ensaio de Marisa Gama-Khalil, “A Literatura Fantástica: Género ou Modo”. (dez 2013), em que a autora passa em revista, de forma crítica e minudente, os principais autores que sobre este assunto se pronunciaram, desde Todorov, na sua clássica obra *Introdução à literatura fantástica*, até Adolfo Bioy Casares e Júlio Cortázar, passando por Filipe Furtado, José Paulo Paes, Freud, Louis Vax e Irène Bessière, Rosemary Jackson, Ítalo Calvino, Remo Ceserani, até David Roas, entre muitos outros.

outras manifestações em que o sobrenatural toma um lugar indelével, e cujos lindes nem sempre são fáceis de destringir, nomeadamente no caso concreto do autor de *Histórias deste Mundo e do Outro*. Claire Paolini, em *The Narrative Art of Domingos Monteiro*, reitera amiúde esta vertente no universo ficcional do escritor, nomeadamente quando afirma: “There is an element of the fantastic, of the diabolical, of the magical, of the supernatural which Monteiro uses to enhance the drama and impact of his narrative art.” (PAOLINI, 1979:11)

Esse excursão não nos parece, agora, pertinente, embora, por vezes, tenhamos que proceder a uma pontual fundamentação teórica, mas apenas ao serviço da presença/contrafação do “Corpo sem vida” como leitmotiv concitador do fantástico em Domingos Monteiro. O corpus textual que vamos utilizar é também necessariamente reduzido, até porque, pela nossa inquirição, a

A grande especialista sobre o fantástico prefere entender esta categoria como um “modo” e não como um “género”, seguindo assim a lição de Irene Bessière, Rosemary Jackson e Remo Ceserani, atendendo a que a designação “modo” não circunscreveria a literatura fantástica a um período histórico concreto, concluindo, então, que

pela vertente que considera o fantástico como um modo, podemos alargar o enfoque analítico sobre essa literatura, porque o que mais nos interessa nas pesquisas sobre a literatura fantástica não é datar determinada forma de fantástico nem enfeixá-la em uma espécie ou outra, mas compreender de que maneira o fantástico se constrói na narrativa e, o mais importante, que efeitos essa construção desencadeia. (GAMA-KHALIL, 2003:30).

Parece-nos também decisivo, para um entendimento desta problemática inerente à designação do fantástico como género ou modo derivado, ou até como categoria estética, o artigo, entre outros, da Prof^a Doutora Maria João Simões “Diafaneidades e Fronteiras: o Fantástico em António Vieira, M. Gabriela Llansol e Mário de Carvalho”. (in GONÇALVES, 2006: 17-32)

Não deixamos, no entanto, de considerar, a nível global do fenómeno literário, a fecunda distinção, que nos parece, de todo irrefutável, proposta pelo grande teorizador da literatura, Vítor Aguiar e Silva, entre modos literários, entendidos como categorias acrónicas e universais (e que são o modo narrativo, o modo lírico e o modo dramático) e os géneros literários, concebidos como categorias históricas e socioculturais (o conto, a novela e o romance são os géneros paradigmáticos, por exemplo, do modo narrativo). (AGUIAR e SILVA, 1983: 385-401).

dimensão fantástica é manifesta em pelo menos vinte das sessenta narrativas breves (contos e novelas) do escritor de Mesão Frio. Não é por acaso, aliás, que João Bigote-Chorão, aquando da comemoração do centenário do escritor tenha expandido as seguintes palavras:

Lembrado certamente da lição de Unamuno, o autor das *Histórias Castelhanas* franqueou cada vez mais as portas da sua ficção ao fantástico. As histórias – para lembrar um título seu – mesmo quando pareciam «deste mundo», eram «do outro». No seu derradeiro livro, *O Sobreiro Dos Enforcados e Outras Narrativas Extraordinárias*, essa dimensão fantástica atinge o mais elevado grau: tudo no mundo, até as plantas, têm alma, sensibilidade, sofrimento. Citando o subtítulo de *Vinha da Maldição*, as «histórias quase verdadeiras» de Domingos Monteiro volvem-se, com frequência, em histórias quase fantásticas. Ao despedir-se da ficção e quase a dizer adeus à vida, Domingos Monteiro como que quis deixar expresso que o seu realismo está menos no real do que em «narrativas extraordinárias». Podia, pois, aplicar-se à sua ficção o alto verso camoniano: «Estando em terra, chego ao céu voando» (BIGOTTE-CHORÃO, 2004:156-157).

Como esteio à problemática em causa – e até porque também foram proferidas na Câmara Municipal de Mesão Frio, treze anos antes das do ensaísta anterior, mais propriamente em 30 de novembro de 1990 -, atentemos nas seguintes asserções de David Mourão Ferreira (1996), a propósito da obra do escritor com que tanto se identificava e de quem era particular amigo.

Ver-se-á então, com maior clareza, que muitos poucos dos seus contemporâneos lhe levam a palma no que respeita à sua prodigiosa capacidade de efabulação, ao seu raro poder de agarrar a atenção do leitor desde a primeira à última linha, à extraordinária diversidade das figuras que a sua obra nos propõe – ora pungentes ora divertidas, sempre humaníssimas -, à complexidade de problemas que essa obra levanta, à convivência com o trivial e com

o insólito, com o patente e com o misterioso, a que ela incessantemente nos convida. E, nos melhores casos, que são muitos, tudo isto se vê realizado através de uma extrema simplicidade lexical, de uma linearidade sintática, de uma perfeita e imediata funcionalidade de todos os meios expressivos. (MOURÃO FERREIRA, 1996:14)

De forma concreta, iremos, então, analisar, na narrativa “A Bisca dos Mortos” (in *Histórias das Horas Vagas*, 1966), como o “corpo sem vida”, que neste caso é uma evidência e não um fingimento, funciona, todavia, como um motivo ao serviço da construção do fantástico². Detenhamo-nos,

² O tópico leitmotívico do rosto/corpo sem vida, com os olhos abertos e, por vezes, a parecer querer comunicar ou a sorrir, com um ou outro esgar, é comum na narrativa monteiriana. Apresentemos, como complemento à análise do conto a que vamos proceder, dois, dos muitos possíveis, exemplos paradigmáticos que, desta forma, robustecem a ocorrência desse tópico nos *Contos e Novelas de Domingos Monteiro* e, por conseguinte, ajudam a entender o título que atribuímos a este breve ensaio.

No conto “A Última Barba”, da obra *Histórias do Mês de Outubro*, publicada pela primeira vez em 1967, Gasparinho jura vingar-se das afrontas de que era alvo por parte de João Alves, o brasileiro rico e viúvo, que ele vem a saber que era seu pai. Assim, tal como lhe adiantara, só lhe fará a barba de novo quando ele morrer, prometendo cuspir-lhe a seguir na cara. Atentemos neste desfecho:

«Não, não tenho coragem.» Ia já a retirar-se quando resolveu olhar para o morto. A cara dele transformara-se. A comissura dos lábios descaíra num sorriso sarcástico e os olhos estavam abertos, fixos no Gasparinho, como que a provocá-lo. Toda a sua hesitação desapareceu:

— Ah, patife!

E curvando-se para ele, raivosamente, cuspiu-lhe na cara.

— Que está o senhor a fazer? — inquiriu a criada velha, assombrada.

— Nada; estou a cumprir uma promessa (MONTEIRO, 2002:53).

Na novela “Casa Mortuária” (classificação tipológica atribuída por João Gaspar Simões, 2004), que pertence à sua primeira obra *narrativa Enfermaria, Prisão e Casa Mortuária* (1943), assistimos à insólita hipermnésia da personagem, também de nome Artur. Aparentemente um “corpo sem vida”, porque se tinha suicidado, devido à traição de sua mulher, mantém o espírito vivo face à morte aparente ou à catalepsia, isto é, a alma não se consegue desprender do corpo, o qual, aliás, no final, volta de novo à agilidade, após aquele

pois, nesta narrativa breve, até porque tem sido a mais esquecida pela crítica – parca, mas subtil – que sobre o nosso autor existe.

Em “A Bisca dos Mortos” evidencia-se uma das estratégias composicionais bem ao gosto de Domingos Monteiro, que é precisamente a narrativa enquadrada,

de modo que assim ficam criados o efeito do real e a credibilização da matéria narrada – junto de quem a escuta e, por reflexo, no leitor [...]. Para esta credibilização contribui fortemente a presença recorrente da confissão – ato exorcista a desencadear o relato, fruto provável da contaminação literária pelo admirável Dostoiévski (via Stefan Zweig?) – que ocorre perante amigos [...] ou face a desconhecidos (SERUYA, 2003: 146)

De facto, e tal como conclui a ensaísta Teresa Seruya, “Confissão e narrativa enquadrada coadunam-se em harmonia, confluindo numa atitude simultaneamente privada e social” (SERUYA: 146).

período em que permaneceu inerte e inerte. Bastará citarmos um pequeno fragmento desta *short story* para vermos como a construção do fantástico é uma evidência, não havendo de início sequer motivo para falarmos da hesitação, aquele ingrediente fundamental que Todorov (1977) promulgava para a existência de uma obra fantástica:

Eu assisti 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... Claro que se tinham operado em mim transformações que só a morte explicaria. Via, por exemplo, com o corpo todo, com uma visão extra-retiniana, exterior a mim próprio, como se fosse uma auréola que me rodeasse, e via, ao mesmo tempo, para cima, para baixo e para todos os lados. Os corpos que via eram também diferentes, embora conservassem o seu aspecto superficial. Dir-se-ia que tinham perdido a densidade e o volume, e pareciam-se com os retratos colocados nas paredes (MONTEIRO, 2001: 101).

É também digno de nota um pormenor de grande pertinência: a narrativa em apreço desenrola-se no comboio, onde se encontram as duas personagens, em que o narrador principal, que assume a enunciação perante o leitor, vai servir também de interlocutor ao outro narrador e personagem, de nome Rodrigo. O que é, no entanto, fundamental sublinhar – se quisermos privilegiar a dimensão espacial como esteio teórico-literário – é que o comboio, à semelhança do navio, por exemplo, deve ser entendido, segundo Foucault (2013), como espaço heterotópico ou ainda, segundo Marc Augé (2012), como um não lugar (ou espaço de trânsito). Augé (2012), como um não lugar (ou espaço de trânsito)³.

O início da narrativa revela, desde logo, a situação criada, com uma marca dialogal, que depois vai dar lugar ao espaço da memória, como os seguintes fragmentos bem demonstram:

Quando soube que o Artur tinha morrido, senti um baque no coração... O Artur - o senhor conheceu-o – esteve connosco na pensão da D. Alexandrina. Era um rapaz magro, esgrouviado, sempre com uma «piada» para dizer. Mas era um bom rapaz – o que se chama mesmo um bom rapaz.

- Sim, tenho uma ideia – concordei. E na verdade tinha [...]

Perante esta evocação, a pensão da D. Alexandrina recortou-se claramente no meu passado. Era numa velha rua de Lisboa, dirigida por uma fidalga viúva e arruinada, que – à falta de melhor –

³ O ensaísta Marc Augé, muito direcionado para a questão do espaço, foi o responsável pelo conceito de “não-lugar”, sinónimo do conjunto de espaços em que o homem se defronta com a solidão e o anonimato, em oposição ao lugar antropológico, onde o ser humano vê afirmada a sua própria identidade em estreita relação com o meio e o contexto histórico envolventes. Segundo as palavras do próprio antropólogo,

Os não – lugares são, todavia, a medida da época; medida quantificável e que poderíamos tomar adicionando, ao preço de algumas conversões entre superfície, volume e distância, as vias aéreas, ferroviárias, das auto-estradas e os habitáculos móveis ditos «meios de transporte» (aviões, comboios, autocarros), os aeroportos, as gares e as estações aeroespaciais, a grandes cadeias de hotéis, os parques de recreio [...] (AUGÉ, 2012:70).

improvisara aquela maneira de subsistir [...] (MONTEIRO, 2001: 183).

Uma saudade funda e inexplicável desse tempo irreversível instalou-se em mim e comecei a fitar o meu interlocutor – que o acaso de uma viagem pusera na minha frente como uma sequela do meu passado – com maior curiosidade e simpatia. (MONTEIRO, 2001: 184).

O viajante, interlocutor do narrador Rodrigo, vai então ouvir a história da coincidência vivida por aquele homem de negócios que, ao chegar a uma cidade de província, é informado da morte, ocorrida nesse próprio dia, de um seu colega de antanho, dos tempos da faculdade, que, ao contrário dele, tinha acabado a formatura, mas que sempre fora vítima da inveja dos irmãos e da família em geral, à exceção de uma irmã corcundinha, que toda a vida o amara verdadeiramente (e com quem, no final da história, o narrador acaba por casar).

Rodrigo, ao ser informado pelas pessoas da terra do local da casa em que se encontrava o cadáver de Artur – amigo que, desde a juventude, nunca mais vira – logo é demovido por toda a gente de ir ao velório, porque a família, ao contrário do falecido e da irmã Isabelita, estimados por toda a gente, era «do pior que há». Apesar disso, Rodrigo insistiu e foi; um impulso ditou-lhe que precisava de o ver, não obstante, por uma espécie de aversão, nunca ter visto um defunto; ao enterro, porém, afirma não ter ido, pelas consequências que um incidente metaempírico provocou.

O espaço da casa aparece descrito neste conto de forma percuciente, o que daria ensejo, noutro contexto, a uma leitura topoanalítica e à interpretação da simbologia que poderá estar arreigada, por exemplo, aos pormenores da verticalidade, da interioridade, da numeração das portas, pintadas com várias cores, e ainda à escada exterior de pedra por onde o amigo de Artur vai ter acesso à porta principal da casa e depois à sala propriamente dita do velório, em que

estavam bem duas dezenas de pessoas: os irmãos - que eram seis – as respetivas mulheres, os pais e um ou outro raro amigo ou amiga da casa. Ao contrário do

Artur – de estatura meã e delicado de gestos e feições -, a cara daquela gente era grosseira, tal como os modos e a maneira de falar. (MONTEIRO, 2001: 188).

A irmã corcundinha, à cabeceira do morto, parecia adivinhar a vinda de Rodrigo, à maneira de um sinal do *fatum* – essa força arrebatadora do destino, que exerce no comportamento das personagens de Domingos Monteiro um papel indelével e que permitiu que Rodrigo fosse a pessoa privilegiada nos diálogos de Artur com Isabelita, em dois momentos distintos e extremamente separados no tempo: enquanto andavam a estudar e, num passado recente, depois que Artur ficou doente, sobretudo quando delirava.

É aliás a própria quem confia a Rodrigo, mal o conheceu: “[...] Aqui há três dias, ele disse-me: ‘Gostava de ver o Rodrigo. Tinha uma coisa para lhe pedir. Vê lá se o descobres. ‘ Mas, como havia eu de o fazer? Só pedindo a Deus fervorosamente, como o fiz. E Deus fez-me a vontade, mas tardiamente’”. (MONTEIRO, 2001: 188).

Esta confissão merece um comentário lúcido e esclarecedor do narrador-personagem, que esclarece o interlocutor, elevado à condição de narratário, e, por consequência, também a nós leitores, sobre a primeira aparição que tem com o “corpo sem vida” do amigo dos tempos de estudante:

Talvez não fosse tardiamente... Deus sabe muito bem o que faz, Isabelita», acrescentei, sentencioso. Virei a cara e fitei o Artur. [...] Parecia estar a dormir. Com os olhos fechados, conservava as feições serenas, sem qualquer ricto de sofrimento. Parecia até sorrir, como embebido num sonho agradável. Tinham-lhe vestido um casaco preto e comprido, que me pareceu – e era – a sua batina de estudante (MONTEIRO, 2001: 188-9).

O inusitado, que dará origem à manifestação do fantástico, acontece no dealbar da madrugada, e vai provocar, desde logo, uma dissensão entre o par Artur-Isabelita (de resto, daí em diante unidos para toda a vida, numa fecunda progénie), e o resto das pessoas que se encontravam na sala:

Seriam aí umas duas horas da madrugada quando vimos a mãe e uma mulher – que devia ser uma criada – entrarem pela porta do fundo, com duas enormes travessas cheias de nacos de presunto, de salpicão, de bolas de carne e canjirões de vinho. Com a maior desfaçatez, fecharam a tampa do caixão e puseram tudo em cima. Senti um arrepio. Sabia que era hábito, nas veladas da província, darem de comer – sabia porque mo tinham dito. O que não sabia é que alguém fosse capaz de conspurcar a dignidade da morte daquela maneira (MONTEIRO, 2001: 189-90).

Enquanto durou o ágape sinistro – e durou algum tempo – ali ficámos, de mãos dadas, fitando o céu estrelado daquela noite calma de Outubro a ouvir o mugido entrecortado do rio torrencial que dividia a povoação em duas. De vez em quando, olhava de soslaio para dentro e via-os, como bácoros, empurrando-se uns aos outros, a devorarem aquelas toscas iguarias (MONTEIRO, 2001: 190).

O título do conto “A Bisca dos Mortos” só aparece justificado mesmo na parte final da diegese, quando o sórdido, o rocambolesco, acontecem, ou, se quisermos utilizar a asserção de Freud, quando se gera o mundo inquietante onde se apagam “os limites entre a imaginação e a realidade” (FREUD, 1969: 246).

[...] Mas o pior estava para vir. Então um deles foi ao interior da casa e trouxe um baralho de cartas ensebadas. Depois foi buscar um lampião que estava em cima de uma cadeira e pousou-o, com o baralho, sobre o caixão. «Quem quer jogar à bisca?» Dois aprontaram-se logo: um irmão e um dos amigos da casa. Tinham chegado quatro bancos altos para junto do caixão, mas faltava um parceiro (MONTEIRO, 2001: 190).

De um modo algo premonitório, o morto, o “corpo sem vida”, é convidado para fazer parte deste jogo sinistro, ainda que entre e por baixo daquela “mesa improvisada” (leia-se “caixão”):

[...] Não faz mal. Vamos jogar com o morto.» Deu as cartas para si e para os dois parceiros e pôs um monte na sua frente, do outro lado do caixão. «Estas são do Artur», elucidou. Começaram a jogar, batendo naquela mesa improvisada, com gritos guturais, entremeados de imprecações (MONTEIRO, 2001: 191).

A indignação de Rodrigo é elevada ao paroxismo, face ao “sacrilégio” (foi sua a palavra), que aqueles detratores dos princípios éticos e morais básicos exercitavam compulsivamente:

O jogo continuava e, a cada jogada, retiravam uma carta do monte do «morto». «Ena!», disse o outro irmão, que emparceirava com o amigo, «o Artur continua a ter sorte. Tem os trunfos todos. Foi sempre assim: nunca trabalhou, andou sempre na boa-vai-ela, chegou a doutor, e agora, depois de morto, ainda vai ganhar a partida...» Confesso que não pude mais. Separei-me bruscamente da Isabelita e aproximei-me do caixão. A minha decisão estava tomada, sucedesse o que sucedesse (MONTEIRO, 2001: 191).

Por isso, mesmo ameaçado pelo irmão mais velho do defunto, com uma navalha de bolso, não hesitou em destruir aquela atrocidade: “«Não, não tenho amor ao ‘canastro’», gritei. E, com um gesto brusco, puxei pela coberta do caixão. As cartas espalharam-se pelo soalho e o candeeiro do petróleo caiu, entornando o conteúdo. As chamas começaram a lamber as tábuas do chão, mas alguém as apagou rapidamente.” (MONTEIRO, 2001: 191).

Eis, então, o acúmen desta narrativa breve de Domingos Monteiro, em que um “corpo sem vida” é agente do fantástico, do misterioso, do totalmente inexplicável, além do sobrenatural (ou, se quisermos mesmo utilizar as palavras do narrador, do “milagre” que o salvou):

Ouviu-se um estrondo súbito e cavo. Sem ninguém saber porquê, o caixão deslizara da mesa e ficara de pé, encostado a ela. As tampas cederam e nós vimos todos o Artur – como se estivesse vivo – com os

olhos abertos. Ao mesmo tempo, o braço direito ia-se levantando lentamente, até que ficou hirto na direção do irmão como que a amaldiçoá-lo.

«Larga a faca», gritaram-lhe. Todos caíram de joelhos apavorados e, largando a faca, o irmão desatou a correr como um perseguido, pela porta fora.

Em passo lento, dirigi-me para o caixão e com um esforço violento tornei a colocá-lo em cima da mesa. O braço voltara à posição anterior e eu, com um gesto brando, fechei-lhe os olhos.

«Artur», murmurei, «agora compreendo porque querias que eu viesse. Obrigado por me teres chamado. Adeus! Descansa em paz...» (MONTEIRO, 2001: 192).

O final do discurso contado ao narratário-viajante coincide praticamente com o final do conto.

Eu sei que o senhor compreende... - Olhou pela janela e informou: - Estou a chegar. Saio na primeira estação.

Quando o comboio parou, abracei-o afetuosamente e disse-lhe:

- Havemos de tornar a ver-nos mais vezes. Tive muito prazer em encontrá-lo.

- Acredito – concordou ele. – Também eu. Quanto a vermo-nos novamente, isso é já com o Destino. Pode ser que sim e pode ser que não... (MONTEIRO, 2001: 193).

Após, então, Rodrigo ter informado o seu interlocutor que levava consigo a Isabelita, com quem casara e de quem tinha dois filhos “fortes e escorreitos”, acaba por justificar a razão por que não foi ao enterro do seu amigo Artur. O conto termina, assim, como começou, de forma enquadrada e no espaço heterotópico do comboio, tal como atesta o diálogo de despedida das duas personagens, emblematizado pela palavra “Destino”, em que a exploração do código ótico-grafemático, visível no uso da maiúscula, vem conferir foros semânticos de excecionalidade a esta palavra maior na mundividência de Domingos Monteiro – aquele que é epitetado pelo ensaísta Eugénio Lisboa “um dos maiores ficcionistas de sempre e, seguramente, o maior contista português do século XX” (Lisboa, 2000: 139).

Referências

- AUGÉ, Marc (2012). **Não Lugares. Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade**: Trad. Miguel Sousas Pereira. Lisboa: Livraria Letra Livre.
- BACHELARD, Gaston (2008). **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes.
- BAKHTIN, Mikhail (1978). **Esthétique et Théorie du Roman**. Paris: Gallimard.
- BORGES FILHO, Ozíris (2007). **Espaço & Literatura: Introdução à Topoanálise**. Franca, São Paulo: Ribeirão Gráfica Editora.
- BORGES FILHO, Ozíris, e Barbosa, Sidney (org.) (2009). **Poéticas do Espaço Literário**. São Paulo: Editora Claraluz.
- BUTOR, Michel (1974). "O espaço no romance". In: **Repertório**. São Paulo: Perspectiva.
- CAIRO, Luiz Roberto Cairo et al. (orgs) (2008). **Visões Poéticas do Espaço**. Assis/SP: FCI-Assis-UNESP-Publicações.
- CHORÃO, João Bigotte (2001). "Histórias deste e de Outro Mundo". In: Domingos Monteiro, **Contos e Novelas. Vol I**. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
- CHORÃO, João Bigotte (2001). "O regresso de Domingos Monteiro no Centenário do seu Nascimento." In: Chorão, João Bigotte (2004): **O Espírito da Letra**. Lisboa: Fundação Lusíada: 151-158.
- FREUD, Sigmund (1969). "O 'Estranho'". **Uma Neurose Infantil e outros trabalhos (1917-1918)**. Volume XVII. Trad. José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago Editora: 231-271.
- FOUCAULT, Michel (2001). "Outros Espaços". In: **Ditos & Escritos III – Estética: literatura e Pintura, Música e Cinema**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universária.
- FURTADO, Filipe (1980). **A Construção do Fantástico na Narrativa**. Lisboa: Livros horizonte.
- GONÇALVES, Henriqueta Maria Almeida (2006). **Tendências da Literatura: Olhares Sobre o Fantástico na Literatura - I**. Vila Real: Publicações Pena Perfeita e Centro de Estudos em Letras da UTAD.
- GORDO, António da Silva (1995). **A Escrita e o Espaço no Romance de Vergílio Ferreira**. Porto: Porto Editora.
- GULLÓN, Ricardo (1980). **Espacio Y Novela**. Barcelona: Antoni Bosh editor.
- JOUVE, Vincent (1992). **L'effet-personnage dans le roman**. Paris: PUF.
- KHALIL, Marisa Martins Gama et al. (2008). **O Espaço (En)Cena**. São Carlos SP: Editora Claraluz.
- KHALIL, Marisa Martins Gama. (2013). "A literatura fantástica: Género ou modo?". In: **Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**. Internet. Disponível em <http://www.uel.br/pos/letras/terraroxa> (consultado em 1 de outubro de 2014).
- LELOUP, Jean-Yves (1998). **O corpo e Seus Símbolos. Uma antropologia essencial**. Petrópolis: Editora Vozes.
- LISBOA, Eugénio (2000). "Domingos Monteiro". In: Eugénio Lisboa. **Portugalea Monumenta Frívola ou as verdadeiras e as falsas riquezas**. Lisboa: Universitaria Editora: 139-141.
- MILANEZ, Nilton (2011). **Discurso e Imagem em Movimento: o corpo horrífico do vampiro no trailer**. São Carlos: ClaraLuz.

MONTEIRO, Domingos (2001). **Contos e Novelas. Vol I.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MONTEIRO, Domingos (2001). **Contos e Novelas. Vol II.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

76

MONTEIRO, Domingos (2001). **Contos e Novelas. Vol III.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MONTEIRO, Domingos (2001). **Contos e Novelas. Vol IV.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

MOURÃO-FERREIRA, David (1996). "Domingos Monteiro: Confessar e Contar". In: **Boletim Cultural 3, VIII série.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 11-15.

PAOLINI, Claire (1979). **The Narrative Art of Domingos Monteiro.** Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural.

ROAS, David (org) (2001). **Teorías de lo fantástico.** Madrid: ARCO/Libros, S.L.

REIS, Carlos, e Lopes, Ana Cristina (1987). **Dicionário de Narratologia.** Coimbra: Almedina.

RIBEIRO, Álvaro (1965). "Psicologia e Ética na obra de Domingos Monteiro". In: Álvaro Ribeiro. **Escritores Doutrinados.** Lisboa: Sociedade de Expansão Cultural: 113-239.

SEPARATA BIBLIOGRÁFICA nº 1, dedicada a Domingos Monteiro (1980). Lisboa: Serviços de Bibliotecas da Fundação Calouste Gulbenkian: 1-18.

SERUYA, Teresa (2003): "Pronta emoção e rápida catarse. Sobre os contos de Domingos Monteiro". In: **Colóquio / Letras, nºs 159-160.** Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian: 139-155.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e (1983). **Teoria da Literatura.** Coimbra: Almedina.

SIMÕES, João Gaspar (2004). **Crítica IV. Contistas, Novelistas e outros Prosadores Contemporâneos 1942-1979.** Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda: 33 -68.

LOPES

SIMÕES, Maria João. Almeida (2006). "Diafaneidades e Fronteiras: O Fantástico em António Vieira, M. Grabiela Llansol e Mário de Carvalho". In: Gonçalves, Henriqueta (coord). **Tendências da Literatura: Olhares Sobre o Fantástico na Literatura - I.** Vila Real: Publicações Pena Perfeita e Centro de Estudos em Letras da UTAD: 17-32.

TODOROV, Tzvetan (1977). **Introdução à Literatura Fantástica.** Lisboa: Moraes Editora.

TUCHERMAN, Ieda (2012). **Breve história do corpo e de seus monstros.** Lisboa: Vega.

Recebido em: 19 de setembro de 2014.

Aceito em: 23 de novembro de 2014.

