

Silvie Špánková

Pelos Caminhos do Insólito

na Narrativa Breve
de Branquinho da Fonseca
e Domingos Monteiro



Pelos Caminhos do Insólito

na Narrativa Breve de Branquinho
da Fonseca e Domingos Monteiro

Silvie Špánková

Revisão científica:

Mgr. Šárka Grauová, Ph.D.

Prof. Dr. António Manuel Ferreira

Esta publicação teve o apoio do Instituto Camões de Praga e da Faculdade de Letras da Universidade Masaryk de Brno.



M U N I
A R T S

Edição: Universidade Carolina, Editorial Karolinum

Revisão linguística: Maria de Fátima Baptista Nery Plch

Execução gráfica: Jan Šerých

Paginação e acabamento: Editorial Karolinum

1.ª edição

© Charles University, 2020

© Silvie Špánková, 2020

ISBN 978-80-246-4389-2

ISBN 978-80-246-4404-2 (pdf)



Univerzita Karlova
Nakladatelství Karolinum 2020

www.karolinum.cz
ebooks@karolinum.cz

AGRADECIMENTOS

À minha colega e amiga, Fátima Nery Plch, da Universidade Masaryk de Brno, pela leitura atenta do texto, pela sua correção e por todo o incentivo, ajuda, amizade e apoio que me dedicou desde sempre.

À Professora Doutora Šárka Grauová, da Universidade Carolina de Praga, pela leitura crítica, avaliação do texto, conselhos, observações e também pela sua capacidade de partilhar conhecimento.

Ao Professor Doutor António Manuel Ferreira, da Universidade de Aveiro, pela leitura crítica, avaliação do texto e também pela sua sabedoria inspiradora, simpatia e cordialidade.

Ao Instituto Camões em Praga e seus representantes, Doutor Guilherme Figueiredo e Doutor Joaquim Ramos, pelo financiamento.

Ao Departamento de Línguas Românicas da Faculdade de Letras da Universidade Masaryk de Brno, também pelo financiamento.

À Biblioteca Municipal de Cascais e à Senhora Margarida Coelho, pela generosidade e dinamismo na aquisição do material.

À editora Karolinum pela publicação.

À minha família, por tudo.

Índice

Agradecimentos	5
Índice	7
Introdução	9
 Capítulo I Breve nota sobre o método	 13
1.1. A categoria do insólito	13
1.2. Bases da tematologia	17
 Capítulo II A outra margem da realidade: O insólito na narrativa breve de Branquinho da Fonseca	 21
2.1. De fantasmas, lobos e tesouros: inspirações folclóricas	28
2.1.1. Histórias de fantasmas e mortos-vivos	31
2.1.2. Histórias de lobos	39
2.1.3. Histórias de tesouros	46
2.1.4. Resumindo	54
2.2. Duplicidades	56
2.2.1. As máscaras do Barão	59
2.2.2. As faces do duplo em “Rio Turvo”	76
2.2.3. A sombra que me assombra	87
2.2.4. Resumindo	94
2.3. Jogos especulares da mulher ausente	96
2.3.1. Eu sou <i>ela</i> : “A Gémea”	106
2.3.2. Resumindo	112
 Capítulo III Nas malhas do destino: O insólito na narrativa breve de Domingos Monteiro	 114
3.1. Anatomia da casa de mistério	120
3.1.1. A casa como <i>locus horrendus</i>	132
3.1.2. Resumindo	150

3.2. Na senda do regionalismo: bruxos, espetros e <i>genius loci</i>	152
3.2.1. Mergulhar no ânimo do povo	153
3.2.2. A Castela, rude e parda, de “As Terras de Alvargonzález”	163
3.2.3. Resumindo	173
3.3. De viagens e aventuras	174
3.3.1. Amores fatais da Bela Adormecida	175
3.3.2. Na selva, edénica e infernal: <i>Tristes Trópicos</i> em “A Doença”	182
3.3.3. O caso da estrada de Estremoz	189
3.3.4. Resumindo	197
Conclusão	199
Bibliografia	206

Introdução

O presente livro teve origem num par de ensaios dedicados à narrativa breve de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro, todos relacionados com vários aspetos do insólito que animam a obra dos dois autores, imprimindo-lhe um traço singular. À medida que o volume destes ensaios ia crescendo, surgiu a ideia de os reunir e ampliar com uns novos textos versando a mesma problemática. O resultado deste esforço, portanto, não pretende exhibir-se como um trabalho regido por uma base teórico-metodológica demasiado restritiva, tem antes o intuito de figurar como um conjunto de algumas possíveis abordagens da obra dos dois autores, em que o conceito do insólito funciona como um quadro de referência comum.

António José Branquinho da Fonseca (1905–1974) e Domingos Monteiro (1903–1980) pertenceram, conforme observado por António Manuel Ferreira (2004: 11), a uma geração mais vasta revelada por volta de 1930. Ambos estudaram Direito, trabalhando a seguir na área jurídica, e ambos adoravam livros de tal forma que, como diretores das Bibliotecas Itinerantes da Fundação Calouste Gulbenkian, se lançaram na árdua tarefa da sua divulgação nas regiões de difícil acesso à cultura das letras. A nível criativo, há certas coincidências na obra dos dois autores no que diz respeito à predileção do psicologismo e introspeção. Desta forma, os dois partilharam o interesse pela vida interior do ser humano, o que era, até certo ponto, em conformidade com o espírito da revista *Presença*, fundada em 1927, da qual Branquinho da Fonseca foi um dos fundadores e membro até 1930. E, apesar de ambos os autores nunca terem abdicado da dimensão psicológica, pode ser observada também, na sua obra, uma certa tendência em favor da recriação do que poderia

ser denominado “a paisagem social”. Em ambos vê-se, tangencialmente, uma compaixão pelos pobres ou marginalizados, o que os aproxima de um terceiro autor da mesma época, também exímio narrador, José Rodrigues Miguéis (1901–1980), uma vez que, para além do interesse no psicologismo e em certo ambiente social, a convergência entre estes três autores pode dever-se às comuns influências literárias, estendendo-se estas desde os clássicos (sobretudo portugueses, franceses e russos) até à inspiração dos modernistas.

Ambos os autores (inclusive José Rodrigues Miguéis, obviamente) são também considerados uns dos maiores expoentes da narrativa breve em Portugal, formato que, na constelação literária que nos interessa (desde os anos 30 até à década de 60 do século XX), ganharia certa simpatia da parte dos escritores em geral. É o que demonstram os casos de José Régio (*Histórias de Mulheres e Há Mais Mundos*), Miguel Torga (*Contos da Montanha, Novos Contos da Montanha e Bichos*), Manuel da Fonseca (*Aldeia Nova e O Fogo e as Cinzas*) ou Irene Lisboa (as curtas prosas de difícil definição genológica). Nas décadas posteriores, observam-se casos ainda mais evidentes no que se refere ao cultivo da narrativa breve (surtem autores, preferencialmente contistas, como Urbano Tavares Rodrigues, Maria Judite de Carvalho, Maria Ondina Braga ou, recentemente, Mário de Carvalho e Teresa Veiga). Contudo, apesar de todo o esforço destes e doutros autores, a narrativa breve nunca atingiu, em Portugal, um prestígio comparável ao romance. Este facto refletiu-se, de certo modo, na crítica literária portuguesa que, igualmente, menosprezou este formato em favor do romance.¹ É sobretudo na época contemporânea que os autores-contistas começam a chamar a atenção da crítica académica. A este respeito convém mencionar o grande impulso prestado pela revista *Forma Breve*, sob direção de António Manuel Ferreira da Universidade de Aveiro, que se concentra na investigação académica desses géneros de formato breve que foram por tanto tempo negligenciados. Ao professor aveirense deve-se também a importante monografia sobre Branquinho da Fonseca, bem

1 Diz a este respeito João Bigotte Chorão, autor do prefácio à obra completa de Domingos Monteiro: “Grande contista entre os maiores contistas portugueses – Camilo, Eça, Fialho, Trindade Coelho, João de Araújo Correia, José Régio, Vitorino Nemésio, José Rodrigues Miguéis, Tomaz de Figueiredo, Branquinho da Fonseca, Miguel Torga ... –, Domingos Monteiro é também vítima do desfavor, que só os sábios poderão explicar, de que goza hoje o conto. Lê-se apenas – ou compra-se apenas – romance, nesta vida febril em que nos queixamos de não ter tempo para nada – e ainda menos para ler. Ora, o romance absorve horas de leitura.” João Bigotte Chorão (2001: 18).

como a edição da sua obra completa que facilita a leitura contextual do autor de *O Barão*. E, embora vários outros investigadores (p. ex. Nelly Novaes Coelho, Rodrigues Filho, Pacheco Soares, Fernando J.B. Martinho, J. Minhoto Marques, P. Petrov, I. Regina de Amorim Mesquita, Costa de Figueiredo, C. Rocha etc.) tenham alargado consideravelmente o escopo de pesquisa sobre o autor presencista, parece-nos que a obra fonsequiana, por rica, plástica e “multidimensional” que é, continua ainda a oferecer algumas pistas para novas abordagens. Por outro lado, a obra de Domingos Monteiro ainda espera pela sua exploração apaixonada e sistemática. Não contando alguns estudos, embora de qualidade, que focam a sua obra narrativa (A. M. Ferreira, F. A. Lopes, C. Paolini, A. Quadros etc.), não existe um trabalho de fundo publicado que justifique o valor deste contista e novelista, imerecidamente votado ao silêncio.

Para apoiar o paralelismo entre os nossos dois autores, podemos ainda citar a opinião de David Mourão-Ferreira sobre Domingos Monteiro, a qual, conforme António Manuel Ferreira, pode ser perfeitamente aplicada também à obra de Branquinho da Fonseca: “... dir-se-ia que ele se obstina em tratar os pormenores com a maior verosimilhança realista, para se reservar, depois, o direito de cercar o conjunto de um halo de irrealidade e até algumas vezes de um halo de inverosimilhança” (Mourão-Ferreira, 1996 *apud*. Ferreira, 2004: 192). Daí vai o nosso interesse por tudo que escapa ao realismo imediato, vulgar e quotidiano, e que pode ser denominado, simplesmente, do insólito.

Sabendo que o insólito constitui um dos marcos característicos da obra de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro, pretende-se desvelar aqui pelo menos alguns dos seus elementos mais imperativos. O corpus básico contém sete narrativas de Branquinho da Fonseca dos livros *Caminhos Magnéticos* (1938), *O Barão* (1942), *Rio Turvo* (1945) e *Bandeira Preta* (1956) e dez narrativas de Domingos Monteiro dos livros *Enfermaria*, *Prisão e Casa Mortuária* (1943), *Histórias Castelhanas* (1955), *Histórias deste Mundo e do Outro* (1961), *O Dia Marcado* (1963), *O Primeiro Crime de Simão Bolandas* (1965), *Histórias do Mês de Outubro* (1967), *A Vinha da Maldição e Outras Histórias Quase Verdadeiras* (1969) e *O Destino e a Aventura* (1971). A percepção do conceito do insólito cinge-se às considerações de Flavio Garcia (o insólito como um grupo de modalidades do extraordinário, sobrenatural ou extranatural que causam estranhamento, medo, incerteza ou inquietação), bem como à postulação macrogenérica (e etimológica) de Carlos Reis (o insólito como tudo o que não é típico).

O método aplicado à estruturação dos capítulos baseia-se na tópica e tematologia, base da literatura comparada. Contudo, para seguir um

certo tema/motivo/tópico na obra dos nossos autores, tem-se sempre em conta um envolvimento contextual, necessário para localizar os temas/motivos/tópicos abordados na tradição literária portuguesa. Mais concretamente, discutem-se aqui as inspirações folclóricas (motivos de fantasma, lobo branco, tesouro e bruxo-profeta), imagens de duplicidade, fenómenos paranormais e tópicos da selva infernal e da casa de mistério. Em cada destes temas/motivos/tópicos, um ou mais textos exemplares são expostos a uma análise detalhada, enquanto todas as outras narrativas que exibem um parentesco temático formam um quadro contextual. É de sublinhar, contudo, que a nossa escolha dos temas e dos textos é regida tanto pelo objetivo primário (exploração das várias faces do insólito), como pela preferência pessoal. Daí, não se procura abordar todo o material literário que se pudesse adequar ao dado propósito, mas pretende-se, isso sim, demonstrar a vitalidade dos temas apontados, tal como são veiculados pelos títulos estudados, contribuindo, assim, tanto para o estudo da narrativa dos dois autores, como para a pesquisa do insólito na ficção portuguesa em geral.

Capítulo I

Breve nota sobre o método

1.1. A categoria do insólito

Surgem vários problemas na tentativa de abordar a categoria do insólito na literatura, uma vez que o seu uso e aplicação se regem, nas literaturas lusófonas, mais pela intuição que pelo rigor metodológico e sistemático.² Não obstante, apesar desta natural evasão do termo a uma categorização estrita e definitiva, é possível registar um esforço, por parte de alguns teóricos portugueses e brasileiros, em estipular pelo menos a sua base teórica e pragmática. Em seguida, apresentam-se duas conceções do insólito que servem de base à nossa compreensão do assunto em questão.

A definição básica do insólito assenta na sua etimologia: o insólito provém do lat. *insolitus*, que significa “desacostumado”, “desusado”, “que não tem hábito de”, “novo”.³ Neste sentido, como Carlos Reis afirma, “ganha importância própria a noção de *ficção do insólito*” (Reis, 2014: 33) que pode ser, assim, confrontada com a ficção realista (*ibid.*), uma vez que o realismo foca precisamente aquilo que é típico, usual, estereotipado. Para mais, na análise do insólito deve atentar-se na sua *condição*

2 Veja-se, por exemplo, o amplo uso do termo pelo grupo de trabalho *Vertentes do Insólito Ficcional* da Universidade Estadual de Rio de Janeiro que promove várias edições de congressos homónimos. Acessível em <http://anpoll.org.br/gt/vertentes-do-insolito-ficcional> (cit. 28. 7. 2018).

3 É evidente que se trata da forma adjetiva, por negativa (*in-sólito*), derivada do verbo *soer* que, curiosamente, caiu há muito em desuso em português, ao contrário da forma *soler* em espanhol. Em francês, segundo *Le Petit Robert*, *le insolite* significa “qui étonne, surprend par son caractère inaccoutumé, contraire à l’usage, aux habitudes”, “anormal, bizarre, étonnant, extraordinaire, inhabituel, rare, improbable, excentrique, extravagant” (*Le Petit Robert*, 2016).

histórica, bem como nos “reajustamentos que ele sofre, em função de mudanças contextuais projectadas na evolução literária” (*ibid.*: 34). Por outras palavras, o grau do que é típico ou a-típico (insólito) pode variar de uma corrente (época, fase) literária para outra.⁴

O insólito pode ser estabelecido no texto literário à base de *representação* estética. Assim, por exemplo, como Carlos Reis devidamente lembra, o insólito pode afirmar-se mediante a *imagem visual* e *reação sensorial* (*ibid.*: 38). Desta forma, há por exemplo estéticas, como o surrealismo ou expressionismo, que acentuam uma visualidade “legitimada pelo propósito de projetar na tela figuras de conformação irracional, fragmentos aparentemente desconexos, significados e objetos provindos do mundo de sonhos” (*ibid.*), ou há um cinema de terror e suspense com as “imagens chocantes, as sonoridades assustadoras e as proezas sobre-humanas que acentuam o insólito” (*ibid.*). Evidentemente, neste tipo de tratamento literário, o insólito corresponde à supressão da verosimilhança (na trama), da tipificação (de personagens) e da estereotipização (dos hábitos, costumes, comportamentos).⁵ Carlos Reis ilustra a sua conceção nos dois textos literários da mesma época: um conto de Álvaro de Carvalho (“O Punhal de Rosaura”, *Contos*, 1868) e *O Mistério da Estrada de Sintra* (1870) de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão, concentrando-se, em especial, na categoria da personagem. A personagem de Rosaura, de Álvaro de Carvalho, é insólita por vários motivos: pelo seu nome invulgar, pelos motivos de indumentária (o dominó não revela o carácter da personagem, antes pelo contrário, oculta a identidade, até mesmo porque foi usado pelo seu irmão), pelo seu retrato que é, essencialmente, um “não-retrato”, um propósito de vários traços contraditórios, e, finalmente, pela subversão do cliché romântico dos olhos da amada, agora convertidos numa imagem repulsiva. No romance *O Mistério da Estrada de Sintra*, por sua vez, é “instalado o insólito da perplexidade e da inverosimilhança” (*ibid.*: 45), com a “representação narrativa em que a dúvida, a incerteza, o oculto, a indagação, a estranheza e a ponderada gestão da informação condicionam a composição da personagem” (*ibid.*: 47). Ao contrário, a tipificação de figuras não diz respeito somente às personagens “realistas”, cujo compor-

4 Nesta relação, Carlos Reis fala de “construções periodológicas” que “permitem observar uma dialética de transformações que levam a distinguir o tipo e o insólito do realismo do tipo e do insólito românticos” (*ibid.*: 39).

5 Quanto ao *tipo*, Carlos Reis adiciona que a “personagem que age de forma redundante e previsível, dificulta ou até inviabiliza o insólito; é contra o típico que o insólito ousa afirmar-se como tal.” (*ibid.*: 40).

tamento, costumes e maneira de ser/viver adquirem um elevado grau de previsibilidade, não operando nenhuma surpresa ou estranhamento, mas é igualmente assumida pelas personagens que aparecem em vários tipos de narrativa fantástica, tais como vampiros, sereias, fadas, fantasmas etc., que, por reiteração e esquematização, permitem a sua categorização, mesmo que paradoxal, de *tipos* (*ibid.*: 48).

Considerando como plausível a reflexão sobre o insólito na categoria narrativa de personagem que age contra o *típico*, Flavio García põe em questão tal ordem argumentativa desde que se pense “a narrativa do insólito em sua diversidade” (García, 2014: 58). Neste sentido, García alude ao facto de a maior parte das vertentes do insólito não apresentar, em seu universo ficcional, personagens com “exagerada caracterização, individualizando-as como sujeito” (*ibid.*). Assim, por exemplo, as figuras de “bruxa”, “dragão” ou “esqueleto” são naturalmente *tipos*, e não *sujeitos* (*ibid.*). Na sua argumentação, contudo, García apoia-se nas modernas teorias do fantástico, desenvolvidas por Prada Oropeza, Rosalba Campa, David Roas e Irene Bessière, nas quais o insólito constitui uma qualidade própria do relato fantástico, correspondendo a um “incoerente” que surge dentro do universo racional da ficção (Oropeza 2006: 57–58 *apud* García, *ibid.*: 55).⁶ Tal conceção faz lembrar as primeiras reflexões sobre o fantástico moderno, trabalhadas em França a partir de meados do século XX, nas quais Pierre Georges Castex e Roger Caillois, por exemplo, defendiam a opinião de o fantástico constituir uma ruptura na rotina quotidiana, uma intrusão brutal do estranho num mundo ficcional, regido pelas leis do nosso mundo atual (Castex, 1951, Caillois, 1966 *apud* Todorov, 1970). E precisamente esse “estranho” corresponde ao “insólito”, tal como é declarado por David Roas: “lo fantástico es un camino perfecto para revelar [...] extrañeza, para contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito” (Roas, 2011: 14 *apud* García, *ibid.*). Conforme Maria João Simões, ainda, o insólito pode ser compreendido “não (à maneira todoroviana) como um género, mas [...] como uma estratégia conducente ao fantástico e como uma reação de estranheza e desfamiliarização” (Simões, 2012: 71). Daí o insólito evitar uma restrita definição terminológica, sendo em geral considerado de um modo bem amplo como um conjunto de modalidades do extraordinário, sobrena-

6 Flavio García ainda reúne as estratégias de construção do insólito em dois grandes grupos: em categorias da narrativa (narrador, narratário, personagem, tempo, espaço, ação) e alguns recursos discursivos de linguagem. (García, 2009: 3).

tural ou extranatural que causam estranhamento, medo, incerteza ou inquietação.⁷ É evidente que num quadro assim extenso entra tanto o insólito no seu sentido não-típico (causando a surpresa ou estranheza), como o insólito em forma de um incoerente que proporciona a ruptura na mimese da narrativa. Não é, portanto, urgente seguir rigidamente uma das posições acima referidas, uma vez que ambas oferecem estímulos teóricos igualmente válidos e pertinentes, podendo ser, até, conjugadas numa visão mais complexa da problemática.

Na sequência destas ideias, opta-se, no presente livro, por seguir um caminho sintético, procurando e abordando criticamente os vários elementos do insólito que podem ser encontrados na obra contística dos nossos autores escolhidos. Repitamos que, na nossa conceção sincrética das duas posições acima referidas, o insólito não precisa de ser necessariamente relacionado com o sobrenatural, podendo corresponder, de acordo com Carlos Reis, a um elevado grau do extraordinário, bizarro, estranho ou surpreendente. Neste sentido, todas as deformidades na percepção do real, alucinações e as consequentes transfigurações da realidade inserem-se também, a nosso ver, dentro das possíveis modalidades insólitas.⁸

O método do nosso trabalho, portanto, assenta na identificação de temas fulcrais que demonstrem um certo grau do insólito (conforme F. García) e que constituam um campo privilegiado para a recolha de elementos insólitos mais detalhados. Estes são sempre abordados na sua complexidade, a fim de uma interpretação plausível poder ser formulada. Neste sentido, torna-se evidente que também devemos contar, sempre que pertinente, com a problemática de cruzamentos textuais, paralelos literários e intertextualidades.

7 A escala das modalidades do insólito, que podem ser veiculadas pela leitura, abrange o “sobrenatural, extraordinário, irreal, surreal, absurdo, estranho, inusitado, incomum, inusual, inaudito, inesperado, fantástico, maravilhoso... decepcionante, horripilante, terrorizante, que provoca medo” (García, 2009: 2).

8 Convém mencionar, a propósito, que também T. Todorov, um dos teóricos mais conceituados do fantástico, não trabalha *a priori*, na sua teoria, com a existência do sobrenatural, mas com o conceito de *ambiguidade e hesitação* (Todorov, 1970). Perto desta conceção situa-se também a definição do fantástico de David Roas, defendida nos seus textos teóricos e antologias de contos, segundo a qual os textos fantásticos devem ser “ambientados en un mundo cotidiano semejante al del lector” e devem apresentar “fenómenos, situaciones imposibles que plantean una transgresión de lo real” (Roas, Casas, 2008: 11). Outros conceitos do fantástico, aqui utilizados só secundariamente, relacionam-se com as teorias de Rosemary Jackson (1991) e Nancy H. Traill (2011).

1.2. Bases da tematologia

Pelo ramo de estudos de tematologia entende-se, em geral, a pesquisa de fenómenos literários a partir dos temas, tendo sempre em consideração a tradição literária. É do conhecimento geral que o termo *thématologie* foi introduzido, nos estudos literários, por Paul Van Tieghem (*La Littérature Comparée*, 1931), que se dedicou, precisamente, ao estudo comparado de temas literários. E, embora este ramo de estudos não tenha sido colocado no epicentro dos interesses académicos por volta dos meados do século XX, o seu prestígio tem vindo a aumentar, desde a segunda metade do século XX, graças ao trabalho de vários investigadores e académicos, entre os quais convém mencionar, em especial, Raymond Trousson, Harry Levin,⁹ Pierre Brunel¹⁰ ou, no campo teórico, Claudio Guillén¹¹. Com o advento do século XXI, conforme Pérez-Pedrero (2002), o interesse pela tematologia parece intensificar-se mais ainda.

Precisamente no livro de Guillén encontram-se também alguns pontos que indicam as potencialidades da tematologia na época contemporânea, entendida no seu carácter ahistórico e supranacional, uma vez que vários temas podem ser considerados universais ou sujeitos a assimilação por diferentes culturas. Assim, as realizações concretas destes temas podem ser plausivelmente cotejadas através de épocas históricas e literaturas nacionais.

A escala dos termos que podem ser usados na tematologia é, conforme Guillén, ampla: para além do tema, costuma-se trabalhar com os termos como motivo, mito, situação, tipo (personagem ou actante), cena, espaço, *loci communes*, *topos* ou imagem (Guillén, 2008: 210). Como a definição destes termos não é, para todos os teóricos, uniforme, pretende-se seguir, aqui, o uso comum conforme os estudos de crítica temática de proveniência românica (Barthes, Starobinski, Genette, Guillén, Reis) em que o motivo corresponde a um elemento concreto (termo

9 Raymond Trousson e Harry Levin dedicaram-se, especialmente, à tematologia comparatista, de natureza histórico-crítica e hermenêutica. Entre os seus trabalhos de maior impacto podem ser mencionados: *Un Problème de Littérature Comparée: Les Études des Thèmes. Essai de Méthodologie* (Paris: Minard, 1965) de Trousson, e “Thematics and Criticism” In *Grounds for Comparison* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972) de Levin.

10 Investigador envolvido, sobretudo, nos estudos de mitos literários.

11 Recorde-se o seu trabalho *Entre lo Uno y lo Diverso. Introducción a la Literatura Comparada* (Barcelona: Editorial Crítica, 1985).

emprestado dos estudos de folclore), a um *esquema expressivo, frequentemente assimilado a um repertório de metáforas* (Reis, Lopes, 2002: 242),¹² que mediante um agrupamento com os outros, configura o tema (cf. Pérez-Pedrero, 2002: 211), enquanto o tema significa um conceito que se reflete em certas imagens características ou arquetípicas (cf. Müller, Šidák, 2012: 329)¹³ ou, por outras palavras, resume o conteúdo global, o assunto da obra (cf. Pérez-Pedrero, 2002: 211). Para além dos temas e motivos, é sobretudo o tópico, como um elemento continuamente revitalizado pela prática literária, que é com sucesso utilizado dentro da área da tematologia.

O caráter do tema é, de acordo com Guillén, simultaneamente ativo e passivo: tendo a atração unificadora por um lado, torna-se objeto de modificação por outro lado (*ibid.*: 211). Assim, o tema que tem origem num mundo, natureza ou cultura, é pelo escritor modificado, modulado ou subvertido (*ibid.*) Deste modo, entramos no campo da intertextualidade, entendida como um conjunto de relações entre dois ou mais textos literários. Originário do ensaio “Le mot, le dialogue et le roman” (1966) de Julia Kristeva e dedicado a Bachtin, o termo de intertextualidade corresponde à ideia de que “tout texte se construit comme mosaïque de citations” e de que todos os textos funcionam como “absorption et transformation d’un autre texte” (Kristeva, 1969: 146). Em conformidade com esta conceção, Guillén segue o postulado barthesiano de que todos os textos se afirmam como *intertextos*, em que estão presentes outros

12 Em geral, na compreensão do motivo recorre-se também à estipulação do termo por Tomachevski (*Teoria da Literatura*, 1925) que formulou a definição de motivo como uma unidade de significado indivisível. Em conformidade com a sua teoria, há motivos ligados (que não podem ser suprimidos sem alterar a fábula) ou livres. Podem ainda distinguir-se os motivos dinâmicos (modificam a situação narrada) e estáticos (não modificam a situação). Sobre estas divisões vide, por exemplo, Pérez-Pedrero (2002). Também podemos distinguir os motivos simples ou complexos (p. ex. a personagem como motivo complexo é composta de outros motivos simples), podemos falar de motivos verbais ou não verbais (p. ex. o som, a intonação etc.), de um motivo-chave ou de um *leitmotiv* (recorrente em dada obra) (Hodrová, 2001: 721–745).

13 A definição de *topoi* também oscila, correspondendo, no rasto de estudos de E.R. Curtius, a *loci communes* (Curtius, 1998), ou, conforme Genette, aos temas (cf. Rodrigues Filho, 2008: 155). O nosso uso do *tópico* (*topos*) baseia-se na conceção genettiana. Em princípio, porém, a tematologia francesa não costuma fazer uma estrita fronteira entre o motivo e o tema, usando o termo *tema* para ocorrências, em que outras escolas críticas talvez poderiam ver o *motivo*. Devido a este caráter um tanto arbitrário, a distinção entre temas e motivos não é, como D. Hodrová também assinala, em todas as situações do mesmo modo importante (Hodrová, 2001: 739).

textos, em vários níveis e formas, textos da cultura precedente (Barthes, 1968: 1015c *apud* Guillén, 2008: 267). Mais concretamente: “L’intertextualité, condition de tout texte, quel qu’il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d’influences; l’intertexte est un champ général de formules anonymes dont l’origine est rarement réperable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.” (*ibid.*). Na conceção da intertextualidade, portanto, o valor único de cada obra é codificado num cruzamento específico das obras precedentes (*ibid.*: 268). A partir destas premissas, é óbvio que a intertextualidade fornece um instrumento enriquecedor ao exame das relações textuais, as quais se restringiam no passado à análise e à identificação de influências concretas de uma dada obra literária. Tais ideias foram ainda desenvolvidas por Michael Riffaterre, para quem a obra não significa só aquilo que diz, e cujo conceito da intertextualidade contém palavras, estruturas temáticas, formas e códigos culturais (*ibid.*).¹⁴ Neste sentido, o intertexto é, ainda, relacionado com o *rhizome* de Jacques Derrida, “a network that spreads and sprawls, has no origin, no end, no hierarchical organization” (Haberer, 2007: 57), e, posteriormente, com o desenvolvimento de *hypertextos*.

O método que leva em consideração os cruzamentos textuais e vários ecos literários que se deixam ouvir dentro das obras é particularmente interessante e pertinente na abordagem do insólito conforme a conceção de F. García. O insólito como uma qualidade própria do relato fantástico pode corresponder a um conjunto de fenómenos, situações ou figuras que, *per si*, garantem um certo nível de incoerência para com o mundo real. Os elementos deste conjunto, porém, não surpreendem pela novidade, mas sim, como pretendemos demonstrar, pelas suas novas e inesperadas realizações dentro do texto literário. Assim, por exemplo, a figura do *vampiro*, insólita pelo facto de não ter um referente no mundo atual, não surpreende pelo que é (o *tipo* conforme C. Reis), mas pelo seu novo tratamento literário, que pode ser modulado, modificado ou mesmo exposto à subversão relativamente ao conjunto de vampiros já existentes na literatura precedente. Nalguns casos, até, pode tratar-se de uma metáfora literária que se baseia precisamente no conhecimento prévio de tal figura. Sem este conhecimento prévio, evidentemente, a *personagem-metáfora vampiresca* perderia um dos seus significados po-

14 Todos estes elementos exigem a participação do leitor que deve “transcrever” ou “reescrever” aquilo que só foi dito parcialmente (*ibid.*: 270).

tenciais. Poderíamos até avançar que, paradoxalmente, a ficção insólita, na sua modalidade fantástica, assenta talvez mais na existência de certos motivos e figuras-tipos do que qualquer outro tipo de ficção.¹⁵ E isto precisamente por não trabalhar, primordialmente, com a psicologia das personagens, para as tornar “vivas” e quase “reais”, mas por preferir o discurso que poderíamos chamar *metafórico*, que diz sempre outra coisa para além do dito e que, através de motivos e figuras quase esquemáticas, explora as estruturas antropológicas profundas, essas estruturas que permanecem dentro do ser humano para além das épocas históricas e para além de toda a noção do progresso e evolução.

Pérez-Pedrero, citando M. Beller, indica cinco vias ou métodos para a ampliação da investigação tematológica: 1. Estudos centrados na teoria do arquétipo, desenvolvida por Freud e Jung, 2. Investigação de temas vinculados a estruturas textuais, como Brunel faz com os mitos, 3. Investigação de símbolos, 4. Análise de obras literárias dentro do contexto histórico-cultural e da história de ideias 5. Estudo das relações entre a literatura e outras artes (Beller, 1984 *apud* Pérez-Pedrero, 2002: 219–220). À base desta lista podemos afirmar, juntamente com Pérez-Pedrero, que a tematologia não se cinge unicamente ao estudo do texto, mas leva em consideração vários métodos pertencentes àquilo que se poderia chamar *poética da imaginação*, de origem na teoria romântica da imaginação, para onde confluem várias disciplinas como a psicologia, etnografia, antropologia, filosofia etc. (*ibid.*). É, também, dentro destas zonas da poética da imaginação que podem ser estudados vários elementos do insólito ficcional.

Todas as ideias introduzidas neste intróito, portanto, proporcionam estímulos para a seguinte abordagem dos aspetos do insólito que podem ser encontrados na narrativa breve de Branquinho da Fonseca e Domingos Monteiro.

15 A este respeito, F. García frisa o seguinte: “As personagens desse gênero ou modo discursivo de textos raramente são personagens indivíduo, não apresentando descrições pormenorizadas e profundas, principalmente no que se refere a seus traços psicologizantes mais distintivos. Elas costumam ser construídas como personagens tipo, sendo, também, comumente, personagens planas – em oposição a esféricas – e estáticas – em oposição a evolutivas –, já que não se modificam – não evoluem – durante a narrativa, representando um estrato sócio-cultural pré-definido, que orientará toda a leitura.” (García, 2009: 4).

Capítulo II

A outra margem da realidade: O insólito na narrativa breve de Branquinho da Fonseca

Branquinho é essencialmente um contista, e é na arte do conto que as suas qualidades de narrador encontram a forma mais adequada.

António Manuel Ferreira

António José Branquinho da Fonseca, natural de Mortágua, Beira Alta, não pertence aos autores prolíferos, contando a sua obra completa, publicada em livros, duas coletâneas de poesia (*Poemas*, 1926, *Mar Coalhado*, 1932), quatro coletâneas de contos (*Zonas*, 1931–1932, *Caminhos Magnéticos*, 1938, *Rio Turvo*, 1945, *Bandeira Preta*, 1956), uma narrativa separada (*O Barão*, 1942), uma novela (*Mar Santo*, 1952) e um romance (*Porta de Minerva*, 1947). A este espólio juntam-se vários poemas publicados em revistas (1924–1995), três contos dispersos (*Presença* n.º 19, 1929, *Litoral* n.º 1, 1944, *Diário Popular*, 22/9/1956), seis curtas peças teatrais (*Teatro*, 1939) e antologias (*As Grandes Viagens Portuguesas*, 1.ª e 2.ª série, 1946 e 1966, *Poesias* (1964), *Contos Tradicionais Portugueses*, 1.ª e 2.ª série, 1963 e 1966, *No Rasto do Corsário*, 1962). Tanto mais, porém, a obra, sobretudo a narrativa, de Branquinho da Fonseca, se impõe na paisagem literária portuguesa da primeira metade do século XX. E, apesar de a maioria dos académicos e pesquisadores se terem debruçado já precisamente sobre a obra narrativa fonsequiana, é indubitável que a riqueza, talvez inesgotável, do autor beirão continua a fornecer, até agora, oportunidades para cada vez mais detalhadas explorações analíticas e aventuras interpretativas. O presente trabalho dedicado a Branquinho da Fonseca não constitui uma exceção, estipulando-se como um elo na linha de pesquisas fonsequianas levadas a cabo até ao presente. O seu propósito não