

Mil e um mistérios, de António Feliciano de Castilho: uma paródia da literatura de horror

Luciene Marie Pavanelo* 

Desde a sua ascensão como gênero, o romance recebeu modelos de composição que foram quase concomitantemente reproduzidos e alvos de crítica. É só verificarmos, por exemplo, *Pamela*, romance publicado por Samuel Richardson em 1740, que viria a ser um dos paradigmas do romance sentimental nos séculos XVIII e XIX, a qual ganhou uma paródia de Henry Fielding, *Shamela*, já no ano seguinte à sua publicação. Em Portugal, a ascensão do romance se dá no século seguinte, sob a égide da narrativa histórica: o início do Oitocentos assistiu ao sucesso de Walter Scott, que seria a grande inspiração dos portugueses nas décadas de 1830 e 1840.

Como explica Maria Leonor Machado de Sousa acerca do romance gótico, “a razão do termo ‘gótico’ foi a preocupação de reconstituir o ambiente medieval, cuja feição considerada mais característica, a superstição, permitia aos escritores [...] obter os efeitos de mistério, terror e sobrenatural que caracterizam a escola [gótica]” (SOUSA, 1979, p. 7). A narrativa histórica do século XIX irá recuperar muitos elementos do romance gótico setecentista, pelo fato de ambos reconstituírem o ambiente medieval. *Ivanhoé* (1819), de Scott, e *O Arco de Sant’Ana* (1845-1851), de Almeida Garrett, possuem as suas personagens bruxas – Urfried e a Bruxa de Gaia, respectivamente –, ainda que não sejam feiticeiras e nem tenham nenhuma ligação com o sobrenatural, mas que sejam assim nomeadas por serem mulheres idosas e rancorosas, devido a um passado sofrido e misterioso. D. Bibas de *O Bobo* (1843), de Alexandre Herculano, tem certo ar demoníaco, assim como o arquidiácono Claude Frollo e o próprio Quasímodo, de *Notre Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo. As ambientações sombrias dos castelos e catedrais medievais, nesses quatro romances, por exemplo, também recuperam elementos do romance gótico. Herculano, aliás, também fora o responsável pela narrativa de teor gótico que permaneceu no cânone português: “A Dama Pé-de-Cabra”, publicada no início da década de 1840. Contudo, de acordo com Sousa (1979, p. 24), a primeira obra portuguesa tipicamente gótica teria sido a balada “A Noite do Castelo”, de António Feliciano de Castilho, publicada em 1836, que também traz uma lenda terrificante numa ambientação medieval. Porém, segundo a estudiosa, a narrativa fantástica, de terror

* Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa e professora da Universidade Estadual Paulista (Unesp), São José do Rio Preto, SP, Brasil. E-mail: lucienemp@gmail.com.

ou de horror “a pouco e pouco foi [...] perdendo o caráter medieval” (SOUSA, 1979, p. 7), e o termo “gótico” teria deixado de ser adequado para caracterizá-la.

Sousa mostra que as revistas portuguesas que publicavam narrativas de horror “muito cedo [...] [já na década de 1830] começaram a fazer sátira a estas histórias [de terror]” (SOUSA, 1979, p. 21). Para ela, essa atitude provaria que os escritores portugueses “agiam à margem de movimentos estéticos ou críticos, limitando-se a aproveitar o material que lhes vinha à mão sem uma orientação crítica definida” (SOUSA, 1979, p. 22). Não podemos esquecer que a própria literatura inglesa, por exemplo, fazia a sua autocrítica – Jane Austen escreve *Northanger Abbey*, uma paródia dos romances góticos em voga, entre 1798 e 1799, apesar da obra ter sido publicada postumamente, em 1817 –, talvez Sousa tenha razão se pensarmos na recorrência dessa sátira em Portugal. A pesquisadora defende que as sátiras portuguesas publicadas nas revistas visavam “sobretudo os ingleses, crédulos em fantasmas, e é patente não só em contos que são uma troça da ficção ‘frenética’, mas ainda em notícias como *O Fantasma Inglês* (*Correio das Damas*, t. III, n. 3, 1838)” (SOUSA, 1978, p. 193). Para ela, “a orientação dos periódicos não era coerente, pois, ao lado de contos tipicamente arrepiantes, publicavam sátiras ao gênero e críticas que lhe eram francamente adversas” (SOUSA, 1978, p. 193).

A notícia mencionada por Sousa, publicada em *O Correio das Damas* em 1838, traz a história de “um grande terror” que teria reinado nos arredores de Londres: “um fantasma, que, segundo dizem, persegue principalmente mulheres, aparece repentinamente aqui, outras ali, sob mil formas as mais espantosas” (O FANTASMA inglês, 1838, p. 22). Esse fantasma ora apareceria “debaixo da figura do diabo”, ora “se deixa[ria] ver coberto com uma pele de urso”, e outras vezes se apresentaria “debaixo das formas cavalheirosas da idade média [...] e representa[ria] o papel de Lord Ruthwen, o *Vampiro*” (O FANTASMA inglês, 1838, p. 22, grifo do autor). A notícia cita uma suposta carta do magistrado do condado, na qual ele se queixaria ao prefeito da desordem provocada: “eu não sou contudo daqueles que julgam que tão nociva brincadeira tem somente por objeto ganhar alguma aposta; e entendo que é mui provável que seja plano de algum bando de ladrões” (O FANTASMA inglês, 1838, p. 22). Independentemente do motivo, o que a notícia deixa claro é que não se trataria de uma aparição sobrenatural, mas sim de uma pessoa disfarçada. Além disso, o autor do artigo se indigna pelo fato de “muitas pessoas [terem] morrido em consequência do susto que lhes tem causado o fantasma” (O FANTASMA inglês, 1838, p. 23), criticando o seu excesso de superstição: “Lord Maire disse que pela polícia ia dar providências, a fim de cessar uma cousa inacreditável, em um século em que a civilização tem feito tantos progressos” (O FANTASMA inglês, 1838, p. 23).

É esse tipo de notícia que talvez tenha inspirado alguns autores portugueses a escreverem obras – geralmente de teor cômico – sobre personagens que se disfarçam de fantasmas ou outros seres sobrenaturais, tais como Camilo Castelo Branco na peça de teatro *O Lobisomem*, de 1850 (publicada postumamente), e Luiz Rebelo da Silva no romance *A Casa dos Fantasmas*, publicado entre 1865 e 1866.

Utilizando a mesma temática da notícia veiculada em *O Correio das Damas*, com um personagem que se disfarça de fantasma e, também de urso, mas tendo sido publicada em 1845, portanto, antes das obras de Camilo e Rebelo da Silva, temos *Mil e um Mistérios*, de António Feliciano de Castilho, considerada por Sousa “a verdadeira sátira ao romance de horror”, feita justamente pelo “autor que iniciara o gênero entre nós” (1979, p. 59) nove anos antes. Na década de 1840 o próprio Castilho chegou a escrever artigos na *Revista Universal Lisbonense* nos quais, segundo Eduardo da Cruz,

desmentia diversos casos aparentemente insólitos que eram divulgados pela cidade; são diversos artigos, como o os “Gemidos Mysteriosos” (*RUL*, IV, n.º 17, 14/11/1844, pp. 202-203), a “Aranha” do Mosteiro dos Jerónimos (*RUL*, IV, n.º 40, 24/04/1845, p. 485), ou “Um Phantasma” (*RUL*, I, n.º 32, 12/05/1845, pp. 386-387) que aparecia por questões financeiras. Contudo, isso não o impedia de noticiar esses casos, deixando para o final o desvelo do que causa estranhamento, quando não lida com o assunto apenas ironicamente sem apontar saída real (CRUZ, 2013, p. 139).

De acordo com o pesquisador, Castilho era “também um dos que faziam graça com os exageros ditos à época ‘românticos’. Seu romance *Mil e um Mistérios* [...] é mais uma tentativa de mostrar os excessos que alguns autores cometiam nesse tipo de produção” (CRUZ, 2013, p. 227). Na “Advertência dos editores”, presente na edição póstuma do romance, publicada pelo seu filho Júlio de Castilho em 1907, afirma-se que “a intenção estética da obra” era “nada menos que reagir contra os enredos misteriosos, tenebrosos, emaranhados, de alguns escritores franceses da escola romântica, as exagerações apaixonadas, as sedes de sangue, os punhais e as peçonhas, que animavam tantos livros e dramas daquele ciclo literário” (CASTILHO, 1907, p. 5-6). Nas palavras de Ana Maria dos Santos Marques, “o autor não deixa de fazer uso de todos esses elementos, mas sempre de forma a deixá-los ridículos” (MARQUES, 2012, p. 67-68).

Mil e um mistérios: romance dos romances é uma narrativa inacabada, o que pode ser apontado como um dos motivos para não ter recebido análises mais detidas, apesar de que, com a exceção de poucos pesquisadores, a obra de Castilho como um todo é relegada ao esquecimento pela crítica. Para além da edição de 1907, como parte das *Obras Completas* editadas pelo filho do escritor, sabemos da existência de uma edição do romance de 1938, publicada pela Civilização Editora, do Porto, e de outra de 1944 (a utilizada por nós), publicada no tomo II das *Obras* de Castilho, pela Edições Cultura, de São Paulo. Mais recentemente, Arsénio Mota foi o responsável pela excelente iniciativa de uma nova edição do romance, publicada em 1997 pela Câmara Municipal de Águeda. Em seu prefácio,¹ Mota (1997, n.p.) afirma que “da edição de 1845 praticamente nada se conhece e é considerada ‘perdida’”. Provavelmente era essa a situação no final do século XX, mas, atualmente,

¹ Agradeço a Arsénio Mota pela gentileza de ter me enviado o seu prefácio, dada a dificuldade de acesso, no Brasil, a essa edição de 1997.

graças à facilidade de acesso a edições raras pela internet, é possível encontrar a edição de 1845 digitalizada da biblioteca da Universidade de Oxford pelo Google.

O título *Mil e um mistérios* é provavelmente uma referência a *As mil e uma noites*.² Essa coleção de contos populares árabes foi traduzida para o francês por Antoine Galland em 1704, responsável por popularizá-los na Europa. Em 1801 *As mil e uma noites* recebe uma tradução para o português, seguida de outra em 1839 (Cf. RODRIGUES, 1992). *As mil e uma noites* traz uma narrativa com histórias que se sucedem consecutivamente, por meio de um fio condutor de suspense que mantém a curiosidade do seu leitor. Apesar de ser um romance com uma unidade narrativa de fato, e não uma reunião de contos, *Mil e um mistérios* é também construído por meio da sucessão de casos misteriosos que mantém o suspense. O subtítulo *romance dos romances*, por sua vez, já traz em si a ironia que prevalecerá na obra, anunciando a paródia que será apresentada.

Como afirma Sousa, o romance gótico é essencialmente um romance sentimental, com “uma donzela, cuja virtude resiste a toda a provação” e “um galã enamorado, para quem o amor é tudo” (SOUSA, 1978, p. 44). Castilho utiliza essa mesma temática em *Mil e um mistérios*, entretanto, o autor a reproduz com o intuito de criticar as convenções literárias, trazendo um *Don Juan* que corteja pelo menos três moças ao mesmo tempo: João Simões, que se autodenomina Rui, um nome mais condizente com a *persona* de herói romântico que ele deseja encarnar. Esse personagem reverbera a retórica do sofrimento amoroso, típica do século XIX, prometendo matar as moças caso não lhe fossem fiéis e posteriormente suicidar-se – a sinceridade dessa paixão exacerbada é questionada justamente pelo fato de ele supostamente amar a três mulheres ao mesmo tempo. A morte por amor e ciúme, aliás, é uma tópica de “A noite do castelo”, do próprio Castilho; a autoironia está presente no romance quando o narrador afirma “que as últimas leituras deste mancebo ardente, impetuoso, solitário e sem guia, tinham sido, [...] as traduções do *Otelo* de Shakespeare, do *Amor e enredo* de Schiller, do *Antony* de Dumas e *A noite do Castelo* de... de... seja de quem for” (CASTILHO, 1944, p. 207).

O enredo tem início com a reprodução da ambientação propícia das narrativas de horror, logo após a apresentação de uma dessas moças cortejadas por João Simões, a qual passa a noite a ler romances:

Meia-noite!

É a hora, em que uma fantasia desta idade, [...] magnetizada pelos fantasmas dos heróis e heroínas das novelas, se acolhe ao leito, como a um asilo, para gozar presente o seu futuro, longe de olhos e ouvidos que lho profanem, longe da luz que lho descobre, longe de realidades terrestres que lho agourem. Hora das feiticeiras! Das feiticeiras de ambas as espécies; das

² Inicialmente suspeitamos que houvesse um diálogo de Castilho com *Mil e um fantasmas*, de Alexandre Dumas. O romance de Dumas, porém, só seria publicado quatro anos depois do de Castilho.

terríveis e barbudas, que espipam pelas chaminés, a cavalo no pau da vassoura, para se irem por cima de toda a folha para as encruzilhadas, com suas asas de morcego; das alvas e melindrosas, que voam com suas asas de anjo, sem que nem as estrelas as percebam, para se irem reclinar, entre flores, em paraísos de que só elas têm a chave (CASTILHO, 1944, p. 13-14).

Nesse trecho, a impressão que o leitor tem é de estar mergulhando na leitura de um romance, junto com a personagem. A menção à “meia-noite” e às “feiticeiras” contribui para a construção da atmosfera de terror, que se segue com a descrição de um moinho, cuja personificação também contribui para essa ambientação misteriosa: “braceja as suas grandes velas brancassas; solta, a quebradas, sua cantoria melancólica; e espreita, com seus olhos cheios de luz, para o planeta Vênus, que, lá de cima lhe sorri não sei que amorosas confidências” (CASTILHO, 1944, p. 14). Do moinho sai um vulto, que se mostra preocupado com estar sendo observado: “torna a fechá-la [a porta do moinho] devagar, sem ruído; para; escuta; ninguém o sentiu. Respira... como quem o não fez há uma hora [...]; limpa com a mão esquerda o rosto alagado em suor [...]. Desce, trêmulo, a olhar sempre para trás” (CASTILHO, 1944, p. 14-15). Esse vulto carrega um fardo para enterrá-lo, “mas!... torna a encarar o moinho, e arrepiá-se” (CASTILHO, 1944, p. 15):

Os dois olhos luzentes estão abertos sobre a moita, e sobre ele. Retoma a carga; rodeia um bom trato da colina [...], até que o odioso espião, gigante de pedra e cal lhe haja virado de todo a espalda, e se entretenha a observar as estrelas, em vez de espreitar os mistérios noturnos cá de baixo. Cava com a rapidez frenética de um febricitante; lança o volume na cova, enche-a, recalca-a [...]. Volta a plantar na sepultura alguns pés de silvas e espinheiros [...]. Conhece-se que algum peso descomunal se lhe vai tirando a arroba e arroba de cima da alma, à medida que se alonga daquele moinho, onde alguma coisa inaudita se acaba de perpetrar (CASTILHO, 1944, p. 15).

Novamente temos aqui a personificação do moinho, o que aumenta a sensação de terror. Por outro lado, o narrador utiliza os termos “cova” e “sepultura” para descrever o local onde o personagem está enterrando o fardo, afirmando que, ao fazer isso, ele teria se livrado de um peso “de cima da alma”, por “alguma coisa inaudita” que teria acabado de ser perpetrada. *Os Mistérios de Paris*, de Eugène Sue, foi publicado entre 1842 e 1843, portanto, dois anos antes do romance de Castilho, e fez tanto sucesso em Portugal que foi traduzido no mesmo ano em que o folhetim terminou de ser publicado na França (Cf. RODRIGUES, 1992), tendo recebido na década seguinte as versões de Alfredo Hogan e de Camilo Castelo Branco, em seus *Mistérios de Lisboa*, publicados em 1851 e 1854, respectivamente. Com as histórias de crimes em voga, o narrador de *Mil e um mistérios* manipula o leitor para ele acreditar se tratar também de um crime sendo descrito: o fardo que o personagem enterra, receando estar sendo observado, só poderia ser um cadáver.

A seguir, o personagem – que depois saberemos se tratar do protagonista João Simões – vai à casa de sua amada e, como não consegue falar com ela, resolve entrar na primeira porta que encontra, para poder fazer lume e lhe escrever. A porta era a do galinheiro, e o galo se irrita com a sua presença: “é uma luta medonha nas trevas, de corpo a corpo, entre dois apaixonados, ambos ofensores, e ambos ofendidos” (CASTILHO, 1944, p. 19). A cena, ridícula para um herói de romance, parodia as pelepas entre dois homens rivais, típicas das narrativas românticas – “A Noite do castelo”, aliás, tem uma dessas cenas; a diferença é que, aqui, o outro desses “dois apaixonados” é um galo. A declaração jocosa de que João Simões “dá mate ao duelo pela degolação do mais façanhudo galo pedrês, que jamais desenterrou minhocas nas planícies da Bairrada” (CASTILHO, 1944, p. 19), arremata o efeito paródico do episódio. Quando o narrador começa a descrever o personagem, apresenta mais uma (falsa) pista sobre o suposto crime cometido por ele: “algumas nódoas de sangue se lhe enxergam nas mangas [...]. Proviria este sangue do pequeno duelo a que assistimos, ou terá mais funesta origem? Entraria já com ele? Quem o sabe!” (CASTILHO, 1944, p. 22-23). Trata-se de uma falsa pista porque, posteriormente, o leitor descobrirá que o protagonista não assassinou ninguém, e que esse sangue é mesmo do galo.

Porém, é do interesse de Castilho manter o suspense por mais tempo, e ele o faz trazendo outros supostos vestígios de que João Simões seria um assassino, ao afirmar, por exemplo, que ele “era um desses indivíduos de exceção, a quem (à falta de mais próprio nome) chamamos homens, e monstros às vezes por não os sabermos classificar nas pautas comuns da nossa espécie” (CASTILHO, 1944, p. 23). Segundo o narrador, o protagonista era feito da mesma matéria prima “que a fortuna caprichosa faz, segundo lhes dá uma ou outra mão, os grandes gênios, os grandes loucos, os grandes mártires ou os grandes criminosos” (CASTILHO, 1944, p. 23). No bilhete que escreve à amada, o personagem afirma que “a carta que lês é escrita com sangue... meu. Meu? teu: devo antes dizer teu. Esta noite, em que eu não balancei em cometer os primeiros crimes da minha vida, [...] esta noite vai ser uma noite sinistra. O punhal está apertado na minha mão” (CASTILHO, 1944, p. 25). De fato, na falta de tinta, a carta havia sido escrita com sangue do galo. Porém, dá-se a impressão de que ele estaria confessando o assassinato de um rival, impressão que é logo desfeita, por meio de um efeito cômico, quando ele declara que “como golpe de ensaio, eu degolei, eu mesmo degolei, com esta mão, furiosa por tu a repelires, degolei... (e amanhã poderás contemplar o seu cadáver) degolei o teu galo pedrês” (CASTILHO, 1944, p. 27).

Para entregar a carta, João Simões embrulhou “no papel um seixo de arrátel” e jogou na janela da moça: “com o risco de fazer o dito verdadeiro [a promessa de assassiná-la, caso ela não lhe correspondesse], e meter a abrasada epístola pela testa de Angélica até à nuca, dispara o tiro” (CASTILHO, 1944, p. 31). Para reforçar o ridículo dessa morte, caso ela acontecesse, o narrador expõe as dúvidas que afligem o rapaz: “assassinou a Angélica? Pôs público o segredo dos seus amores?” (CASTILHO, 1944, p. 31). O personagem resolve dormir no galinheiro e, no dia se-

guinte, com fome, acaba comendo alguns ovos, o que suscita mais um comentário cômico do narrador, que parodia as descrições de criminosos: “Rui, o filho da fatalidade, levantou-se do folhelho como dum sepulcro, embaçado, amarelo, perseguido por uma turbamulta de espectros, entre os quais predominavam o do galo tiranicamente supliciado, os de seus inocentes filhos mortos ao limiar da vida” (CASTILHO, 1944, p. 38). “O filho da fatalidade” remete ironicamente à forma como o próprio João Simões fala de si mesmo (Cf. CASTILHO, 1944, p. 213). A ridicularização da retórica romântica, utilizada pelo personagem, é também colocada no diálogo entre o tio de Angélica, mais familiarizado com o discurso literário, e seu empregado, um homem simples e, portanto, mais afeito à realidade. Ambos discutem o conteúdo de uma das cartas que João perdeu pelo caminho:

- Não te rias, pateta. Isto é retórica. Isto são coisas como hoje se usam nos livros, só por dizer. [...]
- Que me há de parecer? Que é um doido de meter no hospital, ou um patife de encaixar nas galés. Mas eu cá atiro antes para doido. [...]
- E eu não. Aqui há muita sabedoria moderna: tu é que és um asno que a não entendes. (CASTILHO, 1944, p. 75-77).

Parece-nos que Castilho, ao supostamente expor a ignorância do empregado, acaba na verdade criticando o quanto o discurso romântico em voga é distante da realidade da vida: seria coisa de “gente doida”, mesmo. Tolo seria o tio de Angélica, que reproduz o discurso de que isso seria “sabedoria moderna”. A seguir, o empregado traz a notícia de que uns cães ficaram alvoroçados com um buraco escavado perto do moinho (como sabemos, feito por João Simões): “lá entendeu que o desatino dos cães alguma coisa queria dizer. Não sei se me percebe: carne morta, defunto” (CASTILHO, 1944, p. 77). Novamente o narrador manipula o leitor para que ele pense se tratar de um morto, havendo inclusive a típica cena de desenterramento de cadáveres no capítulo X, “Exumação judiciária”:

Às primeiras enxadadas perceberam todos claramente um fartum de cadáver [...]. Prossegue a obra; já se enxerga um cobertor de lã parda envolto em forma de saca, cheio com um vulto que andarà por comprimento de mulher ou de homem de meã estatura. O fardo está liado com uma corda de estopa, pelos pés, pela cinta e pela cabeça. Desamarra-se em presença das testemunhas; desenrolam-no. O cadáver... são três queijos da serra, metade de um presunto, um salpicão em palaio de bácoro, alguma roupa branca de homem, lençóis e uma coberta, livros, um tinteiro de chifre, e um saquitel de pele de cabra retesado de cruzados novos. O cheiro do salpicão e dos queijos, que já não eram da primeira mocidade, fora provavelmente o que atraíra os cães, e o que aos aldeãos preocupados se representava exalação cadaverosa. O enigma estava pois resolvido, mas resolvido noutra enigma. Devia de ser aquilo um roubo; mas quem roubou jamais para enterrar, sobretudo comestíveis?... (CASTILHO, 1944, p. 81-82).

A passagem, de acordo com o seu título, tem início com a descrição de uma exumação, com o “fartum de cadáver” e a forma do fardo do “comprimento de mulher ou de homem de meia estatura”, amarrado “pelos pés, pela cinta e pela cabeça”. Em seguida, há a quebra das expectativas de leitura, pois o “cadáver” não passava de alimentos e outros utensílios, configurando o efeito paródico da cena. Contudo, como o romance deve manter o suspense, há a troca de um mistério por outro: já não se tratava mais de um assassinato, mas sim de um roubo. No final, sabemos que João Simões roubou os seus pais com o intuito de fugir com uma de suas amadas, o que de fato ele não consegue, devido à recusa da moça. Durante a investigação policial, os pais são questionados, e a mãe diz que o filho é poeta: “Muito bom rapaz [...]; mas cá disto... de bola... não trabalha certo. [...] Tem noites que as passa todas como um tolo a ler à candeia; e tem outras, que as leva a romper tamancos sozinho por esse mundo [...]. Às vezes me diz o meu Pedro: ‘O diabo do rapaz será lobisomem?’” (CASTILHO, 1944, p. 92). Com isso, há novamente uma falsa pista lançada sobre o leitor, de que João Simões poderia ser um lobisomem, logo desmentida pela mãe: “Não é ladrão, nem é bicho: é rapaz; gosta de se divertir; traz lá aquelas coisas dos livros encasquetadas nos miolos” (CASTILHO, 1944, p. 92).

Passando a ser perseguido pela polícia, o protagonista resolve se disfarçar de fantasma – a identidade verdadeira da assombração só será revelada ao leitor mais tarde. Assim, temos mais uma descrição de uma ambientação propícia para histórias de terror:

Que trovoadas magníficas não ameaçavam a terra! Todas as estrelas se tinham apagado [...]. A mudez do ar tépido condizia com a espectação medrosa das campinas; só ressoavam de parte incerta os ais compassados de um mocho. O sino de Aguium bateu a última hora da meia-noite. Pareceu aquela badalada sinal esperado pelos espíritos ocultos da Natureza (CASTILHO, 1944, p. 95).

Após essa descrição que favorece o suspense, o narrador afirma que o regedor se deparou com “um fantasma branco”:

Saltou-lhe fora a lumieira da mão e benzeu-se como ela toda aberta por três vezes, tartameleando com fala sumida:
– Jesus! Santo Nome de Jesus! Se és coisa má, eu te esconjuro...
Sua mulher acreditava firmemente nas almas do Outro Mundo; sua sogra até as tinha visto (CASTILHO, 1944, p. 96).

O efeito jocoso é produzido pelo fato de o regedor ser descrito como submisso à mulher. Depois, o empregado do tio de Angélica também vê o fantasma, em outra cena cômica: “olho para o valado, e lobrigo... (tarrenego, diabo!) [...] uma fantasma branca! Atirei-lhe com a candeia, voei pela escada acima, e bati-lhe com a porta na cara, se é que aquilo tinha cara, Deus me perdoe!... que eu por mim não a vi...”

(CASTILHO, 1944, p. 100). O empregado, esperando ser desmentido e ouvir “que não havia almas do Outro Mundo” (CASTILHO, 1944, p. 100), conta a história para um rapaz cosmopolita e culto, “emigrado, [que] andou nas guerras, pinta letras melhor que o nosso Escrivão; e então para ler versos! Tem uma prosa, que é um gosto ouvi-lo” (CASTILHO, 1944, p. 100). O rapaz, porém, influenciado pelas leituras românticas, “disse-me muito sério que bem poderia ser; que já se tinham visto coisas mais raras. E contou-me uma história de um vampiro, feita por um inglês doido que esteve na Grécia, chamado (parece que me disse ele) o Lorde Beirão [Byron]” (CASTILHO, 1944, p. 100). Assim, Castilho não apenas critica a superstição popular, mas também a literatura em voga, que contribuía para fortalecer essas crenças.

Em outro momento da diegese, os personagens são atacados por um urso, que depois descobriremos pertencer a um italiano artista de circo. A forma como Castilho conduz a narrativa novamente favorece a condução do suspense:

Costeavam a beira de um pinhal fechado, quando dentro dele rebentam uns rugidos silvestres, tão ferinos, e tão horrendamente encarecidos pelos ecos, que não houve coração que não temesse [...]. Não era regougar de raposa, nem uivar de lobo, nem murgir de touro. Que poderia logo ser? Os bramidos avizinham-se. A mestre Ambrósio, que nunca tinha ouvido vozes de fantasmas, e que não via impossibilidade alguma em que fossem daquele modo, até a calva se lhe arripiava (CASTILHO, 1944, p. 150).

Se a imagem de que “até a calva” do personagem “se arripiava” produz o efeito cômico, esse efeito é reforçado pelas afirmações seguintes de que “o cura lançava absolvição geral a quem a quisesse apanhar” e “os estudantes procuravam nas suas reminiscências zoológicas alguma voz de fera, laconicamente descrita por Lineu, que se parecesse com aquilo” (CASTILHO, 1944, p. 150). Quando finalmente percebem ser apenas um urso, “berrou o Licenciado”: “calem-se todos, com todos os demônios! [...] O urso, *ursus ursi*, de Lineu, não é carnívoro [...]. A sua maior gulodice é lamber as suas mesmas patas; *manus lambit*” (CASTILHO, 1944, p. 152). A insistência na classificação zoológica da fera, inclusive citando termos do latim, se contribui para quebrar o suspense, pois sugere não se tratar de uma criatura sobrenatural, também é colocada por Castilho para parodiar o discurso cientificista que começava a ficar na moda na época. Segundo Jacinto do Prado Coelho, “entre 1840 e 1850, multiplicam-se em França as ‘fisiologias’ [...]. Esta tendência provoca um reflexo jocoso em Garrett [em *Viagens na Minha Terra* (1843-1846)], que, ao definir o tipo *barão*, recorre ao latim dos naturalistas e cita Lineu e Buffon” (COELHO, 2001, p. 102): “O barão (*onagrus-baronis* de Linn., *l’âne baron* de Buf.) é uma variedade monstruosa engendrada na burra de Balaão [...], em coito danado com o urso Martinho do Jardim das Plantas” (GARRETT, 2010, p. 180).

Voltando ao romance de Castilho, o urso é morto com um tiro, e João Simões faz um acordo com o italiano para se disfarçar com a pele do animal, de forma que ele não precisasse interromper as suas apresentações circenses. Com isso, o

protagonista continua a aterrorizar a população, já não mais vestido de fantasma, mas agora de urso. Disfarçado, ele entra no quarto de Angélica e tenta convencê-la uma última vez a fugir com ele. Após a recusa da moça, o personagem incendia o seu quarto e foge. Para escapar da polícia, o rapaz se esconde na mata, onde passa frio e fome:

Ah! Quem reconhecerá nestas meditações terrestres e prosaicas o coração altivo de Rui, criado às tetas da filosófica literatura dos romances! Confessa o relator desta história, que tem suma pena de não poder apresentar sempre o seu herói nobre, sobre-humano, aéreo, vaporoso, superior às misérias do comer e do beber, dizendo ou pensando coisas extraordinárias. [...] Saiba-se pois que estava pálido e aborrecido, quando a aurora apareceu; com mais vontade de almoçar quatro rodas de chouriço com ovos e estender-se a dormir, do que de contemplar o suave banhar-se das árvores no primeiro alvor, ainda incolor da manhã. [...] João antes as quisera [as aves que piavam] a chiar numa frigideira (CASTILHO, 1944, p. 242-243).

Ao colocar o seu personagem, “criado às tetas da filosófica literatura dos romances”, passando pelas dificuldades inerentes à sobrevivência do homem comum, Castilho mais uma vez critica a idealização presente nos romances românticos – João Simões preocupava-se com a fome, e não com a paisagem poética que o rodeava. Essa cena, aliás, é muito parecida com a que veremos em *Amor de Perdição*, de Camilo Castelo Branco, 17 anos depois:

E [Simão] ficou pensando na sua espinhosa situação. Deviam de ocorrer-lhe ideias aflitivas, que os romancistas raras vezes atribuem aos seus heróis. Nos romances todas as crises se explicam, menos a crise ignóbil da falta de dinheiro. Entendem os novelistas que a matéria é baixa e plebeia. [...] Balzac fala muito em dinheiro; mas dinheiro a milhões: não conheço, nos cinquenta livros que tenho dele, um galã num entreato da sua tragédia a cismar no modo de arranjar uma quantia com que pague ao alfaiate [...]. Disto é que os mestres em romances se escapam sempre. [...] A coisa é vilmente prosaica, de todo o meu coração confesso. Não é bonito deixar a gente vulgarizar-se o seu herói a ponto de pensar na falta de dinheiro (BRANCO, 1984, p. 448).

Em *Mil e um Mistérios*, ainda vestido de urso e fugindo da polícia, João Simões se depara com

[...] um Religioso velho [...]; parece vir das bandas do convento, onde não há frades nem moradores há tantos anos [...]. Sem se deter estendeu o braço, para lançar benção, ou fazer cruz, ao homem (ou animal) que passava por ele. O mancebo deu-lhe boas noites; não recebeu resposta; o velho (ou espectro) continuava sereno a sua descida. [...] Os cabelos de João estavam todos a pino (CASTILHO, 1944, p. 217).

Nessa cena, o narrador apresenta mais um enigma ao leitor, por meio desse velho misterioso, que supostamente poderia ser um fantasma. Posteriormente, no capítulo XXX, o narrador revela que esse religioso não era uma aparição sobrenatural, e sim um monge de fato, cuja história será contada no capítulo “História do frade”. Segundo o que consta na “Advertência dos editores” da edição de 1907, “entre os manuscritos do Poeta, desprezados por ele, talvez por ele reputados perdidos, apareceu uma parte da continuação do romance; fragmento valioso, e de gênero único entre os cometimentos do autor” (CASTILHO, 1907, p. 6). Nessa edição de 1907, há uma separação bem clara entre a parte que constava na primeira publicação da obra, de 1845, e esse fragmento que foi acrescentado pelo seu filho, com o título “O frade” – fragmento que contém algumas páginas iniciais, seguidas do capítulo “História do frade”, embora a edição brasileira de 1944, infelizmente, não realize essa distinção e coloque o fragmento póstumo como uma simples continuação do capítulo XXX. De fato, a única parte destacada na edição de 1944 é o capítulo intitulado “História do frade”, que também se encontra em destaque no volume de 1907.

Concordamos com a leitura de Sousa, que afirma ser “O frade” “um pouco diferente do caráter geral da obra: a ação, contrariamente ao que sucedera na primeira parte, é quase nula” (SOUSA, 1978, p. 275). A nosso ver, essa parte acrescida na edição de 1907 difere do restante do romance não somente pela quase ausência de ação, mas pela perda do tom cômico e satírico que predominava na obra até então, pois se trata de uma história de reedificação moral, sobre um amor contrariado que teria obrigado esse frade a seguir a carreira eclesiástica. Esse fragmento pode ter sido escrito por Castilho em qualquer momento num intervalo de 30 anos, entre 1845 e 1875, ano de sua morte, e não traz uma conclusão para a história, pois o último parágrafo nem possui um ponto final: ele termina com uma vírgula. Sousa acredita que “Castilho deixou o romance incompleto, não solucionando os mistérios apresentados, talvez porque não soubesse como resolvê-los” (SOUSA, 1978, p. 275). É possível, mas também podemos levantar uma outra hipótese, aventada após a leitura de um texto escrito por Castilho em 1862, a “Carta a Manuel Roussado: acerca do poema cômico ‘Roberto’, paródia do ‘D. Jayme’ de Thomaz Ribeiro”:

Outros que discutam a moralidade das paródias em geral, e as suas vantagens e desvantagens para as obras parodiadas, para os autores delas, e para os progressos da Literatura em geral; não me quero intrometer nessa pendência. Digo só, que o meu modo de sentir acerca das paródias, tendo-lhes sido favorável noutra tempo (a ponto de que também nisso me exercitei), de então para cá, por efeito da reflexão e da experiência, recebeu profundas modificações, e talvez se passou para os arraiais opostos (CASTILHO, 1908, p. 6).

Nesse texto, Castilho diz que Roussado seria uma exceção entre os “parodiadores em prosa, sem arte, nem gosto, nem graça, nem consciência”, que “trazem-me já de muito entre dentes” (CASTILHO, 1908, p. 6). Porém, o escritor teme que,

sendo o poema de Roussado “tão curioso e atrativo [...], venha a tornar-se contagioso” (CASTILHO, 1908, p. 7): “bem sabe como é a mediocridade, e o ponto a que tem chegado a anarquia e a irreverência na república das Letras” (Castilho, 1908, p. 7). De acordo com o que Castilho afirma nesse texto, ao longo de sua vida ele teria mudado de ideia e passado a desprezar as paródias. Talvez seja porque tenha deixado de considerá-las proveitosas – para a literatura e para a moral –, que tenha desistido de concluir *Mil e um mistérios*. Como explicamos anteriormente, o fragmento “O frade” difere do tom cômico do restante do romance, trazendo um enredo de reedificação moral. Pode ser que Castilho, ao começar a escrever a sua continuação, tenha tentado “corrigir” o romance; como a “emenda” fez com que a narrativa perdesse a sua unidade, ele resolvera abandonar a empreitada.

Contudo, apesar dos defeitos do fragmento acrescentado pelo filho do escritor postumamente, e pelo menos no que concerne à primeira parte do romance, publicada por Castilho em 1845, concordamos com a defesa de Mota (1997), de que não se trata de uma “obra menor. Terá sido produzida pelo autor com a leveza de ânimo de quem se diverte, gostando de parodiar um pouco, mas não nos admiraria vê-la consagrada pelos leitores talvez como a sua obra mais legível” (MOTA, 1997, n.p.). É uma pena que Castilho tenha deixado de apreciar as paródias: quem sabe, se tivesse concluído *Mil e um mistérios*, poderia estar ao lado de outros grandes escritores portugueses do século XIX, e não ter sido, infelizmente, esquecido pela história literária.

Referências

- CASTELO BRANCO, Camilo. Amor de Perdição: memórias de uma família. In: _____. *Obras Completas*. Vol. 3. Porto: Lello & Irmão, 1984, p. 373-547.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mysterios: romance dos romances*. Lisboa: Tipographia Lusitana, 1845. Disponível em: <https://archive.org/stream/obrasvolmileummoocastgoog>. Acesso em: 2 dezembro de 2019.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mysterios: romance dos romances*. Vol. I. Lisboa: Empreza da História de Portugal; Livraria Moderna, 1907. Disponível em: <https://archive.org/details/mileummysteriosro1cast>. Acesso em: 2 dezembro de 2019.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mysterios: romance dos romances*. Vol. II. Lisboa: Empreza da História de Portugal; Livraria Moderna, 1907. Disponível em: <https://archive.org/stream/mileummysteriosro2cast>. Acesso em: 2 dezembro 2019.
- CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mistérios*. São Paulo: Edições Cultura, 1944.
- CASTILHO, António Feliciano de. Carta a Manuel Roussado: acerca do poema cômico “Roberto”, paródia do “D. Jayme” de Thomaz Ribeiro. In: _____. *Novas Telas Literárias*. Vol. III. Lisboa: Empreza da História de Portugal; Sociedade Edi-

tora; Livraria Moderna, 1908, p. 5-7. Disponível em: <https://archive.org/details/novastelasliterao3cast>. Acesso em: 13 novembro 2019.

CASTILHO, Júlio de. Advertência dos editores. In: CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mysterios: romance dos romances*. Vol. I. Lisboa: Empreza da História de Portugal; Livraria Moderna, 1907, p. 5-6. Disponível em: <https://archive.org/details/mileummysteriosro1cast>. Acesso em: 2 dezembro 2019.

COELHO, Jacinto do Prado. *Introdução ao Estudo da Novela Camiliana*. 3. ed. Lisboa: Imprensa Nacional; Casa da Moeda, 2001.

CRUZ, Carlos Eduardo Soares da. *Felicidade pela Imprensa: romantismo na Revista Universal Lisbonense de A. F. de Castilho (1842-1845)*. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, 2013.

GARRETT, Almeida. *Viagens na Minha Terra*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2010.

MARQUES, Ana Maria dos Santos. *O Anacronismo no Romance Histórico Português Oitocentista*. Porto: CITCEM; Edições Afrontamento, 2012. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13536.pdf>. Acesso em: 4 outubro 2019.

MOTA, Arsénio. Prefácio. In: CASTILHO, António Feliciano de. *Mil e um Mistérios: romance dos romances*. Águeda: Câmara Municipal, 1997.

O FANTASMA inglês. *O Correio das Damas: jornal de literatura, de música, e modas*. Lisboa, n. 3, tom. 3º, p. 22-23, mar. 1838. Disponível em: <http://purl.pt/14346>. Acesso em: 20 nov. 2019.

RODRIGUES, António Gonçalves. *A Tradução em Portugal*. Vol. I. 1495-1834. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.

RODRIGUES, António Gonçalves. *A Tradução em Portugal*. Vol. II 1835-1850. Lisboa: Ministério da Educação; Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1992.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O “Horror” na Literatura Portuguesa*. Amadora: Biblioteca Breve; Instituto de Cultura Portuguesa, 1979.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *A Literatura “Negra” ou “de Terror” em Portugal: séculos XVIII e XIX*. Lisboa: Novaera, 1978.

Recebido em 7 de janeiro de 2020.

Aprovado em 8 de abril de 2021.

Resumo

***Mil e um mistérios*, de António Feliciano de Castilho: uma paródia da literatura de horror**

Luciene Marie Pavanelo

Apontado como o precursor da literatura gótica portuguesa, devido à sua balada “A noite do castelo” (1836), António Feliciano de Castilho (1800-1875) é também aquele que foi responsável pela “verdadeira sátira ao romance de horror” (Sousa, 1979, p. 59) em Portugal. Pelo fato de Castilho ter entrado na historiografia como poeta, a crítica literária praticamente ignora a publicação de *Mil e um mistérios: romance dos romances*, cuja primeira parte foi lançada em 1845. A obra recebeu uma continuação na edição de 1907, publicada pelo seu filho, a partir de um fragmento encontrado entre os manuscritos de Castilho, mas, mesmo assim, permaneceu incompleta. Apesar de inacabado, o romance merece ser estudado por trazer uma faceta praticamente desconhecida de Castilho. Sendo assim, é nosso objetivo apresentar uma análise de *Mil e um mistérios*, de forma a enriquecer a compreensão sobre o gênero no Oitocentos português.

Palavras-chave: António Feliciano de Castilho, século XIX, literatura de horror.