

Maria de Lurdes Sampaio*

Universidade do Porto, ILCML

Os Mistérios do Porto, de Gervásio Lobato: mulheres presas nas teias da Lei e da Medicina¹

Resumo:

No romance *Os Mistérios do Porto* (1890–91), Gervásio Lobato continua a crítica de costumes de outras obras – agora visando o Porto – e procede a uma crítica ao poder crescente da medicina na disciplinarização da sociedade, que, entre outros aspetos, se traduziu numa maior subalternização da mulher. Lobato conjuga criminalidade e sexualidade e tematiza a homossexualidade feminina num romance que não se esgota na exploração sensacionalista dos temas.

Palavras-chave:

mistério, crime, policial, medicina, lei, sexualidade, mulheres

Abstract:

In the novel *Os Mistérios do Porto* (1890–91), Gervásio Lobato continues the critique of social mores and criticizes the growing power of medicine in the disciplining of society, which, among other aspects, resulted in the increased subjugation of women. He intertwines criminality and sexuality and addresses female homosexuality in a novel that goes beyond a merely sensationalist exploration of these themes.

Keywords:

mystery, crime, detective fiction, medicine, law, sexuality, women

I. Mistérios, crimes e sexo: um romance para todos os gostos

1. Publicado em fascículos entre 1890 e 1891, o romance *Os Mistérios do Porto*, de Gervásio Lobato, reenvia de imediato os leitores para a obra de Eugène Sue, *Les Mystères de Paris* (1842–1843), o grande êxito oitocentista da literatura europeia – mas os paralelismos quase se esgotam no título. A dívida para com outros autores populares franceses, e bem conhecidos em Portugal, é bastante acentuada e sinalizada logo no primeiro volume, com referência explícita a Ponson du Terrail, Paul de Koch, Alexandre Dumas, filho, e Xavier de Montépin. Como muitos romances populares do séc. XIX, os MP² são claramente um exemplo de literatura transnacional e mantêm relações de intertextualidade com muitas obras nacionais e estrangeiras. Nos cinco volumes que o constituem, o romance incorporou influências e tradições romanescas de diferentes espaços culturais. O célebre *Decameron*, de Boccaccio, será mesmo objeto de pastiche no volume IV, aquele em que o modo de comédia mais se manifesta. São visíveis também as marcas do romance de sensação da época vitoriana, de *The Woman in White* (1860), de Wilkie Collins, a *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr Hyde* (1886), de R. L. Stevenson. Dedicado a tempo inteiro à escrita de folhetins, crónicas, romances e obras dramáticas, Gervásio Lobato já estava atento a êxitos vindos do mundo anglo-saxónico, e a obra *Jack, o Estripador*, escrita em colaboração com Jaime Victor, com o pseudónimo James Middleton, é disso prova. De assinalar são também os diálogos com autores nacionais, como Camilo Castelo Branco, Eça de Queirós e Fialho de Almeida.

Os MP são feitos de um vasto repertório de estilos e modelos romanescos europeus oitocentistas, por vezes em extensas micro-histórias dotadas de autonomia, outras, em sequências amalgamadas e sobrepostas, outras ainda, por via metonímica, através de personagens, signos e motivos, que reenviam para a literatura, mas também para o teatro e para a ópera, artes bem familiares ao autor. Distinguimos sem dificuldades a confluência e cruzamento das seguintes espécies narrativas: o romance de capa e espada; o romance de aventuras e peripécias; o romance gótico; o *romance de sensação* e sensacionalista; o romance criminal e judiciário, o romance de tribunal, o romance policial – estes dois, novidades na ficção nacional – e o romance de costumes e de crítica social, livre da doutrina e cartilha do realismo-naturalismo. Sob a divisa *Castigat ridendo mores*, Lobato foi um acutilante cronista da sociedade sua contemporânea, escrevendo romances e obras dramáticas de atualidade, inspirando-se para isso nas notícias de jornais, que, segundo alguns investigadores, estão na génese do romance moderno (“novel” = “novelties”). O *fait-divers* foi fonte de inspiração permanente, e nas décadas de 1880–1890 não faltava matéria na imprensa periódica da época, ávida de crimes, mistérios e de escândalos sexuais (como o do Marquês de Valada, entre outros).

Os MP são também pioneiros na ficção portuguesa do último quartel do século XIX pela ficcionalização de uma cena de tribunal (inspirada na vida real), pela construção de uma história de investigação policial e pela conjugação da criminalidade com a sexualidade, ou seja, pela tematização de crimes sexuais, e, muito em particular, pelo tratamento da violência contra as mulheres. Se os tópicos do crime, do charlatanismo dos médicos e da homossexualidade presentes nos MP devem algo à literatura que circulava em Portugal, autóctone ou traduzida e

adaptada, nenhum leitor familiarizado com o “Crime da Rua das Flores”, i.e., o crime do médico Urbino de Freitas (que dominará a imprensa a partir de 1890) ou com a “mulher-homem”, de nome Henriqueta Emília da Conceição, que se tornou num acontecimento portuense e nacional, deixará de os ver *espelhados* nos MP, na figura do Dr. Jubim (o envenenador do romance) e na figura de Julieta, a mulher-mistério. A localização da ação em 1868 na cidade do Porto não pode desligar-se também do seu evento mais marcante: a inauguração do Palácio de Cristal, em 1865, que acolheu uma Exposição impelida pela Indústria. É possível que o incêndio trágico do teatro Baquet, em 1888, tenha também sido determinante – como forma de homenagem em 1890 – para uma história situada fora da capital, o espaço privilegiado por Lobato. Os sinais de referencialidade e de ancoragem no mundo empírico exacerbam-se na descrição e evocação romanescas da cidade do Porto, ela própria personagem e não apenas o pano de fundo da ação. Lobato capta a sua dimensão híbrida, de cidade em vias de modernização, mas ainda lugar de província, conectado ao mundo rural da periferia, desde os Pinhais da Foz (de permeio entre o centro histórico e o mar) a Valongo (e à sua estrada de salteadores), passando por Matosinhos e Leça da Palmeira. Nos MP percorremos ruas famosas e vielas da Baixa do Porto (Rua do Bonjardim, Rua de Cedofeita, Rua das Carmelitas, Rua do Heroísmo, entre muitas outras) e avistamos lugares e monumentos icónicos como a Torre dos Clérigos, a Igreja de S. Bento, o Teatro de S. João, o Teatro Baquet, o café Águia de Ouro, o Palácio da Aguardente...).

O recurso inovador a uma investigação policial, a lenta narração de uma cena de tribunal – “No tribunal de S. João Novo” (vol. V) – e a importância da medicina na investigação forense e na sociedade em geral configuram uma moldura legal reveladora da modernização e da disciplinarização do corpo social urbano. Mas, à medida que a ação se desenrola, os acontecimentos afastam-se do centro e deslocam-se para os subúrbios e caminhos rurais, numa fuga, que é também política, ao controlo e dispositivos de policiamento social. Assim, é em Valongo que o autor vai situar o hospício de jovens abandonadas e a sociedade secreta do Sexto Mandamento dedicada ao sexo, enquanto que Leça da Palmeira é o refúgio para os encontros sexuais clandestinos entre o Comissário da Polícia e a amante, surgindo, no final, como lugar de reunião alternativo ao Comissariado da Polícia.

A este descentramento geográfico e diegético da história – da cidade para o campo – corresponde um modo de narrar mais convencional, com incorporação de histórias de aventuras, de salteadores e de embuçados, de raptos e homicídios (por envenenamento e enforcamento), e ainda de episódios que parecem ter sido extraídos de novelas de cavalaria, como a salvação de uma mulher em perigo por parte de um destemido cavaleiro. Esta vertente mais tradicionalista é, aliás, bem evidente nas várias ilustrações que acompanham e legendam algumas cenas. Quer esses quer outros episódios fazem com que a representação da criminalidade esteja ainda muito presente, sendo os MP um romance mais tributário da literatura criminal e popular do que dos romances policiais e judiciais franceses. Daí que Maria José Moutinho Santos, num estudo sobre prisões e crimes no Portugal do séc. XIX, se lhe refira nestes termos: “onde em cinco longos volumes se esgotou todo o vocabulário criminal: raptos, associações secretas, assaltos de estrada, envenenamentos, homicídios, lenocínio,

prostituição, estupro, furto, adultério, tribadismo...” (Santos 1997: 98). O romance de Lobato replica as tensões internas e as múltiplas forças atuantes na segunda maior cidade do país no período da Regeneração: as de conservadorismo e atavismo; as forças de modernização da sociedade, via discursos e dispositivos de policiamento e de controlo dos indivíduos por ação do Governo; as forças de resistência popular e de reformismo, encarnadas quer nas figuras de pequenos criminosos, quer num herói de índole romântica e humanista (formado em Direito), quer ainda no tribunal de um júri íntegro, que não se deixa subornar por réus capitalistas.

2. Há que referir, de forma sumária, que a haver um “primeiro” romance policial português os MP seriam a obra inaugural – sendo, a um mesmo tempo, pastiche e paródia do novo género vindo de França e com alusões aos romances judiciais de Émile Gaboriau (já traduzido em Portugal nos anos de 1890). MP é o primeiro romance a recorrer a convenções do género policial (agentes da instituição, “polícias” amadores, demanda do criminoso e seus cúmplices) para fazer a crítica de costumes da sociedade portuense finissecular, para escrutinar os muitos segredos da vida privada da burguesia e da nova aristocracia endinheirada, e também para desvelar os recantos íntimos da vida de personagens não conformes aos tipos sociais e aos papéis convencionais. A força motriz da história é o crime – o hediondo crime de violação de uma jovem no espaço público – e a investigação é o eixo estruturante da ação principal, embora não conduza apenas à reconstituição arqueológica da história do crime, mas desencadeie ela mesmo outros crimes e outros mistérios.

Como em Gaboriau, as diligências policiais iniciadas identificam os indivíduos que representam um desafio simbólico ao Poder e Saber da instituição policial, à sua capacidade de policiamento do corpo social e de restabelecimento da ordem perturbada. Sendo análogos os dados iniciais, é na *natureza* do crime inicial e na *resposta* a este desafio que os MP se demarcam das histórias policiais de Gaboriau, num importante desvio ideológico a que a intriga e a composição das personagens dão forma. O romance abre com uma cena sem sangue: uma jovem é encontrada inanimada, com as roupas em desordem, numa rua do Palácio de Cristal; são chamados ao lugar dois médicos e agentes da polícia, que de imediato empreendem a demanda de uma mulher-mistério, colaboradora num crime de violação e autora do rapto e da sedação da jovem vítima. Esse crime é o primeiro de uma cadeia de crimes horrendos, que conduzem a uma rede criminosa de que fazem parte, entre outros, um comendador milionário, um médico famoso, e uma mulher-mistério. A jovem violada não é um caso isolado; a investigação desvendará outras mulheres vítimas de abusos sexuais naquela que é uma sociedade estruturalmente machista, onde a cultura da violação é preservada por uma legislação androcrática e mantida por costumes e normas sociais que induzem as vítimas ao silenciamento.

Embora não haja qualquer referência direta a Émile Gaboriau, são muitos os indícios textuais e pontuais do conhecimento de Lobato da sua obra. Para lá dos interrogatórios, da audição de testemunhas e da recolha de provas, o Comissário da Polícia rege-se pela semiótica do indício que singulariza a ficção de Gaboriau, dissertando, como Monsieur Lecoq, sobre a importância dos detalhes. Todavia, nos MP, a teoria do detalhe luminoso (que Sherlock

Holmes capitalizaria) redundante, na prática, no mais completo fracasso e em situações burlescas, dada a leitura semiológica inapropriada, com detenção errática e aleatória de suspeitos. Lobato faz a caricatura dos quadros superiores da Polícia (reiterada nesse ano de 1890 na peça *O Comissário da Polícia*), representando o Comissário em conformidade com estereótipos do homem latino: à revelia de códigos deontológicos, abandona rapidamente a investigação (delega-a aos seus agentes e a um amador) para se entregar à paixão despertada por uma das suspeitas, aquando do interrogatório feito no próprio comissariado. A crítica à ausência de cientificação e de profissionalismo de toda uma instituição (iniciada no vol. II, com um Comissário “perfeitamente às aranhas”) atinge o ponto culminante no volume III, numa sequência de episódios humorísticos que abrem com o capítulo “Boccaccio da Polícia”, onde vemos um comissário seduzido a retirar-se em “lua de mel”. Não obstante o regresso (tardio) do Comissário à função que lhe compete, os MP de Lobato são devedores de toda uma tradição ficcional oitocentista europeia de retrato dos agentes da polícia como incompetentes e corruptos e também de uma tradição bem arraigada na sociedade portuguesa de desconfiança popular com a sua presença. Recorde-se a este propósito, a perturbação de uma idosa visitada pela polícia no decurso das investigações, e que se deitara “não sabendo bem se aqueles homens seriam realmente polícias ou gatinhos.” (III: 167).

Vários são os investigadores que sublinham a proeza de Gaboriau na heroização de um agente da polícia num país onde a impopularidade da instituição policial ultrapassava, a seu ver, a da sua congénere inglesa. Ainda que Lecoq seja, como todos os detetives, uma figura idiossincrásica, os seus métodos apontam para um maior rigor e profissionalismo da Polícia francesa. Ora, nos MP não há qualquer lugar para essa heroização da polícia e Lobato opta por dar o protagonismo ao tipo de herói que povoa os romances folhetinescos e que aqui desempenha o papel de “polícia-amador”, investido dessa função, à margem da Lei, pelo Comissário da Polícia. Noivo da vítima, com interesse pessoal na captura e na punição do criminoso, está mais perto do *justiceiro quente* “mêlé au drame” (Dubois 1994: 19) do que do *justiceiro frio*, que segundo Dubois é encarnado na figura emergente do detetive, “extérieur au drama” (*ibidem*). A matriz para a construção desta personagem proteica é claramente romântica e popular: o herói salva donzelas em perigo, recorre a disfarces e outras estratégias para se infiltrar nos mais diferentes ambientes, sendo descrito a dado momento como “anjo bom, que vinha resgatar os malefícios da fatalidade” (II: 298). Heitor é, no fundo, uma figura ambivalente e de transição entre dois mundos: à imagem de Simão Botelho, desafia o poder paterno, mas alicia o pai para a sua causa pela via da argumentação, não pela violência; no papel de humanista e de reformador, surge como advogado de direitos elementares das mulheres, insurgindo-se, pela razão e pela emoção, contra leis obsoletas, que condenam as mulheres violadas ao casamento com os seus violadores e carrascos.

À imagem do que acontece em *The Moonstone*, de Wilkie Collins, a transferência de papel e função da Polícia para o detetive-amador é diegética e ideologicamente necessária, pois se a hierarquia de classes se atenuava no espaço público, já o mesmo não acontecia no espaço privado (nas tertúlias noturnas em palacetes, clubes e associações). Ao jovem rico, *dandy* e

boémio é permitida a entrada e a infiltração em espaços privados da elite portuense vedados a agentes da polícia (mesmo a um Comissário da Polícia).

3. A dívida para com *Les Mystères de Paris*, de Eugène Sue é também bem menor do que o título indicia. É de relembrar em primeiro lugar que a *mysterymania* (cf. Chevasco 2003) que toma conta da literatura europeia – quando segue os moldes de Sue, e depois do britânico G.W.M. Reynolds (em *Mysteries of London*, 1844–48) – costuma também ser referida por *urban mysteries*, designação que evidencia o elo visceral entre esta espécie e o fenómeno de industrialização e de urbanização. Nesses romances, retrata-se um cenário complexo, heterogéneo, com classes sociais em conflito, com uma forte tematização do submundo (*bas-fond*) parisiense e londrino e dos seus crimes, do seu *argot*, da sua heteroglossia, dando visibilidade romanesca a grupos desfavorecidos. Ainda que não tivesse qualquer propósito reformista, o romance de Sue foi lido como “revolucionário”, cativou operários, e levou muitos leitores a atentar nas desigualdades sociais e nas condições de miséria dos trabalhadores (cf. Eco 1990). Inspirado no modelo de Sue, e levando mais longe o interesse pelas classes trabalhadoras, Reynolds sumariava, em *The Mysteries of London*, a fórmula dos mistérios:

There are but two words known in the moral alphabet of this great city; for all virtues are summed up in the one, and all vices in the other: and those words are
WEALTH. | POVERTY.

Crime is abundant in this city: the lazar-house, the prison, the brothel, and the dark alley, are rife with all kinds of enormity; in the same way as the palace, the mansion, the club-house, the parliament, and the parsonage, are each and all characterised by their different degrees and shades of vice.³

Ora, esse *modo de ser urbano* (ausente quer n’*Os Mistérios de Lisboa*, de Alfredo Hogan, quer no romance homónimo de Camilo Castelo Branco) também não está representado neste romance de Lobato, que se concentra na segunda maior cidade de Portugal, e que aqui é representada como comunidade onde “toda a gente se conhece” (III: 363), imagem esta confirmada por estudos sobre o Porto desse período (cf. Séren, M. d. C.; Pereira, G. M. 2000). Há personagens que indiciam transformações socioeconómicas, como as profissões liberais de advogado e de médico, mas o operariado, os proletários quase não são aí representados e não há conflitos laborais. As classes trabalhadoras da cidade industrial do Porto, os operários, os pobres, serão apenas objeto de referência sumária, ou desempenham, na diegese, papéis secundários de figurantes. São eles os cocheiros, os (muitos) criados e criadas espalhadas pela cidade, as inculcadeiras de criadas, o barbeiro, as costureiras, as engomadeiras, os amoladores, os comerciantes. Apesar da ideia de mobilidade e de ascensão social que o Conselheiro Alves (antes caixeiro) representa, o Porto efabulado de Lobato é uma cidade de vida ociosa e de libertinagem e está mais marcado pela presença dos brasileiros de torna-viagens, transformados em barões em virtude das suas fortunas (“a fidalguia do ouro”), e dos fidalgos de raízes rurais, decadentes e empobrecidos, do que pela burguesia portuguesa e

inglesa ligada ao vinho do Porto e a outros produtos e negócios.

Ao nível diegético, a articulação entre *a criminalidade e a miséria*, i.e., entre “classes laborieuses et classes dangereuses” é tratada ou de forma sumária (cf. vol II), ou episódica, ou extrínseca à própria cidade do Porto e anterior aos acontecimentos relatados. É o que vemos no primeiro capítulo, na interrupção abrupta da investigação policial do estupro de uma jovem e o início da narração, em dez longos capítulos (vols. I e II), da história de vida do pai da vítima, Passos/Passinhos, e do modo de vida dos atores do teatro popular ambulante. Relata-se como a sua paixão pelo teatro e por uma atriz o afasta da terra natal (Tomar) e o leva a uma vida de vagabundagem e de crimes, antes de se fixar no Porto e de se transformar num respeitável ator do teatro Baquet, casado e com uma filha. Esta extensa narrativa dilatária, sendo profundamente convencional na estrutura e na ideologia (até pela regeneração da personagem) transporta o leitor, logo na abertura de MP, para a província do Ribatejo e para lugares de heterotopia contíguos ao Porto: Ponte de Lima (a cadeia de onde Passinhos fugiu) e a periferia do Porto, onde a personagem se tornou no “rei da ralé”, chefe estimado de pequenos criminosos. O momento em que a história começa coincide com o da consagração de Passinhos como ator no teatro Baquet, com a peça *Romance de um rapaz pobre*. Logo, a pobreza e miséria desta personagem pertencem ao passado e não se inscrevem no tecido social portuense do tempo de início da ação (1868). Mais do que uma estratégia de criação de suspense, a longa história de errância e de envolvimento no crime por parte de Passinhos será produtiva na economia narrativa, e com efeitos humorísticos, quando Lobato narra a colaboração dos pequenos criminosos com agentes da polícia na captura dos grandes criminosos. Por outro lado, a biografia do ator surge para justificar o seu modo de vida presente (os seus medos e fantasmas) e a tirania que exerce, enquanto *pater familias*, no enclausuramento da filha e da mulher em casa.

4. A cena de abertura dos MP, destacando o espaço de sociabilidade que é o Palácio de Cristal é, a vários títulos importante e ostenta alguns sinais da modernidade e da mundanidade baudelairianas: há a glamorosa iluminação das ruas principais dos jardins (em contraste com zonas de penumbra e escuridão), o retrato da multidão fervilhante e anónima que aí aflui, o desfile dos *flâneurs* e *dandies* portuenses, a visibilidade dada às mulheres (que vão fruir da festa do fogo de artifício). Inaugurado em 1865, o Palácio surge aqui como o átrio e coração de um Porto vibrante, o lugar de convivência epidérmica de várias classes sociais e de géneros, de pessoas que aí vão para verem e serem vistas, propício tanto a encontros amorosos clandestinos (não faltam as Bovaries portuenses) como a crimes perversos, a coberto da multidão e das sombras. O Palácio é, em suma, o lugar de exposição de coisas e de pessoas.

Em conformidade com a vertente de teatralidade de muitos romances europeus de mistérios, e refletindo o fascínio de Lobato pelo teatro, o Porto surge, acima de tudo, como uma cidade cultural, do espetáculo e do lazer. Toda a cidade é um grande palco, que contém outros palcos – a ópera, o teatro, os bailes de máscaras, o circo, o tribunal, e a procissão religiosa, que merece mesmo uma ilustração. Há um grande destaque dado ao lazer e ao entretenimento quer na esfera pública quer privada, com uma quase ausência de referência ao trabalho e a atritos e

conflitos de classe. Assim, muitas páginas são dedicadas à descrição da vida boémia dos atores de teatro e da aristocracia portuense, das suas tertúlias em palacetes históricos, dos múltiplos jogos de que se ocupam, e de tantas outras atividades lúdicas (duelos incluídos). Nos MP, o ócio, o prazer e a luxúria prevalecem sobre o negócio, sendo a ociosidade signo de ascensão social e de capital simbólico.

É sobretudo nos subúrbios do Porto (zonas rurais não industrializadas) que os crimes mais hediondos são cometidos de forma sistemática. Lobato situa em Valongo a Sociedade do Sexto Mandamento, nome eufemístico para um bordel sofisticado com uma organização análoga à de seitas religiosas e políticas, desde os seus rituais de iniciação, aos mandamentários, passando pelas senhas e cognomes/máscaras dos seus membros.

Apesar das personagens viciosas, com patologias sexuais, a cidade do Porto não é propriamente retratada como cidade do vício, e um sinal disso (entre outros) reside no elogio que o narrador faz ao tribunal de júri, cujos membros resistem à tentativa de suborno e a todas as pressões do réu milionário: “O *verdictum* do jury e a sentença do juiz acabaram de provar o contrário [o dinheiro não compra tudo] com grande honra e glória para a justiça e para os tribunais portugueses [...]. A justiça fizera briosamente o seu dever e o público festejou-a por isso.” (V: 289). Perante as provas empíricas apresentadas pelo advogado de acusação, o *verdictum* dos jurados considera culpado de estupro o Comendador, que é sentenciado a dez anos de degredo para África. Mas, tendo em conta que os predadores sexuais são figuras política e economicamente poderosas, e que o retrato da fidalguia nortenha é, de modo geral, marcado pela negatividade (miséria moral e financeira), poder-se-á dizer, com Lugarinho e Nery, que esta elite representa, como o Barão de Lavos, o espírito da decadência e do declínio da nação (cf. Lugarinho; Nery 2020).

Há, pois, uma sintaxe narrativa que reenvia não para os mistérios na linha de Sue e de Reynolds, mas para os romances de sensação vitorianos (*sensation novels*), onde a criminalidade se associa às classes ricas e à sexualidade. Indo além das definições mais habituais das *sensation novels*, que destacam um dado repertório temático (crime, mistério, sexo, mulheres, doenças mentais, segredos tenebrosos...), A. D. Miller descreve este tipo de romance como aquele que se dirige ao sistema nervoso simpático e que provoca uma resposta somática no leitor idêntica à do moderno *thriller*, e experimentada na diegese pelas personagens. Mas romance de sensação também pela exploração ficcional de corpos com nervos e de efeitos nervosos nos leitores. Escreve Miller: “Without exception, such a state affects all the novel’s principal characters, who are variously startled, afrighted, unsettled, chilled, agitated, flurried.” (Miller: 149). Este estado de “nervousness”, argumenta o ensaísta, está normalmente associado ao corpo da mulher, sendo lido como um “signifier of femininity” (*ibidem*), e uma projeção de temores de uma sociedade falocêntrica.

Os MP (para além de serem um romance sensacionalista na aceção comum do termo) inserem-se na categoria da *sensation novel* quer pelos efeitos provocados no leitor por algumas sequências narrativas quer por um repertório temático que o romance naturalista ainda não tinha explorado. Os MP conjugam e articulam os seguintes temas: a violação de

mulheres; a histerização do corpo da mulher; a exploração sexual de mulheres vulneráveis; o lesbianismo. Os elementos do gótico que o romance de sensação frequentemente incorpora presentificam-se aqui, desde o início, no retrato do violador com traços de bestialidade, de vampiresco e até de necrófilo (há as marcas deixadas no pescoço da vítima e a evidência de violação com a jovem inanimada devido às drogas ingeridas) e, na parte final, na exumação de um cadáver, “decapitação” e adoração de uma cabeça-relíquia por parte da sua amante.

Não menos relevante é o *voyeurismo* concentrado ou disseminado no romance e que contamina o olhar do leitor. Se a referência a fotografias pornográficas não se volve em exercício ecfrástico, nem mesmo o herói positivo da história escapa ao já assinalado *male gaze*, estimulando a imaginação e a fantasias dos leitores. Refiro-me, primeiro, à cena, minuciosamente descrita, em que Heitor entra na casa de Valongo e se confronta com um ambiente luxuoso e extravagante, com quadros alusivos a situações eróticas, como o que retrata “Marte e Vénus naquela situação crítica em que os dois amantes foram surpreendidos pelo grotesco Vulcano.” (IV: 118). E depois ao destaque dado a “O banho das ninfas” e à multiplicação especular da nudez feminina:

Heitor esteve um momento a contemplar esse formoso quadro que pela nudez demasiadamente mitológica das suas figuras não era com certeza o quadro mais próprio para figurar na sala da casa de uma senhora só, e muito menos numa sala em que os espelhos que enchiam todas as paredes reproduziam centenas de vezes aquelas mulheres nuas que nessas sucessivas reproduções tomavam um aspecto quase humano. (IV: 117)

Os corpos nus de mulheres, objetificados e sexualizados, são uma constante ao longo do romance; quando não estão nus, entreabrem-se à nudez como objetos de excitação sexual, como no episódio em que a mulher do barbeiro (Deolinda) desaperta o colete perante um Comissário da Polícia aturdido, transformando uma cena de interrogação de testemunhas numa cena erótica de *strip tease*. Os MP são, de facto, devedores da linha britânica da *sensation novel*: para lá do caso pontual da jovem enviada para um hospício com diagnóstico de histerismo (como em *The Woman in White*), há toda uma galeria de mulheres, que de uma ou outra forma, são vítimas de uma sociedade falocêntrica. Ou são, literalmente, objetos e mercadoria, como nas transações noturnas em Valongo, em que mulheres anónimas, inconscientes, são transportadas como fardos de um asilo para um bordel.

II. Mulheres sitiadas

1. São muitos e diferentes os tipos de mulher que encontramos nos MP, são vários os papéis sociais representados, mas, à exceção de uma, todas elas são vítimas, em graus diversos, de uma sociedade androcática, que as subjugava e subalterniza. Depois de referência rápida à jovem inanimada (Alda), a primeira mulher apresentada epitomiza o tipo de fada do lar, mãe e esposa dedicadas, que se fixou no Porto depois de uma vida aventureira no teatro ambulante como atriz, com o nome artístico de Domingas. Domingas metamorfoseia-se em Júlia de Magalhães

Passos, talentosa modista do Porto, mas subjugada às leis e interdições que o marido-dono lhe impõe. A vida nómada é assimilada a uma vida desregrada e ao prazer libertino, enquanto a vida sedentária surge como sinónimo de norma e de vida honesta. Só essa transformação, e quase dessexualização, parece compatível com a maternidade.

Lobato faz depois desfilar outros tipos de mulheres já familiares aos leitores reais: as mulheres adúlteras (dominantes no romance realista-naturalista), as mulheres coquetes, que tentam afirmar-se pela indumentária e por alguns gestos antes interditos, mulheres pobres e órfãs, encarceradas ou entregues ao alcoolismo e mendicidade, e mulheres do povo sem escrúpulos que exploram outras mulheres e contribuem para a manutenção da sociedade patriarcal. A grande novidade dos MP reside na criação de Julieta, uma mulher aparentemente empoderada, homossexual, referida como “mulher-homem”, que revela ser vítima e agressora. Os MP desaguardam no mistério dessa mulher insubordinada, mas que acaba por ser severamente punida pela Providência. Há também a figuração de duas mulheres estrangeiras, que detêm alguma liberdade, que “conquistaram” a rua e o espaço público, mas que não escapam às leis castradoras da sociedade. Marocas, baronesa de Creixomil, espécie de versão tropical, mestiça, de Madame Bovary, é retratada segundo os clichés e estereótipos da crioula brasileira: coquete, atrevida, sensual, “de sangue ardente”. É-nos dito que decidira casar – com um homem muito mais velho e quase analfabeto que se tornara barão e deputado (um misto de Calisto Elói e Fístula Macário) – para sair da casa paterna onde se sentia oprimida pelo poder de um escravo forro com o qual o pai mantinha uma relação sexual. Lobato equaciona, sem desenvolver, o tópico da homossexualidade masculina, numa moldura política de implicações várias (o senhor e seu ex-escravo), e quase alheia à trama dos MP. Em oposição a Marocas, quase descarnada e sem vida, apesar da sua extraordinária beleza, surge a cantora de ópera italiana Elvira Fragiolani, figura romântica adjuvante de Heitor. A personagem, qual figura de cartão, parece ter sido recortada de um romance folhetinesco da primeira metade do século XIX ou moldada na ópera; a sua aparição faz jus ao nome e à literatura romântica: logo após ser salva de afogamento num canal de Veneza pelo herói-mor dos MP, oferece a sua vida e o seu corpo ao salvador, tornando-se sua amante. No capítulo intitulado “Don Juan de outro sexo” é Elvira a destinatária de uma inflamada declaração de amor de outra mulher (Julieta), reagindo com repugnância e aversão, de modo bem diferente de Laura, de “A Verruga”, de Fialho de Almeida. Fazendo parte do estrato socioeconómico mais favorecido e de uma elite cultural, a cantora é porta-voz explícita da heteronormatividade, aspirando a um amor romântico impossível (será amante temporária em virtude de um pacto). Por último, há que referir Deolinda (mulher de um ingénuo barbeiro), predadora sem preconceitos e protagonista de um adultério “consentido”, i.e., sem drama algum.

À exceção de Julieta, com direito a contar em discurso direto, e em primeira pessoa, a sua história de vida, a vasta galeria de mulheres dos MP é constituída por personagens quase sem voz, ou cuja voz nos chega via narrador e personagens masculinas.

2. Alda é o nome da rapariga que surge caída e inanimada na cena inicial de MP e é, por si só, significante de vários mistérios. Abandonada numa rua do Palácio de Cristal, destituída de consciência e de subjetividade, o seu corpo é, de imediato, apreendido como sexualizado, apesar da possibilidade de estar morta. O “male gaze” faz-se presente no lugar do crime na figura de um Comissário histrionico, sem ética profissional, idêntico no comportamento ao da multidão anónima que trepa às árvores “ávida d' esses espetáculos escandalosos” (I: 21). Perante a mulher inanimada, o olhar do Comissário detém-se no corpo seminu, comentando com o primeiro suspeito detido: “Que beleza de corpo, hein! [...]. O crime não foi um assassinio, foi crime menos grave e mais agradável para o criminoso, disse o comissário, sorrindo com malícia.” (*ibidem*). Idêntica ausência de profissionalismo revelarão depois os médicos idosos chamados a prestar socorro: “Os dois médicos esquecendo-se completamente da sua profissão e do motivo porque tinham despedido aquela mulher, que ali estava imóvel, inerte, na sua brancura marmórea, como uma escultura deliciosa, quedaram-se um longo momento a contemplá-la, fascinados, como que em êxtase” (I: 37).

Para além do olhar, os comentários destes dois profissionais são bem claros quanto à natureza sensacionalista do romance e ao *voyeurisme* de que se nutre: a mulher-vítima, exposta à curiosidade e excitação da multidão (predominantemente masculina), como puro espetáculo, é objeto de olhar erótico, não de compaixão. Neste quadro narrativo de *strip-tease*, a mulher-objeto é vítima de uma dupla violação: de uma forma literal, em virtude do ato de estupro cometido; de uma forma simbólica, dado o olhar de desejo dos médicos e dos polícias que se confunde com o olhar de desnudamento da multidão anónima. A estes olhares junta-se finalmente o olhar do leitor, olhar não menos erótico, dado o modo de descrição utilizado ou do próprio ato de (qualquer) leitura.

Numa clara condenação, Lobato acentua a banalização generalizada da violação, num outro episódio que mimetiza a indiferença pública perante este tipo de crimes. A cena do palácio é relatada em termos sensacionalistas por uma testemunha e também suspeito, que “carrega” nas “minuciosidades pornográficas” da narrativa” (I: 69), pois sabe que só assim consegue arrebatara e excitar o auditório. Este é constituído por atores de teatro, reunidos após mais um espectáculo, entre os quais se conta o pai da vítima, Passinhos. Diluídas as expectativas românticas sobre a morte trágica de uma mulher (criadas pelo prazer do suspense), o crime de violação é recebido em clima de decepção, com comentários jocosos:

Por fim, quando Gustavo revelou que não se tratava dum crime de homicídio, mas simplesmente dum crime de estupro, que a mulher não fora assassinada, mas simplesmente violentada, no auditório houve um murmúrio de desapontamento, e um reviramento completo na maneira de apreciar os factos. [...] Para aqueles homens e para aquelas mulheres que ali ceavam alegremente e que tinham sempre encarado na sua maioria os negócios de amor com uma grande filosofia prática, o crime de estupro só podia chamar-se crime por uma rabugice severa de magistrados de rabicho, não era crime, era uma brincadeira, quando muito um delito, mas um delito agradável a toda a gente, tanto ao algoz como à vítima. (I: 70-71)

A personagem Heitor, apaixonado da mulher violada, jovem recém-licenciado em Direito, é uma das raras personagens nesta narrativa a designar a violação como crime repugnante: “mais vil e infame do que o mais cruel homicídio” (II: 215). No entanto, ainda no desconhecimento do nome da vítima, apresentara-se como defensor voluntário do criminoso, invocando a ética de imparcialidade do advogado (não a consciência), argumento ao qual acrescenta um outro: “E depois esse crime que assim no primeiro momento, à primeira vista tem um aspeto tão asqueroso pode ter no fim de contas muitas atenuantes...” (*idem*: 215–216). De sublinhar a salvaguarda de algum bom jornalismo: é referida uma notícia publicada n’ *O Primeiro de Janeiro* que (contra o sensacionalismo da imprensa) anuncia o crime, referindo-o em título como “monstruoso crime” (*idem*: 213).

A trivialização da violação não só reflete uma habitual representação masculina da sexualidade feminina (a fantasia do desejo de violação), como reflete uma total *injustiça* de género na legislação machista que ratifica uma monstruosidade. De acordo com as disposições do Código Penal Português de 1853 relativas a crimes contra pessoas, o criminoso e o crime deixam de o ser a partir do momento em que o violador aceita casar com a mulher violada. O parágrafo único do artigo 400, Secção 2ª do Liv. II., citado nos MP, é uma prova da parcialidade e da unilateralidade da Lei, ou da voz absoluta do legislador (homem): “Art.º 400. Nos casos de estupro ou violação, o criminoso será obrigado a dotar a mulher ofendida.

§ único – Se porém casar com ela, cessará toda a pena.” (IV: 297). As penas correcionais de degredo e de prisão estipuladas na Secção 2ª do cap. IV do *Código Penal*, “Atentado ao pudor, estupro voluntário e violação”, dependem de requisitos como a *honestidade* e a *virgindade* da vítima, numa submissão desta a um prévio *juízo* moral e patriarcal. À partida, a mulher está privada da sua subjetividade e de direitos elementares, nomeadamente sobre o seu corpo. É o carácter repressivo da Lei sobre a mulher que emerge de uma formulação compensatória onde a mulher é simultaneamente ausência e objeto, *i.e.*, mercadoria. De facto, o que nos MP desencadeia a investigação e a demanda do violador não é o propósito [inútil] de o submeter à Justiça dos tribunais, mas de o levar a compensar a “falta” cometida, como diz o Comissário à mãe da vítima: “O remédio é procurar o sedutor da sua filha e obrigá-lo a reparar o crime que cometeu obrigando-o a casar com ela.” (II: 87).

Em suma, a pena aplicada ao criminoso é uma forma de isenção da responsabilidade criminal e expressão dos valores de uma cidade falocêntrica, que nega à mulher uma voz e uma vontade, coagindo-a a unir-se ao seu algoz. Em nenhum item do Código Penal se refere o consentimento da mulher: ela sujeita-se aos valores de outros, da família e da sociedade. Recusar o casamento não será uma alternativa, pois conduzirá à estigmatização social. Na maior parte dos casos, o “juízo” da opinião pública que, de vários modos, culpabilizava a vítima, era determinante para que os pais aceitassem esta lei. A recusa do casamento levava ao empobrecimento e à degradação da mulher, o que nos MP é exemplificado através da personagem Rosa de Paranhos, conhecida pela alcunha de Rosa Bêbeda. No caso de a violação ter como consequência uma gravidez, seguida de aborto ou de abandono da criança, a mulher era de novo condenada, pois a Lei era implacável perante esses casos. O infanticídio figura

entre os crimes mais comuns da sociedade portuguesa oitocentista, com mecanismos de caridade vindos do séc. XVI, como “a roda dos expostos” ou “roda dos enjeitados”, extintos por decreto em 1866, mas que ainda perdurariam para lá dessa data.

O repúdio pelo atavismo e obscurantismo em letra de Lei – alicerçada nos costumes – é manifestada pela única pessoa formada em Leis. Atente-se no diálogo entre Heitor e o pai:

- Deus queira que a polícia o encontre para o obrigar a reparar o seu crime.
- Que reparação pode ter um crime tão infame?
- O casamento.
- O quê? Casar esse miserável com ela. E chama a isso reparação do crime? Eu chamo-lhe *agravamento da infâmia*.
- Mas é o costume.
- É um *costume idiota e imoral*. (vol. III: 288; itálico meu)

Poder-se-á dizer, sem reservas, que os MP inscrevem na sua história uma crítica contundente ao Código Penal de 1852 (ao qual foram apontados muitos erros), sendo talvez a única crítica feita a esse Código que releva a violência de género em letra de lei. De herança iluminista, conjugada com a escola correcionalista do Direito, este Código vigoraria durante trinta e quatro anos (até 1886), altura de revisão, mas sem alteração substancial do texto do artigo 400 (cf. Cap IV; Secção II, p. 117).

3. Noutro episódio do romance, micro-história que ocupa grande parte do vol. III, o corpo da mulher é objeto de captura e de domínio através do diagnóstico, habitual no séc. XIX, de histerismo. Alice, uma jovem da aldeia, órfã, que fora enviada para o Porto, é encontrada nua numa vilela, queixando-se de tentativa de violação por um intruso que invadira o seu quarto. Acusa a hospedeira de conivência com esse homem, o que prefigura o crime de lenocínio. Através de Alice, o escritor traz à cena a condição de vulnerabilidade das mulheres pobres, que na cidade ficam à mercê de criminosos e de todas as pessoas sem escrúpulos. Num primeiro momento, o testemunho da jovem é credível para a polícia, pois as “tragédias de alcova” eram bem conhecidas na época. Porém, a intervenção do reputado médico Dr. Jubim vai descredibilizar a narrativa da jovem, versão corroborada por duas mulheres do povo: a referida hospedeira e a madrinha, que acusam a jovem de imaginação doentia. Através de uma sessão de hipnotismo, detalhadamente explicada ao Comissário da Polícia, o médico procura provar que a rapariga em causa sofre de “histerismo excecional quase” e que a história relatada é fruto de um estado de nevrose, de obsessão de perseguição masculina.

Lobato representa aqui o discurso científico hegemónico sobre as mulheres, que dominou todo o século XIX (e inícios do XX) e que foi tematizado em muitos romances franceses e britânicos desde 1860 em diante, como *The Woman in White* (1860), e *The Moonstone* (1868), ambos de Wilkie Collins, e *Lady Audley's Secret* (1862), de Mary Elizabeth Braddon, só para referir os mais famosos. Nessas obras, era o património das mulheres que levava, antes da aprovação do *Married Women's Property Act* 1882, ao seu internamento em asilos lunáticos por parte dos

maridos e dos pais, os quais herdavam automaticamente os seus bens. No romance de Lobato, é a exploração sexual o motivo ou finalidade do encarceramento, mas o sequestro das mulheres estava feito *a priori*. No caso da ficção portuguesa, recorreremos às palavras de Helena Santana, que depois de citar o livro *Alda*, de Lourenço Pinto (onde se descreve a mulher como “incorrigível criança”), sumaria assim a concepção do séc. XIX sobre a psicofisiologia feminina:

[elas] vítimas da sua constituição íntima, as mulheres são seres nervosos e emocionalmente débeis; um ligeiro deslizamento semântico e a natureza ‘vibrava e fácil’ convertia-se em histeria. A crer nos nossos romancistas, mesmo os menos misóginos, todas as mulheres jovens são potencialmente histéricas, seja qual for o sentido atribuído à palavra. Em conjunto, a literatura e a ciência do século XIX transformara a histeria em figura central do discurso sobre o “outro” sexo. (Santana 2007: 317)

Nos MP, Lobato critica o poder crescente dos médicos na sociedade portuguesa e especificamente os dispositivos de controle do corpo da mulher, que se apresentam como áreas de saber cada vez mais herméticas, apoiadas em técnicas e práticas clínicas impenetráveis ao cidadão comum (as fichas clínicas e todo um aparato (para)científico da Medicina rivalizam, por vezes, com as fichas policiais, não obstante relevarem ambas do mesmo processo de catalogação dos indivíduos). Esta crítica e desconfiança, sabemos-lo de outros textos e intervenções de Lobato na esfera pública, visam a autoridade dos médicos no campo da medicina forense, subordinando-se esporadicamente o aparelho judicial ao discurso científico ou pseudo-científico daqueles. Depois do caso do alferes Marinho da Cruz (que terá inspirado o conto “Roberto”, de Fialho de Almeida), que depois de assassinar o amante, fora diagnosticado como “degenerado epilético”, logo inimputável, o caso de Urbino de Freitas (entre 1890 e 1894, ano da sentença) reavivara a litigância de saberes clínicos e judiciais. Em causa, a proximidade de análises toxicológicas como meio de prova, feitas e debatidas com fervor sobretudo entre 1890 e 1893 quer por clínicos ligados às Universidade do Porto e de Coimbra quer por peritos internacionais consultados, tudo profusamente coberto pela imprensa (cf. Martins 2020: 101-112). Lobato questiona também nesse seu romance de 1890, a cientificidade de alguns processos e de disciplinas que marcaram o séc. XIX, mas que foram sendo crescentemente descredibilizadas pela comunidade científica. Está neste caso a Hipnose (que Freud chegou a praticar) apresentado na história dos MP, cuja ação se situa em 1868, ou seja, numa altura em que essa “ciência” gozava ainda de grande prestígio, como a literatura científica e não científica documentam. Em *The Moonstone*, por exemplo, a hipnose é utilizada pelo Dr. Ezra Jennings, mas colocada ao serviço do bem e da verdade; nos MP serve o crime e o mal, sendo sinónimo de charlatanismo.

Se Lobato representa uma sociedade aparentemente controlada ou disciplinada por um poder central (de que a máquina judicial é signo), representa também os múltiplos e micro-poderes locais e individuais de concorrência e de resistência a esse poder. A investigação policial é prejudicada com o comprometimento socioeconómico local com a ordem estabelecida, com

a dependência, a todos os níveis, das classes detentoras de dinheiro e de prestígio social. Esta dependência e o estatuto de inferioridade da polícia perante o saber/poder do médico é amplamente exemplificada num dos capítulos fulcrais do vol. III, “A Consulta”, com uma longa preleção retórica do Dr. Jubim sobre as maravilhas da Hipnose, “a ciência do futuro”, elogiada como prática de sucesso além-fronteiras, de que este médico é arauto em Portugal. Não é só a consciência da jovem que é anulada; também o polícia é completamente manipulado: “Não podia admitir por inverosímil a hipótese de aquele médico tão ilustre, aquele homem da ciência tão respeitado fosse cúmplice duma inculcadeira da Viela de Germalde no crime de sedução dessa pobre camponesa de Avintes.” (III: 77). Ou ainda “Enganei-me redondamente, imaginei-me em frente dum crime vulgar e no fim de tudo, vejo que estava em face de uma doença rara.” (*idem*: 93). A autoridade e o discurso de poder do médico transformam o caso policial num caso clínico, que o subtrai à jurisdição dos códigos legais e à supervisão de poderes públicos. O Comissário da Polícia renuncia ao propósito de encaminhar a jovem para tratamento numa instituição de saúde pública e aceita a proposta do médico para o seu internamento num hospício patrocinado e “protegido” pelo milionário Comendador Gonçalves, designado como o “Asilo do Brasileiro”, *i.e.*, de um hospício sem provedor nomeado pelo ministério público.

No decurso da história, a figura obscura do Dr. Jubim surgirá progressivamente assimilada à figura real do Dr. Urbino de Freitas e dos crimes de envenenamento de que este foi acusado. A caracterização inicial do médico e cientista Jubim põe em relevo o seu prestígio, a sua fama, os estudos no estrangeiro, o ser um especialista no tratamento da raiva e a sua familiarização com “os primeiros nomes da ciência do mundo”, sendo consultado por sumidades da Alemanha, de França e de Itália (*idem*: 63). Atribui-se também a sua celebridade à “reputação de honestidade, e mesmo de severidade, porque de facto era muito escrupuloso nas suas relações” (*ibidem*). A adjetivação inclui termos como: “célebre médico”, “erudito”, “muito inteligente”, “muito simpático”. Grande parte destes epítetos aplicavam-se ao Dr. Urbino de Freitas, nome reconhecido internacionalmente pelo seu saber sobre a doença da lepra. No vol. V, já de 1891, o narrador diz a dado momento que o Dr. Jubim começara a ser referido pelos seus colegas pela alcunha de “doutor Epidemia [...] em consequência da fatalidade que perseguia quase todos os seus doentes de quem ele se aproximava, e que caíam como tordos.” (V: 354-355). É, agora, mais nítida a analogia com o Dr. Urbino, suspeito de envenenamento não apenas do sobrinho António Sampaio, mas também do pai deste, e mesmo de uma sua filha bebé. Ao tempo da escrita dos MP, avolumam-se as dúvidas sobre quem é realmente o Dr. Urbino de Freitas, que a muitos surgiria, decerto, como réplica do médico e monstro ficcional criado por Stevenson na novela gótica *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde*. Os jornais, já então referidos como o quarto poder, alimentavam as polémicas e muitos contribuíam para descredibilizar a figura do médico em geral – o que muito agradaria a Lobato. Pode dizer-se que o Dr. Jubim, tinha simultaneamente uma matriz ficcional e factual.

Por último, é de notar que, se há uma secularização dos processos de disciplina e controlo do corpo (já não os conventos camilianos, exceto no epílogo), a ligação à Igreja e ao catolicismo não é de todo quebrada, pois o Comendador Gonçalves é apresentado como homem

profundamente devoto, envolvido em atos de beneficência e ligado a confrarias, irmandades e procissões religiosas.

4. Visando de uma forma mais direta a instituição policial e os códigos legais do seu tempo, os MP não deixam de equacionar, num subtexto ambíguo (como o fazem muitas outras obras de mistério do século XIX) questões mais complexas que envolvem a representação da mulher e dos mistérios da sexualidade feminina, embora os mistérios tematizados, a um nível estritamente textual, sejam aí os mistérios da libido masculina da classe burguesa. A homossexualidade feminina é, sem dúvida alguma, um dos grandes tabus tratados no romance de Lobato, uma obra para todos os leitores e não (apenas) para aqueles que procuravam um tipo de literatura licenciosa, erótica e pornográfica – que sempre circulou. Como Fernando Curopos sustenta no ensaio “Cette Nouvelle Lesboa / Esta Nova Lesboa” não faltavam obras ficcionais (sobretudo em tradução) que faziam do lesbianismo o tema de eleição, e o crítico releva a tradução de *Mademoiselle Giraud, ma femme* (1870), d’Adolphe Belot, feita por Pinheiro Chagas, com o título *A Mulher Pecadora*, e que muito sucesso teve em Portugal. (cf. Curopos 2023: 204). Sublinhe-se que as obras de autores elencados por Curopos e por Helena Santana (sobretudo de Abel Botelho e Alfredo Gallis) são posteriores a MP, pelo que o romance de Lobato em estudo bem pode ser considerado pioneiro no tratamento do lesbianismo e no cruzamento deste com o crime e com a medicina.

A primeira referência nos MP ao tema surge quando a polícia procura, num hotel, o paradeiro da mulher que conduzira a jovem narcotizada à festa do Palácio para ser sequestrada e violada. Surge nessa demanda a referência a uma mulher de nome Margarida, acerca da qual os criados de hotel contam “várias histórias picarescas que pareciam crônicas lesbianas” (III: 296), proferindo sentenças jocosas: “Se houvesse casamentos de mulheres com mulheres, então sim, talvez ela casasse” (*idem*: 294). Recorde-se, de passagem, que Margarida é também o nome da mulher amada por Laura, do conto “A Verruga”, de Fialho de Almeida, também de 1890, não sendo possível averiguar a prioridade cronológica das duas narrativas.

É em termos idênticos, de riso e escárnio, e pela perspectiva masculina, que nos é apresentada Julieta, a mulher que melhor encarna o lesbianismo nos MP: uma mulher-mistério, solitária, de passado obscuro e residência incerta, cuja preferência sexual era conhecida no Porto em virtude de um escândalo que a pusera em fuga: a sedução da sobrinha de um cônsul, em cuja casa trabalhava como mestra de bordado e de música. A história sumária relatada por um conhecedor da vida portuense e a referência ao lesbianismo é, nesse passo, ligeira, mas Julieta emerge nitidamente como mulher desviante, predadora, um perigo para a tranquilidade e respeitabilidade do lar burguês, e da sociedade em geral. Noutras sequências do romance, e de forma faseada, outros aspetos vão sendo revelados: a descrição de Julieta como mulher “quarentona”, a indumentária travestida como signo de virilidade e da resistência ao “formato mulher”, num desafio à sociedade conservadora portuense e aos papéis sociais tradicionais atribuídos às mulheres (que na vida real se viram bem reforçados no ano de 1867, aquando da publicação do primeiro Código Civil português). Já no final do romance, pelas lentes masculinas de Heitor, o leitor sabe do desconforto que Julieta sente com roupas femininas e

que o narrador descreve como mais “adequadas ao seu sexo”. A indumentária é, por diversas vezes, o signo mais evidente da androginia; o Comendador Gonçalves reage à alegada paixão de Heitor por Julieta, apontando as suas anomalias: “tom de homem que há nas suas maneiras, nos seus gestos, no seu vestuário” (III: 360). Há depois, o retrato de Julieta como mulher de ação, à-vontade na rua e no teatro, cavaleira destemida, que faz cavalgadas noturnas por estradas desertas e perigosas, expondo-se sem medo aos salteadores das zonas rurais. Não se esgota, porém, no retrato de amazona e de transgressora, a excecionalidade de Julieta. É no capítulo intitulado “Um Dom Juan de Novo Sexo” (idem; cap. XXXIV) que se confirma o seu lesbianismo; depois de ousados jogos de sedução pelo olhar (mediados por uma máscara) no espaço público do teatro, Julieta manifesta o seu amor à cantora italiana, Elvira, para depois avançar para uma declaração apaixonada, já sem véus, num discurso com algumas afinidades com o que Margarida faz a Laura em “A Verruga”: “Aquela mulher de olhar magnético estava ao seu lado, e querendo estreitá-la em seus braços, murmurou louca de amor: ‘Não fujas! Não vês que estou doida por ti! [...] Só compreendo que te amo, que não posso viver sem ti!’, respondeu a estranha mulher tentando abraçá-la.” (idem: 327). No choque e na perturbação da italiana perante esta revelação se poderá rever o leitor da época e toda uma sociedade para quem a homossexualidade era uma aberração, um fenómeno patológico:

Ouvira falar vagamente n’esses amores infames, lera mesmo em alguns romances afrodisíacos modernos de Mézeroy, de la Forest, de Menetrier, descrições lúbricas d’essas paixões viciosas, doentias, mas nunca encontrara nenhuma no seu caminho, tomara sempre isso mais à conta de fantasia enfermiza, duma literatura decadente e erótica, do que à conta do estudo observado da natureza humana; e, de repente, surgia-lhe defronte dela a prova irrefutável [...] de que havia efetivamente criaturas assim no mundo, que esse amor monstruoso existia [...] que a enchiam ao mesmo tempo de assombro, de nojo, de repugnância!” (III: 326-327)

É de notar que estas palavras de aversão, repugnância e mesmo pavor, são proferidas por uma artista e mulher culta, que colabora na indagação da verdade. Ou seja, a personagem que vem de fora e do meio artístico bem poderia funcionar como personagem adjuvante, aceitando com bonomia o amor de Julieta, mas isso não acontece. Ao longo de centenas de páginas, nem o narrador nem Heitor representam Julieta como uma “invertida congénita” e um “monstro degenerado”, como farão, a propósito da homossexualidade masculina, Abel Botelho, em *O Barão de Lavos* (1891), e Alfredo Gallis, em *O Senhor Ganimedes* (obras de 1891 e 1901, respetivamente), ou ainda outros romancistas da época, que aplicam ao romance as teorias de Richard von Krafft-Ebing e dos seus epígonos. Não obstante a imagem de declínio moral e de depravação de Julieta, ou as mais “escabrosas histórias” que acerca dela se contam, ela é objeto de fascínio (e não só de investigação) por parte de Heitor e de outras personagens da história, sendo-nos apresentada pelo narrador de forma ambivalente, numa atitude de mal dissimulada simpatia. Nem mesmo quando é referida como a Mestra de uma Sociedade Secreta e importante membro de uma poderosa rede masculina dedicada ao sexo, aliada às

figuras monstruosas do Dr. Jubim e do Comendador Gonçalves. Julieta inicia na prostituição jovens pobres e indefesas e não recua perante nada para satisfazer os desejos dos seus clientes. A biografia da personagem de ficção Julieta é, como Andreia Castro assinalou, moldada parcialmente na figura real Henriqueta da Conceição, e como esta mulher, Julieta não será objeto de completa descodificação (cf. Castro 2017: 222-226).

Substituindo-se à Providência, o narrador “resgata” parcialmente Julieta da ignomínia, i.e., recondu-la, na medida do possível, ao padrão de normalidade feminina oitocentista e transforma-a num corpo dócil e sofredor. Isso acontece em três momentos dos MP: *primeiro*, dando-lhe o estatuto de vítima (orfandade, violação, abandono); *segundo*, pondo em relevo a proclamada fragilidade feminina, que a torna grata pela proteção de um homem, quando é vítima de um assalto: “as audácias de homem desapareceram totalmente e puseram a descoberto todas as fraquezas de mulher” (IV: 70); *terceiro*, quando a transforma em *penitente*, retratando-a como mulher sofredora, que chora “como a Madalena” a perda da mulher que amou, e que terminará os seus dias, à boa maneira camiliana, a expiar os crimes num convento. O sofrimento por amor, diz-nos o narrador, “apesar de vir dum vício hediondo” (*juízo en passant*, ao agrado de muitos leitores), transforma de tal modo a personagem, que ela parece “por momentos [...] uma pessoa de bem” (V: 385). São as emoções de Julieta (não a razão), e a empatia, por identificação, que sente pelo sofrimento amoroso de Heitor, que a levam a trair os seus cúmplices e a colaborar com as autoridades policiais.

Julieta é, de facto, a primeira vítima das agressões sexuais e de violência contra as mulheres que têm lugar nos MP – e que aqui são narradas ou aludidas. Esta história é narrada em *flashback* (cf. vol. IV), em primeira pessoa, pela personagem feminina, no espaço de intimidade que é a casa da Sociedade do Sexto Mandamento. O ouvinte, Heitor, parece prefigurar o psicanalista freudiano, ao desencadear a narração de um historial de sofrimento que situa na infância o trauma sexual determinante para a transformação da personagem. Mais do que uma confissão, a *voz-grito* feminina *advoga a sua causa*, os seus atos, começando por dizer ao seu interlocutor que se a sua história é comum, não é habitual ele ouvi-la narrada pela mulher que a viveu (é a história de Rosa, de Alda, de Alice...): “No fim de contas, diz bem, tem razão; é a história de muita gente; o que não é trivial é ter a coragem de a contar como eu tive.” (IV: 261; *itálico meu*). Julieta narra a história da infância e da adolescência: órfã, fora vítima aos sete anos de abuso sexual por um vizinho, que a coage ao silêncio; é internada entre os sete e os quinze anos num asilo para crianças abandonadas, de onde sai para cuidar de uma madrinha doente. Na adolescência encontra o médico por quem se apaixona (numa atração por uma figura paternal), é correspondida, mas imediatamente rejeitada com violência pela falta de virgindade. Após esse abandono, em demanda de vingança, procura em vão o seu violador (“Decidi ir para a rua à procura da justiça a que tinha direito”; *idem*: 254), mas a morte deste em circunstâncias misteriosas não lhe permite a concretização desse objetivo. A clarividência de Julieta leva-a a agir e a rejeitar o papel de culpada que muitas mulheres sentem em semelhantes situações: “Eu não era uma criminosa, mas não tinha, portanto, que implorar perdão: era uma vítima, tinha o direito de exigir justiça.” (IV: 253-254). Noutro momento, refutara a tentação

da culpabilização e da auto-punição: “Suicidar-me porquê? Por ser uma vítima da infâmia dos homens, dos instintos brutais e selvagens d’uns, do orgulho mal-entendido e cruel dos outros?” (*idem*: 260).

Confrontada com uma sociedade machista e falocêntrica, rejeita os homens (*i.e.*, relações passionais) e resolve retirar o maior proveito da libido masculina, sobretudo dos casos de devassidão e de bestialidade (como o Comendador Gonçalves), um pouco à imagem do que Madame de Merteuil faz no famoso *Liaisons Dangereuses* (1782), de Choderlos de Laclos. Diz Julieta: “Tenho a enchê-los permanentemente, a toda a hora do dia e da noite, os instintos bestiais do homem, o vício, a infâmia, a crápula que impera na natureza humana, essa crápula que ia sendo a minha desgraça e que eu tive a coragem e as artes de transformar no meu triunfo.” (IV: 260–261). Se a marquesa de Laclos se entrega a intrigas palacianas e ao sofisticado jogo de corromper jovens através da sua iniciação sexual, numa cumplicidade erótica com o visconde de Valmont (que ama), Julieta, no papel de Mestra é, como ela diz, “fabricadora de pecadoras”, iniciando na prostituição jovens vulneráveis ou colaborando em crimes sexuais. Há uma total perda de valores ético-morais e a descoberta do valor do corpo feminino como mercadoria e fonte de fortuna: “Abri caminho rápido na vida, apaguei a minha consciência, assassinei todos os escrúpulos.” (IV: 260).

Depreende-se da fala de Julieta que esse caminho é sinónimo de empoderamento, de dominação e de emancipação num mundo de homens, ainda que o narrador fale com frequência nos seus “protetores” (os velhos devassos). No estatuto de Grande Mestra que preside a uma associação secreta de homens, com os seus ritos de iniciação, Julieta desempenha conscientemente o papel de atriz numa sociedade que mascara as suas pulsões. Diferentemente de Madame de Merteuil, que preserva a sua reputação social, o poder e o dinheiro de Julieta não são sinónimos de ascensão social e de respeito. É ela que diz a Heitor que no Porto, correm muitas versões sobre ela: “excêntrica”, “doida varrida”, “devassa”, “criminoso” (IV: 146). Julieta consegue, de algum modo, estar acima das convenções sociais, pois, a reputação social é-lhe indiferente; não é respeitada, porque ela mesma não respeita a sociedade, que vê, desdenhosamente, como hipócrita e corrupta. Numa primeira leitura, esta personagem parece estar, literal e assumidamente, fora-da-lei. Numa segunda, resulta claro que o alegado empoderamento resulta da apropriação e mimetização da Lei e da Voz de um universo de dominação masculino. De qualquer modo, Julieta é, sem dúvida, uma criatura ficcional única na ficção oitocentista portuguesa.

É neste contexto de repúdio dos homens que surge o lesbianismo de Julieta. Não é apresentado como determinado por fatores endógenos ou de natureza psiquiátrica (loucura, degeneração), mas reativo e motivado pela experiência traumática vivida. Desencantada com os homens, Julieta decide amar outras mulheres. Lobato representa a homossexualidade de modo mais conforme à figuração tradicional da mulher como ser mais emotivo e sensitivo, que seduz pelo olhar, pela linguagem das flores (a camélia negra), e pela palavra apaixonada e vibrante. Contrariamente a Abel Botelho, o autor não traz para primeiro plano a libido e o *desejo* de Julieta pelo corpo de outras mulheres. Poderemos dizer que, tendo em conta o que

é dito na narrativa, o lesbianismo de Julieta se pode rever em teorias mais recentes (anos 1980) como as de Adrienne Rich, Lillian Faderman, entre outras, de que o lesbianismo pode manifestar-se na orientação afetiva e emocional intensa para com outras mulheres, não implicando necessariamente contatos e relações sexuais.

Considerações finais

Uma leitura ainda mais exaustiva dos cinco volumes de *Os Mistérios do Porto* levar-nos-ia a explorar outras dimensões da obra, nomeadamente as fronteiras entre o modo da comédia e o modo do trágico e a ambivalência do próprio autor no que aos direitos das mulheres diz respeito. A denúncia crítica de Lobato da violência que sobre elas se exerce não significa uma visão revolucionária da organização social, e a prová-lo está quer a neutralização do lesbianismo quer o protagonismo dado à figura de um super-herói como Heitor.

No final dos MP, são muitos os mistérios que persistem, já que a obra não oferece o fechamento e a consolação habitual neste tipo de romances. Se, no final, ainda há lugar para um casamento feliz, é também quase no epílogo que é cometido um parricídio. Por outro lado, todos os criminosos escapam à justiça terrena: o comendador é morto por um filho que nunca reconheceu e o célebre médico Dr. Jubim foge para a Suíça. Um dos maiores mistérios diz respeito a Julieta: como *explicar* a passagem de Julieta de vítima a agressora e criminosa, de mulher violentada a carrasco e iniciadora de jovens vulneráveis (como ela fora) na prostituição? E a sua aliança criminal com o médico, o noivo que a rejeitara? A invocação da perda de escrúpulos e de consciência é insuficiente. Mais de um século depois, haveria decerto muitas explicações de foro psicológico e psicanalítico para o seu comportamento criminal: trauma, sem dúvida, falta de empatia (mas recuperada) e síndrome de Estocolmo, entre outros frágeis motivos a satisfazer o imperativo humano da racionalização e da inteligibilidade.

No volume IV dos MP, Heitor equaciona uma questão que evidencia o modo como os mistérios da cidade/sociedade do Porto (*i.e.*, a clivagem entre a realidade e as máscaras sociais) se deslocaram gradualmente para a figura individual de uma mulher que desafia as normas: “Que mulher era no fim de contas aquela Julieta? Fossem lá percebê-lo.” (IV: 263). Poderemos ler os MP em chave freudiana como um romance sobre a ilegibilidade da “mulher”? E nessa linha de ideias, representará o romance (ao tempo da sua publicação, não da *diegese*) as ansiedades e fantasmas masculinos da sociedade burguesa de finais do século XIX? É possível que assim seja, representando também um sentimento generalizado de decadência e de mal-estar na sociedade portuguesa oitocentista, que conduziria ao derrube da monarquia (recorde-se a revolta de 31 de janeiro de 1891, no Porto). Um dos episódios satíricos dos MP incide sobre um deputado, moldado em Calisto Elói, de Camilo Castelo Branco, que faz cair o seu próprio governo (o 28.º governo da Monarquia Constitucional) sem que disso se aperceba.

Para uma melhor compreensão dos MP, não seria despidendo um estudo comparativo entre este romance popular de Gervásio Lobato e a obra mais tardia do escritor austríaco Arthur Schnitzler, *Traumnovelle* (1925-26) – que inspirou o célebre filme de Stanley Kubrick, *Eyes wide Shut*.

NOTAS

* Maria de Lurdes Sampaio é professora na Faculdade de Letras da Univ. Porto e investigadora do ILCML. Tem mestrado em Estudos Anglo-Americanos e Doutoramento em Literatura. Publicações selecionadas: 1) Livros: *Aventuras Literárias de Eça de Queirós e Ramalho Ortigão* (2005), coautora (Patrícia Baubeta e Margarida Vale de Gato) - *The Anthology in Portugal: Literature, Translation and the Margins* (2014); com Marinela Freitas e José Eduardo Reis: *O Conhecimento das Árvores. Árvores do Conhecimento*, 2022; com Gonçalo Vilas-Boas, *Ficção Policial: antologia de ensaios teórico-críticos* (2013); 2) Revistas/Bases de Dados: Ed. com Ana Paula Coutinho - *Cadernos de Literatura Comparada: Deslocações Criativas*, 2011, 24/25; Colaboradora regular de *Ulysses@s*, *enciclopédia digital sobre Escritores e outros Criadores em Deslocação*. 3. Outros: Integrou a equipa da edição anotada de *Novas Cartas Portuguesas* (2010). É membro do Conselho Editorial da Revista *Pessoa Plural. Revista de Estudos Pessoaanos*. Áreas de Investigação privilegiadas: Literaturas de Língua Portuguesa (séc. XIX-XXI); Estudos Pós-Coloniais; Estudos de Tradução e Cultura; Literatura Policial/Criminal; Cânone vs Não Cânone; Censura.

¹ Este artigo foi escrito no âmbito da investigação desenvolvida no Instituto de Literatura Comparada, Unidade I&D financiada por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia (UIDB/00500/2020 – <https://doi.org/10.54499/UIDB/00500/2020>).

² Por questões de economia textual será doravante usada a sigla MP para referência a *Os Mistérios do Porto*. E para uma maior legibilidade procede-se à atualização da grafia nas citações do romance.

³ “Prologue” de *The Mysteries of London* (p. 2), in <https://www.gutenberg.org/cache/epub/47312/pg47312-images.html>

Bibliografia

I

Boccaccio, Giovanni (s/d), *Decameron*. Trad. de Urbano Tavares Rodrigues, Círculo de Leitores, [1535].

Almeida, Fialho (1920), *Lisboa Galante: Episódios e Aspectos da Cidade*. Porto, Lello & Irmão, [1890]. In <https://archive.org/details/lisboagalanteepiooalmeuoft/page/n6/mode/2up>

Botelho, Abel (1898), *O Barão de Lavos (Patologia Social)*. 2ª ed., Porto, Lello & Irmão Editores, [1891].

Branco, Camilo Castelo (s/d), *Mistérios de Lisboa*. Obras Escolhidas de Camilo Castelo Branco, vols. II, III e IV, Círculo de Leitores, [1853-1854].

Collins, Wilkie (2010), *The Woman in White*. Penguin Classics, [1860].

-- (1976), *The Moonstone*. Harmondsworth, Penguin, [1860].

Lobato, Gervásio J. Gonçalves (1990-91), *Os Mistérios do Porto*. 5 vols., Porto, Empreza Litteraria e Typographica Editora. Ilustrações de Manoel de Macedo.

- (1919), *O Comissário do Porto*. 2ª ed., Lisboa, Arnaldo Bordalo, [1890].
- Queirós, Eça de / Ortigão, Ramalho (1947), *O Mistério da Estrada de Sintra*. Lisboa, Edições Lello, [1870.]
- Reynolds, *The Mysteries of London*, in <https://www.gutenberg.org/ebooks/47312>
- Stevenson, Robert (2017), *The Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*. London, MacMillan, [1886].
- Sue, Eugène, *Les Mystères de Paris* [1842-1843]. In <https://www.gutenberg.org/ebooks/author/1186>

II

- Araújo, Francisco Miguel; Dinis, Cidália, “Henriqueta Emília da Conceição: Dualidades Históricas e Literárias de uma Meretriz (1845-1874)”, in *CEM*, nº 6, CITCEM- UP: 109-124. In <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/13665.pdf>
- Butler Judith (2006), *Trouble dans le genre*. Trad. Cynthia Kraus, Paris, La Découverte.
- Castro, Andreia Alves Monteiro de (2017), *Realidades, desejos, crimes e ficções: as cidades de Camilo Castelo Branco e de Gervásio Lobato*. Tese de Doutoramento em Literaturas de Língua Inglesa, Lit. Brasileira, Lit. Portuguesa, Univ. do Estado do Rio de Janeiro. In file:///D:/MLS/Transfer%C3%A0ncias/Mist%C3%A9rios%20do%20Porto%20a%2024.pdf
- Chevalier, Louis (1984), *Classes laborieuses et classes dangereuses*. Paris, Hachette.
- Chevasco, Berry Palmer (2003), *Mysterymania: The Reception of Eugène Sue in Britain 1838-1860*. Bern, Peter Lang. In <https://discovery.ucl.ac.uk/id/eprint/10111002/1/out.pdf>
- Código Penal*, por Decreto de 10 de dez. de 1852. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1853.
- Código Penal*, por Decreto de 16 de set. de 1886. Coimbra, Imprensa da Universidade, 1886.
- Curopos, Fernando (2018), “La lesbienne fin-de-siècle: une fiction portugaise”, *Moderna språk*, vol. 112, nº 2: 47-62. In https://www.researchgate.net/publication/331274821_La_lesbienne_fin-de-siecle_une_fiction_portugaise
- (2023), “Cette Nouvelle Lesbo / Essa Nova Lesbo”, *Via Atlântica*, nº 43, Abril: 198-235. In <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/196405>.
- Eco, Umberto (1990), “Eugène Sue: o socialismo e a consolação”, in *O Super-Homem das Massas*. Trad. de Manuel Ferro, Lisboa, Difel: 37-75.
- Faderman, Lilian (1981), *Surpassing the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present*. New York, William Morrow.
- Ferreira, José M. Martins (2020), *Urbino de Freitas. Um médico ou um monstro?*. 2ª ed., V. N. Famalicão, Húmus.
- Foucault, Michel (2018), *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Coimbra, Almedina.
- (1994), *História da sexualidade. A Vontade de Saber*. Tomo I, Trad. Pedro Tamen, Lisboa, Relógio d'Água.
- Howes, Robert (2002), "Concerning the Eccentricities of the Marquis of Valada: Politics, Culture and Homosexuality in Fin-de-Siècle Portugal", in *Sexualities*, vol. 5, Feb.: 25-48. In <https://doi.org/10.1177/1363460702005001002>

- Kayman, Martin (1992), *From Bow Street to Baker Street. Mystery, Detection & Narrative*. London, Macmillan.
- Knight, Stephen (1980), *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington, Indian University Press.
- Lugarinho, Mário César/ Pereira, Edson Salviano Nery (2020), “A ‘novidade’ de O Barão de Lavos; projeto de masculinidade e identidade homossexual”, in Marinela Freitas *et alii* (orgs), *Legados e Heranças: Políticas (Inter) Sexuais Hoje*. Porto, Afrontamento/ILCML: 215–232.
- Miller, D. A. (1988), *The Novel and the Police*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press.
- Rich, Adrienne (1987), “Compulsory Heterosexuality and Lesbian existence”, in *Blood, Bread and Poetry: Selected Prose 1979–1985*. Londres, Virago.
- Santana, Maria Helena (2007), *Literatura e Ciência na Ficção do Século XIX. A Narrativa Naturalista e Pós-Naturalista Portuguesa*. Lisboa, INCM.
- Santos, Maria José Moutinho (1999), *A Sombra e a luz. As Prisões do Liberalismo*. Porto, Afrontamento.
- Séren, M. d. C. / Pereira, G. M. (2000), “O Porto Oitocentista”, in L. A. d. O. Ramos (ed.), *História do Porto*. Porto, Porto Editora: 377–521.