



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

DIÁLOGOS COM O GÓTICO:
UMA ANÁLISE DE PRODUÇÕES BRASILEIRAS DO SÉCULO
XIX

Londrina
2022

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

DIÁLOGOS COM O GÓTICO:
UMA ANÁLISE DE PRODUÇÕES BRASILEIRAS DO SÉCULO
XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2022

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

T192d Tarran, Fernanda Martinez.

Diálogos com o gótico : uma análise de produções brasileiras do século XIX /Fernanda Martinez Tarran. - Londrina, 2022.
203 f.

Orientador: Adilson dos Santos.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2022.

Inclui bibliografia.

1. Gótico - Tese. 2. Vilão - Tese. 3. Heroi byroniano - Tese. 4. Romantismo - Tese. I. Santos, Adilson dos. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

DIÁLOGOS COM O GÓTICO:
UMA ANÁLISE DE PRODUÇÕES BRASILEIRAS DO SÉCULO
XIX

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito à obtenção do título de Doutora em Letras.

BANCA EXAMINADORA

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Prof. Dr. Julio Cesar França Pereira
Universidade Estadual do Rio de Janeiro - UERJ

Prof. Dr. Marcio Markendorf
Universidade Federal de Santa Catarina - UFSC

Profa. Dra. Telma Maciel da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Profa. Dra. Cláudia Cristina Ferreira
Universidade Estadual de Londrina - UEL

Londrina, 26 de julho de 2022.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho. Primeiramente, ao meu orientador, professor Dr. Adilson dos Santos, pela paciência, pela compreensão e pela disponibilidade. Aos professores e servidores ligados ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. Ao meu marido, Marcel, pelo auxílio no trabalho de transcrição e pela companhia infalível durante as noites em claro. Aos meus pais, minha irmã, Marisa, e meu cunhado, Danilo, que fazem parte de todas as minhas conquistas. A todos os amigos, agradeço pela torcida, o carinho e as boas vibrações.

TARRAN, Fernanda Martinez. **Diálogos com o gótico: uma análise de produções brasileiras do século XIX.** 2022. 201 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

RESUMO

Após a publicação de *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, várias narrativas similares foram produzidas pelo território nacional. Por suas características, esse conjunto de textos pode ser considerado o auge da literatura da perversidade e da transgressão no Brasil oitocentista. Em cinco contos, publicados em periódicos entre os anos de 1852 e 1862, encontramos bandidos sanguinários, patriarcas terríveis e vilões hediondos. Suas ações ora encontram guarida em um passado árduo, ora são justificadas pelas condições sócio-econômicas – e ora pelas convenções culturais do período, que buscavam atender à demanda por uma literatura macabra que dialogasse com os heróis-vilões recém-chegados do continente europeu em traduções do inglês e do francês. Buscando os antepassados desses personagens, encontramos uma longa linhagem de nobres fora da lei, anjos caídos e monstros impiedosos, cujas trajetórias buscamos examinar para, então, melhor compreendermos os caminhos percorridos por seus sucessores brasileiros.

Palavras-chave: gótico; vilão gótico; herói byroniano; anti-herói; romantismo.

TARRAN, Fernanda Martinez. **Dialogue with the gothic: an analysis of 19th century productions in Brazil.** 2022. 201 p. Thesis (Doctorate in Letters – Literary Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2022.

ABSTRACT

After the publishing of *Noite na Taverna*, by Álvares de Azedo, several similar narratives were produced in the national territory. Due to its characteristics, this set of texts can be considered the pinnacle of the literature of transgression in 19th century Brazil. In five short stories, published in newspapers from 1852 to 1862, we can find bloodthirsty bandits and hideous villains. Their deeds are either justified by an arduous past, or by their socio-economic conditions – and sometimes by the cultural conventions of the period, which tried to meet the demand for a macabre literature that dialogued with the hero-villains recently arrived from the European continent in translations from English and French. Searching the ancestors of those characters, we found a long lineage of noble outlaws, fallen angels and merciless monsters, whose trajectories we seek to examine in order to better understand the trajectories of their Brazilians successors.

Key words: gothic; gothic villain; byronic hero; anti-hero; romanticism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	O HEROI E O ANTI-HEROI	10
2	O GÓTICO	13
2.1	ORIGEM E SURGIMENTO DO ROMANCE GÓTICO	13
2.2	PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS	20
2.3	CARACTERÍSTICAS DO GÓTICO CLÁSSICO	25
3	PROTÓTIPOS (PRÉ)-ROMÂNTICOS	32
3.1	O VILÃO GÓTICO	33
3.2	O NOBRE FORA DA LEI.....	42
3.3	CAIM E ASSUERO.....	56
3.4	SATÂ E PROMETEU	66
3.5	O HEROI BYRONIANO.....	74
4	O GÓTICO NO BRASIL	95
5	DE VINGANÇAS, CONFISSÕES E MALDIÇÕES	103
5.1	NARRATIVAS ENCAIXADAS	114
5.2	RASTROS DO GÓTICO: O ESPAÇO	125
5.3	RASTROS DO GÓTICO: A NATUREZA	130
5.4	OS PERSONAGENS	139
5.4.1	Os Picarescos.....	139
5.4.2	Os Vilanescos	142
5.4.3	Os Fora da lei	159
5.4.4	Os Errantes	164
5.4.5	Os Rebeldes.....	175
5.4.6	Os Byronianos	182
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	194
	REFERÊNCIAS	197

INTRODUÇÃO

Álvares de Azevedo foi o principal responsável por introduzir na literatura brasileira elementos da tradição gótica, como a noite, o ambiente citadino e labiríntico, o amor não realizado e a morte. Sua produção apresentava um caráter marginal e rompeu com os valores da sociedade. Os contos intitulados *Noite na taverna* (publicados postumamente em 1855), de sua autoria, representam os principais expoentes da produção gótico-romântica brasileira em prosa. Na obra, histórias macabras de crimes do passado e amores trágicos são contadas por jovens desiludidos com a vida e o amor, entregues à bebida para afugentar o tédio. O horizonte último é sempre a morte, como forma suprema de resolver as tensões exasperadas.

Embora seja o único autor cujos trabalhos de conteúdo gótico são reconhecidos pela crítica, que ignora a maior parte das demais produções do tipo no Brasil – é consenso, entre os estudiosos da área, que se trata de um gênero um tanto marginalizado –, a temática explorada por Álvares de Azevedo alcançou grande sucesso de público e de crítica, razão pela qual aparece em muitas outras obras. Sua força se faz sentir por décadas, e muitas narrativas foram escritas, principalmente na segunda metade do século XIX, na esteira de seu êxito, imitando-lhe abertamente os temas, a estrutura em narrativas encaixadas e os personagens. No entanto, a maioria desses textos – de qualidade e graus de originalidade variáveis – ficou à sombra do pioneiro, mais destacado, e acabou relegada às páginas dos periódicos de sua época.

Reunimos, nesta pesquisa, alguns deles, notadamente: *A vingança de um poeta* (1852), de L. B. de Castilho, *A confissão de um suicida* (1853), de Leonel de Alencar, *A confissão do moribundo* (1856), de Lindorf Ernesto Ferreira França, *A vingança de um irmão* (1860), de Carlos Mariano Galvão Bueno, e *A trindade maldita* (1862), de Franklin Távora.

O recorte se explica, principalmente, por um critério temático: selecionamos os contos que tinham, entre si, certa unidade de temas e o mesmo tipo de personagens – além, claro, da estrutura em narrativas encaixadas, que só está ausente do texto de Castilho. Além disso, são, todas elas, narrativas relativamente curtas, nunca publicadas em volume, que ficaram relegadas às páginas dos periódicos.

Intentamos fazer uma análise abrangente e também comparativa em que possamos verificar, entre outros aspectos, como se manifestam os traços do gótico-romântico, e quais os atributos do personagem tornado célebre por Azevedo. Notamos a presença, nesses textos, de

uma série de características comuns, sobretudo no que diz respeito aos personagens – que analisaremos a partir de vários conceitos, entre os quais o do vilão gótico e o do herói byroniano.

Os protagonistas são, invariavelmente, personagens do sexo masculino, de atitude pessimista e comportamento impulsivo, que não respeitam regras e desconsideram qualquer autoridade, e que se põem a contar histórias de seu passado. Escravos de seus instintos e incapazes de resistir à luxúria e à ira, são, por isso mesmo, frequentemente animalizados ou demonizados, tendo nas bestas e nos predadores figuras facilmente associáveis a seu caráter impetuoso. Dizem-se dirigidos por forças do mal e, em muitos casos, acreditam-se demônios. Passam a vida fugindo de uma cidade para outra (ou, até mesmo, de um país para outro) após cometerem crimes hediondos, sempre buscando novos domínios para praticar a próxima perversidade. A justiça humana jamais se faz valer, visto que nunca são pegos; entretanto, no desfecho (e perto da morte), vários deles se arrependem – trazendo um componente de moralismo religioso às obras. Importa mencionar que esse arrependimento cristão varia, em sua representação: em alguns contos, é mais genuíno e destacado, enquanto, em outros, é quase imperceptível, ou mesmo inexistente.

Conceito importante para essa análise é o do vilão gótico. Menon (2007, p. 127) afirma que o primeiro significado da palavra vilão já indica seu pertencimento à vila – ou seja, à esfera urbana. No pensamento dos tempos em que esse termo se consolidou, imperava uma oposição mais marcada entre os ambientes urbano e rural: via-se o indivíduo do campo como naturalmente puro e verdadeiro, enquanto aquele proveniente da cidade era degradado e corrompido. Não é coincidência, portanto, que os primeiros vilões góticos tivessem, como principais características, aquelas comumente associadas ao ambiente urbano: eram dissimulados, gananciosos e apegados aos bens materiais.

Com o passar do tempo, no entanto, novos ingredientes foram sendo acrescentados à composição dessa figura literária. Enquanto a maldade dos vilões clássicos do século XVIII parece imotivada e gratuita – advém, geralmente, das instituições que os sujeitos representam –, a vilania da ficção gótica do século XIX já vem imbuída, em muitos casos, de uma possível causalidade. Há, aqui e ali, aparentes possibilidades de justificativa para a crueldade dos personagens – o que pode ser um reflexo do advento do Romantismo, com seu pensamento individualista, voltado para o indivíduo e para sua história. Os protagonistas das obras que intentamos examinar não são aristocratas encastelados, tirânicos e poderosos, como eram seus

antecessores do fim do século XVIII. Aqui, o vilão passa a ser um homem comum, que usa apenas sua força e astúcia para conseguir o que deseja.

Conforme afirma Jeha (2007, p. 7), o monstro está fora das normas da sociedade organizada e, por isso, desempenha o papel de revelador dos limites da mesma sociedade. Embora não sejam monstros literais, nossos protagonistas definitivamente são monstros, no sentido figurado; são personagens monstruosos que, com sua personalidade usualmente obsessiva e propensa a acessos de fúria, trazem confusão, caos e imoralidade às vidas então ordenadas daqueles que estão a sua volta. Cientes, em geral, da própria degeneração e de seu passado nefasto, eles encarnam a crise moral que tem suas bases na afronta às instituições estabelecidas.

Lembremos, ainda, de que o mal é comumente associado à deformidade física ou à aparência degenerada. Para Nazário (2003), a natureza desumana e os atos imorais deixam marcas incontornáveis no semblante do ofensor, e o aspecto grotesco está comumente associado ao moralmente corrompido. Não faltam exemplos, nas obras em exame, de como a aparência dos personagens se deteriorou por conta de seus feitos e de seus pensamentos. O comportamento sexual desviante é, para Cohen (2000, p. 35), mais um elemento que submete o personagem à categorização como monstro. Para a sociedade cumpridora de normas, o monstro parece agir sempre por impulso e por prazer. Não se reprime jamais, porque não segue as regras a que o restante da coletividade está subordinado. E, nos contos em análise, a sexualidade e a lascívia são forças motivadoras, movendo os protagonistas com poder inigualável.

Apesar de seu comportamento de violência desmedida, nossos protagonistas frequentemente se colocam na fronteira entre algozes e vítimas, alegando que, muito embora se sintam movidos por irresistíveis forças do mal, suas ações não refletem o verdadeiro desejo de seus corações. Essa dualidade, aliada ao profundo remorso que sentem quando cedem a seus impulsos desumanos, o que os faz afastar-se da sociedade e desejar a morte, torna-os mais próximos de outra figura: o herói byroniano.

Vários dos personagens criados pelo escritor inglês Lord Byron (CARPEAUX, 2011, p. 1477) têm traços que os tornam anti-heróis por excelência: peregrinos, narcisistas, fascinados por mulheres, de atitude desafiadora e perturbados por culpa ou remorso. Em muitos de seus poemas narrativos e dramas, está presente o herói de passado desconhecido, lutando contra sentimentos

melancólicos decorrentes de um crime ou pecado misterioso e arruinando a mulher amada (CARPEAUX, 2011, p. 1479).

Há, aqui, vários elementos que foram aproveitados pelos autores brasileiros do século XIX, muitos deles febris admiradores de Byron. Assim, em sua jornada rumo à contemporaneidade, o vilão gótico cruel e monstruoso do final do século XVIII atravessa o Romantismo e é tocado por uma série de protótipos românticos, entre os quais o herói byroniano. Ao escrever *Noite na taverna*, Álvares de Azevedo marcou a literatura brasileira com uma figura que dialoga com todos esses personagens. A partir do sucesso da ficção azevediana, e da produção de obras similares, teve início a cristalização desse tipo de narrativa em território nacional.

Este trabalho busca descrever e examinar os principais elementos comuns às obras mencionadas, identificando as características que remontam à tradição gótica e dando destaque aos personagens. Pretendemos mostrar como (e em que medida) os tipos analisados foram tocados pelo vilão gótico, pelo herói byroniano, e como refletem os rebeldes românticos que se colocaram entre eles. Em nosso ponto de vista, os personagens aqui analisados são essencialmente duplos – ou, melhor ainda, fragmentados –, em sua mescla de características que pendem ora para o bem, ora para o mal. Nisso, retratam bem o século XIX, representando a heterogeneidade e o diálogo que escancaravam o dinamismo de um período de transformações cada vez mais vertiginosas.

1 O HEROI E O ANTI-HEROI

Antes que comecemos a falar de vilões góticos e rebeldes românticos, importa estabelecer, em um preâmbulo, o conceito de herói. Para a *Encyclopaedia Britannica*, o herói, de forma ampla, é o personagem principal de uma obra literária. O termo também é usado, em sentido mais específico, para as figuras celebradas nas antigas lendas populares ou nos primeiros épicos heróicos. Esses heróis lendários pertencem, frequentemente, a uma classe nobre e transcendem os seres humanos comuns em habilidade, força e coragem. Eles, muitas vezes, nascem para o papel. Alguns são de origem semidivina e beleza incomum (HERO, 2022). Para Valle e Telles,

o herói é uma figura arquetípica que reúne em si os atributos necessários para superar de forma excepcional um determinado problema de dimensão épica. O termo se destina originalmente a um protagonista de uma obra narrativa ou dramática. Para a mitologia grega, o herói estava na posição intermediária entre os deuses e os homens, sendo, em geral, filho de um deus com uma mortal ou vice-versa. Portanto, o herói tinha dimensão semidivina (Valle; Telles, 2019, p. 3).

Além de seus heróis mitológicos, os gregos nos legaram, também, o herói trágico – o protagonista de uma tragédia. Em sua *Poética* (2014), Aristóteles defende o poder purgativo da tragédia, e faz da ambiguidade moral a sua essência. O herói trágico não deve ser um vilão, nem o mais virtuoso dos homens, mas um personagem entre esses dois extremos; um homem cujo infortúnio é causado não por vício ou depravação, mas por algum erro ou fragilidade (*hamartia*) – que, muitas vezes, tem origem na postura orgulhosa (*hubris*) do herói. O efeito sobre o público será igualmente ambíguo: uma tragédia perfeita, para Aristóteles, deve imitar ações que provoquem compaixão e medo, permitindo que o público venha a purgar suas emoções (catarse).

O enredo de uma tragédia deve ter começo (exposição necessária para entender a narrativa), meio (a complicação, catalisador que dá início ao conflito maior) e fim (solução ou conjunto de eventos que levam ao desfecho). Nos melhores enredos, o clímax é marcado por uma reversão (*peripeteia* – a sorte do herói muda, subitamente, de boa para ruim) e/ou reconhecimento (*anagnorisis* – o herói passa do estado de ignorância para o de iluminação). De acordo com Aristóteles (2014), o objetivo da tragédia não é o sofrimento, mas o conhecimento que dele emana.

A figura do herói trágico foi atualizada pela tragédia elizabetana e pelo drama neoclássico, mas o advento do romance – forma que propôs retratar as vidas de indivíduos comuns, desprovidos de caráter nobre ou atributos heroicos – trouxe um personagem relativamente novo: o anti-herói. Esse tipo já existia desde a época dos dramaturgos gregos, quando figurava nas comédias, mas, a partir do século XVII, passa a protagonizar romances. Ao contrário do herói, o anti-herói carece de qualidades heróicas; embora, às vezes, possa realizar ações moralmente dignas, nem sempre são as razões corretas que o impulsionam. Frequentemente, age por interesse próprio, ou de maneira que desafia os códigos éticos convencionais. Exemplos incluem os personagens-título de *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes (1615) e *Tom Jones*, de Henry Fielding (1749).

Um dos primeiros personagens que viriam a ser conhecidos como anti-heróis é o pícaro. Até o século XVII, prevalecia, na literatura espanhola, a narrativa idealista que girava em torno das aventuras da cavalaria andante e das agruras de pastores apaixonados. Essas obras, contendo sempre um narrador onisciente, caracterizavam-se por um estereótipo narrativo invariável: o herói virtuoso que busca o bem comum sacrificando a si próprio. As histórias costumavam representar um personagem masculino e as coisas que aconteciam a ele, em um mundo alheio à realidade histórica. O final, aberto, admitia continuções. E o leitor, sem papel ativo, era um simples receptor da narrativa (GONZÁLEZ, 1988, p. 5).

Eis que, em 1554, emergiu uma obra de caráter inovador. O narrador em primeira pessoa já denunciava uma narrativa mais individualizada, fechada em torno do universo do protagonista, calcada na realidade histórica e contendo temas relativos ao cotidiano. A vida humana narrada passa a ser conectada aos fatos históricos à sua volta (GONZÁLEZ, 1988, p. 9). *Lazarillo de Tormes*, de autor anônimo, trata do homem comum, humano, vicioso; o anti-herói que prefere o próprio bem-estar ao elevado bem comum. Além disso, o leitor passa a ter papel ativo: pode optar por um dos sentidos do texto – já que, no prólogo, o autor lhe dá a liberdade de escolher entre as diversas interpretações possíveis (GONZÁLEZ, 1994, p. 107-108).

Na obra, o narrador Lázaro de Tormes relata a própria trajetória, que nada tem de excepcional. Nascido à beira de um rio na região de Salamanca, na Espanha, filho de um ladrão, Lázaro não tarda a perder o pai. Quando também o padrasto é pego roubando – nem que sua intenção fosse apenas de sustentar a família –, a mãe entrega seu filho a um cego para que lhe sirva de guia. Começa aí a penosa saga de Lázaro como servo de uma variedade de amos, que o explorarão e o maltratarão, cada qual a seu jeito. Ainda que, desde a separação de sua mãe, Lázaro tenha compreendido que precisaria de astúcia, por estar entregue à própria sorte, é somente após a adolescência que deixa de ser apenas uma vítima e passa a integrar, pouco a pouco, a sociedade corrompida de que até então estivera à margem.

Já moço, Lázaro conhece um capelão que lhe cede um burro e cântaros para que distribua água pela cidade. Assim, ao cabo de quatro anos, ele consegue juntar dinheiro para comprar uma roupa velha e uma espada – objetos com os quais pode, enfim, se equiparar aos homens de bem. Tendo atingido esse objetivo, abre mão de seu trabalho, por acreditar que já não lhe é mais adequado, e termina por conseguir um ofício real – ainda que o mais baixo deles – por meio de favores. Acaba por se casar com a criada de seu protetor, o arcipreste – apesar de ser este arranjo

apenas uma forma de encobrir o relacionamento entre o arcipreste e a criada – e acredita ter alcançado a ventura suprema.

Lázaro é, portanto, um dos primeiros anti-heróis da literatura, na medida em que sua história subverte os valores normativos da época e desmistifica uma sociedade baseada na honra. O autor derruba os mitos de heroicidade ao estabelecer como protagonista um ser humano comum, de genealogia desonrosa, sem coragem e que busca apenas o próprio bem; um protagonista-narrador que não conta uma história de honras, nobreza e sacrifício, mas de corrupção, e chega ao cume da boa ventura quando está no auge da degradação moral. Este é o pícaro, um personagem marginalizado que busca sobreviver por meio da astúcia, e que viria a se tornar uma figura literária recorrente (GONZÁLEZ, 1994, pp. 96-98).

A consolidação da figura do pícaro e a formação do núcleo conhecido como picaresca clássica espanhola se deu após a divulgação de duas outras obras do contexto espanhol: *Guzmán de Alfarache* (1599), de Mateo Alemán, e *O Buscão* (1626), de Francisco de Quevedo. Segundo González, esse núcleo intertextual originário poderia ser conceituado como “a pseudo-autobiografia de um anti-herói definido como marginal à sociedade, em que a narração de suas aventuras é a síntese crítica do processo de tentativa de ascensão social pela trapaça; e, nessa narração, é traçada uma sátira da sociedade contemporânea do pícaro” (GONZÁLEZ, 1988, p. 42). Destes, que são os preceitos fundamentais, derivam ainda outros, como a sequência de aventuras, ainda que involuntárias, que envolvem sempre trapaça e furto, e a exclusão do trabalho como meio válido de ascensão social.

Nos séculos seguintes, o pícaro deixaria a Espanha para se expandir primeiro pela Europa, depois por outros continentes, alcançando o Brasil. *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antonio de Almeida, e *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade, se inscrevem nessa tradição que se convencionou chamar neopicaresca. Mas, para além da figura do pícaro, o anti-herói muito se transmutaria e se atualizaria, gerando um sem número de tipos, alguns dos quais contemplados nesta pesquisa.

2 O GÓTICO

2.1 ORIGEM E SURGIMENTO DO ROMANCE GÓTICO

A ascensão da classe burguesa aconteceu a partir do fim da Idade Média e influenciou muitos segmentos artísticos, que se moveram rumo a estilos mais democráticos e populares e, conseqüentemente, menos aristocráticos. Na literatura em prosa, surge o romance. Ao longo do século XVIII, as formas então consolidadas em termos de prosa de ficção eram denominadas como histórias, memórias ou romances, e equivaliam a contos de amor romântico. A prosa de ficção medieval era convencionalmente localizada a certa distância da cena contemporânea da vida comum: os eventos se davam em comunidades socialmente remotas (entre a nobreza e a aristocracia), no passado distante, em locações consideradas exóticas e revisando histórias bem conhecidas à época.

Se, por um lado, tal prosa trazia histórias de amor e aventuras que lembravam contos de cavaleiros e castelos, e incluíam mistérios fantásticos e criaturas míticas, como dragões, gnomos e fadas, o romance que surgiu no século XVII, em contraste (às vezes designado como o romance moderno), privilegiava o realismo, a verossimilhança e a moralidade em suas representações da vida da época (BOTTING, 2014, p. 12).

É no período que se estende do fim do século XVII ao meio do século XVIII que a história literária começou a falar da ascensão do romance. No início de sua trajetória, principalmente, o romance rejeitava – de modo consciente – as regras e convenções de formas literárias anteriores, negligenciando enredos mais antigos e conhecidos em favor de histórias inovadoras retiradas de notícias, de fofocas e escândalos. Em consequência, a escrita de romances era percebida como algo relativamente fácil, o que significava que havia poucas barreiras educacionais ou de status para os escritores dispostos a executar tal tarefa – bem como para os leitores interessados em sua apreciação, que, segundo Ellis (2000), em pouco tempo se tornaram muitos. A crescente popularidade dos romances colocou em destaque a maneira como o controle da produção literária estava mudando e se afastando dos guardiões do gosto em direção ao próprio público leitor – para o desgosto daqueles interessados em manter um conjunto de valores literários que fosse exclusivo (BOTTING, 1996, p. 31). Dessa forma, ao atrair um público leitor vasto, o romance se vinculou à cultura popular e burguesa ascendente.

Ian Watt, autor de *A ascensão do romance* (2010), conectou os primeiros romances com a ascensão da classe média na Inglaterra do século XVIII. Para ele, a propriedade do realismo, muito aplicada nas obras de Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, caracterizava o romance como algo novo e também o aproximava do público burguês, que ansiava por ver a si e

a seus dilemas representados nas obras literárias em que, até então, só se contavam as histórias de heróis e nobres. Para Clara Reeve, os eventos nos romances deveriam ser reconhecíveis, próximos dos eventos da vida real, como fatos que poderiam acontecer a um amigo ou a nós mesmos. Ao valorizar a experiência do indivíduo comum, o romance ajudou a criar uma nova concepção do eu (ELLIS, 2000, p. 18).

Assim, o romance exerceu um importante papel na formação e refinamento das preocupações e também da moralidade da classe burguesa emergente (WATT, 2010). Esse tom moralista estaria presente na primeira fase dos romances góticos, que surgem no mesmo período e alinhados com os valores burgueses do século XVIII. Veremos, no entanto, que a evolução da ficção gótica trataria de produzir obras mais transgressoras e subversivas, com atenuado teor moralizante.

O escritor e crítico inglês Fred Botting (2012, p. 27) afirma que os valores neoclássicos que dominavam a sociedade britânica no século XVIII constituíam uma recuperação e uma redistribuição de ideias extraídas de produções gregas e romanas da Antiguidade. Após o Renascimento europeu, que se deu entre os séculos XIV e XVII, a tradição clássica ficou associada aos ideais de uma cultura cívica, humana e educada; sua moral e estética se tornaram valores associados ao comportamento virtuoso, às relações sociais harmoniosas e às práticas artísticas maduras.

Assim, os escritores do século XVIII gostavam de se referir ao seu presente como moderno e, portanto, distinto tanto da antiguidade clássica – cujos valores intentavam recuperar e promover – quanto de um passado medieval – descartado por eles como uma fase bárbara e primitiva, que preferiam afastar. Essa remodelação dos valores culturais exigiu e representou uma extensa reescrita da história. É nesse momento que a palavra gótico assume seu significado negativo: ela passa a condensar uma variedade de elementos históricos e significados opostos às categorias que eram valorizadas no século XVIII (BOTTING, 2012, p. 13).

Para o século XVIII, portanto, o termo gótico remetia a um passado “bárbaro, medieval e sobrenatural” (BOTTING, 2012, p. 27). Usado depreciativamente para falar da arte, arquitetura e literatura que não se conformavam com os padrões do gosto neoclássico, gótico significava a irracionalidade, a imoralidade e o grotesco das crenças, costumes e obras de um passado feudal. A projeção de conceitos e temores originados no presente em um passado supostamente gótico

ocorreu, no entanto, como parte de um amplo processo de convulsão política, econômica e social.

Esse fascínio gótico do século XVIII para com um passado de cavalaria, seres mágicos e aristocratas malévolos emergiu em uma época de revolução industrial e ascensão da burguesia, um tempo de filosofia iluminista e visões cada vez mais seculares. Com as mudanças de um sistema feudal para uma ordem fundada no mercantilismo, em que as noções de propriedade, governo e sociedade estavam passando por transformações massivas, as ideias sobre a natureza, a arte e a subjetividade também foram reavaliadas. Gótico, portanto, se relaciona tanto com ansiedades e medos relativos às crises e mudanças do presente quanto com quaisquer terrores oriundos do passado (BOTTING, 2012, p. 13-14).

Para Botting (2014, p. 12), o romance gótico – assim denominado por seu caráter sombrio, macabro, bárbaro, seguindo a mesma lógica que consagrou como gótico o estilo arquitetônico – surgiu para combinar os dois tipos de ficção então existentes: o romance medieval e o moderno. Dessa forma, o romance, em seu modo gótico, efetuou a conciliação de algumas convenções do romance medieval – que é geralmente situado em um passado distante ou em distantes localidades estrangeiras e recorre a eventos fantásticos ou sobrenaturais – e as do romance moderno – que costuma contar a história de pessoas comuns e em um formato mais realista –, aproximando-se do insólito e permitindo que ele fosse observado ou descrito à maneira do realismo formal (ELLIS, 2000, p. 21-22).

A expressão romance gótico designa “uma espécie de novela, ou romance de terror que foi produzido na Europa a partir da segunda metade do século XVIII” (MENON, 2007, p. 22). A ansiedade e o medo trazidos pela atmosfera e pelos acontecimentos políticos (a Revolução Francesa, em especial) estão entre as causas do seu desenvolvimento. O discurso gótico deixa entrever essa ansiedade, que está relacionada “às mudanças no poder imperial, à descrença nos mitos de progresso, à degeneração cultural das instituições monárquicas e clericais e à diluição étnica” (SÁ, 2010, p. 24) A literatura que surgiu no final do século XVIII foi o produto inevitável dos choques revolucionários que atingiram toda a Europa.

Assim, o gótico representa uma volta ao passado “provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais e políticos que surgiram na Europa a partir da segunda metade do século XVIII” (SÁ, 2010, p. 35). É por essa razão que a inquietação que o gótico representa geralmente se desdobra em questões de

identidade nacional e política. Representações de construções em ruínas foram largamente utilizadas por escritores ingleses como símbolos do desassossego que surgia na Grã-Bretanha na era vitoriana. Sá (2010, p. 35) alega ainda que “as convicções mais simples do pensamento cartesiano e realista são postas em dúvida em prol de um discurso do sentimento, o qual, ora choroso, ora violento, é frequentemente exagerado na sua representação das emoções”.

Além das razões de fundo político que contribuíram para o surgimento e evolução da ficção gótica, não se pode ignorar que, como já dissemos, o desenvolvimento do gótico na literatura está relacionado à escalada da classe burguesa, com seus anseios individualistas, preferências literárias voltadas para as narrativas folhetinescas de suspense e ideais românticos (MENON, 2007, p. 22).

O surgimento do gótico literário e a ascensão do Romantismo estão associados: o gótico é considerado uma das primeiras manifestações do movimento romântico, que eclodiria de forma mais definitiva no século XIX. O Romantismo compartilhou uma história estética com a ficção gótica (interesse pelo sublime, pelos estilos literários dramáticos e medievais e a própria forma romance), e um lado mais sombrio pode ser encontrado em preocupações com a consciência criativa: rebelde e livre pensador, o visionário solitário pode vir a tornar-se alienado e marginalizado; o eu pode ser dividido em dois, seu duplo se tornando uma figura da imaginação ou uma fantasia apartada da realidade (BOTTING, 2014, p. 13).

Circula pelo gótico grande parte das ideias românticas: a valorização da individualidade e da expressão individual, a busca de um *ethos* religioso, o desejo de transcendência, o arrojo e a complexidade (em oposição à simplicidade neoclássica) e a valorização de cada povo ou comunidade ao invés da sociedade abstrata das antigas utopias iluministas. O texto gótico vem também, assim como o romântico, para exprimir uma crise moral, alternando momentos de angústia e depressão, em temas como a morte, o erotismo e a fantasia (MENON, 2007, p. 24). Em uma abrangente definição de Carpeaux,

o Romantismo é um movimento literário que, servindo-se de elementos historicistas, místicos, sentimentais e revolucionários do pré-Romantismo, reagiu contra a Revolução e o classicismo revivificado por ela; defendeu-se contra o objetivismo racionalista da burguesia, pregando como única fonte de inspiração o subjetivismo emocional (CARPEAUX, p. 1366).

Tanto o Romantismo quanto o gótico surgiram e se firmaram em sinal de resistência e oposição aos ideais neoclássicos que imperavam no século XVIII – uma resistência da

imaginação, do irracional, do sentimento, do passado misterioso e da expressão à razão, à ordem, à objetividade, ao presente racional e às ideias de progresso apregoadas pelos iluministas. Ainda que essas ideias não fossem inéditas na História, o fato é que se transformaram nos elementos centrais de uma postura estética e passaram a integrar uma nova atitude artística que confrontava o modelo neoclássico. Para Hauser (1998, p. 195), essa época marcou uma fundamental mudança na história da arte moderna, visto que “os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza, profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí”.

O romance gótico foi, inicialmente, muito criticado pela aristocracia dominante, partidária de ideais neoclássicos: tido como de extremo mau gosto e associado à pouco instruída classe burguesa, o gótico foi associado com a ausência de sofisticação e refinamento de uma era bárbara. A crítica iluminista reprovou veementemente os romances e trabalhos de ficção gótica ao longo do século XVIII, condenados como peças bobas, imaginativas e depravadas, sem propósito útil ou moral. Em seu lugar, os críticos da época recomendavam escritores clássicos como Horácio e Plutarco, que proporcionavam direção e instrução moral e repeliam os “monstros da imaginação”¹ (BOTTING, 1996, p. 16).

Também entre os críticos do começo do século XIX, a escrita gótica foi, por vezes, aludida como “Romantismo sombrio”². Segundo Botting (2014, p. 12), muitos escritores românticos tinham o cuidado de manter uma distância crítica: William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge e Kant, todos lamentavam o que consideravam um rude gosto pela ficção popular.

A crítica da ficção gótica, na década de 1790, tratou os romances como sérias ameaças à ordem social. Para o poeta e crítico Thomas Matthias, a ficção popular encorajava o comportamento licencioso e corrupto, na forma sexual e política. O autor acreditava que os romances poderiam causar agitação por conta da corrupção supersticiosa, a luxúria sem lei e a brutalidade voraz de vilões franceses (BOTTING, 2012, p. 17-18).

Mas havia críticos, à época, dentre os quais Clara Reeve, que acreditavam que a ficção – a gótica, inclusive – poderia e deveria fornecer exemplos de comportamentos virtuosos por meio de representações da vida real e da natureza, em imagens que se beneficiassem de sua função

¹ Do original em inglês: “*Monsters of the imagination*” (tradução nossa).

² Do original em inglês: “*Dark Romanticism*” (tradução nossa).

didática. O espelho invocado para privilegiar o romance moderno sobre o romance medieval é o da *mimesis*: representações da vida real e da natureza deveriam estimular a compreensão do leitor sobre seu devido lugar na sociedade e inculcar no público as discriminações morais adequadas e essenciais para o gosto neoclássico. Assim, exemplos de conduta honrada e viciosa eram destacados para emulação ou cautela por parte dos leitores – sendo que os bons exemplos eram promovidos como modelos, enquanto, em claro contraste, figuras imorais e monstruosas eram apresentadas como objetos de repulsa, avisos contra as consequências de ideias e comportamentos impróprios. O romance gótico poderia servir, assim, a uma função corretiva nos confins privados do consumo doméstico: reconhecendo suas próprias deficiências nos textos que examinavam, os leitores poderiam agir para melhorar e assumir um lugar mais virtuoso na sociedade (BOTTING, 2012, p. 19).

Gradativamente, os romances góticos deixaram de ser assinalados exclusivamente como literatura popular e de mau gosto, e foram sendo alçados à categoria estética. Isso começou ainda no curso do próprio século XVIII, com o antiquarianismo – um esforço coletivo que suscitou uma redescoberta da cultura medieval. A partir desse impulso, o termo gótico foi revisado e transformado de um termo que conotava o desfavorável, rude e arruinado, para uma compreensão mais positiva. O antiquarianismo, a popularidade da poesia de cemitério e o interesse intenso pelo sublime no final do século XVIII foram elementos significantes do ambiente cultural que nutriu o reavivamento gótico – um processo de aspecto nostálgico em que o passado é revalorizado e até idealizado. Essa revisão de significado depositou um valor crescente na significância da história gótica (ELLIS, 2000, p. 23). Enquanto, por um lado, o passado medieval e gótico continuou a ser construído como a antítese subordinada e distanciada da cultura iluminista, por outro, os eventos, cenários e imagens começaram a ser considerados em seus próprios méritos e não só como exemplos neoclássicos de mau gosto. O estilo gótico se tornou a sombra que importunava os valores clássicos, correndo paralelamente e contra as ideias de formas simétricas, razão e propriedade (BOTTING, 1996, p. 21).

Richard Hurd, em seu *Letters on Chivalry and Romance* (1762), lançou uma complexa defesa da cultura literária medieval contra os ataques da crítica neoclássica, que opunha às maneiras e cultura góticas a herança dos gregos e romanos. Ele associa o gótico com elementos medievais altamente prestigiados como a cortesia, lealdade e heroísmo. Hurd também associa essas valiosas características com a produção literária medieval, mesmo quando elas são

encontradas em contos baixos de superstições populares, espectros macabros e fantasia. Ele afirma que, assim como as cerimônias ritualizadas da cavalaria tinham civilizado a guerra sem destruir o vigor viril do guerreiro, os antigos romances preservavam em seus volumes bárbaros algo da energia heroica das façanhas que registram (ELLIS, 2000, p. 23). A familiaridade com esse material, segundo ele, poderia impulsionar e encantar as produções criativas da era moderna. Botting (1996, p. 25) declara que a obra de Hurd exerceu um importante papel no resgate ou na redenção do gótico e constituiu também um apelo para que as produções culturais fossem consideradas em seus próprios termos, avaliadas de acordo com suas próprias regras e dentro de seu contexto, e não através das regras de outra categoria artística ou período.

2.2 PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS

Façamos o exercício de retornar à época de origem das primeiras novelas góticas. Nossa intenção, aqui, é a de estabelecer os marcos daquele que é considerado o período de consolidação da ficção gótica que se desenvolveu na Grã-Bretanha, bem como mencionar seus principais autores e respectivas obras.

Com a publicação de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, o gótico também surge como um termo da crítica. O romance de Horace Walpole (1717-1797), considerado como a primeira narrativa gótica, apresenta muitos dos recursos que vieram a definir um novo gênero de ficção: o cenário medieval, o nobre herdeiro deposto e as maquinações sobrenaturais fantasmagóricas (BOTTING, 2012, p. 14). Foi a obra que deu forma ao impulso que, até então, vinha ganhando espaço e é, portanto, a fonte de um dos maiores pilares da literatura moderna.

O texto foi publicado em dezembro de 1764 pelo editor londrino Thomas Lownds, obtendo razoável popularidade na época, particularmente no círculo de Walpole. Mas a história de sua publicação sugere que foi mais popular com o público geral vinte ou trinta anos mais tarde, nos anos 1790, quando ao menos nove edições foram publicadas, contra apenas duas nas duas décadas anteriores. Para aqueles que viveram na década final do século XVIII, o romance de Walpole tornou-se um ponto de partida – uma referência. O crítico Thomas Matthias proclamou, em *The Pursuits of Literature* (1796), que o espírito de investigação introduzido por Walpole era frívolo, mas agradável, e que os fantasmas de Otranto propagaram sua espécie com

fecundidade sem igual, não só em seu país de origem, mas também no continente europeu (LOVECRAFT, 1987).

No romance, o único filho do príncipe Manfred morre de forma inusitada (um elmo gigante lhe cai sobre a cabeça), deixando-o sem quaisquer herdeiros do sexo masculino. Uma vez que pesa uma maldição sobre a família, Manfred passa a perseguir Isabela, a noiva do filho morto, tencionando casar-se com ela e assim gerar herdeiros. A donzela fica horrorizada diante dessa perspectiva, e inicia-se aí uma sequência de fugas desesperadas, perseguições através de passagens secretas e crimes terríveis (WALPOLE, 2010).

O autor concebeu sua obra como um passatempo inconsequente, para entretenimento. A ideia era que a história pudesse oferecer um escape do presente, um presente que parecia corrompido e degradado em comparação às glórias do passado. Muitos leitores aceitaram seu ponto de vista, concluindo que, de fato, o romance era um sonho em que tudo poderia acontecer, ou um lugar onde os medos poderiam ser expressados em segurança (ELLIS, 2000, p. 29-30).

O mérito de Walpole reside na formalização de um novo tipo de cenário, de personagens e de eventos que, nas mãos de autores que Lovecraft (1987) considera mais hábeis – como seria o caso de Edgar Allan Poe –, resultaria em obras de um horror autêntico. Entre esses elementos está o castelo antigo, lúgubre e vasto, cheio de labirintos e alas abandonadas e por vezes povoado por fantasmas, onde se desenrolam cenas de terror e crime em meio a lances dramáticos e uma série de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes. Quanto aos personagens, conta-se geralmente com vilões tirânicos e aristocráticos, heroínas inocentes e heróis de nascimento nobre e ainda mais nobres intenções e atitudes (LOVECRAFT, 1987). Tais elementos e ainda outros, dos quais trataremos adiante, seriam, em maior ou menor medida, copiados e renovados pelos autores góticos subsequentes.

O período de formação e consolidação da ficção gótica tem, portanto, seu marco inicial com *O Castelo de Otranto*, em 1764. Até que se atingisse o marco final desse período, em 1820, assistiríamos à multiplicação das obras góticas e a algumas mudanças de tom e de perspectiva. À medida que o século XVIII caminhava para o fim, o gótico se fortalecia como gênero literário. O fim do século XVIII e o início do XIX assistiram à tumultuosa proliferação dos romances góticos, de modo que os anos 1790 podem ser chamados “a década da ficção gótica”³ (BOTTING, 1996, p. 40). Foi o período histórico em que o maior número de obras do gênero foi

³ Do original em inglês: “*the decade of Gothic fiction*” (tradução nossa).

produzido e consumido. O terror estava na ordem do dia. Histórias góticas enchiam magazines literárias, novelas de três ou quatro volumes enchiam as prateleiras das bibliotecas circulantes e, com suas capas baratas de cartão, marcavam presença tanto em alas de empregados quanto em salas de estar.

Ann Radcliffe (1764-1823) foi um dos expoentes do gênero, a escritora de maior sucesso dentre os escritores góticos, imitada por muitos. O século XIX já iniciara havia tempos, e livros ainda eram escritos com base em suas técnicas narrativas e até mesmo usando partes de seus títulos. A autora consagrou o “sobrenatural explicado” (LOVECRAFT, 1987), que se caracteriza por elucidar, no final da narrativa, os eventos aparentemente sobrenaturais ocorridos ao longo da trama – sempre por meio de explicações pertencentes ao reino do real e do natural (no século XX, Todorov usaria a obra de Radcliffe como exemplo da categoria de literatura fantástica que ele denominou “o estranho puro”).

Para Lovecraft (1987, p. 20), Radcliffe destruiu “os próprios fantasmas com laboriosas explicações mecânicas”. O que ela fazia era oferecer soluções racionais e empiricamente observáveis aos eventos supostamente sobrenaturais descritos em seus romances, depois de fazer uso deles para encantar e intrigar o público leitor. Lovecraft (1987, p. 21) acredita que, através de detalhes sinistros muito bem construídos, Radcliffe foi capaz de superar as “elaborações extravagantes e prolixas” dos demais autores de sua época; e o fato de que ela desconstruía toda a sobrenaturalidade ao fim de suas obras não fazia com que as imagens de horror construídas por ela fossem menos poderosas. O autor considera *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, um “típico romance gótico da primeira fase em sua melhor expressão”; “um clássico definitivo” (LOVECRAFT, 1987, p. 21).

Para muitos autores, no entanto, as explicações racionais que são subsequentemente oferecidas cortam as expectativas terríveis e sobrenaturais e levam os personagens e os leitores de volta às convenções do século XVIII, que valorizam o realismo, a razão e a moralidade, ao ressaltar sua excessiva credulidade. Enquanto extremos de imaginação e sentimento são descritos nas novelas, o objetivo final é sempre moderá-los com um senso de propriedade (BOTTING, 1996, p. 42).

Outra característica marcante de Radcliffe foi o uso que a autora fez do sublime. Em consonância com o espírito romântico nascente, as atitudes em relação à natureza também passavam por mudanças. Paisagens naturais como as cadeias montanhosas, até então

consideradas deformidades que desfiguravam um mundo que deveria ser plano e simétrico, começaram a ser vistas com prazer por sua irregularidade, diversidade e grandeza, bem como pelas emoções intensas que tal cenário evocava no observador. O assombro, o terror e a admiração eram emoções que, acreditava-se, podiam expandir ou elevar a alma e a imaginação com um senso de poder e infinito (SÁ, 2010, p. 50). Montanhas eram os objetos preponderantes do sublime natural, e Radcliffe fez uso delas como nenhum outro autor até então.

Para Lovecraft (1987), o horror na literatura foi alçado a um novo patamar com Matthew Gregory Lewis (1773-1818). Seu *The Monk* (1796) inovou ao ilustrar o gótico com cores mais fortes e em cenas mais brutais. Lewis tinha uma predileção pela literatura germânica – o *Schauerroman*, gênero de narrativas incisivas e violentas na abordagem das transgressões sociais – que diferenciou sua obra do conjunto inglês. Considerado perigoso em sua obscenidade, o texto encarnava um outro tipo de horror, que descrevia em detalhes lúgubres os espectros que a ficção gótica prévia tinha deixado apenas para a imaginação (ou explicado). A punição exagerada do protagonista no desfecho trabalha, em certa medida, contra sua confissão de moralidade, sugerindo que a nota moral no fim é apenas uma saída oportuna ou até satírica para um romance que se refestelou no excesso e na imoralidade (BOTTING, 1996, p. 49-50).

Lovecraft (1987) aponta como uma das qualidades de Lewis o fato de que este jamais desconstrói os elementos fantásticos de suas obras com explicações naturais. Estaria, assim, rompendo com a tradição radcliffiana e alargando o campo do romance gótico. Por outro lado, o autor considera excessiva a irreverência de *The Monk* contra os padrões de moralidade.

Antes que essa primeira onda de romances góticos se esgotasse, surgiu ainda um autor que mereceu especial atenção: o excêntrico clérigo irlandês Charles Robert Maturin (1782-1824), cuja obra-prima do horror *Melmoth, the Wanderer* (1820) tem, nas palavras de Lovecraft (1987, p. 25), “o pulsar de uma força que não se encontra em nenhuma obra anterior do gênero”, por conter “uma compreensão das fontes mais profundas do autêntico pavor”. Lovecraft acredita que o romance representa uma evolução na narrativa de horror, ao apresentar o medo de forma arrepiante e convincente. Para o autor, a genialidade de Maturin pode ser comprovada por sua extensa influência e reconhecimento por parte de autores canônicos como Balzac, Scott, Thackeray e Baudelaire. Por ter feito entrada tardia no universo gótico literário, entretanto, Maturin não gozou da mesma popularidade que tiveram seus antecessores (LOVECRAFT, 1987,

p. 25). E, se *Otranto* é o marco inicial do romance gótico tradicional, *Melmoth* é considerada a obra final desse conjunto literário, fechando o período da literatura gótica que se diz clássico.

Importante lembrar que os traços góticos não foram exclusividade da prosa: além da poesia de cemitério da primeira metade do século XVIII (uma das fontes do reavivamento gótico do final do século), produziu-se também na Europa poesia de inspiração gótica, especialmente com Byron e Musset, no século XIX. Para Lovecraft, são exemplos do advento do gótico na poesia inglesa as visões caóticas de William Blake, o grotesco em *Tam O'Shanter*, de Robert Burns, o sinistro demonismo de Coleridge, em *Christabel* e *O Velho Marinheiro*, e a magia etérea do *Kilmeny*, de James Hogg. Também a Alemanha foi receptiva a esse gênero literário, com *Caçador Selvagem* e *Leonora*, de Gottfried August Burger (LOVECRAFT, 1987, p. 27). Na mesma época, o gótico também alcançou o teatro, como podem atestar obras célebres de temas sombrios como o *Fausto* (1808), de Goethe.

No século XIX, com o advento definitivo do Romantismo e do individualismo, as histórias góticas ficaram mais depuradas. Seus temas evoluíram para as projeções e conflitos do eu, revelando o lado obscuro do ser humano e também passando a exibir aspectos de decadência social e moral. Menon afirma que:

[o]s antigos castelos são substituídos por casarões misteriosos ou ruínas; as florestas escuras dão lugar às estreitas ruas escuras, cheias de becos, das modernas cidades do século XIX; a entidade sobrenatural, embora bem vinda, já não se faz necessária como no princípio, pois passa a ser substituída por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, alucinações ou pesadelos (MENON, 2007, p. 24).

Nessa época, especialmente, a literatura passou a ser impulsionada pelo folhetim – recurso bastante comum no século XIX e cujo aspecto episódico favorecia o suspense –, o que colaborou para que o gótico e o terror se tornassem ainda mais acessíveis e tivessem um acréscimo de público (MEYER, 1996).

Se o Romantismo vê as metáforas góticas mudarem para atingir limites psicológicos e imaginativos, o gênero se altera novamente em relação à escrita e cultura do período realista, especialmente na Grã-Bretanha: o romance persiste em histórias de jovens mulheres e casas antigas em charnecas (em vez de castelos em montanhas), e fantasmas passam a denotar segredos de família ou origens de classe duvidosas. Mas uma era de prosperidade industrial e avanços científicos suscita novas preocupações: o crescimento das cidades traz uma outra

escuridão, de pobreza e crime, e as fronteiras transpostas pela ciência transformam o entendimento do lugar da humanidade no mundo natural.

Enquanto as ideias religiosas são ameaçadas pela ciência, a tecnologia, curiosamente, se associa a um mundo de espíritos: a nova mídia, com poderes que pareciam mágicos, como a fotografia, a telegrafia e a eletricidade, desperta e impulsiona o interesse público em relação a espíritos e fenômenos psíquicos (BOTTING, 2014, p. 13). A inquietação e o medo que sempre acompanham o homem transferem-se para outros assuntos e para temas mais relacionados ao período. Obras envolvendo um terror mais científico e tecnológico, como *Frankenstein* (1820), de Mary Shelley, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, trazem novos monstros góticos – vampiros, fantasmas e duplos – e uma série de novas figuras, compostas para as ansiedades sexuais, raciais, culturais e de classe daquela época.

Com o passar do tempo, conforme se avança em direção à contemporaneidade, o modo gótico continua sendo considerado um campo rico em potencial criativo. O extensivo rio de romances góticos que saiu da imprensa desde os anos 1790 constitui sua própria forma de crítica e teoria do gótico. Outras manifestações do discurso do gótico suplementaram a prosa de ficção do século XVIII com poesia, teatro, pintura e, por fim, no cinema – área em que o tema foi e continua sendo excepcionalmente prolífico (ELLIS, 2000, p. 13). No campo da ficção literária, o gótico – considerado por Noël Carroll (1999) um gênero de origem, do qual descendem todas as demais variedades de narrativas de terror e horror – deu origem às histórias detetivescas, ao horror, à ficção científica e ao fantástico, entre uma série de outros, que lhe garantem vivacidade até os dias de hoje.

2.3 CARACTERÍSTICAS DO GÓTICO CLÁSSICO

Não há consenso na conceituação do gótico. Como vimos, trata-se de uma reunião de elementos, ou um conjunto formado por discurso, temas e imagens, de cuja cristalização na forma de romances, ocorrida na segunda metade do século XVIII, descenderam inúmeros gêneros e subgêneros literários.

Muito se discute, porém, na busca por uma definição. É o gótico apenas um modo, forma, tom ou humor entre outros? Quando e onde um gênero gótico termina e outros, como o realismo mágico, o romance sombrio, a ficção científica, a fantasia, o oculto ou o horror começam?

Misturas e hibridismos de estilo, modo, zona e humor emergem muito rapidamente para uma tentativa de classificação (BOTTING, 2014, p. 15).

Para Ellis (2000, p. 8-9), o gótico não é simplesmente uma narrativa de terror ou um conjunto de propriedades, mas também um tom ou humor que é, a seu próprio jeito, um tanto experimental. O gótico se interessa particularmente em explorar as emoções, tanto detalhando os pensamentos e sentimentos do protagonista, como pedindo que o leitor se identifique com eles. O princípio do *pathos* – despertar sentimentos no leitor – é estabelecido como o ideal primário para consumo dessas obras, tanto as ficcionais quanto as visuais.

Ellis (2000, p. 11), recorrendo a Nathan Drake, argumenta, citando como exemplo a obra de Radcliffe, que mesmo sem o elemento sobrenatural, o gótico alcança seu curioso efeito pelo desenvolvimento estudado da linguagem pitoresca. Ellis cita ainda os pensadores e críticos literários do século XVIII Edmund Burke e Anna Laetitia Aikin – que, segundo ele, concordam quanto ao fato de que a ficção gótica não excita o terror em si, mas sim esse curioso híbrido, o prazer do terror – que seria essencial para a configuração do gótico.

Lovecraft (1987) contrapõe o horror – que ele próprio identifica como um gênero próximo e proveniente do gótico – aos romances de efeito moralizante e aos textos que acabam explicados por fenômenos naturais (gótico puro, para Montague Summers, ou o estranho, para Todorov). No entanto, ele admite, também essas histórias podem conter, em certos trechos, todos os toques atmosféricos atinentes ao que o autor denomina a “legítima ficção de horror” (LOVECRAFT, 1987, p. 30). Ele arremata, coerente, dizendo que uma peça do gênero não deve ser julgada pela intenção do autor e nem por seu enredo, mas pela atmosfera que cria e pelas sensações que é capaz de acarretar no leitor: “[o] único teste para o verdadeiro horror é simplesmente este: se suscita ou não no leitor um sentimento de profunda apreensão e de contato com esferas diferentes e forças desconhecidas; uma atitude sutil de escuta ofegante, como à espera do ruflar de asas negras ou do roçar de entidades e formas nebulosas nos confins extremos do universo conhecido” (LOVECRAFT, 1987, p. 5).

Sá (2010, p. 35) concorda que o romance gótico seja “uma manifestação essencialmente híbrida (...) no qual uma atmosfera de mistério, aflição e terror prevalecem”. Para ele, o gótico é uma literatura reconhecível como tal, mas que não chega a constituir um gênero. Representa um retorno ao passado feudal, a uma época de sonhos, em uma mescla de tradições como a mitológica e a mimética, unindo imaginação e realidade em prol de um discurso do sentimento.

Passemos, a seguir, aos principais elementos que tornam a literatura gótica reconhecível como tal e que servem de base para a análise de textos que apresentem traços do gótico. Em que pese a heterogeneidade das manifestações góticas, essas características mostraram-se suficientemente consistentes ao longo da história do gótico e do terror, motivo pelo qual vêm sendo repetidamente imitadas, inovadas e adaptadas.

Um crítico anônimo, em um ensaio intitulado *Terrorist Novel Writing* (1797), enumera os ingredientes essenciais à receita gótica tradicional: criptas subterrâneas, abadias decadentes, florestas sombrias, montanhas dentadas e cenário selvagem habitado por bandidos, heroínas perseguidas, órfãos e aristocratas malévolos (BOTTING, 2014, p. 29). A atmosfera sombria e de mistério povoada por figuras ameaçadoras era desenhada para acelerar o pulso dos leitores em expectativa aterrorizada. Choques, incidentes sobrenaturais e crenças supersticiosas promoviam sensações de assombro e fascínio que se entrelaçavam com o medo e com a imaginação elevada.

Apesar de muitos artifícios e cenários se repetirem, eles eram modulados de maneiras diferentes. Uma forma híbrida desde sua origem, a mistura gótica de romance medieval e histórico com o romance moderno ou de costumes podia ser enquadrada em termos sobrenaturais, sentimentais ou sensacionais. O projeto era a produção do terror, mesmo que o uso repetido de tais elementos os tenha transformado, por vezes, em convenções gastas e objetos de sátira – especialmente após os anos 1790, quando muitos romances já haviam se tornado repetitivos e formulaicos e eram criticados em seus aspectos mais extravagantes (BOTTING, 2014, p. 29).

Além disso, o romance gótico também travou contato com o melodrama. No teatro ocidental, o melodrama é o drama sentimental com enredo improvável que relata as vicissitudes sofridas pelos virtuosos nas mãos de um vilão; no desfecho, feliz, a virtude sempre triunfa. Apresentando personagens como o herói nobre, a heroína sofredora e o vilão de sangue frio – todos tipos muito parecidos com os do romance gótico –, o melodrama se concentra não no desenvolvimento do personagem, mas em incidentes sensacionais e encenação espetacular. Considera-se que as encenações teatrais melodramáticas se desenvolveram na França, a partir do impacto de *Pigmalião*, de Jean-Jacques Rousseau (encenada pela primeira vez em 1770), e foram levadas para a Inglaterra nos primeiros anos do século XIX (SINGER, 2001).

Muitos dos principais ingredientes do que seria conhecido como o romance gótico clássico podem ser encontrados em *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. Enquanto outras

novelas, como *The Adventures of Ferdinand Count Fathom* (1753), de Tobias Smollett, utilizaram apenas costumes, personagens e cenários feudais, foi o texto de Walpole que condensou elementos da poesia antiga, do drama e do romance moderno, oferecendo o modelo para desenvolvimentos futuros. Os espaços físicos, retirados da Renascença ou da Idade Média, são adequadamente góticos e tipicamente medievais: castelos e abadias isolados e arruinados, antigas fortalezas com criptas secretas, passagens e corredores; labirintos que causam nos personagens medo, confusão e alienação: um lugar de escuridão, horror e perseguição (WALPOLE, 2010). É em um castelo como esse que se desenrola a trama de Walpole, e muitas das obras que vieram depois situaram em um mesmo tipo de edificação suas histórias sombrias.

Assim como o castelo, o ambiente religioso é também local frequente de ambientação da ficção gótica. Em *Otranto*, há uma igreja que serve de refúgio para a heroína, que se vê implacavelmente perseguida pelo vilão Manfredo. Esse padrão se repete, frequentemente, nos romances góticos tradicionais: os espaços santificados se apresentam como locais onde os heróis vão ter em busca de amparo e proteção. Uma exceção é *The Monk*, obra subversiva que inaugurou o uso transgressor de recursos até então empregados de forma cuidadosa pelos autores precedentes. No romance, o protagonista comete os atos mais terríveis e profanos justamente na cripta de uma igreja.

Outro espaço frequente nas novelas góticas, assim como na literatura romântica, são as paisagens naturais. A natureza é tida como um ambiente selvagem, sombrio, propício para a expansão da imaginação e de sentimentos individuais. O assombro e terror inspirados pelo teor sublime dos domínios selvagens e montanhosos não só remetem a uma grandeza além dos poderes humanos, mas espelham o mundo interno dos personagens (BOTTING, 1996, p. 64). Florestas escuras, montanhas escarpadas e tempestades glaciais têm o efeito de refletir o tumultuoso interior dos personagens, geralmente desequilibrados, melancólicos ou desesperados.

Os romances de Ann Radcliffe são conhecidos por seu aspecto sublime e por conterem abundância de paisagens naturais, como florestas sombrias e regiões montanhosas espetaculares habitadas por bandidos e ladrões. Na obra da autora, a ligação entre natureza e personagens é intensa, e a grandeza e escuridão das paisagens naturais agem como marcos externos de seus estados mentais e emocionais internos. É grande o seu legado; muitos autores que a sucederam deram continuidade a esse tipo de representação da natureza em suas obras, como é o caso de Mary Shelley e seu *Frankenstein* (1817) e *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë.

Não se pode deixar de mencionar os espaços geográficos em que Radcliffe, assim como Walpole e muitos outros, situava seus romances. Tratava-se, em geral, de países europeus da região do Mediterrâneo: Itália, França e Espanha em particular, perpetuando a associação do catolicismo com superstição, poder arbitrário e emoções extremadas (BOTTING, 1996, p. 41). Esse deslocamento da ação no espaço e no tempo – uma vez que os eventos eram também transferidos para o passado – era uma maneira de projetar no ‘outro’ assuntos que não se queria abordar no próprio território. Além disso, a transferência dos eventos para países distantes (geográfica e culturalmente) representava uma manobra para questionar os costumes de povos estrangeiros.

Entre os personagens, em geral lineares e desprovidos de grande complexidade, conta-se usualmente com um aristocrata tirânico ou um religioso perverso como vilão, uma donzela inocente que faz as vezes de heroína e o herói – dentre os citados, a figura menos frequente nos romances góticos. Em geral, quando aparece, o herói é um personagem humilde, mas corajoso e de bom coração, que cultiva valores como a honra e a bravura e acaba por se revelar nobre ao longo da trama. Quanto às donzelas, Radcliffe escolhia jovens mulheres para suas heroínas, que sofriam reiteradas perseguições e encarceramentos nas mãos de monges lascivos e aristocratas ambiciosos. Órfãs de estruturas domésticas protetoras, a jornada dessas heroínas através de um mundo misteriosamente ameaçador era composta de uma profana mistura de corrupção social, decadência natural e poderes sobrenaturais imaginados (BOTTING, 1996, p. 41).

O vilão e a heroína são as personagens principais na maioria das obras do gótico clássico. A heroína é quase sempre pura e casta; busca preservar a honra a todo custo e é excessivamente sentimental; quando sofre ou é perseguida, exalta-se e consome-se em desmaios, choros e lamentações. Sua figura débil está quase sempre associada com o bem, em oposição ao mal representado pelo vilão. No desfecho, a virtude é preservada, evidentemente, e a harmonia doméstica é reafirmada. Como já apontado, os contos góticos desse período foram escritos, em sua maioria, para servir como lições de virtude e fé em uma providencial mão que guia.

É nesse aspecto que *The Monk*, de Matthew Lewis, é sobremaneira inovador e, acima de tudo, transgressor. Nesse romance, angustiante e atroz, a heroína não tem final feliz: ela acaba violada e morta por seu próprio irmão. Para Lovecraft (1987, p. 29), Lewis “produziu uma obra-prima de pesadelo vivo em que o cunho gótico geral é exacerbado por doses adicionais de diabolismo”. Até mesmo o desfecho aparentemente moralizante da obra de Lewis, em que o

protagonista se arrepende de seus pecados e é castigado, é duvidoso: muitos críticos julgam que, pelo estilo exagerado da punição aplicada, em contraste com os abundantes relatos imorais, este se tratasse de um final satírico, desprovido de intuito verdadeiramente instrutivo.

Por fim, geralmente do sexo masculino, os vilões são figuras de tirania aristocrática, restos de um mundo arcaico e feudal. Perturbador e demoníaco, é a figura central do romance gótico. Ele retém uma atração sombria, que desafia os limites dos costumes sociais. O vilão é geralmente a causa de todo mal ou terror sofrido ao longo do romance, um objeto a ser execrado para que a ordem seja restaurada. O mal é frequentemente identificado com certas figuras aristocráticas e associado a instituições de poder manifestado em hierarquias governamentais, normas sociais e crenças religiosas (BOTTING, 1996, p. 60).

Os vilões no molde gótico são sombrios, gananciosos, cruéis e egoístas, capazes de atos terríveis de natureza transgressora. Nesse aspecto, não foi *The Monk* que inaugurou a tradição subversiva. Mesmo em *Otranto* há crimes pavorosos e inaceitáveis, como o assassinato de Matilda pelo próprio pai, o vilão Manfredo. *The Monk* apenas aprofundou a degeneração social e moral, inaugurando uma categoria de vilões licenciosos e devassos que ficam mais frequentes à medida que se avança pelo Romantismo. É assim que o texto gótico desperta terror e medo: fixando-se no insólito e recorrendo ao que existe de mais velado e intolerável (MENON, 2007, p. 36).

No que diz respeito aos temas, sabe-se que os primeiros trabalhos góticos herdaram da poesia de cemitério seus principais objetos poéticos, que, além de túmulos e ruínas, incluíam a noite, a morte, espíritos e fantasmas – tudo que era excluído pela cultura racional. Como se vê, as sombras sempre estiveram entre as características mais proeminentes dos trabalhos góticos. No século XVIII, elas marcavam os limites necessários à constituição de um mundo iluminado e delimitavam as percepções neoclássicas. A escuridão ameaça a luz da razão com aquilo que lhe é desconhecido e atira as percepções de ordem formal e unidade na obscuridade. Sua incerteza gera sensações de mistério, de paixão e de emoção que são externas à razão. A noite dá livre reino às maravilhosas e irreais criaturas da imaginação, enquanto ruínas testemunham uma temporalidade que excede a compreensão racional da finitude humana. A noite é tema e também símbolo, é ambiente e também discurso; a maioria dos temas encontrados em trabalhos góticos encontra unidade ou base comum na noite, na sombra e na escuridão (BOTTING, 1996, p. 21-22).

O texto gótico expõe também uma crise moral, trazendo situações relacionadas à angústia e à depressão e que idealizam a morte, o erotismo e a fantasia (MENON, 2007, p. 24). Dentre tais temas, a morte é dos mais frequentes, amplamente empregado em uma infinidade de gêneros literários. Está relacionada com a violência e, por vezes, com o elemento sobrenatural. No gótico, ela aparece como resultado de crimes, raramente decorrendo de causas naturais.

“Temas ligados à sexualidade, como o incesto, a homossexualidade, a necrofilia e outros que se situam à margem daquilo que era tido como normal pela sociedade ditam sua presença nas ficções góticas”, afirma Menon (2007, p. 43). Nas primeiras dentre elas, no entanto, tais temas eram discutidos de forma mais velada; a partir de textos mais transgressores como *The Monk*, de Matthew Lewis, ficaram mais evidentes e passaram a ser representados de forma bem mais chocante e brutal. Um exemplo é o fato de que, na célebre e polêmica obra de Lewis, a mulher não é mais vista de maneira espiritual e idealizada; ela passa a ser desejada: “É o desejo na sua forma mais brutal que dá origem ao incesto e à quebra da castidade. Não raro, nesse caso, os temas ligados à sexualidade são acompanhados de tortura, crueldade e flagelamento” (MENON, 2007, p. 43).

No que tange à religiosidade, há uma profusão de temas que se desenvolvem a partir de um sentimento anticatólico, que é uma das características do gótico clássico inglês e que vem questionar “a sexualidade reprimida e as autoridades constituídas com aura de deidade” (MENON, 2007, p. 44). A profanação religiosa e a presença do diabo ou de elementos demoníacos são constantes em muitas obras do período e, especialmente, em textos do século XIX.

Importante mencionar também aspectos relevantes para o estudo do gótico, como é o caso do sublime e de sua relação com a natureza retratada nos textos literários. No século XVIII, paralelamente à consolidação do gótico clássico, nenhum tópico de investigação estética gerou interesse maior que o sublime. Um dos escritos mais influentes sobre o tema foi *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke. Para o autor, objetos belos são caracterizados por sua pequenez, suavidade, delicadeza e variação gradual. Evocam amor e ternura em contraste com o sublime, que produz assombro, admiração e terror. De acordo com seu raciocínio, objetos que evocam emoções sublimes são vastos, magníficos e obscuros. Contrastes fortes e agudos, como o jogo de luz e sombra, contribuem para a sensação de extensão e de imensidão associadas ao sublime. Para Burke, enquanto a

beleza pode estar contida em um olhar, o sublime apresenta um excesso que não pode ser processado por uma mente racional. Esse excesso, que faz com que o indivíduo confronte o pensamento de sua própria finitude, deriva de emoções relacionadas à autopreservação, e que produzem um *frisson* de deleite e horror, tranquilidade e terror (BOTTING, 1996, p. 26).

Romances e poesia góticos, que buscavam inspiração na indocilidade e na grandeza da natureza, empregaram largamente o efeito sublime. Sá (2010) aponta o abismo, a montanha e o castelo como imagens extremamente frequentes na literatura gótica dos séculos XVIII e XIX, e que estavam ligadas ao conceito de sublime. Como já apontado anteriormente, Ann Radcliffe foi a primeira autora gótica a fazer extenso uso de descrições de paisagens naturais de modo a causar arrebatamento tanto em seus personagens (nas heroínas, principalmente) quanto em seus leitores.

Resta, ainda, falar da presença do sobrenatural e sua relação com o gótico. O elemento sobrenatural, em que pese muito frequente nos romances góticos, não é um aspecto essencial ou obrigatório de sua composição. Lovecraft (1987) inicia sua conceituação do gênero declarando que o verdadeiro horror vai além do sangue espalhado e de vultos fazendo tinir correntes: há que estar presente uma certa atmosfera de terror sufocante e inexplicável ante forças ignotas, e deve haver também uma alusão a algum tipo de suspensão ou derrogação das leis da natureza. Pouco depois, no entanto, o próprio autor retrocede um pouco, mostrando-se ciente de que nem todos os contos de horror obedecem de modo absoluto a um mesmo modelo teórico. Ele constata, então, que “[o] mais importante de tudo é a atmosfera, pois o critério final de autenticidade não é o recorte de uma trama e sim a criação de uma determinada sensação” (LOVECRAFT, 1987, p. 5). Para ele, portanto, o efeito que o romance está apto a provocar constitui o principal atributo de um texto de horror.

Assim, não obstante a frequente ocorrência do sobrenatural nos textos góticos, sua presença não é essencial: o gótico prescinde do sobrenatural. Os textos literários que se pretende analisar aqui são exemplos; embora repletos de rastros do gótico, não contêm evento algum que extrapole as regras do mundo natural.

Passemos, agora, a um exame mais detido dos personagens que, tendo sua origem associada ao século XVIII e à literatura de fundo gótico-romântico, atravessaram tempo e espaço, invadindo o século XIX e alcançando o continente americano.

3 PROTÓTIPOS (PRÉ)-ROMÂNTICOS

3.1 O VILÃO GÓTICO

No começo do século XIX, no desabrochar do Romantismo europeu, dois heróis típicos do século XVIII – o filho da natureza e o homem de sentimento, ou o homem sentimental, conforme classificados pelo autor e professor Peter Thorslev – estavam em declínio. Antes que se prossiga esclarecendo as razões de seu declínio, cabe descrevê-los brevemente, bem como a forma literária responsável por sua origem. O romance sentimental surgiu na Europa, no século XVIII, em parte como reação à austeridade e ao racionalismo do período neoclássico. As obras exaltavam o sentimento, colocando-o acima da razão, e elevavam a análise das emoções ao status de arte (SENTIMENTAL NOVEL, 2022).

Por herói de sensibilidade ou homem de sentimento, Thorslev designa o herói que se distingue não por façanhas ousadas ou por uma inteligência superior, mas, simplesmente, por sua capacidade de sentir – principalmente as emoções ternas, como o amor gentil e plangente, a nostalgia lastimosa, e uma melancolia que varia de meditações outonais a moralizações de cemitério (THORSLEV, 1965, p. 35).

O filho da natureza surgiu também no século XVIII – o homem natural, altamente idealizado, despido de todos os preconceitos da civilização – e foi sentimentalizado e romantizado ao longo do século. Suas origens são, geralmente, humildes, mas há, quase sempre, alguma obscuridade ou mistério relacionado ao seu nascimento; frequentemente, ele é um órfão criado por estranhos que esconderam sua verdadeira ascendência, tendo crescido, muitas vezes, em algum lugar relativamente remoto. O filho da natureza é fisicamente forte e saudável, e tem temperamento correspondente; em certa altura, é lançado na sociedade, e passa a depender do instinto, da emoção e de sua intuição nativa. A mais marcante de suas características é a bondade ingênua e natural de seu coração, em contraste com a ganância, a hipocrisia e arrogância do mundo em que se move (THORSLEV, 1965, p. 30).

Esses dois heróis – tipos literários fortemente associados ao romance sentimental, muito popular durante o século XVIII – foram, em parte, vítimas da sagacidade e do humor, visto que paródias e sátiras sobre o excesso de sentimentalismo irromperam antes mesmo do fim do século. Seu declínio se deu, também, porque foram eclipsados por protótipos mais robustos que começavam a se estabelecer na última década do século XVIII (THORSLEV, 1965, p. 51).

Este declínio pode ser vividamente ilustrado por meio dos heróis de dois dos romances mais famosos da escritora inglesa Ann Radcliffe. Valancourt, o sensível herói de *Os mistérios de Udolpho* (1794), é o par romântico da heroína e se casa com ela no final. Ele conquista o coração de Emily porque é capaz de discutir os poetas e romancistas favoritos dela e ensinar-lhe novas canções enquanto a acompanha no alaúde. Ademais, compartilha com ela o entusiasmo pela paisagem acidentada dos Pireneus. Mas Valancourt é, na melhor das hipóteses, um herói fraco e passivo. Ele nunca está por perto quando Emily mais precisa dele, e durante o período em que ela está presa em Udolpho, ele está em Paris, envolvendo-se em dívidas de jogo – embora fossem dívidas contraídas em benefício de amigos (RADCLIFFE, 2017).

Vincenzio di Vivaldi, de *O italiano* (1796), também é um homem de sentimento. Ele se apaixona à primeira vista e gosta de música, especialmente de fazer serenatas para Ellena com seu tenor primoroso. Embora Vivaldi seja mais ativo que Valancourt na tentativa de resgate de sua amada, ele também é, em grande parte, inepto e ineficaz, e ainda consegue ficar preso em uma masmorra junto com o vilão, de modo que deva ser resgatado pela influência de seu nobre pai (RADCLIFFE, 1960).

Os heróis de sensibilidade de Radcliffe não eram apenas fracos e passivos por natureza, no entanto: eles também foram completamente ofuscados em seu universo do romance gótico por uma personalidade relativamente nova e mais poderosa – o vilão gótico. Os vilões de Radcliffe, com sua profundidade de mistério, suas mentes engenhosas, sua vontade indomável e seu mal absoluto, são, de longe as maiores criações da autora. Em contraste, seus heróis e suas heroínas estão fadados a parecer um tanto enfadonhos (MILES, 2012).

Conforme é consenso entre os estudiosos do gótico literário – dentre eles os aqui mencionados Miles, Botting e Menon –, o vilão gótico fez sua primeira aparição paradigmática no romance do escritor inglês Horace Walpole: *O Castelo de Otranto*, publicado pela primeira vez em 1761. Dentro de dez anos, o personagem apareceu também no palco, e seu desenvolvimento nas duas mídias foi significativamente diferente: permaneceu um vilão incorrigível no romance, mas, no teatro, tornou-se gradualmente mais simpático. No entanto, ele se tornou um tipo célebre primeiro no romance, e foi assim que ficou mais conhecido (THORSLEV, 1965, p. 52).

Incluir o vilão gótico em uma lista de heróis pode parecer um disparate; porém, se tal personagem não era um herói em sua origem, ele se tornaria um, muito em breve, ainda que por

vias atípicas. Em combinação com o nobre fora da lei (outro protótipo de herói que se desenvolveria na literatura romântica), o vilão gótico se transforma, finalmente – com Walter Scott e Lord Byron –, em um verdadeiro rebelde romântico.

Entretanto, no século XVIII, embora o vilão gótico seja o protagonista de muitos romances em que aparece, ele ainda é um vilão, e não um herói rebelde romântico. Ele está adaptado à moralidade da época: ao contrário do herói romântico, está familiarizado com os códigos morais que regem a sociedade e reconhece sua própria maldade ao violar tais códigos. Portanto, o vilão gótico nunca atrai as simpatias do leitor com sua rebeldia, como aconteceria quando ele atravessasse o limiar rumo ao posto de herói (THORSLEV, 1965, p. 53).

Existe um número incontável de personagens que se adequam ao protótipo do vilão gótico, mas eles são, em sua maioria, bastante padronizados, e os vilões dos quatro romances góticos clássicos mais famosos podem ser considerados representativos: Manfredo, de *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole; Montoni, de *Os Mistérios de Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe; Ambrosio, de *The monk* (1796), de Matthew Gregory Lewis; e Schedoni, de *The Italian* (1796), também de Radcliffe.

Na aparência, o vilão gótico clássico é sempre desconcertante e frequentemente bonito. Mais ou menos na meia-idade ou um pouco mais jovem, ele tem um físico alto, é viril e robusto, com cabelo e sobrancelhas escuras, que comumente contrastam com uma complexão pálida e ascética. O mais notável de seus atributos físicos são os olhos. Schedoni, por exemplo, tinha “olhos grandes e melancólicos”⁴ que “eram tão perfurantes que pareciam penetrar, com um único olhar, os corações dos homens, e ler seus pensamentos mais secretos; poucas pessoas poderiam suportar seu escrutínio, ou mesmo suportar encontrá-los duas vezes”⁵ (RADCLIFFE, 1797, p. 43).

Por nascimento, o vilão gótico pertence, geralmente, à aristocracia, em parte pelo poder conferido pela posição de nobreza, e em parte pelo ar de anjo caído, o ar de grandeza pervertida. Falar da aura de anjo caído significa que, apesar de combalido, acabrunhado e falho, o personagem tem origem alta, nobre, por vezes até beirando o angelical (THORSLEV, 1965, p. 54). Frequentemente, além disso, há algum mistério relacionado com seu nascimento ou sua

⁴ Do original em inglês: “*large melancholy eye*” (tradução nossa).

⁵ Do original em inglês: “*were so piercing that they seemed to penetrate, at a single glance, into the hearts of men, and to read their most secret thoughts; few persons could support their scrutiny, or even endure to meet them twice*” (tradução nossa).

criação. Não descobrimos até perto do final do romance, por exemplo, que Schedoni é um conde e é tio da heroína. É também perto do desfecho que somos informados pela primeira vez, sobre Ambrosio, de Lewis, que “o falecido superior dos capuchinhos o encontrou ainda criança na porta da abadia: todas as tentativas para descobrir quem o havia deixado lá foram em vão, e a criança mesmo não sabia dizer qualquer coisa sobre seus pais”⁶ (LEWIS, 2021, p. 10).

A sensação de mistério é manifesta, não apenas nas origens e na aparência geral do vilão gótico, mas em toda a sua personalidade. Um ar de mistério é seu traço dominante e característico de muitos dos seus atos. Essa atmosfera é aumentada por uma aura de pecados secretos do passado: por vezes, são pecados de família, como é o caso de Manfredo, de *O Castelo de Otranto* (WALPOLE, 2010), ou, mais frequentemente, pecados pessoais – como é o caso de Schedoni, de *The Italian* (RADCLIFFE, 1797), que, como o leitor acaba descobrindo, cometeu fratricídio e seduziu sua cunhada viúva antes da abertura do romance.

No que se refere às suas personalidades, apesar de serem, frequentemente, personagens planos, os vilões góticos têm grande força de vontade; no romance, perseveram no mal até o fim: todos os quatro vilões mencionados recusam qualquer arrependimento, mesmo no leito de morte. Eles também têm mentes engenhosas – algo indispensável, uma vez que devem conceber as infinitas maquinações malévolas que compõem os intrincados enredos de romances em três volumes. Mas, como com Iago, de Shakespeare, seus motivos parecem, por vezes, incongruentes, quando comparados com a intensidade das torrentes do mal desencadeadas por eles (TOWNSHEND, 2012).

O interesse de Manfredo está em restaurar a honra de sua família – uma motivação inusitada, tendo em vista o fato de que ele acaba por operar a destruição total de sua linhagem. Montoni e Schedoni são motivados pela avidez, pelo desejo de riqueza e luxo, que parecem pretextos muito comuns para tais profundezas de vilania sádica. Ambrosio, o mais vilanesco de todos, é ativado pela pura e simples luxúria, e levado por ela a cometer os mais horrendos delitos.

Fato é que a perversidade dos vilões góticos é tamanha, que beira a monstrosidade – um dos três pilares do gótico literário, juntamente com o *locus horribilis* e o passado que assombra o presente. Julio Jeha (2007, p. 7) afirma que o monstro é o ser que está fora das normas da

⁶ Do original em inglês: “the late superior of the Capuchins found him while yet an infant at the abbey-door: all attempts to discover who had left him there were vain, and the child himself could give no account of his parent” (tradução nossa).

sociedade organizada e, por isso, desempenha o papel de revelador dos limites da mesma sociedade. Para a sociedade cumpridora de normas, o monstro parece agir sempre por impulso e por prazer. Não se reprime jamais, porque não segue as regras a que o restante da coletividade está subordinado. Assim, o comportamento sexual violento e desviante é, para Cohen (2000, p. 35), mais um elemento que submete o personagem à categorização como monstro – uma conduta comum entre os vilões góticos.

Não é de espantar, portanto, que os vilões góticos sejam misóginos. Têm grande prazer em perseguir mulheres – em parte, devido às exigências de público, já que os romances à moda de Ann Radcliffe (o chamado gótico feminino) são dirigidos às mulheres. Mas os mencionados vilões vão muito além, em sua perseguição, do que seria necessário para alcançar seus fins particulares. Montoni, por exemplo, persegue sua esposa até a morte, a fim de levá-la a fazer a transferência de sua propriedade, e tem um prazer diabólico em acostrar a sobrinha (RADCLIFFE, 1960).

Schedoni quase arruína seu esquema, chamando sua patronesse (que também é a mãe do herói) de fraca e desprezível, como todas as mulheres (RADCLIFFE, 2017, p. 207), quando ela tem escrúpulos de consciência quanto à proposta de assassinato da heroína. Embora mais tarde o próprio Schedoni tenha um momento de fraqueza e falhe em levar a cabo o assassinato – quando descobre que a heroína é sua filha –, ele rapidamente recupera seu equilíbrio e, dentro de algumas horas, já está planejando casá-la vantajosamente com o homem que até então ele mesmo tentava destruir. Ambrosio, claro, atinge as profundezas do sadismo misógeno: no cemitério de um convento, com cadáveres apodrecendo ao redor, ele droga e então estupra sua própria irmã (LEWIS, 2021).

Tudo isso se passa porque o vilão – especialmente o da vertente masculina do gótico – objetifica demasiadamente a mulher, submetendo-a a seus desejos e ímpetos mais variados, sem qualquer pudor (MILES, 2012). E, de acordo com os sentimentos da época, era imperdoável qualquer ato de crueldade ou mesmo de indelicadeza e desrespeito em relação às mulheres – consideradas frágeis e dignas de proteção. Para Thorslev (1965, p. 55), é essa misoginia característica que torna o vilão do romance gótico completamente irremediável e imperdoável. Tudo indica que, lançando mão desse traço, escolhido a dedo para tornar o personagem ainda mais abominável, os autores do gótico visassem construir um vilão convicto e absolutamente terrível, que ultrapassasse todos os limites da perversidade. Temos, aqui, o cerne do argumento

da monstruosidade dos vilões góticos: uma maldade tão suprema e imotivada que acarreta desmesurado asco e empatia nula, algo próprio dos monstros.

Walter Scott e Lord Byron tirariam vantagem deste fato ao retratar seus nobres fora da lei, orientando-se pelo seguinte princípio: faça de seu protagonista um herói de sensibilidade em sua consideração pelas mulheres, e esta característica, por si só, vai mitigar todos os outros crimes do personagem, não importa quão atroz tenham sido eles. Um amor romântico por sua amante e uma atitude cortês para com as mulheres é a única virtude em meio a mil crimes que faz de Conrad, o herói de *O corsário* (1814), de Lord Byron, um personagem cuja morte os leitores foram capazes de chorar.

Um dos vilões já mencionados merece uma atenção particular, uma vez que mostra ligações notáveis com o nobre fora da lei – protótipo de herói que, após absorver algumas das características do vilão gótico, viria a suceder o filho da natureza e o homem sentimental do século XVIII, que caíram em desuso com o despontar do Romantismo (THORSLEV, 1965, p. 55). De Montoni, vilão de *Os mistérios de Udolpho* (RADCLIFFE, 1960), quase se poderia dizer que é um fora da lei nobre, já que é um aristocrata renegado que lidera um grupo de bandidos de Udolpho no ataque às vilas dos ricos da vizinhança. A semelhança não vai além, entretanto; Radcliffe não tinha intenção de associar seu vilão ao lendário Robin Hood, e descobrimos que os comparsas de Montoni são apenas um bando de ladrões e assassinos, brigando uns com os outros à menor provocação. Montoni mantém sua ascendência por pura força e medo; não há aquela relação orgânica entre o líder e seus seguidores fiéis, que é uma parte tão indispensável da imagem do nobre fora da lei (como veremos), e que, neste caso, nunca falha em atrair a simpatia do leitor (THORSLEV, 1965, p. 56).

Pode-se ver que o vilão gótico do romance estava mais ou menos na mesma situação do Satã de John Milton antes de ser romantizado por Blake e Shelley: ele tem características atraentes, incluindo sua aparência marcante, seu mistério e seu ar de anjo caído, mas ainda não é um rebelde romântico. Para tornar-se um herói, deveria assumir algumas das características do homem de sensibilidade e angariar pelo menos uma parte de nossas simpatias em prol de sua revolta contra a sociedade.

Em outro gênero literário, o vilão gótico já havia progredido muito nessa trajetória para tornar-se um herói: o drama. Essa transformação ocorreu por meio de uma mudança de ênfase – a perversidade absoluta do vilão do romance deu lugar ao remorso profundo e agonizante do

vilão dos dramas. No auge desse remorso, o vilão se torna tão egocentricamente analítico de suas emoções como era o homem de sentimento, e sua agonia acaba por lhe render a simpatia do público. Este vilão transformado em herói compungido seria de importância primordial no desenvolvimento de um protagonista como o Manfredo, de Lord Byron, que discutiremos adiante (WORRALL, 2012).

Os estudiosos do drama gótico, como Worrall (2012), apontam que essa atenuação do caráter do personagem vilanesco no teatro começou com os primeiros dramas góticos em inglês; houve, ali, uma significativa divergência em relação ao desenvolvimento do vilão gótico no romance. Os primeiros vilões dramáticos, criados nas últimas décadas do século XVIII, não são, ainda, personagens simpáticos de pleno direito. Cada uma dessas peças tem um fraco homem de sentimentos como herói, e um vilão que continua a desempenhar sua função de perseguir mulheres indefesas com ameaças de estupro, sequestro ou assassinato. No entanto, a empatia conquistada por esses vilões é proporcional à intensidade de seu remorso, quando finalmente se arrependem; e, na virada do século, esse desenvolvimento do carisma do vilão dos palcos tinha ido tão longe que vários dramaturgos se sentiram livres para dispensar o herói fraco e sentimental de sempre e fazer com que seus vilões preenchessem os dois papéis. Ganha força, assim, a figura do vilão dramático arrependido, que diverge dos personagens estáticos e obstinadamente cruéis dos romances. As peças de três dos mais notáveis destes dramaturgos ilustram a tendência: Joanna Baillie, Matthew Gregory Lewis e William Sotheby.

Joanna Baillie, embora pouco lida hoje, teve destaque impressionante em seu tempo. Seu maior esforço dramático foi um grupo de treze *Peças sobre as paixões*⁷. Em uma série destas, o vilão se torna um herói. Em *De Montfort, a tragedy* (1801), o vilão-herói que dá nome à peça tem muitas características do vilão gótico. Sombrio, arrogantemente reservado e excessivamente orgulhoso, ele é dado a cerrar os punhos e ranger os dentes, em uma raiva semi-suprimida que alivia em solilóquios coléricos. No entanto, ele também possui muitas características do homem de sentimento. Até mesmo seu inimigo supõe que De Montfort jamais seria capaz de cometer um assassinato, mesmo se quisesse – e tal suposição se transforma em ironia trágica, já que ele acaba por matar seu inimigo em uma floresta obscura, perto de uma capela. Inconstante, embora abuse de seus servos de forma bastante irracional, De Montfort tem, como um deles testemunha, apesar de todas as suas falhas, explosões da bondade natural de seu coração (RICHARDSON, 2004).

⁷ Do original em inglês: “*Plays on the passions*” (tradução nossa).

Depois de morrer em prantos nos braços de sua irmã, o personagem ganha, do monge que o confessou, um lisonjeiro epitáfio. Verifica-se que De Montfort carrega, em vida, uma série de traços do vilão gótico; porém, na hora da confissão que prenuncia a morte, é um homem frágil, entregue, arrependido – característica que veríamos repetida não só em dramas, mas em muitas narrativas do século XIX (THORSLEV, 1965, p. 59).

Baillie não foi a única dramaturga a produzir tais vilões transformados em heróis góticos; Matthew Gregory Lewis também escreveu dois dramas que merecem destaque. *Adelmorn, the outlaw* (1801), é especialmente peculiar porque o personagem começa como um herói, mas como se acredita culpado do assassinato de seu tio, ele assume a culpa de um vilão gótico. Lewis logrou criar um herói cheio de remorso e, ao mesmo tempo, conquistar para ele a simpatia do público, dadas as evidências de sua genuína inocência. Até Osmond, personagem da mais violenta das tragédias góticas, *The Castle Spectre* (1797) – também de autoria de Lewis –, tem certas qualidades admiráveis, e sente algum remorso (THORSLEV, 1965, p. 60).

Julian and Agnes (1801), drama do reverendo William Sotheby, também se concentra em um vilão gótico que se tornou herói, na pessoa de Alfonso (também conhecido por Julian). Este personagem é a ligação mais provável entre o vilão gótico e o herói byroniano de *Manfredo*. Alfonso é um exemplo interessante de vilão gótico que vira herói de sensibilidade. Seu pecado secreto, divulgado no terceiro ato, é que ele viveu em um relacionamento bígamo com Agnes e a jovem Ellen, e, quando o irmão de Ellen voltou para acusá-lo, Alfonso matou o jovem soldado em um súbito acesso de raiva. Ele então se retirou, na habitual agonia de remorso, a um mosteiro nos Alpes, de onde agora se aventura para resgatar viajantes perdidos. Em uma dessas expedições, Alfonso se depara com Agnes e a inválida Ellen, que foram assediadas por bandidos, e consegue resgatá-las pela força das armas, embora ele mesmo seja mortalmente ferido na ocasião. Então, em uma longa cena de arrependimento, ambas as mulheres, chorando, perdoam o vilão-herói, e ele morre nas boas graças de Deus e da humanidade (THORSLEV, 1965, p. 60).

Embora haja outros exemplos possíveis, a questão está apresentada. No romance, a perversidade do vilão gótico persiste, mas, no drama, conforme nos aproximamos da era romântica, seu remorso é cada vez mais realçado, à custa de sua vilania, e ele começa a assumir muitas das características do herói de sensibilidade. A conexão entre esses vilões arrependidos e os posteriores tipos românticos e heróis byronianos (o Manfredo, de Byron, particularmente) é bastante clara.

Não nos esqueçamos, entretanto, da ressalva: os vilões dramáticos mencionados – De Montfort, Adelmorn, Osmond e Alfonso –, embora atenuados em sua malignidade em relação aos vilões dos romances góticos tradicionais, ainda não são rebeldes românticos. Esses personagens arrependidos ganham alguma simpatia do público apesar de suas posturas de desafio; eles se tornam simpáticos por se submeterem aos julgamentos não só de suas consciências, mas também da moralidade tradicional e religiosa. Há, ainda, um considerável desenvolvimento possível entre De Montfort, que aceita o conforto da igreja e morre nos braços de sua irmã e de Deus, e o Manfredo, de Byron, que rejeita a aceitação e acolhimento da sociedade assim como despreza os convites dos demônios, e cuja resposta moribunda ao abade (representante da igreja) é apenas: “Velho! Não é tão difícil morrer...” (BYRON, 2021, p. 92).

Esses personagens agonizantes dos dramas amealhavam a simpatia do leitor mesmo com suas posturas atrevidas e desafiadoras justamente porque acabavam por submeter à apreciação do público um arrependimento cristão – ou seja, em última instância, dobravam-se às regras impostas. O herói byroniano – que veremos adiante e que é, em certa medida, um desdobramento dos tipos que o antecederam – já é um herói romântico de pleno direito, que não se dobra ao arrependimento cristão e às regras da sociedade. Segue até o fim um rebelde, um pária, chegando mesmo ao ponto de renegar a Deus; e se ele se arrepende de seus atos, é apenas em débito à própria consciência e às próprias regras que o faz.

Essa sentimentalização do vilão gótico dramático, no entanto, ilustra bem a transformação gradual de vilão declarado em herói insurgente. Algo muito similar ocorreu com as figuras de Caim, Assuero, Satã e Prometeu. Esses personagens, de que trataremos em breve, se tornaram verdadeiros rebeldes românticos: arrependidos, talvez, de um ato ou outro de seus passados; mas, em grande parte, sujeitos apenas ao julgamento de suas próprias consciências – e o desafio aos códigos sociais e morais tradicionais torna-se sua característica dominante (THORSLEV, 1965, p. 61).

Em resumo, o vilão dos romances góticos tradicionais não poderia, nem com muito esforço, ser comparado a um herói – pérfido e egoísta, é um personagem completamente refratário a qualquer tipo de simpatia –, muito menos a um herói romântico: ele conhece as regras da sociedade em que está inserido e as infringe conscientemente; sua transgressão, porém, não contesta e não questiona as bases em que está assentada a sociedade. Como o vilão gótico clássico é invariavelmente punido no desfecho, tais narrativas apenas ratificam a moralidade e as

normas de seu tempo. O pensamento voltado para a ordem, para o cumprimento de regras e para a prevalência do coletivo sobre a expressão individual é característico do século XVIII e ainda se vê refletido na mensagem difundida pelo romance gótico tradicional.

Já o vilão dos dramas góticos dos séculos XVIII e XIX, apesar de carregar traços como alguma bondade e a capacidade de arrependimento, não é ainda um herói, visto que divide o palco com outros personagens designados especificamente para o desempenho dessa função. Também não é um tipo romântico, pois seu remorso e sua submissão (mesmo que derradeira) às normas vigentes mostram que ainda está muito preso ao pensamento e aos valores de sua época. Mas ele pode ser considerado como um elo entre as duas figuras – vilão gótico puro e herói romântico rebelde –, pois já abandonou a crueldade absoluta em nome de uma humanização incipiente, exibindo qualidades capazes de atrair alguma simpatia do público.

Os heróis românticos do século XIX, por sua vez, passaram por uma transformação completa que os colocou na posição de reais protagonistas de suas tramas, detentores definitivos da simpatia e do apoio do público, e merecedores do título de heróis. Além disso, estão imbuídos do espírito do Romantismo, pois, quando se arrependem, fazem-no movidos por genuína e refletida crise de consciência, regendo-se por valores próprios, sem jamais desejarem se conformar ao meio. Assim, enquanto os vilões-heróis do século XVIII se adequavam à sua sociedade, posto que, mesmo quando supostamente a criticavam, faziam-no de dentro dela e sob a égide de seus valores e conceitos, os heróis do século XIX desafiam os códigos e convenções morais a que estão submetidos, e sempre de fora, como párias, afastados do corpo social por uma sensação pungente de não pertencimento e inadequação – esse é um traço tão importante que é determinante de suas personalidades e trajetórias. Vejamos, então, aqueles que são considerados os primeiros protótipos do herói romântico do século XIX.

3.2 O NOBRE FORA DA LEI

Os heróis do século XVIII que examinamos acima – o filho da natureza e o homem de sentimento – não são, como seus sucessores românticos, solitários totalmente isolados ou rebeldes sociais completos. Eles são distintos do resto da sociedade, com certeza: o filho da natureza, pelas peculiaridades de sua criação; o homem de sentimento, por suas sensibilidades intrínsecas. Eles podem ser até mesmo críticos à sociedade, seja implicitamente, desmentindo a

hipocrisia social por meio de suas vidas de simples virtude, ou explicitamente, dados a análises morais um tanto sentenciosas das pessoas ao seu redor. Mas, em suas críticas, eles aceitam, em geral, os códigos sociais ou religiosos da sociedade da qual fazem parte. Há um grande corpo de valores compartilhados aos quais eles ocasionalmente apelam, como um terreno comum. De fato, para muitos desses heróis – incluindo o Tom Jones de Henry Fielding (*The History of Tom Jones*, 1749), o Belcour de Richard Cumberland (*The West Indian*, 1771) e o Edwin de James Beattie (*The minstrel*, 1771-1773) –, a história de suas vidas gira em torno de um ajuste gradual aos padrões sociais (THORSLEV, 1965, p. 65).

O vilão gótico, por outro lado, coloca-se contra a sociedade (e, às vezes, mesmo contra Deus), mas nunca chega a ser um herói, pois não consegue ganhar nossa simpatia com sua rebeldia. Nos romances, seu papel é certo e bem delimitado: o vilão gótico clássico encarna o mal e está posicionado como antagonista, fazendo frente aos heróis e colocando-se como obstáculo à consecução dos objetivos destes. Além disso, seu incontornável epílogo de punição revela qual é o lugar reservado, na sociedade, aos infratores e violadores como ele – uma mensagem clara de confirmação dos limites impostos na qual o vilão gótico desempenha o papel de exemplo a não se seguir. Quando, nos dramas, esse personagem vilanesco consegue ganhar um pouco do nosso apreço, isso se dá, em grande parte, não porque simpatizamos com ele em sua vilania e em sua rebelião contra as injustiças da sociedade, mas porque nos compadecemos da agonia de seu remorso uma vez que ele passa a aceitar a justiça de seu castigo (THORSLEV, 1965, p. 65-66).

Assim, o vilão gótico só é capaz de conquistar alguma simpatia quando convence o leitor de que se alinhou com a justiça e com o bem, mesmo que só no desfecho e após perpetrar muitas maldades. Os textos que contêm tais personagens revelam, portanto, boa dose de conformismo, sob uma aparência de transgressão – transgressão esta que se revela apenas na forma. É uma subversão meramente estética, que se apóia nos elementos do grotesco, do crime e do horror, mas não está estabelecida nas ideias e mensagens transmitidas pelo texto, pois não questiona efetivamente a estrutura e as bases da sociedade – apenas as confirma.

Os heróis que irrompem no começo do século XIX, por sua vez, também são solitários e afastados do mundo – como o são os tipos do século XVIII, por natureza, por nascimento, por estirpe ou por causa da agudeza de suas mentes e sensibilidades –, mas muitos deles são solitários também por escolha moral consciente; e essa decisão, com Fausto, Caim, Satã ou

Prometeu, é dramatizada como o evento climático de suas tragédias. Em qualquer caso, o ajuste à sociedade, como ela existe, é impossível para eles, que costumam ter diante de si as seguintes opções: ou sucumbem, em uma derrota gloriosa, morrendo e amaldiçoando a Deus, ou comprometem suas vidas para transformar o mundo (THORSLEV, 1965, p. 66). De uma maneira ou de outra, os heróis românticos jamais se unem à sociedade que os isolou. Desejam transformação, mas apenas se puderem fazê-lo de acordo com os próprios princípios.

Finalmente, é importante notar que a maioria dos heróis românticos são, em um sentido, personagens do século XVIII transmutados: o vilão gótico torna-se sentimental ou transforma-se no simpático nobre fora da lei; o Caim da história bíblica ou do drama de Salomon Gessner torna-se o herói da tragédia de Byron; o Satã do épico de John Milton é transformado em um imponente Prometeu nas obras de William Blake e Percy Shelley. Esta transformação expõe a mudança básica de valores característica do movimento romântico: do conformismo quanto aos padrões sociais de conduta e pensamento à insatisfação e ao individualismo radical; da razão humilde, de senso comum, e do estudo adequado da humanidade a uma sede de saber e experimentar todas as coisas, para abranger infinitos; da aquiescência ante Deus e a ordem social ao heroísmo e à arrogância (THORSLEV, 1965, p. 66).

A transformação dos vilões do século XVIII nos heróis do século XIX simboliza, em última instância, a transição da confiança nos regimes da coletividade ao isolamento do indivíduo como recurso definitivo para expressar a frustração pelos ideais não alcançados. Todas as oposições mencionadas são típicas do embate entre o impulso de fundo classicista e o romântico: razão bem fundada *versus* liberdade e vivência empírica; aceitação de uma existência coletiva cujas regras são ditadas por Deus e pela sociedade *versus* orgulho individual, que não se dobra nem se ajusta às regras impostas por outrem; cumprimento pacífico de normas *versus* heroísmo revoltoso. Nesse contexto, os personagens que eram, até então, vilões, e que representavam a monstruosidade e a alteridade que deve ser expurgada em prol da manutenção de uma sociedade ordeira e homogênea, passaram – após algumas mudanças – a representar a resistência heroica a um sistema corrompido ou falido. Trataremos, agora, desses tipos transformados, transformadores e com sede de revolução.

O nobre fora da lei é, grosso modo, o primeiro dos heróis românticos no que toca ao tempo. O autor alemão Johann Wolfgang von Goethe começou sua carreira literária com *Gotz*, e seu compatriota Friedrich Schiller lançou sua carreira com *Karl Moor*; a peça *Os bandoleiros*, do

poeta britânico William Wordsworth (embora não tenha sido publicada por quase cinquenta anos), precedeu até mesmo as suas *Lyrical Ballads* (1798); e os primeiros grandes sucessos do também britânico Walter Scott foram seus romances em verso que tinham tais personagens em posição central. Além disso, de certa forma, o nobre fora da lei é o primeiro também em popularidade: ele foi certamente o herói mais estimado do Romantismo (THORSLEV, 1965, p. 67).

Os fora da lei nobres por nascimento ou por coração sempre estiveram conosco, nas formas literárias e nas populares. O Ulisses, de Homero, mostra algo de fora da lei em algumas de suas aventuras no mar; e durante toda a Idade Média, piratas nórdicos, apesar de amaldiçoados, provavelmente também foram admirados. Nobres fora da lei sempre foram particularmente populares entre os oprimidos, e Robin Hood é um protótipo dos bandidos modernos no mundo de língua inglesa. Mas a Inglaterra do século XVIII também teve seus criminosos fascinantes ou sedutores da fantasia popular, das baladas e da música. O Capitão Macheath é um personagem fictício que fez sua primeira aparição em *The Beggar's Opera* (1728), de John Gay, como um salteador; na sequência escrita por Gay anos depois, ele aparece como um pirata. O retrato de Macheath é uma caricatura da figura popular do glamoroso ladrão de estrada com seu pequeno e leal bando (THORSLEV, 1965, p. 67).

No final do século, a Revolução Francesa produziu uma série de nobres fora da lei vivos e históricos – radicais e democratas aristocráticos que eram rebeldes contra sua própria classe, como os heróis tardios de Byron em seus romances e dramas. Há algo mais solitário, alienante – e tipicamente romântico – que se voltar contra a própria classe? O jurista e político francês Robespierre, por exemplo, uma das personalidades mais importantes da Revolução Francesa, foi outrora uma espécie de herói para Wordsworth e Coleridge. A ideia de liderar revoltas inspiraria diversos criadores de nobres fora da lei, como aconteceu com Goethe em *Götz von Berlichingen*: em certa altura, o personagem se junta a uma causa e, com isso, se volta contra outros aristocratas como ele – ainda que inadvertidamente.

Embora esses fora da lei autênticos tenham fornecido alguma inspiração para personagens da literatura, em geral, os poetas românticos voltaram-se, quando da construção de seus nobres fora da lei, para precedentes literários – os do fim da Idade Média, os barões ladrões da Alemanha, ou os bandidos de fronteira da Inglaterra e Escócia. Eles se voltaram para os últimos dias das pequenas sociedades orgânicas, para os dias de lealdade, justiça e heroísmo

personais, antes da ascensão dos novos estados nacionalistas com sua burocracia cada vez mais abrangente. O escritor britânico Walter Scott, ao discutir os barões ladrões na Alemanha do século XV, comentou que os homens, uma vez expostos diariamente ao perigo, e vivendo pelo constante esforço de sua coragem, adquiriam as virtudes e também os vícios de um estado selvagem (THORSLEV, 1965, p. 68).

Há um sentimento nostálgico que é fundamental na formação da figura do nobre fora da lei. Para Scott, quanto mais organizadas e reguladas se tornavam as sociedades, menos espaço haveria para que se fizessem valer as próprias regras, para que se fizesse justiça com as próprias mãos, e, portanto, menos espaço haveria para valores como a coragem e o heroísmo. Segundo o autor, o mundo avançava rumo à formação de comunidades em que a virtude era dispensável e tinha menos oportunidades para se manifestar, pois as leis e o Estado protegeriam os cidadãos. Em sociedades como estas, formar-se-iam tipos de alto contraste em relação aos bravos heróis do passado.

Assim, está entre as principais características do nobre fora da lei, primeiramente, essa nostalgia, esse olhar saudoso para as glórias de um passado evanescente. Em todas as suas aparições, ele personifica a nostalgia romântica quanto aos dias heroicos em que ainda era possível para um líder dominar seu bando de seguidores por pura coragem, força de vontade e magnetismo pessoal. Outrossim, o nobre fora da lei é invariavelmente ardente, apaixonado e heroico; ele sempre rouba as atenções nas produções em que aparece, mesmo quando, como às vezes acontece (em *Rokeby*, de Walter Scott, por exemplo), há outros personagens que têm mais falas, mais ação e até mesmo características mais empáticas (THORSLEV, 1965, p. 68-69).

O nobre bandido ou nobre fora da lei geralmente aparece como o líder de um grupo orgânico de ladrões e salteadores que lhe devotam lealdade eterna. Dentro desta sociedade em miniatura, ele é um líder natural, não devendo a sua posição nem para a posição hereditária, nem, é claro, para a eleição popular. Sua autoridade é inquestionável e é parte integrante de sua pessoa, como sua voz de comando ou seus olhos intimidadores, que tudo vêem. Em uma sociedade como esta, a justiça é pessoal, rápida e eficaz; não há nada do atraso da lei ou da burocracia que os escritores do século XIX descreveriam – como, por exemplo, o jovem Goethe encontrou na Corte Imperial em que trabalhou (THORSLEV, 1965, p. 69).

O nobre fora da lei, como genuíno tipo romântico, também é um personagem bastante simpático. Comumente, é descrito como alguém que foi injustiçado por amigos íntimos, ou pela

sociedade em geral, e sua rebeldia sempre recebe uma justificativa plausível. Não importa como sua insubordinação se desenvolva, ele nunca é cruel ou sádico por natureza, como era seu primo, o vilão gótico. Consequência disso é que o nobre fora da lei é, também, invariavelmente cortês para com as mulheres; pode-se perdoar a um herói como Conrado ou Lara (ambos de Byron), que tem traços do nobre bandido, uma infinidade de pecados, já que ele arrisca sua vida para salvar uma mulher em perigo (THORSLEV, 1965, p. 69).

A maioria dessas qualidades, no entanto, pode ser encontrada na figura do nobre fora da lei em qualquer época – já que, como dissemos acima, o personagem não surgiu no Romantismo e tem uma longa linhagem de ascendentes na literatura e no folclore ocidentais. O que particularmente distingue o nobre fora da lei romântico é seu manto de mistério e seu ar sublime, características adquiridas a partir do diálogo com a figura do vilão gótico. Foram-se, assim, as alegres clareiras verdes de Sherwood (os domínios de Robin Hood) e a Floresta de Ettrick (morada de Murray, o fora da lei do britânico Thomas Percy). Elas foram substituídas por castelos góticos, costas desoladas ou charnecas solitárias e desertas. O herói é eternamente perseguido por pecados secretos e carrega um profundo e oculto remorso. Essa atmosfera sombria, a sublimidade, o ar de anjo caído e a natureza nobre e generosa endurecida pela vida árdua de pirata são todos traços emprestados do vilão gótico (THORSLEV, 1965, p. 70).

Estas são as qualidades essenciais, em abstrato, do nobre fora da lei romântico. Como mencionamos, no fim do século XVIII, houve uma aproximação entre este tipo literário e o do vilão gótico – razão pela qual é possível verificar, nas narrativas em que o nobre fora da lei aparece, a presença de algumas das características dos textos góticos, como o *locus horribilis*, o passado que assombra o presente e os atributos monstruosos de um protagonista vilanesco. O nobre fora da lei apareceu em uma série de contos em verso e prosa, mas seus atributos e sua transformação gradual podem ser ilustrados de forma mais conveniente em um grupo de dramas e poemas românticos, todos intimamente relacionados: *Götz von Berlichingen*, de Goethe (1771); *Os Bandoleiros*, de Schiller (1781); *The Borderers*, de Wordsworth (1795-96); e os três primeiros romances (e os de maior sucesso) de Walter Scott: *The Lay of the Last Mirel* (1805), *Marmion* (1808) e *Rokeby* (1813).

Gotz von Berlichingen da mão de ferro, uma figura histórica da Alemanha de Lutero, foi descoberto acidentalmente pelo jovem Goethe durante seu estágio em um tribunal, quando estava vasculhando os registros bolorentos do antigo Império. Goethe tentou fazer pela Alemanha, nesta

peça, o que Shakespeare fez pela Inglaterra em suas peças históricas: queria recapturar para o teatro alemão o mundo do início do Império da Renascença, e o drama revela o diálogo com Shakespeare – para além da escolha do tema (CARPEAUX, 2011).

Na peça (como foi na vida), Götz é um dos últimos dos muitos barões ladrões no reinado de Maximiliano I. Ele ocupava um pequeno senhorio feudal fora de Nuremberg – o que indica uma origem relativamente nobre, aristocrática, de pequeno proprietário de terras. No início da peça, Götz é vítima de uma conspiração do bispo de Bamberg e seu grupo de capangas, que querem destruí-lo e apoderar-se de suas terras: Götz é traiçoeiramente traído por um ex-amigo íntimo (que, certa vez, jurou-lhe lealdade por sua honra de cavaleiro), e uma grande força de tropas imperiais é enviada para capturá-lo. Ele se defende virilmente, com a ajuda de seu pequeno bando de companheiros leais. Importa revelar que até o imperador Maximiliano I gosta do cavaleiro da mão de ferro, embora ele seja um ladrão. No desfecho, eclode uma revolta sangrenta de camponeses. Götz, embora tenha pouca simpatia pela causa, é meio forçado, meio persuadido a ser seu líder na esperança de que possa, por sua vez, persuadi-los a parar sua matança sem sentido e sua desolação do interior. Em certa altura, ele definha por algum tempo em um calabouço gótico e, quando recebe uma clemência de último minuto, é tarde demais para que se recupere, abatido como está pela dor, pela desonra e pela morte de seu escudeiro favorito. Ele morre no pátio da prisão nos braços de sua amada esposa, sua última visão sendo a do céu celestial e suas últimas palavras, “Liberdade! Liberdade”! Mas a era dos heróis e a era da liberdade já passou; o tom nostálgico se faz notar nos versos finais da peça: “Ai desta era que te perdeu! (...) E ai do futuro, que não pode te conhecer!” (GOETHE, 2020).

O olhar saudoso para um passado mais honroso está presente na própria figura do nobre fora da lei, que é o último representante de uma busca pela honra e pela liberdade que se perdeu (ou está se perdendo). O personagem carrega em sua composição a ideia de que sua maneira de agir e viver é remanescente de um passado que desaparece. Não esqueçamos que a admiração pelo passado é também um tema tipicamente romântico.

Como vimos, portanto, o Götz de Goethe tem os principais atributos do nobre fora da lei romântico, com seus traços herdados tanto dos fora da lei das baladas populares quanto dos vilões góticos: é um pequeno proprietário de terras – tem, assim, origem relativamente nobre e aristocrática; há a presença do *locus horribilis* no calabouço em que o herói vive seus últimos dias – como é comum nas narrativas que envolvem esse personagem, tocadas pelo gótico; é

vítima de emboscada e traído por um amigo – de modo a justificar seus atos de rebeldia; sua causa é nobre, revelando que sua alma é elevada e sua intenção é boa – o que lhe permite conquistar a simpatia do público; é admirado por sua coragem, honra e generosidade, apesar de ser um ladrão – verifica-se a coexistência do bem e do mal em dois lados que se opõem (atributo comum nos heróis-vilões); na morte, permanece fiel aos próprios valores (sendo o maior deles a liberdade), não cede aos valores impostos pela sociedade, não se arrepende de seus atos e nunca deixa de ser quem é: um fora da lei, apesar de nobre – acrescentando, assim, o título de romântico ao de herói.

É claro que há, no drama de Goethe, indivíduos vilanescos – o amigo traiçoeiro de Götz, Weislingen, ou o bispo de Bamberg –, mas o verdadeiro vilão da peça nada mais é do que a burocracia. O próprio imperador é um personagem simpático (junto de Götz, faz lembrar a dupla Robin Hood e Ricardo Coração de Leão), mas suas boas intenções são constantemente frustradas pela corrupção e ineficiência dos tribunais e, acima de tudo, a miopia e o egoísmo dos pequenos príncipes que se interpõem entre o imperador e seus justos decretos (GOETHE, 2020).

O fato de que Götz, apesar de ladrão, está associado a valores como lealdade, coragem e admiração, já mostra que ele é mais herói do que vilão. E, embora haja toques góticos no drama, há pouco ou nada de melancolia e pessimismo no caráter do herói. Os castelos e masmorras são góticos, com certeza, e há até uma cena com um tribunal secreto; mas o próprio Götz é livre e de caráter aberto, sem qualquer pecado secreto nem mistérios recaindo sobre ele. Se é sublime, é apenas em sua coragem e em seu amor apaixonado pela liberdade, e não na sensação de ser um anjo caído. E não há complicações questionáveis em sua vida amorosa: ele é feliz e lealmente casado com uma mulher valente e nada sentimental que é livre e aberta em caráter como ele mesmo (GOETHE, 2020).

Thorslev (1965) alega não haver dúvida do peso de Goethe (e até de Shakespeare) sobre o próximo nobre fora da lei do *Sturm und Drang*, o Romantismo alemão: o Karl Moor de *Die Rauber* (*Os bandoleiros*, na tradução para o português), obra publicada por Schiller em 1781. Em *Os bandoleiros*, o irmão mais jovem de Karl Moor, Franz – personagem parecido com Iago, de Shakespeare, vira seu pai contra o herdeiro legítimo, assim como Edmund, por meio de uma carta falsa. Como resultado dessa traição, o velho conde deserda e renega Karl, seu filho mais velho e herdeiro (assim como Gloucester, em *Rei Lear*, repudia Edgar). Quando Karl toma conhecimento, através de seu irmão, sobre a ação de seu pai, não sabendo da verdadeira razão,

ele jura vingança contra toda a humanidade, e parte para reunir um bando de ladrões nas florestas da Boêmia (SCHILLER, 2001).

Anos depois, Karl volta à propriedade ancestral dos Moor, e lá, disfarçado, descobre a traição de seu irmão. Descobre também que seu pai está encarcerado em uma prisão escabrosa (mais uma vez, o *locus horribilis* do romance gótico se apresenta), sendo mantido vivo há dez anos à base de pão e água. O bando vinga Karl, e Franz se suicida, permanecendo, como Iago, desafiador até a morte. Depois de falar com seu pai, Karl se arrepende de sua vida de crime, e quando Amélia, seu amor há muito perdido, se recusa a deixá-lo mesmo depois que ele confessa seus delitos nos termos mais horríveis, ele a mata em um frenesi. Por fim, em um discurso de encerramento comovente, ele se entrega à justiça – para que um trabalhador pobre com onze filhos possa reivindicar a recompensa (SCHILLER, 2001).

Karl Moor já foi considerado o primeiro misantropo entre os heróis românticos, mas Thorslev (1965) acredita que dizer isso é cometer uma séria injustiça ao seu caráter. É verdade que, em seu acesso de fúria, após ser rejeitado pelo pai, ele diz: “Basta, portanto, de simpatia, chega de ser humano e poupá-los! Já não tenho mais pai, já não tenho mais amor, e o sangue e a morte haverão de fazer com que eu me esqueça que um dia dei valor a alguma coisa!” (SCHILLER, 2001, p. 45-46). Mas, na realidade, descobrimos que ele tem um coração de ouro, como afirma um dos bandidos em seu bando: “ele não mata para saquear, assim como nós – ele parece não se importar com o dinheiro (...) e até mesmo o terço do saque, que é seu por direito, ele dá aos órfãos, ou para estudantes pobres” (SCHILLER, 2001). Karl é um homem de sensibilidade sob um áspero exterior; ele adora flores, bosques e campos no pôr-do-sol do outono, e frequentemente, quando está fora de si, vai se consolar com seu alaúde e uma canção. E, claro, ele é fiel a Amélia; mesmo quando a esfaqueia, no final, ele o faz em um acesso de loucura e obedecendo às súplicas dela.

Karl não é, definitivamente, um vilão com crueldade suprema e inata: quando amaldiçoa o pai e sai pelo mundo cometendo infrações, está ferido por acreditar que foi deserdado injustamente – há, portanto, uma motivação. Vemos, em suas ações, que não é movido pela ambição: é generoso, sensível e admirado por seu bando, cujos integrantes lhe dedicam lealdade inequívoca; um homem de sentimentos maltratado pela vida, endurecido pelas injustiças que sofreu e pelas iniquidades de que foi vítima. No desfecho, arrepende-se profundamente de todos os seus atos. Além disso, cultivava um amor cortês e fiel por Amélia.

O protagonista de *Os bandoleiros*, além de tocado pelo homem de sentimento e pelo vilão gótico, apresenta os traços do herói atualizado pelo Romantismo: tem o ar de um anjo caído e – nas palavras do próprio autor – uma capacidade de grandeza, mas que acaba por se perder em seus ações. No “Anúncio” (seção preliminar ao texto dramático), Schiller chama Karl de “a própria imagem de uma grande alma que deu errado – equipada com todas as capacidades para a grandeza, e com todos os seus dons – perdido (...) tal homem, devemos prantear e odiar, abominar e amar” (SCHILLER, 2001).

E, não esqueçamos, um homem por quem se deve lamentar, e a quem se deve, ao mesmo tempo, odiar, abominar e amar, tem, certamente, a marca da duplicidade e da fragmentação, intrínseca aos grandes heróis-vilões da modernidade. Essa duplicidade é confirmada quando Amélia, chocada com a confissão dos crimes de Karl, grita: “Assassino! Diabo! Eu não posso te deixar, anjo!” (SCHILLER, 2001, p. 189).

Se Karl, traído pelo próprio irmão e injustamente prejudicado, é vítima de um ardil – o pressuposto para que atraia a simpatia e a compreensão do público, apesar de seus malfeitos –, Franz é, por outro lado, o incontestável vilão gótico da peça. Perverso e frio, ele prejudica, indiscriminadamente, o irmão e o pai, sem jamais sentir qualquer remorso. Como já mencionado, uma característica marcante e recorrente nos vilões góticos é a sua astúcia e capacidade de manipulação; aqui, Franz lança mão da carta forjada, expediente típico de textos dirigidos ao público burguês, adeptos dos recursos melodramáticos e de suspense. Com frequência, inclusive, os próprios narradores de textos góticos recorrem a cartas supostamente autênticas para simular que são reais os fatos narrados.

Mas Karl Moor, apesar de toda a sua sublimidade de anjo caído, não é o nobre fora da lei que encontraríamos em Scott ou Byron. Ele se move à luz do dia: seus motivos e seu passado estão todos escancarados; não tem pecados secretos, nenhum verdadeiro manto de mistério. Como o vilão gótico clássico, em momento algum nega a validade da tradicional moralidade cristã, e se arrepende de sua vida de rebelião no final da peça. O próprio Schiller admite, no prefácio, sua preocupação de que Karl pudesse ser tomado como um personagem simpático, apesar de seu desprezo da moralidade tradicional – embora o autor tenha viabilizado essa interpretação quando concebeu outro personagem, Franz, e deu a ele o papel do autêntico vilão da peça, uma verdadeira personificação do mal, a quem Karl inevitavelmente se opõe. (SCHILLER, 2001).

O poeta inglês William Wordsworth também deve ter compartilhado o entusiasmo de Coleridge por Karl Moor, já que escreveu sua tragédia *The Borderers* após a leitura do drama de Schiller. Todavia, a peça de Wordsworth, escrita entre 1795 e 1796, durante o período de desilusão do poeta quanto à Revolução Francesa, foi mantida em segredo por cinquenta anos, escondida mesmo de amigos íntimos. Quando finalmente publicada, em 1842, era tarde demais para dialogar com qualquer outra produção da geração romântica.

Foi Walter Scott, trazendo todas as suas leituras de baladas, de romances góticos (tanto em suas manifestações inglesas quanto alemãs), e dos bandidos teutônicos Götz e Karl Moor, que levou o nobre fora da lei a seu último estágio antes de Byron. Um bandido de fronteira protagoniza o primeiro trabalho de Scott, o extremamente popular *Lay of the last minstrel* (1805). Entre os cavaleiros de Lady Branksome está Sir William de Deloraine: austero, banido pela realeza, Deloraine ainda é, entretanto, uma fora da lei tradicional, e não a figura romantizada de Scott ou de Byron. Ele mostra pouco respeito pela religião, é verdade, mas não tem mistério nem pecados secretos. Uma boa dose de melancolia gótica permeia o conto, mas ainda não coloriu a imagem de seu nobre fora da lei (THORSLEV, 1965, p. 77-78).

Não é esse o caso com o romance seguinte de Scott, *Marmion* (1808). Nesta narrativa em versos, o nobre fora da lei toma o centro do palco; aqui, pela primeira vez, ele é o verdadeiro e único protagonista, aquele em torno de cuja vida a narrativa revolve. Por essa razão, Scott consegue algo do foco e da concentração de força e interesse dos romances heroicos que Byron produziria. *Marmion* tem, de fato, todas as características do nobre fora da lei completo – a começar pelos atributos físicos: o grosso bigode, o cabelo encaracolado, preto como carvão, e, acima de tudo, a “sobrancelha escura e olhos de fogo, [que] mostravam espírito orgulhoso e propensão à ira” (SCOTT, 1896). Ele também está munido de um pecado secreto, tendo forjado uma carta a fim de manchar com traição o nome de seu rival De Wilton, para que pudesse tomar para si a mão de Lady Clare.

Apesar de seu caráter um tanto obscuro e sua tendência ao mistério e ao discurso lacônico, *Marmion* também tem a lealdade sincera de seus seguidores, por causa de sua bravura e seu senso de comando instintivo. Suas relações com as mulheres são um tanto equívocas e não muito corteses. Ele incita a freira Constance a cometer perjúrio para que ela possa segui-lo em traje de pajem, e então a abandona para cortejar Lady Clare, cujas propriedades ele cobiça (SCOTT, 1896).

Por outro lado, ao descobrir o assassinato de Constance, Marmion dá vazão a uma furiosa torrente de imprecensões em todos os altares, dirigidas a monges e sacerdotes, e contempla terrível vingança. No campo de batalha, quando é mortalmente ferido, ele abdica da confissão e absolvição sacerdotal porque quer usar o tempo que lhe resta para limpar o nome de Constance com Lady Clare. Finalmente, às suas qualidades simpáticas é acrescentado o patriotismo. Ao morrer em Flodden Field, seus últimos pensamentos são de Constance e da Inglaterra, e, após a morte, ele recebe o epitáfio de um patriota: “Morreu um galante cavaleiro, / Com a espada na mão, pelo direito da Inglaterra” (SCOTT, 1896).

Marmion está, portanto, a poucos passos do genuíno herói byroniano: faltam a ele apenas um aprofundamento da paixão e mistério que o cercam, um pecado secreto mais honrado e digno, e a remoção da mancha de sua descortesia para com as mulheres.

Por fim, o *Rokeby* (1813), de Scott, é um verdadeiro tesouro de tipos heroicos românticos. Há um vilão gótico no personagem de Oswald, um tipo de infundável astúcia, totalmente desprovido de qualidades simpáticas, que faz os nobres fora da lei do poema parecerem ainda mais nobres em comparação. Dos dois jovens heróis da peça, um é um homem de sentimento, e o outro, um filho da natureza. Wilfred, o jovem de sentimento, é filho do vilão gótico. Foi, desde o nascimento, um menino doente. Passava seu tempo com poesia; costumava meditar com Hamlet, e, muitas vezes, chorava pelas aflições de Desdêmona (SCOTT, 1813). Não tem habilidade com as armas, mas compensa esta perda com sua habilidade com a harpa.

O rival de Wilfred no amor é um rude filho da natureza de nome Redmond. É corajoso e ousado, habilidoso com as armas, sincero e franco, contrastando em todos os pontos com Wilfred, exceto no fato de que ambos foram um tanto sentimentalizados, e estão apaixonados pela jovem heroína. O conflito é resolvido, não de forma surpreendente, com a dramática expiração de Wilfred nos braços da amada, de modo que ela fica livre para se casar com o mais viril Redmond (SCOTT, 1813).

O interesse do poema, entretanto, está centrado não em um, mas em dois nobres fora da lei: Mortham e Bertram. Uma inovação importante é que estes não são apenas bandidos de fronteira; eles foram camaradas de armas em uma tripulação de corsários ingleses. Mortham é o mais nobre dos dois bandidos, tanto por nascimento como em caráter. Embora um homem de riqueza e título, ele foi levado à pirataria pelo remorso por seu pecado secreto: em um ataque de ciúme, instigado pelo vilão gótico Oswald, matou sua inocente esposa (mais uma vez, é evidente

o diálogo com a peça *Otelo*, de Shakespeare, e com seu vilão Iago). Bertram também relata que, quando entre os piratas, Mortham era “um homem temperamental (...) desesperado e sombrio, a quem ninguém conhecia”, mas ainda assim feroz e corajoso. No entanto, ele é gentil de coração e espírito. Despreza sua porção do despojo das vitórias piratas, e até na batalha prega aos seus camaradas sobre “misericórdia e humanidade” (SCOTT, 1813). É frequente que os nobres fora da lei desprezem o dinheiro e os bens materiais, o que fala em favor de sua bondade genuína.

No centro da trama está o ex-associado de Mortham na pirataria, Bertram. Ele não tem a sensibilidade e o mistério de Mortham, mas, por outro lado, tem todas as características do nobre fora da lei. Na aparência física, ele tem o rosto escurecido pelo sol indiano, seu “cabelo negro, seu lábio de orgulho e seu olho de chama / (...) que parecia desprezar o mundo” e que “não conhecia dor ou infortúnio” (SCOTT, 1813). Compartilha com Schedoni e Lara os traços byronianos de paixões extintas: diz-se de suas “sobrancelhas morenas e rosto calejado que paixões do mal acalentadas por muito tempo tinham-nos lavrado com fortes impressões” (SCOTT, 1813). É o primeiro dos nobres fora da lei de Scott a ter um traço do sorriso sardônico de Satã em seus “lábios curvados para cima” (SCOTT, 1813).

O pecado secreto que Bertram esconde é a tentativa de assassinato de seu ex- camarada e associado na pirataria, o nobre Mortham. Resulta que, ao longo da narrativa, Bertram oscila entre as posturas de desafio e de arrependimento. Ele também é um cético, com nada além de desprezo pela igreja e pela religião, chegando a morrer sem se arrepender: somos informados de que seu “gemido de despedida teve mais riso do que gemido” (SCOTT, 1813).

No entanto, Bertram mostra muitas qualidades simpáticas. Seu pecado secreto é atenuado, se não desculpado, pela informação de que foi traído por Mortham. Quando eles eram piratas juntos, Bertram o amava muito – salvou três vezes a vida de Mortham, em batalha ou em naufrágio. O último ato de Bertram é desistir da própria vida para matar o vilão e salvar o filho de Mortham do enforcamento. Como Marmion, Bertram também recebe o epitáfio de seus inimigos: “Caiu como ele era em ação e mente, / Não deixou nenhum coração ousado para trás” (SCOTT, 1813).

Bertram é, portanto, mais um nobre fora da lei que exhibe uma postura de desafio e desprezo lançados às instituições. Sua aparência deixa transparecer o fato de que é perseguido por culpa e arrependimento quanto a ações secretas do passado. Morre sem se confessar ou se arrepender, mantendo sua posição de rebelde contra o mundo. No entanto, a duplicidade

característica dos heróis-vilões também se manifesta nele, visto que seus defeitos são atenuados por atributos positivos. Ele é generoso, sacrifica-se pelos amigos e é reconhecido em sua bravura até pelos inimigos, de modo que não restem dúvidas de sua coragem e dignidade. Seu crime do passado é suavizado por uma justa causa – a mais comum de todas: a traição.

Bertram conta a história de sua vida e de sua decisão final de morrer pelo bem de Mortham a um jovem ladrão sensível chamado Edmund. Ao ouvir a história, Edmund não pode deixar de derrubar uma lágrima em homenagem à coragem de Bertram. As lágrimas de Edmund quase tocaram o coração de ferro de Bertram. Em agradecimento à simpatia do interlocutor, o nobre fora da lei tira uma "fivela larga de ouro maciço" (SCOTT, 1813), que ordena a Edmund que vista. Tal toque de emoção simples é suficiente para conquistar no coração do mais severo moralista alguma simpatia pelo herói, como bem sabia Scott.

Rokeby foi o último dos romances em versos de Scott a alcançar grande popularidade, e, conforme ele mesmo admitiu, perdeu neste campo para o jovem Byron. Para Thorslev (1965), os heróis de Byron são mais habilmente caracterizados que os de Scott. Marmion é misterioso e forte, mas, para colocar em termos românticos, ele não tem alma o bastante, e falha em manter nossas simpatias. Bertram é mais simpático, é verdade, mas há algo quase patético em sua superstição simplória e sua arrogância adolescente. O menestrel-narrador de Scott pode compará-lo a Satã, mas Bertram é muito simples, tanto em mente como em coração, para a comparação de mérito com um rebelde titânico.

Byron, por sua vez, abandonou o cenário medieval de Scott, e deu a seus romances e dramas o luxo de um Oriente Médio com o qual estava pessoalmente familiarizado. Deu, também, a seus nobres fora da lei uma profundidade de mistério e uma força apaixonada que fazem o Marmion de Scott parecer pálido em comparação. Embora Byron tivesse muitos predecessores eminentes na composição de seus heróis, ele não foi seguido por sucessores igualmente eminentes, pelo menos na Inglaterra. Thorslev (1965) acredita que isso se deve, em parte, ao fato de que o ardor rebelde e revolucionário do Romantismo – que era o mote para o surgimento desse tipo de herói – declinou e se extinguiu durante o reinado da rainha Vitória. Além disso, o personagem assumiu o nome de Byron e quase se tornou sua propriedade pessoal. Para um poeta, tentar escrever sobre outro nobre fora da lei teria sido um convite à comparação com Byron, um desafio ao mestre em seu próprio terreno. Examinaremos, mais adiante, o herói byroniano em seus detalhes.

3.3 CAIM E ASSUERO

O nobre fora da lei, embora muitas vezes comparado com o Satã de Milton ou o Prometeu de Ésquilo ou o de Shelley, ainda era humano; e sua rebelião, na maior parte, era contra as leis da sociedade, não contra as leis de Deus. O Fausto de Goethe, embora envolvido com o sobrenatural, também é um tipo muito humano em seus sentimentos e em suas falhas, mas sua revolta era contra Deus, não apenas contra a sociedade, e foi obviamente malsucedida. Os próximos dois heróis românticos, Caim e Assuero, embora humanos no início, assumem qualidades sobre-humanas no decorrer de suas tragédias e acabam por se tornar figuras alegóricas, mais que meros indivíduos. Colocam-se, também, contra Deus e seus decretos, em embates bem pessoais. Os dois últimos heróis, Satã e Prometeu – que veremos adiante –, são sobrenaturais desde o ponto de partida, e voltam-se também contra Deus (THORSLEV, 1965, p. 92).

Caim e Assuero são figuras gêmeas na lenda e na literatura. É muito provável que o judeu eterno deva algo de suas origens à sua contraparte mais antiga. Em qualquer caso, a semelhança entre seus crimes e seus destinos logo os aproximou, tanto no imaginário popular quanto na literatura. As figuras que eles passaram a representar – o pária afastado de Deus e da sociedade, o eterno andarilho, o homem marcado, aquele que deseja a morte – tornaram-se, na concepção do poeta romântico, intimamente relacionadas (THORSLEV, 1965, p. 92). Tais características já nos permitem ver pontos de contato entre os tipos mencionados e o vilão gótico: têm em comum o fardo dos crimes do passado, que os perseguem por toda a vida e assombram o tempo presente, bem como o isolamento da sociedade por conta das violações cometidas. Caim e Assuero são, assim como o vilão gótico, infratores de regras e, por isso, excluídos da humanidade que um dia integraram. Consequentemente, sofrem e se rebelam contra o mundo – bem ao gosto do escritor romântico.

Caim é o mais simples dos dois heróis, tanto na origem quanto no desenvolvimento, e sua história é, portanto, passível de menos variação. Embora Caim tenha feito aparições ocasionais em poemas ou dramas ao longo de centenas de anos, Byron é o único grande poeta romântico que recorreu a ele como protagonista em uma obra importante (THORSLEV, 1965, p. 93).

Caim fez sua primeira aparição na Bíblia, em Gênesis. Ele é o filho mais velho de Adão e é um lavrador do solo, ao passo em que Abel é o filho mais novo e é pastor. Esses fatos, por si, já associam Caim ao suor e à labuta, enquanto Abel fica associado a um panorama pastoril, mais aprazível. O texto bíblico informa que Deus prefere o sacrifício ofertado por Abel àquele ofertado por Caim, o que deixa o último irritado. Mais tarde, encontrando Abel nos campos, Caim se zanga – a razão não está explícita –, e mata seu irmão. Por este crime, Deus o condena à eterna peregrinação e penitência. Quando Caim reclama que o castigo é mais do que ele pode suportar e que todos que o encontrarem tentarão matá-lo, Deus lhe dá uma marca protetora como um sinal de que ele deve ser poupado, e que quem quer que o prejudique será, por sua vez, também amaldiçoado por Deus (THORSLEV, 1965, p. 93).

É importante notar que nenhum motivo concreto para o assassinato é fornecido, e esta é uma lacuna da qual os românticos se aproveitaram. O ciúme está implícito, talvez, mas não mais do que implícito: Deus apenas avisa Caim sobre o possível pecado à sua porta, quando ele fica aborrecido pela rejeição de seu sacrifício. Os acontecimentos da história de Caim se esclarecem, possivelmente, por meio dos mitos que permeiam a narrativa bíblica, entre os quais a tensão milenar entre os modos de vida de pastores e agricultores, e o tema de Deus preferindo o filho mais jovem ao mais velho – em ambos os casos, há, como afirma Porter, uma série de exemplos similares nas lendas populares à época (PORTER, 2009, p. 30).

Deve-se notar também que, embora o texto bíblico não volte a mencionar Caim, aprendemos que seus filhos eram perversos e inventivos, um par de atributos comum na narrativa religiosa. Para Thorslev (1965), isso evidencia um fato que, na lenda de Prometeu, viria a se tornar extremamente importante: para a mente religiosa, ambição e inventividade, características que demonstram certa agressividade e atitude analítica em relação ao universo, estão associadas à revolta contra Deus. Na narrativa bíblica, os filhos de Caim são creditados não apenas pela invenção da harpa e do órgão e pela primeira criação de gado, mas Tubal-Caim foi o instrutor de todos os artífices de latão e ferro, e os descendentes de Caim foram os primeiros construtores de cidades.

A Bíblia vai só até aqui, em breve menções a Caim e a sua família como os inventores das cidades. Milton, em seu *Paraíso Perdido*, elaborou esse ponto e foi além – na narrativa e na atribuição de sentido: Adão observa, em sua visão, os industriais filhos de Caim, e está agradavelmente impressionado com sua inventividade, mas o anjo Miguel o adverte:

Aquelas tendas que viste tão agradáveis eram as tendas / da maldade, onde habitará a raça / de quem matou seu irmão; estudiosos eles parecem / Das Artes que lapidam a vida, inventores raros, / Ignorando seu Criador, embora o Espírito Dele / ensinou-os, mas eles não reconhecem seus dons (MILTON, 2021).

Percebe-se que as cidades e conglomerados urbanos estão marcados pelo signo da maldade e do desafio desde a Bíblia. Também em Gênesis, a história da Torre de Babel retrata o desenvolvimento das cidades e a transição do nomadismo para a organização urbana. A narrativa bíblica retrata a construção da torre, tão imensa que permitiria à humanidade subir aos céus, como um ato de presunção e afronta à autoridade divina (PORTER, 2009, p. 34).

Essa visão da urbe como terreno fértil para a perversidade, o atrevimento e a desobediência se repete na história de Abraão, o primeiro patriarca, e de seu sobrinho Ló. Enquanto Abraão se estabelece na terra de Canaã e nos carvalhais junto a Hebrom, Ló se instala nas cidades da campina do Jordão, armando suas tendas até a cidade de Sodoma – que, mais tarde, seria destruída por Deus porque concentrava grande quantidade de pecadores. Nessa ocasião, Deus, em diálogo com Abraão, se propõe a poupar Sodoma e a vizinha Gomorra se houver dez homens justos no local. Como a destruição é levada a cabo, concluímos que nem mesmo dez homens justos puderam ser encontrados ali, o que faria de Sodoma e Gomorra verdadeiros antros da maldade e justificaria a decisão divina (PORTER, 2009, p. 41).

Mais tarde, o termo *vilão* surge a partir dos habitantes das vilas ou cidades, associados – mais uma vez – à maldade, à corrupção e à esperteza, em contraste com os habitantes do campo e das zonas rurais, que, em sua proximidade com a natureza, eram vistos como inocentes e puros (MENON, 2007, p. 127). Parece ser possível traçar um paralelo que parte dos mitos citados e culmina no protótipo heroico de Prometeu – em sua inventividade, criatividade, e em uma implicação de arrogância. O orgulho insolente, que se tornaria o traço distintivo de vilões e heróis românticos, tem sua possível origem aqui, nestes personagens míticos e alegóricos.

Como dito acima, a história de Caim foi explorada em incontáveis alusões na literatura da tradição cristã. Porém, assim como Fausto ou Assuero, o personagem fez sua primeira aparição na literatura popular nas peças de mistério européias medievais. Nessas obras, Caim nunca era um herói, e nem mesmo era vagamente sentimentalizado. Pelo contrário, era tratado como um vilão absoluto, perdendo, em maldade, apenas para as figuras de Satã ou de Judas – embora ocasionalmente recebesse permissão, como eles, para expressar um pouco de humor, ainda que

grosseiro ou cínico (THORSLEV, 1965, p. 94) Esse humor incipiente pode ser considerado a origem ou uma primeira manifestação do sorriso sardônico dos vilões góticos e heróis byronianos que discutiremos mais à frente.

Para sua primeira encarnação na literatura formal, Caim teve que esperar o século XVIII, com *Der Tod Abels* (A morte de Abel), do poeta suíço de expressão alemã Salomon Gessner. Publicada em 1758, a prosa lírica e rapsódica parece ser uma sequência de *Paraíso Perdido*, de Milton; há detalhes similares na história de Adão e os mesmos longos discursos moralizantes. Como Eva no poema de Milton, Caim é, no texto de Gessner, tentado por um espírito maligno, em um sonho que lhe concede uma visão panorâmica do futuro. Além disso, o poema fecha com outro banimento, desta vez de Caim e de sua esposa Mehala, em uma passagem que ecoa quase verbalmente a queda agonizante do desfecho de Milton (THORSLEV, 1965, p. 94-95).

Gessner acrescenta pouco à narrativa bíblica: o contraste central se dá entre Abel, o pastor branco e piedoso, e o sombrio e taciturno Caim. Ou seja – de um lado, o bem, representado pelo branco e pio Abel; de outro, o mal, representado pelo moreno e voluntarioso Caim. Tal oposição, com todos os signos que a acompanham, persistiu e chegou aos personagens de textos góticos, cujas características já mencionamos aqui. No entanto, como o drama é um produto do movimento sentimental, muito em voga no século XVIII, o personagem de Caim também é sentimentalizado: ele é mostrado como um homem dedicado à esposa e filhos, e o desenvolvimento de seu motivo para o assassinato vai muito além do relato enigmático dado em Gênesis.

Assim, por conta das tendências da época, o Caim de Gessner tem qualidades e, por isso, difere das figuras bíblica (que é muito alegórica e, portanto, meramente esquemática) e medieval (que é puramente vilanesca e atende apenas ao objetivo de se contrapor ao herói). *A morte de Abel* também agracia seu protagonista com boas doses de cortesia e devoção para com a esposa e os filhos – circunstâncias atenuantes da destemperança de Caim e que o tornam mais simpático aos olhos do público. Como já mencionado, essa atitude cortês seria empregada na composição dos nobres fora da lei e dos heróis byronianos como artifício a lhes atenuar a maldade herdada do contato com os vilões góticos.

O leitor de Gessner não tem acesso a muitas razões para o mau humor de Caim além da inveja dirigida à facilidade pastoril da vida de seu irmão, em contraste com o próprio suor e labuta nos campos. Caim se incomoda com a rejeição de seu sacrifício, mas este não é seu

pretexto decisivo para matar o irmão. O que ocorre é que um demônio particularmente malicioso lhe concede a visão de um futuro em que seus filhos e filhas serão perseguidos e escravizados pelos filhos de Abel. Ao acordar, ainda em delírio causado pela experiência onírica, ele comete o assassinato. Arrepende-se imediatamente, e o resto do poema descreve o sofrimento resultante, dividindo-se entre os temas do enterro de Abel e o do remorso de Caim (THORSLEV, 1965, p. 95).

A razão para o assassinato de Abel por Caim está, aqui, mais clara que aquela que consta na Bíblia. Não se trata de mera indignação por acreditar que seu trabalho é mais árduo e menos reconhecido que o do irmão; há algo mais, o que torna a narrativa mais verossímil e alicerçada. A razão aludida – Caim é instigado por um demônio a pensar que seus filhos seriam emboscados, no futuro, pelos filhos de Abel – representa uma ameaça de traição, motivo que pode justificar ou atenuar a reação violenta. Além disso, os meios ardilosos empregados pelo demônio turvam a visão e o julgamento de Caim, possuindo-o e levando-o a cometer um crime horrendo contra a sua vontade. Importa destacar que muitos personagens de inspiração gótica do século XIX se apropriariam desse mesmo argumento para fundamentar seus atos, alegando serem atormentados por demônios – ou serem demônios eles próprios. O ímpeto delirante e assassino do Caim de Gessner também seria apropriado por autores gótico-românticos, transformado nos rompantes violentos que dominam os personagens, fazendo-os cometer delitos pelos quais sentem remorso quase instantâneo.

Como a data de publicação e a reputação de seu piedoso autor podem indicar, a rapsódia *A morte de Abel* é sentimental, mas não romântica, e seus personagens Adão e Abel não são heróis, mas típicos homens de sentimento do século XVIII. A disposição do próprio Caim se aproxima mais de um simples mau humor que de uma rebelião titânica. A obra, entretanto, foi muito popular. Sua imensa popularidade na Inglaterra é atribuída aos tempos – o final sentimental do século XVIII. E, considerando o vasto apelo popular do poema, pode-se razoavelmente esperar que tenha sido lido, embora nem sempre gentilmente lembrado, pelos românticos ingleses (THORSLEV, 1965, p. 95-96).

O que muito possivelmente inspirou os românticos no texto de Gessner foram os temas e a base mitológica das figuras envolvidas – não os atributos dos personagens, nem sua complexidade. O tema de Caim aparece, por exemplo, no desfecho da peça *The Borderers*, do poeta romântico inglês William Wordsworth, visto que o protagonista mata um inocente e é

castigado. O personagem condenado a vagar para sempre em culpa e remorso seria uma idéia recorrente na literatura romântica, ainda que com estatura mais heroica, grandiosa e desafiadora.

Byron permanece o único poeta romântico a usar a figura de Caim como protagonista em uma obra literária de popularidade considerável. O poeta inglês reconhece a importância de *A morte de Abel* no prefácio de seu drama, salientando que leu o poema de Gessner com seu tutor aos oito anos. Em comparação, o Caim de Gessner é fraco, mal-humorado e juvenil; o Caim de Byron, um de seus personagens mais marcantes, não é apenas um Caim prototípico, amaldiçoado e andarilho: ele incorpora as características de um titã, de um Fausto e até de um Prometeu (THORSLEV, 1965, p. 98).

Além de Gessner e antes de Byron, o poeta inglês Samuel Coleridge também planejou escrever um poema em prosa em três cantos com o intuito de imitar *A morte de Abel*, que seria escrito colaborativamente por ele e por Wordsworth. O projeto foi abortado, mas, mesmo assim, Coleridge publicou, em 1828, o fragmento que produziu. É impossível deduzir, a partir do fragmento, quais eram os rumos idealizados pelo autor. Só o que se nota é que Caim é sentimentalizado, há certo maniqueísmo na narrativa e um discurso de flerte com a morte – o que é significativo, na medida em que ilustra um dos temas recorrentes na história de Caim (THORSLEV, 1965, p. 97).

Este tropo – um homem condenado a vagar por todo o sempre, que passa a desejar a morte –, embora tenha se consolidado a partir da produção literária do século XVIII, tem tamanho peso e poder de associação que parece já ter sido evocado em narrativas anteriores, ainda que diversa em seus detalhes. Teria o Hamlet, de Shakespeare, traços de um Caim, na medida em que se sente condenado a viver para realizar a árdua tarefa de vingar o pai – como se permanecer vivo fosse um castigo, em vista do fardo que lhe coube carregar? Além do penoso dever de vingança, Hamlet carrega também outros fardos, como o incompreendido luto prolongado pela morte de seu pai, a decepção quanto ao casamento (que ele reputa apressado) entre a mãe e o tio, e o próprio peso da vida em uma sociedade em que todos parecem manter valores distintos dos seus. Sendo obrigado a viver em tais condições, Hamlet passa a nutrir um anseio de morte crescente, que, discute-se aqui, seria comparável ao de Caim: para ambos, penalizados pela manutenção de uma vida incômoda e árdua, a morte passa a representar um bálsamo, um escape desejável.

De volta à produção de Coleridge, no lugar do poema inicialmente planejado, outro acabou vindo à tona: “A balada do velho marinheiro” (“The rime of the ancient mariner”), publicado na primeira edição da coletânea *Lyrical Ballads*, em 1798. Há, no texto poético, muitas semelhanças em relação à história de Caim – o crime contra a inocência, a maldição, a perambulação eterna e compulsiva –, o que mostra que o autor estava aparentemente decidido a compor um poema que compreendesse esses temas. Caim não é, entretanto, o único progenitor do marinheiro de Coleridge; a inspiração no mito do judeu errante foi ainda mais importante para a gênese dessa obra-prima romântica (THORSLEV, 1965, p. 97).

Entre os heróis românticos aqui contemplados, o judeu errante é peculiar por ser o único que teve na década de 1830 o período de seu florescimento – ou seja, não atingiu seu apogeu durante o Romantismo, embora esteja associado ao impulso romântico. Foi um tipo muito popular na literatura, especialmente na Alemanha, onde provavelmente foi sujeito de mais dramas e épicos do que qualquer outro herói, com a exceção de Fausto (THORSLEV, 1965, p. 98).

Uma vez que não há qualquer passagem no texto bíblico que mencione diretamente o primeiro judeu errante (alguns trechos da Bíblia têm apenas uma relação distante com a lenda), suas origens tornam-se mais difíceis de rastrear que as de Caim. Por mais confusa que seja, portanto, a sua gênese, a lenda finalmente aparece, em sua forma medieval, em crônicas do século XIII. Nelas, o errante é representado como um judeu que repreendeu Cristo, exigindo que se apressasse no caminho para a crucificação. Cristo então se voltou para ele e disse: "Eu irei, mas tu ficarás aqui até eu voltar" (THORSLEV, 1965, p. 98-99).

Assuero, como Fausto, faz sua primeira aparição formal na literatura em um livro folclórico no norte da Alemanha, intitulado *Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Judem mit Namen Ahasverus* (1604). Nessa altura, o personagem é um velho protestante esfarrapado, pai de família e sapateiro por profissão (talvez, como Thorslev sugere, essa profissão lhe tenha sido atribuída por conta da boa quantidade de couro que ele deve ter utilizado em suas andanças). Como fonte da primeira aparição literária do judeu errante, este livro folclórico acabou servindo de base para o uso posterior da lenda. Até aqui – Europa medieval –, Assuero era um personagem neutro, visto que não tinha os atributos de um herói, nem de um vilão. Não era sua figura e seu caráter que estavam no centro da lenda, mas uma mensagem

religiosa: ele aparecia como um homem pio que, uma vez condenado a vagar eternamente, tinha se convertido e batizado, e andava pelo mundo testemunhando a bondade de Deus.

O primeiro Assuero romântico e inspirado na figura mítica é de Schubart, poeta alemão. *O judeu eterno* (1783) de Schubart não carrega a mensagem religiosa do folclore medieval, e já traz os temas da maldição eterna e do anseio pela morte. O personagem tenta o suicídio, mas sem sucesso: é salvo, todas as vezes, por intervenção divina, já que não lhe é permitido morrer (THORSLEV, 1965, p. 99). Assim, o judeu errante de Schubart já é, como seria o de Byron, um homem menos frágil e mais poderoso, e seu sofrimento lhe confere uma estatura trágica que os antecessores não tinham.

Goethe manifestou a vontade de escrever um épico sobre o judeu errante (que seria satírico, e não heroico-romântico), mas acabou nunca o fazendo. Fausto prevaleceu, e restaram apenas alguns excertos do épico projetado. Schiller também deixou seu fragmento sobre o judeu errante, mas na forma de um romance inacabado: *Der Geisterseher* (*O fantasma vidente*, 1789). Aqui, Assuero aparece no "Conto da Sicília", uma longa narrativa encaixada que empresta ao romance a maior parte de seu ar de mistério. O personagem tem muito do vilão gótico em sua aparência: o visual fascinante de seus olhos escuros sob sobrancelhas grossas, a melancolia profunda e persistente, até mesmo os traços de paixões extintas sob uma superfície calma – a característica do vilão gótico que se tornaria tão importante para o herói byroniano dos romances. Mas Schiller adiciona vários outros traços peculiares ao seu relato, inclusive alguns poderes sobrenaturais (THORSLEV, 1965, p. 100).

Apesar de carregar um nome diferente e de ter atributos adicionais que não têm origem no mito do judeu errante, é certo que foi nessa figura que Schiller se inspirou ao escrever seu "Conto da Sicília". O personagem reúne a maioria das características do judeu errante e é, inclusive, impedido de morrer. Mesmo fragmentada, essa obra inacabada de Schiller foi duas vezes traduzida para o inglês antes de 1800. Foi uma dessas traduções que chegou à Inglaterra e, provavelmente, inspirou autores como Byron.

A Inglaterra teve seus judeus errantes no século XVIII; mas o primeiro judeu errante romantizado (ou seja, com traços do herói romântico) apareceu em *O Monge* (1796), de Matthew Lewis. Assuero, aqui, surge apenas em um episódio em que ele faz um favor para um dos jovens cavaleiros do romance. A aparição do personagem é breve, mas, mesmo assim, ele contém todas as características dos judeus errantes de Schubart e de Schiller: a aparência misteriosa, o olhar

melancólico, o anseio de morte e até a marca de uma cruz em suas costas – detalhe que tem origem no Assuero da lenda espanhola encampada pelo poeta e dramaturgo espanhol Calderon de La Barca, e que foi, por sua vez, emprestado diretamente do personagem Caim (vejamos quão próxima é a relação entre os dois heróis míticos).

Foi o poeta Percy Bysshe Shelley quem, de todos os românticos ingleses, mais fez uso deste herói errante. Assuero aparece no primeiro grande trabalho poético do autor: *Queen Mab*, publicado em 1813. Shelley usa o poema de Schubart como base, mas o modifica: seu Assuero não é pio, mas agressivo e rebelde; ele aponta uma justificativa para o fato de que zombou de Cristo no caminho para a cruz. É um verdadeiro titã, revoltado contra Deus, a quem confronta abertamente. Não anseia pela morte nem busca por ela; prefere a liberdade no inferno que a servidão no céu.

Pode-se verificar intenso diálogo entre os autores românticos aqui aludidos e seus heróis titânicos. Os dizeres de Assuero em *Queen Mab* “minha alma (...) há muito aprendeu a preferir a liberdade do inferno à servidão do céu” são quase um eco do trecho “melhor reinar no inferno que servir no céu”, dito por Satã, em *Paraíso Perdido*, de Milton. E quanto aos versos “resolvido a travar uma guerra incansável / com meu poderoso tirano”, seria necessária pouca revisão para que o próprio Shelley os encaixasse, pouco tempo depois, em seu maior drama – *Prometheus Unbound*, de 1820.

Shelley também deixou três fragmentos de um drama sobre o judeu errante que havia projetado. Um é uma estrofe sobre uma donzela moribunda, e outro apenas faz uso de uma comparação usada anteriormente em *Queen Mab*: a de uma árvore ferida por um raio que se recusou a morrer sob a maldição de Deus. No terceiro fragmento, "O Solilóquio do Judeu Errante", Assuero mais uma vez clama desafiadoramente pelo trovão de Deus, lembrando-o das maldições que ele lançou sobre os outros (THORSLEV, 1965, p. 103). O raio e o trovão são, aqui, vistos como manifestações de uma natureza hostil, dirigidas pela sanção divina. As manifestações naturais como fontes de castigo e exclusão de personagens marginalizados seria uma constante no Romantismo, como veremos mais à frente.

Há vários indícios de que Byron estava familiarizado com as lendas e narrativas sobre o judeu errante. Entre tais indícios, está o fato de que ele leu o romance *O monge*, de Matthew Lewis, bem como *Queen Mab*, de Shelley. Embora Byron não faça mais do que referências meramente alusivas ao herói em suas obras, é possível concluir que as histórias de Caim e de

Assuero – os párias errantes que desejam a morte, amaldiçoados por Deus – causaram alguma impressão em sua mente. Os temas se repetem em sua poesia, principalmente em *A peregrinação de Childe Harold*, em *Manfredo* e em *Caim*.

O papel mais proeminente destes heróis gêmeos é o do eterno andarilho. Nesta função, o personagem se conecta a todos os outros heróis errantes, de peregrinos e cruzados medievais a holandeses voadores, e até o pícaro. Caim e Assuero são, porém, particularmente atraentes para a imaginação romântica por serem figuras que viveram por quase uma eternidade, e estiveram, em seu vagar eterno, em toda parte. Podem, portanto, adicionar à atração exercida pelo exotismo de lugares distantes aquela exercida pela evocação de épocas longínquas e de um passado remoto.

Por fim, entre as mais destacadas características de Caim e Assuero está o desejo de morte. A seguinte passagem da rapsódia de Schubart é típica, e representa este anseio de morte eloquentemente:

Oh! Incapaz de morrer! Incapaz de morrer! / Incapaz de descansar depois das labutas da carne! / Carregando este corpo de poeira sem espírito, / Seus matizes cadavéricos, seu cheiro de túmulo! / Que eu devo contemplar por eras por vir / Aquele monstro bocejante: Repetição! / E o lascivo e faminto Tempo, / Para sempre devorando seus filhos!”⁸ (SCHUBART, 1783)

Há mais de um tipo de desejo de morte na literatura, entre os quais aquele que vê a morte como um portal para a vida eterna, e aquele que a vê como fuga dos sofrimentos terrenos. A visão romântica se alinha com esta última, como bem ilustra o poema de Schubart – o desejo de morte ali exposto não é, claramente, um anseio pela bem-aventurança do céu (THORSLEV, 1965, p. 105).

Thorslev conecta os anseios de morte enraizados em Caim e Assuero à dor do mundo (*Weltschmerz*) do herói de sensibilidade, que, ainda que por motivos distintos, nutre as mesmas tendências suicidas e tem a mesma inquietação quanto a temas como o tédio, o tempo e suas recorrências aparentemente infinitas. De maneira similar, o herói de sensibilidade frequentemente expressa o desejo de ser aliviado da vida que, para ele, se tornou mais um fardo que uma alegria. Thorslev não determina, no entanto, que esta seja a única conexão possível ou a única fonte do tema, nem a motivação exclusiva para a permanência desse tropo na literatura do

⁸ Do original em inglês: “*Oh! Unable to die! Unable to die! / Unable to rest after the toils of the flesh! / Bearing this spiritless body of dust, / Its cadaverous hues, its smell of the grave! / That I must behold for ages to come / That yawning monster Sameness! / And that lewd hungry Time, / Forever bearing, forever devouring her children!*” (tradução nossa).

período em que predominou o impulso romântico. Independentemente de origem e causa, o flerte com a morte é um tema recorrente no Romantismo, e que permanece mesmo na ausência de uma maldição que impede que se morra.

As duas figuras, Caim e Assuero, reúnem elementos de todos os outros heróis associados ao movimento romântico: são fora da lei, têm traços ora de Fausto, ora de Prometeu, são párias sociais, amaldiçoados e marcados – como monstros, isolados do resto do mundo por sua alteridade. São produtos legítimos do Romantismo, com muitas características típicas do movimento e pouca relação com as figuras medievais correspondentes. Além disso, seus traços distintivos vêm a ser os mais tipicamente românticos. Afinal, o ato de lançar tão sérias imprecizações contra Deus, em lugar de render-se resignadamente a ele e a sua vontade, mostra, ao mesmo tempo, orgulho arrogante e humanização – atributos típicos do herói romântico, que é humano, falho, rebelde, cheio de dúvidas e opiniões individuais.

Os dois personagens míticos dão, também, as melhores mostras de como o Romantismo pode operar transformações drásticas na figura dos heróis. O nobre fora da lei sempre foi um herói, e os românticos o tornaram mais obscuro e gótico; Fausto já era um herói da Renascença, e então recebeu um renascimento romântico; Satã foi primeiro feito heroico (se não herói) por Milton, e transformado definitivamente em herói por Shelley; e Prometeu, que já era tanto heroico quanto herói em Ésquilo, ganhou porte titânico com Shelley. Mas Caim, o vilão dos mistérios medievais que foi covarde demais para admitir seu crime na Bíblia, foi primeiro sentimentalizado por Gessner, na Alemanha, e depois transformado em um Prometeu por Byron. A mudança em Assuero é ainda mais extrema: de suas origens humildes nos livros folclóricos, como um sapateiro de barba branca, piedoso e pobre, ele cresce em estatura e em intelecto, no sofrimento e na dignidade, até que no século XIX desafia a Jeová, e envergonha o próprio Cristo (BYRON, 2019).

Em suma, de personagens humildes e acovardados, em sua origem bíblica, Caim e Assuero cresceram em sofrimento, em dramaticidade e em complexidade, e se tornaram – no século XIX romântico – personagens que desafiam abertamente a sociedade, a Deus e a Cristo. De personagens apequenados, passaram a heróis. Nenhum contraste poderia ser mais marcante; nenhuma transformação mais dramática e tipicamente romântica (THORSLEV, 1965, p. 107).

3.4 SATÃ E PROMETEU

Para Thorslev, entre os heróis românticos, os protótipos de Satã e Prometeu – figuras equivalentes, sendo que Prometeu tem origem na mitologia grega e o Satã de *Paraíso Perdido* está associado à mitologia cristã – são os mais sublimes e rebeldes. Prometeu, principalmente, se tornou símbolo máximo, no movimento romântico, da luta pela liberdade humana contra qualquer tipo de opressão. Ele agrega, em sua personalidade, os principais focos do Romantismo: a preocupação com a liberdade individual e a preocupação com a sociedade. Ambos se voltam contra Deus em nome do indivíduo, da humanidade e da liberdade (THORSLEV, 1965, p. 108).

Dos heróis aqui estudados, só Satã e Caim não devem sua origem romântica ao *Sturm und Drang* alemão, tendo se originado em terras e língua inglesas – Satã com John Milton, no século XVII, e Caim com Lord Byron, no século XIX. Essa é a comprovação cabal da importância do *Sturm und Drang* para o Romantismo europeu. Porém, enquanto a literatura inglesa concebeu o Satã de *Paraíso Perdido*, na literatura alemã, a figura de Satã acabou ficando associada ao demônio Mefistófeles. (THORSLEV 108)

O Mefistófeles alemão era a personificação do mal da mitologia cristã medieval, e quase se perdeu de vista o fato de que esse demônio era o mesmo que Lúcifer, o anjo caído. Apesar de esperto, apresentável e sofisticado, Mefistófeles permaneceu como um personagem cínico e de valorização negativa, muito diferente do Satã de Milton, combativo e esperançoso, e diferente também da concepção de grande homem do próprio *Sturm und Drang*. Definitivamente, o Mefistófeles alemão não se encaixava nas concepções heroicas nem mesmo do Romantismo local. A única exceção ao fato de que os demônios alemães ficaram todos restritos à figura de Mefistófeles está em um texto do poeta Klopstock, que foi escrito como uma sequência de *Paraíso Perdido* e continha anjos do mal que se aproximavam da sublimidade do Satã de Milton – ou era essa a intenção (THORSLEV, 1965, p. 109).

O inglês John Milton publicou *Paraíso Perdido*, um poema épico, em 1667, em dez cantos. Uma segunda edição foi publicada em 1674, em doze cantos, com pequenas revisões do autor. Em mais de dez mil versos brancos, Milton conta a história da expulsão dos seres humanos do jardim do Éden. Sua extensão é uma tentativa ambiciosa de abranger toda a narrativa da perda do paraíso – da perspectiva de Satã, o anjo caído, e de Adão, que representa o ser humano caído em desgraça. Mesmo séculos depois, o poema se conserva como uma meditação poderosa sobre rebelião, anseio e desejo de redenção (MILTON, 2021).

Todavia, o Satã de Milton não era, originalmente, um herói – muito menos um com a estatura que atingiria durante o Romantismo. Foi uma releitura romântica que o transformou. Como aconteceu com o vilão gótico, Satã se metamorfoseou ao longo dos anos; ou, melhor, o que mudou foram os valores da sociedade e, conseqüentemente, a visão que o público tinha do personagem. Com o enfoque no indivíduo que ganha força com o Romantismo, Satã vai sendo aos poucos visto por um prisma mais favorável: o público vai se apercebendo cada vez mais de sua sublimidade, e seus pecados vão sendo considerados passíveis de perdão. Isso acontece, em parte, por conta de uma atenuação da ortodoxia cristã (que, antes do Romantismo, era incapaz de aceitar que demônios ocupassem o lugar de heróis), em parte pela valorização de conceitos como o do sublime e, em parte, pela mudança no olhar dirigido ao indivíduo, que permitiu que Satã fosse visto como humano, e até como vítima. Quando o Romantismo enfim deságua em Blake e Shelley, o Satã de Milton já deixou de ser um vilão e se tornou um herói (THORSLEV, 1965, p. 109-110).

Em *Paraíso Perdido*, portanto, o personagem ainda não era o herói que viria a se tornar (por meio da mudança de ótica do público); ainda assim, era, no mínimo, heroico – algo que o Mefistófeles alemão nunca chegou a ser. Por ser agressivo (no sentido de ativo, dinâmico, diligente) e inventivo (engenhoso, criativo), Satã é inevitavelmente associado ao orgulho arrogante – conhecido pelo termo *hubris* – típico do indivíduo romântico. A força do personagem Satã na obra de Milton é tamanha que críticos como Thorslev (1965) nem chegam a mencionar o nome de outro personagem que poderia reclamar o título de herói genuíno do épico.

John Dryden, o poeta inglês do século XVII, foi o primeiro a chamar Satã de o herói de *Paraíso Perdido*. Embora esse comentário não fosse exatamente um elogio – pois Dryden acreditava que fazer de Satã o herói do poema, no lugar de Adão, determinava que a obra não pudesse ser considerada um grande épico –, é o reconhecimento de um fato: Satã tem o papel, a posição e o protagonismo que seriam correspondentes aos do herói (o anti-herói por excelência, portanto). Dryden, que não era um romântico, não julga Satã um herói segundo os moldes do Romantismo, como outros críticos e autores fariam. Os critérios usados por ele para classificar Satã como o herói de *Paraíso Perdido* são os do neoclassicismo em que ele estava imerso (e cujas estreitas regras não autorizavam um crítico a fazer de Adão o herói, pelos motivos citados acima).

Se Dryden representou bem os ideais neoclássicos, William Blake, poeta e pintor inglês, era um romântico, na acepção do termo, por seu isolamento frente às pessoas de seu tempo. Blake associava a poesia à liberdade, à energia e à paixão. E ele via esses valores em *Paraíso Perdido*, tendo chegado a afirmar que Milton escrevia com grilhões quando falava de anjos e de Deus, e com liberdade ao falar de demônios e do inferno – o que era um elogio a Milton da parte de Blake (THORSLEV, 1965, p. 111).

E se Dryden já considerava Satã como um herói mesmo pelo viés neoclássico, Shelley, ao tratar de Satã e Prometeu, faz essa análise de acordo com a visão dos românticos. Para o poeta inglês, seria um erro pensar no personagem de Milton como uma mera figura de personificação do mal, como era Mefistófeles na literatura alemã. Satã é muito mais que isso: é um herói trágico, o único que pode se comparar a Prometeu, e que se reputa até mesmo superior a Deus. *Paraíso Perdido* contém uma inversão que é fundamental na obra: Satã se torna melhor do que Deus. Enquanto o primeiro é perseverante e resiste à adversidade e à tortura, o último se aproveita da própria segurança para infligir uma terrível vingança a seu inimigo, com o objetivo de irritá-lo para que faça por merecer novos tormentos. E, assim como o Deus de Milton em *Paraíso Perdido* é visto por Shelley como inferior a Satã em bondade e honestidade, o mesmo ocorreria entre os personagens que lhes são correspondentes na tradição clássica: Zeus e Prometeu (THORSLEV, 1965, p. 111-113).

Byron, por fim, traz o personagem do anjo caído para seu drama *Caim*. O Lúcifer de Byron age como um Mefistófeles, mas no resto da tradição inglesa, a figura de Satã geralmente vem de *Paraíso Perdido*, e não de *Fausto*. O demônio de Byron tem mais inteligência e sofisticação que o Satã de Milton, e compartilha com ele a sublimidade, a postura de desafio e a coragem. É um titã, um realizador, é ativo, e não um mero destruidor passivo e covarde como o Mefistófeles de Goethe. Portanto, embora tenha características de um Mefistófeles e guarde semelhanças com este personagem, o Lúcifer de *Caim* tem muitos traços que o aproximam do Satã de Milton. Byron foi fortemente tocado por Milton e, conseqüentemente, muitos de seus heróis carregam características herdadas do Satã de *Paraíso Perdido*: a postura de desafio, o apreço pela liberdade individual, a auto-confiança e a auto-afirmação (THORSLEV, 1965, p. 112).

Se Thorslev (1965) reputa Satã e Prometeu como os mais sublimes dentre os heróis românticos, para o autor, Prometeu tem ainda maior destaque. É o melhor representante dos

heróis românticos, o mais desenvolvido, o mais típico, que melhor carrega os valores e ideais do movimento. Ele é puro símbolo, pura representação; não está associado ao gótico, não guarda um mistério sombrio, não carrega marcas de pecados.

Foi o dramaturgo grego Ésquilo (circa 525 AC – 456 AC), em *Prometeu acorrentado*, quem primeiro deu a Prometeu o atributo de herói e de protetor da humanidade. Prometeu tinha aparecido antes, em Hesíodo, mas era uma figura diferente: uma espécie de trapaceiro vigarista e astuto, que enganou Zeus em um sacrifício e roubou o fogo do céu. Em Ésquilo, está totalmente transformado em um herói titânico e salvador. Foi nesta forma que ele conquistou os poetas desde então.

O Prometeu de Ésquilo não é, porém, apenas aquele que concede à humanidade a luz e o fogo, mas um benfeitor de muitas outras maneiras: ele ensinou as ciências da astronomia e matemática e os rudimentos da física; iniciou a cultura do solo e a construção de cidades; ensinou os meios de locomoção em terra e no mar, e até introduziu a arte da música. Ao fazer tudo isso pela humanidade, no entanto, ele incorreu na ira de Zeus, e foi, por isso, condenado a sofrer o castigo eterno.

O drama de Ésquilo foi provavelmente apenas a primeira parte de uma trilogia; no entanto, e uma vez que quase todo o texto das últimas duas peças se perdeu, não é possível saber que desfecho o autor pretendia dar ao seu herói. É certo que Prometeu reconciliou-se com Zeus e foi finalmente libertado da escravidão, mas como isso veio a acontecer é um assunto de muita controvérsia entre os estudiosos. Thorslev (1965, p. 113) endossa a teoria de que Ésquilo deve ter, nas últimas peças, introduzido um Zeus que, com o passar do tempo, amadureceu em compreensão e empatia, e, portanto, se tornou mais próximo de seu nobre oponente.

O traço mais marcante de Prometeu reside no fato de que ele trouxe a luz e o fogo para a humanidade – no sentido metafórico de conhecimento –, e é por isso que é comparável a Lúcifer (ou Satã), que também deu aos seres humanos um conhecimento que não detinham até então. Prometeu é, assim, o humano máximo, por excelência. Ninguém defendeu a categoria com mais empenho, ninguém lutou mais para beneficiar a humanidade do que ele, e por isso merece, mais que qualquer outro, o título de representante maior do individualismo humanista. É o herói romântico que mais fortemente representa as questões mais íntima e essencialmente humanas do Romantismo: a oscilação entre um orgulho arrogante e a preocupação com a sociedade, o apego

à liberdade individual e o desejo de estendê-la a toda a sua irmandade (THORSLEV, 1965, p. 113).

Importante ressaltar que os heróis românticos têm a característica comum de serem duplos, fragmentados, contraditórios, cheios de dúvidas e questionamentos (algo estreitamente ligado ao espírito romântico), e esse atributo se apresenta também em Prometeu. Além disso, ao passo em que é humano – vulnerável à fúria de Deus, cheio de conflitos e de defeitos –, ele é também um titã, detentor de incomparável força e poder, e até seu destino é titânico, visto que é condenado à punição eterna por causar a ira divina.

Nas histórias de Caim, Lúcifer (ou Satã) e Prometeu, qualquer desvio das normas impostas por Deus é condenado, bem como qualquer tentativa de independência, autonomia, liberdade. Assim, as tentativas de confrontar as normas divinas atraem para o personagem rótulos negativos, pelos quais passa a servir como exemplo a não ser seguido, de modo a desestimular a repetição do ato de insurreição – papel recorrentemente atribuído ao vilão das narrativas góticas, o que reforça a conexão entre vilões góticos e heróis românticos, bem como sua posição fronteira entre o bem e o mal. Entre os rótulos mencionados, são frequentes aqueles que foram atribuídos à descendência de Caim: inventividade, criatividade e auto-afirmação – todos atributos de personagens que cultivaram algum grau de individualismo (THORSLEV, 1965, p. 113).

De maneira parecida, as figuras dos deuses, nas narrativas indicadas acima, representam frequentemente o ápice do orgulho arrogante e da perene necessidade de auto-afirmação. Chega a ser possível compará-los a vilões góticos, tamanha é sua perversidade. Em uma época em que proliferaram os personagens individualistas e narcisistas, as figuras dos deuses parecem também ter seguido esse modelo.

Há outras lendas da Antiguidade que falam de Prometeu, e em uma delas ele não é o salvador da humanidade, mas o próprio criador (atributo coerente com um dos traços recorrentes da figura de Prometeu, que é o poder criador). Ao longo da Idade Média, o Prometeu de Ésquilo foi associado não com Satã, mas com Deus e com Cristo. Jeová e Prometeu se parecem no sentido de que, de acordo com muitas lendas, ambos tinham sido criadores da humanidade. No entanto, era mais comum a comparação de Prometeu com Cristo, por conta do intenso sofrimento vivido por cada um (THORSLEV, 1965, p. 114).

O primeiro tratamento moderno de Prometeu se deu em *Estatua de Prometeo* (1659), drama de Calderon de La Barca. O poeta e dramaturgo espanhol mistura a lenda antiga de Prometeu com a lenda de Pandora, aproximando a ideia de que Prometeu teria dado o fogo – mais literal, que remete a uma forja – como um presente à humanidade da ideia de que esse fogo equivaleria à luz, à compreensão e à vida. Ambas as idéias estão conectadas ao conhecimento e ao poder de criação.

O Prometeu de Calderon, apesar de já ser uma modernização do mito antigo, não é nem mais um titã desafiador, nem ainda um rebelde romântico. O primeiro tratamento romântico de Prometeu se daria pelo *Sturm und Drang* alemão (como aconteceu com todos os heróis românticos, à exceção de Caim e Satã). No entanto, o próprio *Sturm und Drang* se inspirou não no Prometeu de Ésquilo, nem nas versões medievais que comparavam Prometeu a Deus e a Cristo, nem no drama moderno e híbrido de Calderon, mas em um ensaio do filósofo inglês Earl of Shaftesbury.

Shaftesbury, por sua vez, extraiu sua inspiração dos antigos, mas não da versão de Ésquilo: havia uma variação da lenda na antiguidade segundo a qual Prometeu não era só um beneficiador e protetor da humanidade, mas seu próprio criador. Foi a esta versão da lenda que Shaftesbury se referiu e que acabou inspirando o *Sturm und Drang* alemão (THORSLEV, 1965, p. 113).

Em seu ensaio, Shaftesbury fala de escrita, de autoria e do artista ideal, e opina sobre o que é necessário para carregar, com mérito, o título de poeta. Para ele, o verdadeiro poeta é um segundo criador, como um Prometeu. Os alemães do *Sturm und Drang*, a partir deste ensaio, desenvolveram a ideia de que o artista não é só um imitador da natureza (como dizia Platão), mas um fazedor de mundos – um segundo criador, como Prometeu. E assim, indiretamente, o Prometeu de Ésquilo se tornou uma inspiração para o movimento romântico (THORSLEV, 1965, p. 115).

Assim, se Assuero, por um lado, é símbolo do isolamento, da visão privilegiada e da compulsão narrativa do poeta romântico, por outro lado, Prometeu é símbolo do poder criador do artista – primeiro, sob Deus, e depois (com o avanço do Romantismo), até mesmo contra a autoridade divina.

Essa figura de Prometeu do *Sturm und Drang* alemão, inspirada em Shaftesbury, que, por sua vez, inspirou-se na antiguidade, reúne, então, as características de patrono, salvador e criador

da humanidade, rebelde contra Deus. Difere da de Ésquilo porque seu Prometeu não tinha o poder criador. Foi essa figura que o poeta romântico alemão Goethe – ele mesmo um dos poetas do *Sturm und Drang* – usou em seu fragmento *Prometeu*.

Goethe faz de Prometeu filho de Júpiter, mas um filho rebelde que encontra sua alegria em criar imagens de argila a que ele espera dar vida. Minerva, que o ama, conta-lhe o segredo da fonte da vida para que ele possa vitalizar seus ícones sem a ajuda de Júpiter. Ele então ensina e orienta suas criaturas, dando a todos eles dons com os quais construir uma civilização humanista, o último dos quais é o dom da morte. O terceiro ato é um longo e eloqüente hino de desafio em que Prometeu declara a si mesmo e aos seres humanos que criou como independentes do poder de qualquer divindade (THORSLEV, 1965, p. 115).

Confirmando, mais uma vez, a conexão entre os mitos aqui estudados, o conceito de morte como presente, privilégio ou dom que aparece no Prometeu de Goethe ecoa ideias presentes nos mitos de Caim e Assuero – justamente por não poderem morrer, tais figuras têm propensão a ver a morte por um prisma positivo, e não como algo negativo, como os mortais a vêem. A título de ilustração, no drama de Byron, Caim se queixa dos pecados de seus pais, pois, segundo ele, a expulsão do Éden lhes teria legado, a todos, a condição de mortais e a necessidade de trabalhar. Depois de matar Abel e ser amaldiçoado por Deus com a imortalidade, Caim muda de posição e chega a alegar que este é um fardo muito pesado para se carregar (BYRON, 2019). A obra prova que há uma questão de ponto de vista implícita na apreciação da morte: para o mortal, ela é imposição e dura sina; para o imortal, representaria alívio. Prova, também, que o indivíduo – o de inspiração romântica, principalmente – está sempre insatisfeito, eterno rebelde. A imortalidade dessas figuras é, assim, uma imortalidade de matiz sombrio, pesada, de conotação negativa.

Portanto, o Prometeu de Goethe, apesar de inspirado no ensaio de Shaftesbury e em uma variação não-esquiliana da lenda clássica, tem traços típicos do Prometeu de Ésquilo: é titã, é rebelde e apela ao Destino e ao Tempo como poderes supremos, acima de Deus. Mas tem também diferenças: detém poder criador, não sofre a ira divina nem a consequente punição, como acontece com o Prometeu de Ésquilo. As características da ira e da punição divina, ausentes no *Sturm und Drang* de Goethe e presentes no *Prometeu acorrentado* de Ésquilo, teriam papel central nas obras de Shelley e Byron.

Como em uma espécie de colagem, pastiche ou justaposição feita a partir de fragmentos das figuras anteriores, Shelley, finalmente, se apropriou da lenda de Prometeu e a moldou, dando-lhe a forma que seria utilizada pelo Romantismo inglês. O início da história de Shelley é igual à de Ésquilo, com a revolta e punição de Prometeu, mas o poeta inglês deixa explícito em seu prefácio que não foi capaz aceitar a hipótese esquiliana de reconciliação entre o herói protetor e o opressor da humanidade. Para Shelley, o interesse moral da narrativa se perderia, caso Prometeu retirasse, diante de seu adversário, todos os argumentos que defendera tão ardorosamente. Vemos, aqui, o interesse do autor em manter uma mensagem de fundo moral, edificante, que transmitisse uma posição ideológica. Consequentemente, Shelley faz Júpiter ser derrotado pelo Demogorgon, e a decorrente libertação de Prometeu inicia o reinado do amor (THORSLEV, 1965, p. 116).

Por ser eminentemente simbólico – e, portanto, muito abstrato e pouco palpável –, o drama de Shelley é considerado demasiadamente aberto e de difícil interpretação. Segundo Thorslev (1965), a interpretação mais frequente e mais aceita é a de que Prometeu representaria a mente humana e Júpiter representaria, grosso modo, os deuses tradicionais – ou a ideia que nós, seres humanos, fazemos desses deuses. Essa interpretação explicaria o fato de que, no poema, Prometeu se considera o criador de Júpiter e a única fonte de seu poder.

O herói de Shelley é tradicional na medida em que seu Prometeu é benfeitor da humanidade, é um titã, um sofredor e um rebelde contra Deus – como foram vários outros antes dele. Shelley acrescenta, entretanto, um ingrediente novo: a misericórdia cristã e a resultante capacidade de perdoar. Graças a essa compaixão do herói, o próprio autor declara, no prefácio, que seu Prometeu – que chega a se arrepender de ter castigado e amaldiçoado a Júpiter – seria superior ao Satã de Milton (THORSLEV, 1965, p. 116-117).

No entanto, as características marcantes de Satã e de Prometeu que seriam transmitidas ao herói byroniano não são o poder criador, ou mesmo a compaixão do Prometeu de Shelley, mas, sobretudo, a postura de desafio – à sociedade e a Deus.

3.5 O HERÓI BYRONIANO

Foi o poeta inglês George Gordon Byron (1788-1824) quem trouxe à perfeição o tipo rebelde, descendente, dentre outros, do Satã de Milton – personagem que é imediatamente

reconhecível no retrato de Byron delineado pelo Conde de Lovelace em *Astarte* (1905), o primeiro livro a lançar luz sobre o mistério da vida de seu avô, o poeta: ele gostava de algumas lendas orientais, e em seu discurso e poesia assumiu o papel de um ser caído, exilado, expulso do céu ou condenado a um novo avatar na terra por algum crime, existindo sob uma maldição, fadado a um destino fixado por ele mesmo em sua mente, mas que parecia determinado a “cumprir (...) como se acreditasse que estava predestinado a destruir a própria vida e a de todos ao seu redor” (PRAZ, 1951, p. 61). É recorrente essa imagem de Byron em que vida e obra se misturam de forma quase indivisível, levando muitos críticos e leitores a crer que sua maior criação, o herói byroniano, estaria fundada nele mesmo.

Byron nasceu com o pé direito deformado, que muitos relatos contemporâneos sugerem que era um pé torto. Essa aflição congênita resultou em várias anormalidades que Byron apresentava, incluindo panturrilha atrofiada, perna curta e torção do tornozelo para dentro, fazendo com que ele andasse com a lateral do pé, em vez de andar sobre a planta do pé. Sua deformidade o envergonhou por toda a vida e, por vezes, gerou escárnio. Ele tentou, com sucesso variável, escondê-lo até mesmo de seus médicos durante sua doença fatal na Grécia. Parecia se guiar pelo antigo ditado latino que dizia: “cuidado com as imperfeições físicas visíveis”, pois seriam estes os marcados por Deus – os corcundas, os aleijados. É possível que Byron tenha visto na deformidade física o sinal de seu destino, e que sempre tenha se sentido um homem marcado, carimbado com um sinal entre os mortais comuns, um fora da(s) lei(s) (PRAZ, 1951, p. 70).

Byron se percebia diferente por sua deformidade física – como um monstro, infrator das regras da estética estabelecida. Praz (1951, p. 70) questiona se seria este o ponto nevrálgico e fundador da monstruosidade e da necessidade de fatalidade de Byron, que ele semeou ao redor e adiante de si em vida e obra.

Lord Byron, até então um poeta de verve classicista, tornou-se conhecido após a publicação dos dois primeiros cantos de seu poema narrativo *A peregrinação de Childe Harold*, em 1812. Um sucesso estrondoso o seguiu, a partir daí – e Byron, ciente da importância de estar falado, esforçou-se por manter esse personagem prototípico associado a si: boêmio e devasso, também ele rejeitava as convenções de seu tempo, e tinha o nome ligado a um crime nebuloso, envolto em mistério – supostamente, uma relação incestuosa com sua meio-irmã (CARPEAUX, 2011, p. 1544).

Segundo Praz, é bem possível que Radcliffe tenha desenhado a figura do sinistro monge Schedoni principalmente a partir de seu estudo dos livros que, como a conhecedora de literatura que era, ela costumava ler. Mas o caso de Byron é mais complexo. Ele declarou que “*O Corsário* foi escrito com amor e muito da existência” (PRAZ, 1951, p. 69). Dada a vaidade de sua natureza, é possível que ele tenha deliberadamente modelado a si a partir da figura do anjo maldito.

A conclusão de Du Bos, um de seus biógrafos, era de que ele nascera *blasé*, e que só podia realmente se sentir um fora da lei. Para Praz (1951), quando se vê como fictícios e como convencionais os inúmeros retratos que Byron desenhcou de si mesmo sob a figura de fora da lei, comete-se uma irreparável interpretação errônea dele, pois esses retratos surgem da camada mais profunda de sua sinceridade: “dentro da lei, ele não sente nada; fora da lei, ele sente profundamente” (PRAZ, 1951, p. 70).

Foi na transgressão que Byron encontrou seu próprio ritmo de vida. A esse respeito, Du Bos lembra, muito apropriadamente, o título de um dos *Les Diaboliques* – contos escritos por Barbey d’Aurevilly: *A felicidade no crime (La Bonheur dans le crime)*. As muitas biografias de Byron, dentre as quais as de Du Bos, Maurois e Ethel Colburn Maye, dão conta de que Byron teria procurado no incesto um tempero para o amor, que precisava do sentimento de culpa para despertar nele o fenômeno do sentido moral, e do sentimento de fatalidade para apreciar o fluir da vida (PRAZ, 1951, p. 70-71).

Para Praz, Du Bos encontrou a chave para o caráter de Byron ao dizer que ele possuía uma melancolia inata, graças, talvez, a um coração em si estático que, para perceber seus batimentos, precisava que eles acelerassem até a loucura. Parece um paradoxo e, ainda assim, a coisa mais genuína que Byron possuía era a força da inércia. Teria ele dito, em seus anos mais maduros, à amiga Lady Blessington, que sem a paixão, apenas vegetamos (PRAZ, 1951, p. 71).

Mas independentemente de quão artificiais os métodos pelos quais Byron cultivava sua personalidade de homem fatal, ele tinha, por natureza, não só o tipo certo para o papel, mas também acesso a uma longa cadeia de ancestrais literários que se conformava mais ou menos com o tipo do nobre rufião (PRAZ, 1951, p. 70). Com tal alicerce, foi se inserindo nessa cadeia, e construindo, gradualmente, em romances e dramas, a figura do herói que carregaria o seu nome.

O primeiro herói byroniano não nasceu totalmente desenvolvido da mente do jovem Byron durante seu *grand tour* (viagem pela Europa empreendida por jovens europeus de classe alta com meios e posição suficientes quando atingiam os vinte e um anos, e que Byron realizou entre os anos de 1809 e 1811). O caráter poético e sentimental de Childe Harold já havia aparecido em *Hours of Idleness* (1807), coletânea de poemas de verve neoclássica, na figura do estudante de dezoito anos que carinhosamente relembra sua infância passada em Harrow. A tendência ao isolamento já surgira na figura que se julga, em “Childish Recollections”, um eremita sozinho em meio à multidão. E a melancolia sombria já despontara em “Elegy on Newstead Abbey”, em que o último e mais jovem de uma nobre linhagem vê com desalento poético as torres em decomposição e os túmulos úmidos (THORSLEV, 1965, p. 127).

Foi, porém, Childe Harold o primeiro herói byroniano e o protótipo de todos os demais. Com a publicação dos dois primeiros cantos de *A peregrinação de Childe Harold* em 1812, poema e poeta se tornaram lendários quase em questão de dias. O longo poema narrativo em quatro partes é um grande relato de viagem, repleto de descrições poéticas de cenas e eventos.

Os primeiros dois cantos do poema têm três diferentes personagens poéticos, nenhum dos quais é mantido claramente distinto dos outros. Em primeiro lugar, há o próprio Childe, que é em grande parte um herói literário romântico tradicional ou uma aglomeração de tipos heroicos. Em segundo lugar, há no primeiro canto, pelo menos, um menestrel-narrador cuja dicção arcaica e comentários moralizantes ocasionais seguem a tradição dos romances de Scott. Finalmente, há a própria personalidade de Byron (que é, obviamente, uma persona, uma invenção da imaginação do poeta), que irrompe com elegias pessoais ou com diatribes poéticas contra a guerra e a tirania, e que não é realmente consistente em voz ou caráter com os outros dois personagens do poema. Byron não esclarece a confusão até o quarto canto, quando abandona o primeiro e o segundo personagens poéticos e retém apenas o terceiro (BYRON, 2017).

O terceiro e o quarto cantos foram escritos mais tarde, em 1816-17, após quatro agitados anos na Inglaterra – os anos de sua maior fama, e, após o escandaloso divórcio, de sua maior ignomínia. Thorslev argumenta que Byron cresceu como homem durante aqueles anos, e que certamente amadureceu como poeta. Todavia, algo da mesma confusão de personagens poéticos persiste em *Childe Harold*, pelo menos ao longo do terceiro canto. Childe aparece novamente, mas, como seu criador, está mais maduro. Se havia algo adolescente no herói dos primeiros cantos, esta figura é mais como o tradicional herói romântico rebelde. Como Byron, ele voltou à

sociedade, mas, incapaz de resistir à beleza e à fama, perdeu sua reputação e finalmente percebeu que é “o mais impróprio dos homens para viver com o homem”, uma vez que “não cederia o domínio de sua mente / Aos Espíritos contra os quais seu próprio rebelou, / Orgulhoso embora desolado” (BYRON, 2017).

O Childe Harold dos dois primeiros cantos é de fato uma figura literária imaginária, embora alguns detalhes de ancestralidade ou biografia possam ter sido extraídos da vida pessoal de Byron. Em personalidade, ele é um composto de muitos elementos distintos e até díspares dos heróis discutidos nas subseções anteriores. Em idade e em algumas de suas atitudes, ele é um filho da natureza; em sua aparência e com suas paixões extintas e pecados secretos, ele tem uma semelhança com o vilão gótico, especialmente o vilão sentimentalizado do drama; e em suas meditações e em suas reações pessoais em relação à humanidade e à natureza, ele assemelha-se mais aos tipos do século XVIII, como o homem de sentimento (THORSLEV, 1965, p. 132).

Harold, assim como os vilões góticos, é de uma longa linhagem que era "gloriosa em outros dias" (BYRON, 2017). Essa semelhança talvez seja acidental, mas o mesmo não pode ser dito do orgulho altivo e da reserva fria de Childe, suas paixões extintas, seus pecados secretos e seus lampejos de remorso meio oculto. Harold tem duas das mais típicas características dos vilões góticos: primeiramente, o sorriso, quase uma marca registrada. Como no trecho: “Um sorriso maligno apenas beirando o escárnio / Enredado em seu lábio”. A imagem finalizada do personagem é menos ostensivamente gótica, mas sua relação com seu primo, o vilão do drama ou romance, ainda é clara também em seu misterioso passado, pelo qual carrega duro remorso: “Estranhas dores passavam pelo semblante de Childe Harold, / Como se a memória de algum conflito mortal / Ou paixão frustrada espreitasse ali” (BYRON, 2017, p. 39).

Vimos que Byron tinha amplo precedente literário para dar a Harold esses pecados passados e secretos e o remorso resultante. O charme irresistível de um passado secreto e pecaminoso era um dos principais atrativos do vilão gótico original e, como vimos, a intensidade do remorso, sentimentalizado no herói-vilão do drama gótico, havia se transportado para o personagem do nobre fora da lei, muito antes que Byron começasse a escrever. É especialmente interessante notar que Byron deu a Childe esses pecados secretos na primeira aparição dele no Canto I, provavelmente antes que o autor carregasse em sua consciência quaisquer de seus pecados, fosse o suposto incesto ou o rompimento de seu casamento. Parece uma evidência clara

de que este aspecto do herói byroniano, em sua primeira manifestação, pelo menos, foi inspirado pela literatura, e não pela vida (THORSLEV, 1965, p. 134-135).

Childe Harold é, acima de tudo, um peregrino, não no sentido de turista, por um lado, ou como verdadeiro penitente, por outro, mas marcado e amaldiçoado pelo pecado, vagando pela Europa em uma busca quase sem esperança de auto-restauração, e temendo que isso nunca aconteça, mesmo na morte. Em outras palavras, Harold é o primeiro Caim de Byron, ou seu judeu errante. No Canto I, o leitor é informado, sobre Childe, que “uma melancolia abominável à vida / inscrevia em seu semblante descaído a desgraça inquietante de Caim” (BYRON, 2017, p. 21), e, mais tarde, o próprio Childe nomeia sua doença: “É aquela escuridão constante e incessante / Que o lendário judeu errante carregou; / (...) Mas não pode esperar descanso antes [da morte]” (BYRON, 2017, p. 22).

Isso não significa que as histórias de Caim ou Assuero forneceram inspiração direta e integral para *Childe Harold*; essas narrativas eram criações do movimento romântico, e ilustravam temas típicos – remorso eterno, desejo de viajar, tédio, dor do mundo – que *Childe Harold* também contém. Eram temas recorrentes na tradição literária romântica, e não são, de forma alguma, exclusivos dos textos de Byron.

Um dos propósitos a que *Childe Harold* servia era fornecer aos leitores imagens de um *grand tour* imaginário. Então, como agora, os locais turísticos mais comuns na Europa eram ruínas, tumbas e monumentos de glórias passadas. Childe Harold fazia, portanto, uma escolha natural quando selecionava esses locais para suas meditações, mas eles continham um apelo especial para seus leitores pelo fato de que muitos lembravam guerras recentes, e guerras nas quais os ingleses tiveram um papel proeminente. O tom elegíaco dos dois primeiros cantos do poema, bem como os temas recorrentes de *ubi sunt* e *sic transit*, também tem muita relação com a tradição dos egoístas sombrios do século anterior, personagens conhecidos por suas reflexões sobre a transitoriedade da vida e das coisas do mundo (THORSLEV, 1965, p. 136).

As elegias de Harold não carregam qualquer consolo cristão de uma imortalidade além-túmulo. O peregrino é um egoísta sombrio secularizado, mais próximo dos clássicos (em tema, pelo menos) do que seus antepassados eclesiásticos do século anterior. Na longa passagem *vanitas vanitatis* que abre o Canto II, Harold pode apenas concluir que o homem é um “pobre filho da Dúvida e da Morte, cuja esperança é construída sobre juncos” (BYRON, 2017, p. 25).

Finalmente, o Childe dos dois primeiros cantos, em muitos momentos, é um homem de sentimento. Ele sofre por um amor não correspondido; apesar de sua preferência freqüentemente confessa pela solidão e sua antipatia pela humanidade, ele é um humanitário – frontalmente contrário à guerra e à tirania em todas suas formas. A afinidade de Harold com o herói de sentimento é mostrada mais claramente em sua prevacente simpatia humana. Ele é solitário e anti-social, mas mais por causa de suas sensibilidades requintadas do que por qualquer traço basicamente misantrópico em sua natureza. Como a maioria das personalidades poéticas românticas, ele foi predestinado, separado de outros homens, alienado do mundo social do qual de outro modo alegremente seria parte: “Assim ele contemplava, sem se misturar com a multidão; / Mas não os via com ódio misantrópico: / De bom grado, ele agora teria se juntado à dança, à música; / Mas quem pode sorrir se afunda sob seu destino?” (BYRON, 2017, p. 45).

Thorslev considera altamente provável que a amplitude da seleção de características heroicas responde em grande parte pela aclamação imediata e surpreendente do poema. Childe é um personagem poético que combinou em sua pessoa muitas ou a maioria das características que o público da época reputava atraentes: embora sofrendo de amor não realizado, de tédio e de remorso, ao mesmo tempo ele aprecia as belezas do cenário natural e é capaz de moralizar sobre a efemeridade da fama e glória e sobre a vaidade da vida. Se o *Rokeby* de Scott era um conglomerado de protótipos de heróis românticos, na pessoa de Childe Harold, Byron incluiu todos esses tipos em um, e acrescentou as características de um moralista meditativo. Tal herói não falharia em atrair o público na era romântica (THORSLEV, 1965, p. 139).

O Childe dos Cantos III e IV é, de certa forma, uma pessoa diferente. É menos retórico e mais poético; menos tradicional e muito mais pessoal. O personagem se torna mais assimilado à própria personalidade de Byron, embora algumas cores do retrato original permaneçam, não apenas na mente do leitor, mas em passagens esporádicas dos poemas posteriores. O escandaloso passado de Childe se tornou real, e, portanto, também o seu exílio no Canto III, deixando de ser apenas um artifício literário. Há, no entanto, menos de cinismo e mais de sofrimento; menos de pecado e culpa, e mais de ser pecador. Em outras palavras, há menos do vilão gótico e mais do herói de sensibilidade (THORSLEV, 1965, p. 139-140).

Os dois primeiros cantos de Childe Harold foram publicados em março de 1812, e em poucos meses Byron estava sendo brindado e festejado por toda a sociedade londrina. É surpreendente que nos dois anos seguintes de sua vida ele tenha encontrado tempo para escrever:

além de tomar parte ativa na vida social de Londres, ele fez três discursos na Câmara dos Lordes, teve dois casos prolongados, e começou a cortejar aquela que seria sua esposa, Annabella Milbanke. Mas, no breve período de pouco mais de um ano – a partir de junho de 1813 a agosto de 1814 –, Byron publicou os quatro primeiros (e mais importantes) de seus romances em verso, que ficaram conhecidos como os contos turcos: *O Giaour* (junho de 1813), *A noiva de Abydos* (dezembro de 1813), *O Corsário* (fevereiro de 1814), e *Lara* (agosto de 1814).

Como o público já tinha sido preparado por *Childe Harold*, todos os romances foram imediatamente bem-sucedidos. Além disso, o sucesso dos textos não foi apenas popular, mas também entre os críticos. Esses fatos dão testemunho da popularidade não só da poesia de Byron, mas de seu herói, uma vez que todos esses romances dependem grandemente dos protagonistas, mais do que de seu enredo ou dicção poética, para seu efeito. Ainda assim, os romances não contribuíram tanto para o desenvolvimento do herói byroniano. O romance em versos, desde então, tornou-se um gênero datado, tendo sido substituído, na preferência do público, pela prosa ficcional, ao passo em que *Childe Harold*, *Don Juan* e alguns dos dramas de Byron ainda são lidos (THORSLEV, 1965, p. 147).

Embora os romances não mostrem muito avanço no desenvolvimento do herói para além de *Childe Harold*, a escolha de características feita por Byron para esses personagens foi mais seletiva e, portanto, eles são mais consistentes; não precisam se desdobrar nos vários papéis de Childe, que tinha que ser não apenas um herói-vilão romântico, mas turista e moralista meditativo também (THORSLEV, 1965, p. 147).

Os heróis byronianos desses quatro romances variam, em caráter, entre dois pólos: o do vilão gótico e o do herói de sensibilidade. Eles são todos, no entanto, nobres fora da lei e são, portanto, ativos, não contemplativos, como são Childe Harold, Manfred e Caim. O Giaour é, em grande parte, um vilão gótico cheio de remorso. Selim, de *A noiva de Abydos*, é quase integralmente herói de sensibilidade e nobre fora da lei: seu personagem suave o torna uma exceção no grupo. Conrad, de *O corsário*, e o protagonista de *Lara* são definitivamente nobres fora da lei apaixonados, mas o poder de seu desafio arrependido os torna mais próximos, talvez, do tipo de Karl Moor.

A primeira coisa a ser observada sobre *O Giaour* é a natureza fragmentária de sua composição e publicação, pois isso causa dificuldades de interpretação. A intenção original de Byron era contar uma história de fragmentos desconexos (como ele mesmo escreve em um

prefácio), mas o autor tornou a narrativa confusa ao adicionar passagens antes e depois da publicação. O poema final, na sétima edição, tem vinte fragmentos diferentes, com três narradores diferentes (um pescador muçulmano, um monge cristão piedoso e a própria persona de Byron), com muitos flashbacks confusos, sem transições e com um longo monólogo pelo próprio Giaour (BYRON, 1813).

Esta é a história, na medida em que se pode decifrá-la: o Giaour, um veneziano cristão em terra muçulmana, de alguma forma conseguiu conquistar o carinho de Leila, esposa de Hassan, um senhor feudal turco. Uma noite, enquanto Hassan está celebrando um festival, Leila sai para uma viagem aos banhos locais. Na verdade, ela está mantendo um encontro amoroso, e trai seu marido com o infiel Giaour – o epíteto se refere à sua falta de convicção muçulmana. Hassan descobre a traição e, seguindo a maneira muçulmana, ordena que Leila seja presa em um saco e jogada no mar (provavelmente com a ajuda do pescador-narrador). Por este feito cruel, o jovem veneziano jura vingança, e, com seu bando rebelde, embosca Hassan e seu guarda-costas e o mata, em um embate individual justo. Seu remorso pela morte de Leila não é reduzido por esta vingança, mas ele se retira para um mosteiro cristão. Lá, o Giaour recebe uma cela, termina sua vida como um penitente e persistentemente recusa os confortos da igreja (BYRON, 1813).

O Giaour é, principalmente, um vilão gótico sensível – em sua aparência, em seu ar de anjo caído, em seu remorso e em seu desafio. Ele tem, antes de tudo, a aparência de um vilão gótico, especialmente nessas três características reveladoras: o cenho, os olhos e o sorriso. Seu “cenho amendrontador”, “cuja brancura medonha potencializa sua melancolia”, também é “aquela fronte amarelada / (...) ferida pelo ímpeto da Paixão”. Seu “sorriso amargo” é raro, mas inesquecível: “Ele não costuma sorrir, / E quando ele sorri, é triste perceber / Que ele apenas zomba da Compaixão / Como aquele lábio pálido se curva e estremece!” (BYRON, 1813, p. 11).

Mas sua característica mais marcantemente gótica são seus olhos perversos, a marca registrada de figuras tão variadas como o Schedoni de Radcliffe (*O italiano*), o Eblis de Beckford (*Vathek*), o judeu errante de Lewis (*O monge*) e o velho marinheiro de Coleridge: “Outros vacilarão sob este olhar, / Não escaparão do olhar que mal conseguem tolerar” (BYRON, 1813, p. 12).

O Giaour também tem o ar de anjo caído, a alma gentil pervertida, a mente que nasceu para coisas mais nobres. Esta característica também tornou-se tradicional no Ambrosio de Lewis, no Karl Moor de Schiller e nos tipos de nobre fora da lei subsequentes – todos inspirados no anjo

caído de *Paraíso Perdido*: “Uma alma nobre e linhagem elevada; / Ai de mim! ambos concedidos em vão. / (...) Se algum dia um anjo do mal usou / A forma de mortal, tal ele usou” (BYRON, 1813, p. 19).

Finalmente, o Giaour é como o vilão gótico em sua atitude mista de remorso e desafio. É interessante notar que tanto o Schedoni de Radcliffe e o Giaour se retiraram para mosteiros, embora no caso de Schedoni a batina não fosse o manto de um penitente, mas um disfarce. Julian, de *Julian and Agnes* (de Sotheby), forma um paralelo mais próximo: ele não apenas se aposentou para um mosteiro, mas, como o Giaour, recusou os ofícios da igreja, pelo menos por um tempo (THORSLEV, 1965, p. 151).

Mas todos os heróis-vilões góticos dos dramas acabaram por fazer as pazes com Deus e a igreja; não fazê-lo é uma característica distintiva dos nobres fora da lei de Scott e de Byron. O Giaour permanece impenitente; estas estão entre as últimas palavras dele ao padre que ouve sua confissão: “Não desperdice sua prece, o desespero / É mais poderoso do que a tua oração piedosa: / Eu não seria, mesmo se pudesse, abençoado; / Não quero o paraíso, mas descanso” (BYRON, 1813, p. 57).

Esta é a mesma nota de desafio que se ouve de todos os heróis byronianos, de Childe Harold e Giaour a Manfredo e Caim. Seu remorso não é por pecados no sentido da transgressão de códigos morais. O Giaour, por exemplo, não se arrepende de ter matado Hassan, mas seu remorso se deve ao fato de que Leila foi sacrificada por amor: “Eu lamento, mas não, meu santo Guia!, por aquele que morre, mas por aquela que morreu” (BYRON, 1813, p. 49). Pois, com os heróis byronianos, “a mente é seu próprio lugar”; cada herói cria seus próprios valores humanos, e os pecados dos quais se arrepende são transgressões de seus códigos morais peculiares. Para os mandamentos da religião ou para a moralidade social comum, ele não tem nada além de desafio e desprezo (THORSLEV, 1965, p. 152).

Ainda assim, como todos os heróis românticos, o Giaour também tem algo nele do herói de sensibilidade. Ele já gostou da natureza, mas, após a morte de Leila, confessa, “cada matiz que encantou antes / A escuridão do meu seio se desgastou”. Ele foi ensinado por Leila sobre o verdadeiro amor romântico (BYRON, 1813, p. 47).

O conto turco seguinte de Byron, *A noiva de Abydos*, é um trabalho mais acabado e menos confuso. Uma boa razão para isso é que Byron finalmente resolveu o problema do narrador-persona, tornando-se seu próprio narrador. No romance, Selim e Zuleika foram criados

como filhos de um velho e severo Giaffir, um rico proprietário de terras turco. Na realidade, porém, Selim não é filho do Giaffir, mas seu sobrinho. Como os leitores e Zuleika descobrem, enfim (Selim ficou sabendo da história sem que seu tio soubesse, por um antigo e leal escravo), o Giaffir envenenou o pai de Selim (irmão do próprio Giaffir) a fim de arrematar a propriedade dele, e escondeu o assassinato. Em seguida, o Giaffir decide casar a filha; e Selim, que em ausências do palácio tornou-se um chefe pirata, planeja um sequestro. Ele marca um encontro com Zuleika em um jardim à beira-mar para fugirem, mas na longa demora causada por suas explicações e convencimentos, eles são descobertos pelo pai irado e seus escravos; Selim é morto e Zuleika morre de coração partido (BYRON, 1813).

O tema do incesto permanece na história até sua dramática exposição no jardim à beira-mar, quando Zuleika descobre que Selim não é seu irmão. Byron reivindicou precedentes, citando autores que trataram do tema antes dele – e poderia ter adicionado à sua lista Horace Walpole (*The mysterious mother*) e Matthew Lewis, que fez um uso mais sensacionalista do tema em seu famoso romance *The monk*. Ainda assim, o incesto não é totalmente supérfluo na narrativa: era necessário que Selim e Zuleika se acreditassem irmãos para que o Giaffir os permitisse viver juntos em inocência. Sobretudo, o tema adiciona mais um elemento de mistério e suspense à história (THORSLEV, 1965, p. 154).

O mistério de seu nascimento e a sombra sobre sua linhagem são as características que Selim compartilha com o vilão gótico. Ele também tem aqueles olhos, dos quais “brilham olhares mais do que irados, e então desaparecem”. A história também é um drama de vingança sangrenta pela honra da família, assim como *O castelo de Otranto* de Walpole, mas também lembra *Hamlet*, e o fratricídio por veneno aproxima *A noite de Abydos* ainda mais do enredo de Shakespeare (THORSLEV, 1965, p. 154).

Selim é notável entre os heróis byronianos dos romances por ser um quase puro herói de sensibilidade. Há certa suavidade feminina em sua conduta, como, por exemplo, quando o vemos olhando “através do portão de treliça, / pálido, mudo e tristemente entorpecido” (BYRON, 1813). Como Childe Harold, Selim também mostra um toque de simpatia humanitária quando condena o Giaffir como a um tirano, e pede a Zuleika que “pergunte ao camponês esquelético como eu retribuo seus ganhos por sua fronte ardente!” (BYRON, 1813). Acima de tudo, como acontece com os heróis byronianos, ele mostra sua sensibilidade em seu amor por Zuleika. Ele pode ser tão apaixonado quanto o Giaour em sua confissão e persuasão na caverna à beira-mar,

mas ele também pode ser ternamente afetuoso como o irmão mais velho que caminhava com Zuleika no bosque de ciprestes. Todos os heróis de Byron têm essa suavidade, essa capacidade para os sentimentos ternos de um herói de sensibilidade (THORSLEV, 1965, p. 154-155).

Apesar da ênfase na sensibilidade, Selim ainda pertence ao grupo de heróis byronianos porque é o primeiro nobre fora da lei totalmente desenvolvido de Byron. Ele está relacionado com os chefes de fronteira de Scott, embora apareça como um pirata adaptado para a costa do Mediterrâneo. Selim tem a maior de todas as razões para sua ilegalidade, assim como todos os nobres fora da lei: foi roubado de sua herança pelo assassino de seu pai. Em sua personalidade, ele também tem aquele senso de autoridade, imediato e inquestionável, traço comum de cada chefe fora-da-lei ou barão ladrão desde Gotz von Berlichingen: “alto comando / brilho em seu olhos, e tom, e mãos” (BYRON, 1813).

Byron estava provavelmente ciente de que, no tema do nobre fora da lei, ele tinha um argumento forte, porque seus próximos dois romances foram ambos centrados em um herói fora da lei que é, talvez, o mais notável de todos: Conrad-Lara. Byron pretendia que *Lara* fosse uma continuação de *O Corsário*; na seção que ele intitula “Advertisement” e que abre este último poema, lê-se, em parte: “O leitor (...) provavelmente pode considerar [Lara] como uma sequência de *O Corsário*; – o grupo de personagens é semelhante, e embora as situações do protagonista tenham mudado, as histórias estão em alguma medida conectadas”. Estão, de fato, conectadas: o corsário do primeiro romance, sofrendo com a morte de sua amada, retorna, no segundo conto, para sua terra ancestral (THORSLEV, 1965, p. 156).

O Corsário abre com um refrão de quarenta linhas, no qual os piratas cantam (em dísticos heroicos) os louvores da vida em um bando fora da lei. Então seu líder aparece: Conrad, cujo “nome em cada costa / É famoso e temido” (BYRON, 1814, p. 10). Em uma torre com vista para a baía, ele vive com Medora, o único amor de sua vida. Logo descobrimos que o vizinho Pacha de Coron organizou uma expedição para destruir o bando pirata, mas Conrad decide antecipar a batalha atacando Coron enquanto Pacha e seu grupo de guerreiros estão fazendo uma celebração prematura. Conrad e seu bando invadem o palácio, Pacha foge, e o dia está quase ganho, quando “o grito / De mulheres [os] atingiu, e como um toque mortal / golpeou aquele coração impassível pelo grito de Batalha” (BYRON, 1814, p. 51). O palácio foi incendiado, e as criadas e esposas de Pacha estavam entregues à própria sorte. Conrad consegue salvar as mulheres, mas o atraso custa-lhe a batalha: são derrotados, e seu líder ferido é capturado.

Conrad está definhando na prisão, esperando uma execução particularmente horrível por empalamento, quando Gulnare, a primeira esposa de Pacha, que Conrad salvou pessoalmente das chamas, chega secretamente para oferecer a libertação de seu salvador. Conrad não está ansioso para ser salvo, mas ele finalmente cede por causa de Medora. Quando Gulnare tenta persuadir seu marido a resgatar o corsário, no entanto, Pacha a acusa de infidelidade. Gulnare se exalta, mata o marido durante o sono e foge para o covil dos piratas com Conrad. Eles voltam tarde demais; Medora, temendo pela morte de seu amado, ou algo pior, expirou, e em sua agonia lutuosa, Conrad desaparece da ilha para sempre (BYRON, 1814).

Conrad, cujo nome ficou ligado a uma virtude e mil crimes (BYRON, 1814), é, talvez, o mais impressionante dos nobres fora da lei de Byron. Como Selim, ele é um pirata, mas com o caráter gótico do Giaour, e ainda mais sombrio. Tem as características familiares do vilão gótico, o cenho, o lábio, os olhos: “queimado de sol nas faces, testa alta e pálida / (...) E muitas vezes seu lábio ascendente revela / O pensamento arrogante que contém, e mal esconde. / Poucos respiram cujo aspecto pode desafiar / O encontro direto com seu olho perscrutador” (BYRON, 1814, p. 8).

Ele também tem o passado secreto, as paixões extintas de seu tipo, e é o primeiro dos heróis de Byron a ser feito um misantropo: “temido – rejeitado – desmentido – antes que a Juventude perdesse sua força, / Ele odiava o Homem demasiadamente para sentir remorso” (BYRON, 1814, p. 16). Mas assim como ele é o mais sombrio dos heróis de Byron até aqui, ao mesmo tempo, suas características de anjo caído são acentuadas: “sua alma estava mudada, antes que seus atos o tivessem conduzido / para a guerra com o Homem e perdido o Céu” (BYRON, 1814, p. 21). E, como seus companheiros, Conrad conserva um aspecto de caráter mais suave e terno, refletido em seu amor por Medora. Além disso, ele perdeu uma batalha e quase a vida para salvar as mulheres do harém de seu inimigo. Porém, Conrad é, acima de tudo, um nobre fora da lei, no entanto, e seu indiscutível senso de comando e a lealdade eterna de seus camaradas é o tema de metade do poema (THORSLEV, 1965, p. 158).

Como observado, o último conto turco de Byron, *Lara*, foi uma continuação de *O Corsário*. Conrad-Lara retorna para a propriedade de sua família depois de uma longa e misteriosa ausência, acompanhada apenas por um jovem pajem estrangeiro chamado Kaled (que era, na verdade, Gulnare, com a cor do cabelo mudada). Lara vive uma vida solitária no castelo de sua família, perturbado emocionalmente por algo em seu passado secreto, até que, uma noite,

ele é convidado para um festival no salão de Lord Otho. Enquanto está lá, um cavaleiro recém-retornado, Sir Ezzelin, o reconhece (presumivelmente, como Conrad), e após uma briga preliminar, desafia Lara a responder a suas acusações no dia seguinte. Naquela mesma noite, no entanto, Sir Ezzelin desaparece misteriosamente em seu caminho para casa, e a suspeita recai sobre Lara, que, como vemos no epílogo, era provavelmente o estranho misterioso visto jogando um pacote pesado no rio nas horas escuras daquela madrugada (BYRON, 1814).

Na hora marcada, Lara aparece no salão de Otho. Algumas palavras fortes são trocadas entre ele e seu anfitrião, e no duelo que se segue, Lara fere Otho (embora apenas levemente), e, assim, atiça sua raiva mortal. Temendo por sua vida, Lara então recruta servos e errantes de toda a região, promete a eles sua liberdade, e começa uma rebelião, sendo ele mesmo o líder. Seus recrutas saem do controle, no entanto, e acabam sendo derrotados, e o próprio Lara é morto no último conflito. Ele morre nos braços de Kaled, rejeitando a cruz e a absolvição. A identidade feminina de Kaled, que, em sua dor, desmaiou, é então acidentalmente descoberta. A última imagem é dela, louca de dor, lamentando no local em que Lara morreu (BYRON, 1814).

Há dois precedentes interessantes para a história de Byron. Bertram e Mortham, no *Rokeby* de Scott, também são corsários reformados que mantêm seu passado em segredo. Além deles, ambos Lara e Gotz von Berlichingen de Goethe são derrotados porque se tornaram líderes de rebeliões camponesas. Suas histórias são diferentes, com certeza: Gotz relutantemente aceita a liderança, e Lara, por outro lado, incita a revolta com malícia premeditada. Mas, uma vez iniciada, Lara também tenta – sem sucesso – controlar a rebelião (THORSLEV, 1965, p. 159-160).

Não muito é acrescentado ao personagem de Conrad para criar o personagem de Lara. Este último é mais sombrio, mais gótico (talvez para ajustar-se à configuração dos salões feudais), e menos simpático do que o primeiro. No entanto, uma passagem de caracterização, adicionada após a conclusão do manuscrito original, merece alguma análise, uma vez que tanto os críticos como os biógrafos muito a comentaram:

Havia nele um desprezo vital por todos os [eventos]: / Como se o pior que poderia acontecer tivesse acontecido, / Ele era um estranho neste mundo que respirava, / Um Espírito errante de outro lugar lançado; / Algo de imaginações sombrias, que moldou / Por escolha os perigos de que ele escapou por sorte; / Mas escapou em vão, pois em sua memória / Sua mente seria meio exultante e meio arrependida: / Com mais capacidade para amar do que a Terra / Confere à maioria dos mortais (...) / Mas ainda arrogante, e ele próprio não pode ser

culpado, / Ele convocou a Natureza para compartilhar a vergonha, / E cobrou todas as faltas sobre a forma carnal / Que ela deu para entupir a alma e festejar o verme; / Até que ele finalmente confundiu o bem e o mal, / E confundiu com o destino os atos de vontade (BYRON, 1814).

Os dois primeiros versos da passagem estabelecem a atualmente tradicional pose do vilão angustiado e desafiador que se tornou herói, e é preciso lembrar que Conrad-Lara acabara de perder Medora. Os próximos dois versos fazem de Lara um anjo caído, desta vez com uma referência mais particular do que é usual ao Satã de *Paraíso Perdido* (“um espírito errante de outro lugar lançado”). Os versos que começam com “algo de imaginações sombrias” expressam primeiro aquela bravata particular em face do perigo que caracteriza os nobres fora da lei. Os dois versos seguintes, descrevendo a capacidade de amar de Lara, realizam o tema da sensibilidade. São os últimos versos, entretanto, com sua referência ao destino, que se tornaram tão debatidos, porque – para críticos como Du Bos, Praz e T. S. Eliot – configurariam o herói de *Lara* como um fatalista (THORSLEV, 1965, p. 161).

Porém, o herói byroniano, na opinião de Thorslev (1965), não era caracteristicamente um fatalista. Ele pode ser infeliz ou desafortunado; ele pode parecer, no contexto do poema, com alguém dominado pelo destino, mas essa é outra questão. O Édipo de Sófocles é, por exemplo, dominado pelo destino, mas não é um fatalista (se fosse um fatalista, não teria havido drama). Childe Harold diz: “Os espinhos que eu colhi são da árvore / que eu plantei” (BYRON, 2017, p. 55). Conrad, em vez de desculpar-se apelando ao destino, reconhece esses apelos como fraqueza. Lara é a única exceção possível a esta generalização, e já foi demonstrado que, de todos os heróis byronianos, ele é o mais próximo do vilão gótico e o menos simpático.

Byron percebeu que ter um herói apelando para o destino como desculpa, ou atribuir seus pecados (ou virtudes) a um poder além de seu controle consciente, seria diminuir e comprometer seriamente a estatura do protagonista como homem, e enquanto isso servirá para vilões góticos não regenerados e antipáticos como Schedoni ou Ambrosio, não funciona para um herói. Heróis byronianos, de Childe Harold a Caim, todos têm uma noção muito certa de seus egos independentes e de suas vontades desafiadoras para abdicar de sua responsabilidade moral de tal maneira. Eles parecem às vezes quase orgulhosos de seus pecados, se não por outra razão, pelo menos porque são seus próprios (THORSLEV, 1965, p. 162-163).

Finalmente, pode-se objetar que o próprio Byron absolve seus heróis de qualquer culpa em passagens em que o autor os pinta como anjos caídos. Em uma delas, de *O corsário*, se lê que

o “coração de Conrad foi formado para a suavidade – distorcido para o erro, / Traído muito cedo, e enganado por muito tempo” (BYRON, 1814, p. 44). Mas, em primeiro lugar, deve-se notar que nunca é o herói byroniano que se desculpa dessa maneira: é sempre o narrador-persona que assim descreve o herói.

O herói byroniano característico, então, não é fatalista. Ele aceita o fardo de sua consciência voluntariamente, até mesmo desafiadoramente; com a possível exceção de Lara, não tenta fugir de sua responsabilidade moral. Ele empresta características do vilão gótico, em sua aparência, seu passado misterioso e seus pecados secretos; e retém características do homem de sentimento em suas sensibilidades ternas e em sua fidelidade imorredoura à mulher que ama (THORSLEV, 1965, p. 163).

Mas o herói byroniano dos contos turcos é mais do que isso: ele também é um rebelde romântico. Os pecados pelos quais aceita a responsabilidade não são os dos erros que a sociedade considera mais condenáveis. O Giaour está arrependido não porque matou Hassan, mas porque Leila se afogou, indiretamente, por causa de seu amor proibido. Conrad é atingido pela tristeza não porque leva uma vida de fora da lei, mas porque Medora morre. Em outras palavras, não apenas seus pecados são seus, mas também os valores morais são seus; ele escolhe seus valores em desafio aberto aos códigos da sociedade (THORSLEV, 1965, p. 163-164).

Ainda assim, o herói dos contos turcos, já que é principalmente um nobre fora da lei, é também uma criatura de ação, de impulso, até mesmo de instinto. É uma figura marcante, e, de uma forma arrojada, uma figura atraente. Ele ilustra também um avanço em relação a Childe Harold (dos Cantos I e II, pelo menos), em que é mais bem concebido e, portanto, tem um caráter mais consistente. Para alcançar seu próximo avanço na caracterização, no entanto, Byron voltou-se para o reino do drama lírico (ou, como ele chamou, o drama metafísico), mas também voltou a um herói mais parecido com Childe Harold por não ser tão ativo quanto contemplativo. *Manfredo*, *Lúcifer* e *Caim* seguiram, e se mantêm como as três maiores conquistas de Byron entre seus heróis mais filosóficos (THORSLEV, 1965, p. 164).

Nos anos anteriores ao seu exílio, em 1816, Byron atuou no comitê que selecionava peças para o teatro de Drury Lane. Durante o curso deste serviço, ele leu centenas de obras havia muito esquecidas, incluindo um grande número de melodramas góticos. É provável que esta experiência tenha estado na mente de Byron quando ele fez seu primeiro esforço dramático em 1816, enquanto vivia na Suíça. Ele não escreveu *Manfredo* para o palco (sempre se referia a ele

como um poema dramático), mas, mesmo assim, a peça é um retrato da profunda influência das extravagâncias góticas que ainda dominavam a cena teatral quando Byron deixou a Inglaterra. (THORSLEV, 1965, p. 165).

Manfredo, mesmo hoje, é discutido com muito maior frequência por seus elementos autobiográficos do que por seu significado histórico ou mérito literário, e especialmente pela possível referência pessoal ao pecado secreto do herói – que presumivelmente incluía incesto – e a agonia de seu remorso. A questão biográfica está fora do escopo deste estudo, mas a questão literária – sobre se *Manfredo* realmente cometeu incesto – pode ser discutida. Revisando os fatos, como o drama os apresenta: *Manfredo* tem um pecado secreto que envolve Lady Astarte, que é de seu próprio sangue e que o amou “como não devemos amar” (BYRON, 2019). Além disso, o sangue dela “foi derramado”, ela foi “destruída”, embora não pela mão de *Manfredo*, mas por seu “coração, que partiu o coração dela; / [O coração de Lady Astarte] olhou para o meu e secou” (BYRON, 2019, p. 36). Isso é quase tudo que o leitor sabe, exceto que qualquer que seja o evento fatal, aconteceu no crepúsculo, em uma noite em que o conde *Manfredo* estava sozinho com Astarte em sua torre. Parece certo que, na época em que a história é contada, Astarte está morta, embora ela esteja “sem túmulo”. Como ela morreu e sob que circunstâncias, permanece um mistério, considerando-se o sigilo que cerca o evento. Tudo o que se pode legitimamente conjecturar é que algum ato incestuoso parece ter ocorrido (BYRON, 2019).

A questão é que é impossível reconstruir o crime de *Manfredo* e seu pecado secreto, e, como Bertrand Evans provou, essa é precisamente a tradição do drama gótico inglês. O herói-vilão deve sofrer remorso, mas as razões de seu remorso permanecem vagas e muitas vezes não são divulgadas até o último ato (ou nem isso), a fim de aumentar o suspense, para aprofundar o mistério e reter tanta simpatia quanto for possível para o herói. O tema do incesto também era tradicional em romances e dramas góticos, e na literatura romântica em geral. Byron foi precedido no uso deste tema pelo primeiro dos dramas góticos ingleses, *The mysterious mother*, de Walpole, e também na narrativa em prosa *René*, de seu contemporâneo francês, Chateaubriand (THORSLEV, 1965, p. 166).

Thorslev (1965) escreveu sobre a peça que, mais do que qualquer outro poema inglês, *Manfredo* é típico do período romântico; é uma expressão da atmosfera do Romantismo, um epítome da época. A peça se destaca como o culminar de uma longa tradição de heróis, e seu protagonista é representante de quase todos os tipos-heróis do movimento romântico.

O tema incesto-remorso é herdado da tradição gótica. Ainda assim, Manfredo é mais do que apenas um vilão gótico cheio de arrependimento. Ele é o herói byroniano em processo de amadurecimento, de assumir uma profundidade filosófica e psicológica que certamente não tinha em *Childe Harold I* ou *II*, ou nos romances. Isso é mostrado na adesão do tema faustiano de conhecimento e dor, na estatura titânica do herói e em seu questionamento desafiador não apenas de questões políticas ou da autoridade moral (como nos romances), mas, em última instância, das autoridades ideológicas e religiosas também. E, finalmente, isso é mostrado nos temas (associados a Satã e Prometeu) da mente como seu próprio lugar – livre para criar seu próprio esquema de ordem e valor. Mesmo que esses vários temas pareçam às vezes inconsistentes com o tom e o cenário gótico tradicional, parece que eles foram fundidos com sucesso em *Manfredo*. (THORSLEV, 1965, p. 168).

Na aparência, em seu isolamento solitário e em seu ar aristocrático de autoridade, Manfredo é como o herói byroniano tradicional dos romances. Um dos personagens reconhece que o “traje e andar indicam que [Manfredo] é de alta linhagem” (BYRON, 2019, p. 14). Ele também tem as características do anjo caído, pois, como diz o abade: “esta deveria ter sido uma criatura nobre (...) / Um bom quadro de gloriosos elementos, / Se tivessem sido misturados sabiamente” (BYRON, 2019, p. 15). Acima de tudo, ele é como o vilão gótico do drama em seu pecado secreto e seu remorso, na agonia esmagadora que o conduz durante toda a peça, e o que o torna “o sepulcro de sua própria alma”. Mas até mesmo seus pecados são de seu próprio julgamento: ele não tem remorso por sua busca pecaminosa depois do conhecimento proibido ou por seu orgulho, mas apenas porque sua paixão causou a morte da única coisa que ele amava na vida.

Isso nos leva ao outro lado da personalidade de Manfredo. Como *Childe Harold* ou qualquer um dos heróis dos romances, ele também tem uma alma de sensibilidade sob um exterior gótico. Ele foi até mesmo um filho da natureza em sua juventude: “Minha alegria estava nas regiões selvagens, – para respirar / O ar difícil do topo da montanha gelada / mergulhar / Na torrente” (BYRON, 2019, p. 12).

Além disso, sua senda solitária não era resultado apenas de orgulho. O herói de sentimento está sempre isolado, desde o nascimento, por causa de sua própria sensibilidade; ele tem uma superfluidade de alma e de imaginação, e uma visão particular: “Meu Espírito não andava com as almas dos homens (...) / O objetivo da existência deles não era o meu; / Minhas

alegrias – minhas dores – minhas paixões – e meus poderes, / Tornaram-me um estranho” (BYRON, 2019, p. 20). É claro que o maior desses sentimentos era o amor; ele tinha aprendido de Astarte a lição que Selim aprendeu com Zuleika, ou o Giaour com Leila: morrer e não conhecer um segundo amor.

Estas são as características que Manfredo compartilha com os heróis byronianos da primeira metade de *Childe Harold* e dos romances. No entanto, Manfredo está destinado a ir além, e com seu progresso ao longo do drama, ele assume as características dos maiores dentre os tipos de heróis românticos: Assuero, Fausto e Satã-Prometeu. Em *Manfredo*, o motivo do judeu errante não é meramente casual, como ocorre em *Childe Harold*: torna-se, aqui, de grande importância. Manfredo faz muitas referências ao “poder sobre mim que retém, / E torna minha fatalidade viver” (BYRON, 2019, p. 32), e à esterilidade de seus “dias e noites imperecíveis, / Intermináveis, e todos iguais, como areias na costa, / Inumeráveis átomos” (BYRON, 2019, p. 32).

Fausto, como Manfredo, também era solitário desde o nascimento, e pelas mesmas razões – os grandes poderes de sua imaginação e sensibilidade. Além disso, ele havia se tornado um titã na literatura antes mesmo que Goethe se voltasse para ele, e isso porque era um aristocrata do sofrimento. Ele poderia ter dito, com Manfredo: “Eu posso suportar (...) / na vida, o que os outros não poderiam sonhar tolerar” (BYRON, 2019, p. 34).

Manfredo é orgulhoso demais para se submeter a qualquer pessoa. A este respeito, ele carrega uma semelhança com os dois últimos heróis românticos: Satã e Prometeu. Para Shelley e Byron, esses dois heróis vieram para representar o ápice da rebelião titânica: uma rebelião que afirma a independência do indivíduo e a primazia de seus valores não só perante a sociedade, mas mesmo em face de Deus (THORSLEV, 1965, p. 172).

No ato final, no entanto, Manfredo dá um passo à frente do Prometeu de Shelley ou de Goethe em sua rebelião solitária: em seu tormento, ele leva uma existência triste e isolada. O Prometeu de Ésquilo tinha o Destino e o Tempo a seu lado, e o Prometeu de Shelley sabia que a vitória final, através do Demogorgon, seria sua. Mas o Manfredo de Byron está totalmente sozinho. Se ele deve conquistar algo, é apenas na independência de sua própria mente, mesmo na morte: “Triunfante onde ousa desafiar, / E fazendo da Morte uma Vitória”, ou, como Manfredo diz ao Abade: “Não é tão difícil morrer!” (BYRON, 2019, p. 92). Manfredo chega muito perto do cerne do dilema existencialista: um homem sozinho em um universo estranho e sem Deus,

com nada verdadeiramente seu, exceto a liberdade para criar seu próprio sistema de valores e, em certo sentido, para criar sua própria identidade.

O segundo drama metafísico de Byron, *Caim*, tem menos fontes indiscutíveis que *Manfredo*. O autor reconhece em seu prefácio que, em sua juventude, lera *Der Tod Abels*, de Gessner, e que havia lido *Paraíso Perdido* muitas vezes. Fausto, com sua sede de conhecimento, também participou da concepção do Caim de Byron. Mesmo assim, os dois heróis de *Caim*, Lúcifer e o primeiro assassino, mostram o herói byroniano na última fase de seu desenvolvimento. Eles são verdadeiros rebeldes românticos e, livres dos traços do melodrama gótico, eles mostram esta tradição heroica pelo que ela era: uma rebelião metafísica pela causa da auto-asserção romântica (THORSLEV, 1965, p. 178).

Como já discutido, o Satã de *Paraíso Perdido* se transformou, ao longo de um século e meio após a sua publicação, na avaliação de críticos e poetas. Satã sempre foi sublime, mas com o advento do Romantismo, e o fato de que a *hubris* – altivez arrogante – tornou-se uma virtude em vez de um pecado capital, ele passou a simbolizar, definitivamente, a rebelião romântica para poetas como Blake, Shelley e Byron. Na literatura alemã, que não foi tocada pela influência de Milton, entretanto, Satã permaneceu mais ortodoxo. O Mefistófeles do *Fausto*, de Goethe, é um personagem sofisticado, mas não é um titã: é puramente negativo e destrutivo, um antagonista em todos os sentidos.

O Lúcifer do *Caim* de Byron está muito mais próximo, nesse aspecto, do demônio de Milton do que daquele de Goethe. Lúcifer é, antes de tudo, desafiador, um daqueles “com coragem de nunca se submeter ou ceder” (BYRON, 2019, p. 34). Ele também é, como o Satã de Milton, um anjo caído cujo brilho não se apagou de todo. Quando Caim o vê pela primeira vez, ainda sem saber de sua identidade, Lúcifer lhe parece “um espírito com a forma de anjo; de aspecto, porém, mais severo e mais triste” (BYRON, 2019, p. 29).

Mas a relação mais importante de Lúcifer com o Satã de Milton é seu desenvolvimento da doutrina também ecoada por *Manfredo*, aquela que afirma que “a mente é seu próprio lugar”. O tema é repetido mais uma vez no conselho de despedida de Lúcifer para Caim. Esta é a mesma doutrina cética e rebelde desenvolvida por Childe Harold nos cantos posteriores, e que *Manfredo* expressa pouco antes de sua morte:

Fez-te o pomo fatal um bom presente – a *razão*; não a deixes cativar-se de ameaças tirânicas que obriguem-na a crer contra a evidência dos sentimentos e

do senso íntimo; pensa e sofre... E cria um mundo interno em teu coração... Onde o mundo externo não prevaleça; destarte aproximar-te-ás da essência espiritual; e triunfante sairás da guerra que à tua natureza fizeres (BYRON, 2019, 114-115).

Lúcifer representa o desafio, a razão e a sede de conhecimento, mas ele não pode amar, e isso dá à peça seu conflito dramático. Caim continuamente recorre à pergunta: “Não amas coisa alguma?” Lúcifer tenta virar a questão para Caim com seu “Tenho pena de ti que amas o que deve perecer”, ao que responde Caim, “E eu de ti, por não amares coisa alguma” (BYRON, 2019, p. 33). Em outras palavras, Lúcifer é, em muitos aspectos, um típico herói byroniano, em sua coragem e em sua cética auto-afirmação, mas falta-lhe a suavidade e a sensibilidade que o herói byroniano típico sempre tem. Pois, como Manfredo, Caim é um Fausto, titânico em sua auto-afirmação e em sua sede de conhecimento, mas é também um herói de sensibilidade, capaz de um amor forte e apaixonado, e não tem nada da misantropia gótica de Manfredo. O conflito entre essas duas forças – em certa medida, opostas – em sua personalidade, que Lúcifer explora, dá ao drama seu conflito trágico e resolução final (THORSLEV, 1965, p. 180).

Em um clima de tristeza e miséria por sua condição humana (e não só a dele, mas a de todos os que viriam depois dele, a quem ele daria vida), diante do absurdo da natureza finita do ser humano, repleto de infinitas expectativas, Caim mata seu irmão Abel. É esta a catástrofe do drama, e estava anunciada a partir da escolha, feita por Caim, do conhecimento em lugar do amor.

Imediatamente arrependido, Caim se inclina sobre o corpo de seu irmão morto: “fala-me! (...) Mais uma palavra só dessa voz... para que eu possa suportar ainda o som da minha!” (BYRON, 2019, p. 139). É importante notar, no entanto, que, como Manfredo, Caim permanece insubmisso até o fim, tanto em relação a Lúcifer quanto a Deus.

Caim é o único personagem simpático do drama, uma vez que é ele, e não Lúcifer, quem tem a capacidade de amar. Ele não é totalmente levado pelos argumentos de Lúcifer, mas, por outro lado, também não é convencido pelos pais. Sua posição final é melhor resumida por suas próprias palavras, com as quais se isenta, de certa forma, da responsabilidade pelos próprios atos: “Aquilo que sou, sou; Não busquei a vida, nem me fiz” (BYRON, 2019, p. 150).

Para Thorslev (1965), esse é o estágio final de desenvolvimento do herói byroniano, pelo que se pode tomar Lúcifer e Caim como máximos representantes. Ainda há neste herói algo de satânico, mas muito pouco do vilão gótico. Em seu ceticismo e em sua desafiadora auto-

afirmação, ele é certamente anti-religioso, mas toda a tradição heroica é uma rebelião contra a ortodoxia de todos os tipos, incluindo a ortodoxia religiosa.

Embora o público tenha recebido *Childe Harold* e os romances de Byron de coração aberto, e até mesmo *Manfredo*, não foram capazes de aceitar *Caim*. Lúcifer e o primeiro assassino não fizeram mais do que completar o desenvolvimento do herói byroniano, abandonando as armadilhas góticas e levando-o às suas conclusões lógicas, mas todas as implicações desta rebelião titânica foram demais para o público de então (THORSLEV, 1965, p. 184).

4 O GÓTICO NO BRASIL

Os romances europeus começaram a circular no Brasil nos anos de 1820, quando os primeiros livreiros franceses se estabeleceram no Rio de Janeiro. Na década seguinte, a cidade assistiu à fundação de bibliotecas e gabinetes como aqueles que já existiam na Inglaterra e França, e que foram os responsáveis por colocar em circulação na província os romances enviados da metrópole. Vê-se, portanto, que os livreiros e gabinetes de leitura exerceram papel de grande importância como formadores e mediadores do gosto, no que diz respeito à literatura popular brasileira do século XIX (VASCONCELOS, 2000).

Os romances góticos fizeram parte dos lotes de livros ingleses que aportaram no Rio de Janeiro nesse período. Há autores que afirmam que as obras que chegavam até nós, na época, eram apenas os de procedência francesa; entretanto, pesquisas demonstram que essa exclusividade é falaciosa. A França foi, de fato, nossa principal fonte de influência cultural no século XIX, mas a influência da literatura inglesa também se fez sentir em terras tupiniquins. Sandra Vasconcelos (2000) empreendeu uma investigação que comprova que houve um fluxo constante de romances ingleses durante o século XIX, que chegavam ao Brasil por meio de traduções francesas, portuguesas ou mesmo com texto original em inglês.

Segundo Vasconcelos (2000), constava em muitos romances a nota ‘traduzido do francês’, que tinha como objetivo apenas dissimular a origem inglesa da obra. Havia, no Brasil, uma intensa receptividade a tudo que vinha de terras francesas, e essa ‘pista falsa’ pode ter servido para atrair o público leitor para textos que, de outra maneira, poderiam não gerar o mesmo interesse. Assim chegaram ao país as obras de Walpole, Radcliffe, Lewis, Reeve,

Shelley, Beckford e outros autores góticos britânicos. Impulsionado pelo folhetim (meio de divulgação especialmente comum no século XIX), cujo aspecto episódico favorecia o suspense, o romance gótico caiu no gosto popular, tal e qual acontecera na Europa. Dessa forma, os romances europeus – entre eles as ficções góticas –, além de estimularem a imaginação, serviram de inspiração para os nossos primeiros ficcionistas em termos formais e temáticos (SÁ, 2010, p. 14).

Embora fossem considerados romances de menor valor ou de simples entretenimento – literatura de carregação, nas palavras de Antônio Candido (1993, p. 121) –, Sá (2010, p. 22) contesta, afirmando que essa “subliteratura” deixou profundas marcas no imaginário de nossos romancistas, que tiveram sua formação literária influenciada por tais obras. Essa literatura que, como já apontado, foi considerada marginal pelo cânone ao longo de quase toda a sua história, fez parte da formação literária de nossos ficcionistas.

José de Alencar é um exemplo: em sua autobiografia intelectual (*Como e Porque sou Romancista*, 1959), ele afirma que tinha dois moldes para a escrita de romances. O primeiro deles, que o autor admite ter recebido das leituras de novelas, se aproximava dos textos góticos, já que estava “cheio de mistérios e pavores”, e continha cenas noturnas situadas em castelos ou capelas sombrias (SÁ, 2010, p. 23).

Conforme apontado por Menon (2007, p. 65), também Machado de Assis revela, em sua crônica “Aleluia! Aleluia!”, ter lido Radcliffe. Tais leituras certamente imprimiram sua marca no escritor, um dos expoentes de nossa literatura – e autor de diversas obras que passeiam pelo gótico e pelo fantástico.

Nessa esteira, interessa a esta pesquisa observar o diálogo entre o romance gótico europeu e os autores brasileiros, moldando indiretamente a produção nacional. Tal influência se fez ver, sobretudo, entre as características da segunda fase do Romantismo: conhecida como Ultrarromantismo, teve lugar na segunda metade do século XIX, período em que se configurou o gótico entre nossos autores.

O Romantismo brasileiro – fruto da combinação de certos modelos do Romantismo europeu com alguns elementos exóticos e tropicais – se deu, oficialmente, a partir da década de 1830 e é didaticamente dividido em três fases: a primeira, nacionalista e indianista; a segunda, ultrarromântica e com muitos aspectos herdados do gótico europeu; e a terceira, a ‘condoreira’, combativa e marcada por uma visão social mais ampla.

No que se refere aos temas e aspectos gerais do Romantismo – aqueles presentes em todas as suas fases – a essência da visão de mundo romântica é o sujeito, ou o emissor da mensagem. O eu romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão no tempo e no espaço (BOSI, 2013). Bosi vai além e explica:

Ao contrário da natureza árcade, que é decorativa, a natureza romântica é expressiva. Ela significa e revela. Prefere-se a noite ao dia, pois à luz crua do sol o real se impõe ao indivíduo; e é na treva que latejam as forças inconscientes da alma: o sonho, a imaginação (BOSI, 2013, p. 97).

Nossos escritores seguiram padrões semelhantes às respostas que os pensadores europeus davam a seus conflitos ideológicos. Por exemplo: o romance colonial de José de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias emergem do desejo de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, da mesma forma como as ficções de Walter Scott e Chateaubriand fundavam na Idade Média feudal os brasões de cavalaria que destoavam da burguesia em ascensão. Além disso, Alencar, em seus romances urbanos, “contrapunha a moral do homem antigo à grosseria dos novos-ricos; e fazendo romance regionalista, a coragem do sertanejo às baixezas do cidadão” (BOSI, 2013, p. 97). A romantização do passado, da natureza e da pátria que se viu na Europa contaminou nossos pensadores e escritores, que criaram soluções semelhantes para um mesmo tipo de problema que (em essência) afetava aos dois lados do Atlântico.

Enquanto, nos anos 1840, amadureceu a tradição literária nacionalista, nos anos que os seguiram, ditos da segunda geração romântica ou Ultrarromantismo, a poesia brasileira mergulhou no extremo subjetivismo. Alguns jovens poetas deram mostras abundantes de uma temática de amor, morte, dúvida, ironia, entusiasmo e tédio. Diz Alfredo Bosi que, “[s]e o Romantismo quer dizer (...) um progressivo dissolver-se de hierarquias em estados de alma individuais, então Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela serão mais românticos do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias” (2013, p. 115). Estes ainda recorriam a fontes externas como a natureza e o passado na composição de sua obra; aqueles, por sua vez, vinham para “fechar as últimas janelas a tudo que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio eu” (BOSI, 2013, p. 115). Os autores pertencentes à segunda fase do Romantismo brasileiro dissiparam todas as instituições remanescentes e fecharam-se definitivamente em si mesmos.

O Ultrarromantismo foi uma fase marcada pela falência dos ideais progressistas dos primeiros românticos. Esse desencanto, manifestado através do encerramento do sujeito em si próprio, é detectável por uma série de características e temas, como o devaneio, o erotismo difuso e obsessivo, a melancolia, o tédio, a depressão, o pessimismo e a autoironia. Tal qual se passou entre os autores da primeira geração e seus contemporâneos do outro lado do Atlântico, também nossos românticos, fortemente influenciados pelo Romantismo alemão e pelas obras de Lord Byron e de Alfred de Musset, exibiram traços de defesa e evasão, que os levou a posições regressivas: no plano da relação com o mundo (retorno à mãe-natureza, refúgio no passado, reinvenção do bom selvagem, exotismo) e no das relações com o próprio eu (abandono à solidão, ao sonho, ao devaneio, às demasias da imaginação e dos sentidos) (BOSI, 2013).

Essa geração perdida concentrou-se em temas que se filiam à tradição gótica, tais como o sobrenatural e a atração pela noite e pela morte, frequentemente acompanhados pelo erotismo e o amor idealizado, bem como por um intenso egocentrismo e um sentimentalismo exacerbado. A segunda fase romântica vem para provar que o gótico foi um fenômeno literário que exerceu profunda influência em relação aos movimentos literários posteriores, convencendo inúmeros recursos formais e de conteúdo que continuaram sendo utilizados pela literatura.

O Ultrarromantismo, em que pese herdeiro direto do gótico (a ponto de ser considerada a geração gótica do Romantismo), desenvolveu muitos de seus temas, acrescentou alguns e remodelou outros. Se, por um lado, os ultrarromânticos desprezaram alguns elementos da primeira fase do movimento – que eram também característicos do gótico clássico – como o nacionalismo, por outro, acentuaram aspectos como o subjetivismo, o egocentrismo e o sentimentalismo.

Está presente na literatura do período a linguagem hiperbólica tão frequentemente empregada pelos autores góticos, bem como o uso do sublime nas descrições de paisagens naturais. Os crimes e a violência permanecem presentes; a crise moral e a desilusão se acentuam, associando-se ainda mais ao apego à bebida e ao vício – e aos anseios de morte. O amor também tem grande participação entre os temas ultrarromânticos, mas sob uma forma diferente. No Ultrarromantismo, ele assume a forma de um amor impossível, inatingível, fortemente idealizado e quase sempre não correspondido.

Dentre os escritores europeus do século XIX associados a essa tendência, os principais – e que mais influenciaram os autores nacionais – foram Byron, Shelley, Musset, Hoffmann,

Baudelaire e, nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe. Entretanto, a figura suprema e principal inspiração ultrarromântica foi o inglês Lord Byron, em quem os contemporâneos acreditavam ver o diabo encarnado; e Byron gostava de fazer esse papel (CARPEAUX, 2011, p. 1477). Ficou conhecido, sobretudo, por sua vida e personalidade, mais até do que por sua produção literária. Byron parecia encarnar os ideais e os sentimentos abismais do Romantismo autêntico. Muitas histórias circularam em torno de seu nome e vida privada. Ele fez de tudo para manter a aura de mistério em torno de si próprio e de seu passado – e era, assim, tido como um devasso ilustre, que se rebelava contra as convenções morais de seu tempo, entregava-se a orgias fabulosas e tirava o sono das mulheres europeias. Os anti-heróis de Byron (bem como sua própria personificação do herói byrônico) possuem a energia de um vilão gótico e seriam fonte de inspiração para muitos personagens sórdidos da literatura mundial (BOTTING, 1996, p. 64).

Esse aspecto pessimista e imoral das obras de Byron influenciou romancistas europeus e também os brasileiros. Por aqui, o principal nome da segunda fase do Romantismo foi Álvares de Azevedo. O escritor paulista, ávido leitor de Byron, surgiu como poeta e contista no ano de 1848 e é considerado um dos maiores autores ultrarromânticos do país. Além dele, outros nomes como Casimiro de Abreu, Bernardo Guimarães, Junqueira Freire, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos, entre outros, destacam-se como grandes expoentes do Ultrarromantismo.

Essa geração de escritores, conhecidos como os estudantes boêmios, se entregou ao *spleen* de Byron e ao *mal du siècle* de Musset, levando uma existência doentia, desgarrada de qualquer projeto histórico e perdida no próprio narcisismo (BOSI, 2013, p. 97).

Álvares de Azevedo foi o principal responsável por introduzir na literatura brasileira elementos da tradição gótica, como a morte, o ambiente noturno, o amor e o vampirismo. Essa produção rompeu com os valores da sociedade, pois apresenta um caráter marginal. Suas comparações e metáforas traduzem por meio de imagens os mesmos sentimentos básicos: a juventude sem viço e o suspiro do amante; o horizonte último é sempre a morte, como forma suprema de resolver as tensões exasperadas. Seu drama *Macário* (1852) e os contos intitulados *Noite na taverna* (publicados postumamente em 1855) representam os principais expoentes da produção gótico-romântica brasileira em prosa.

Noite na Taverna é um exemplo das imagens satânicas que povoaram a fantasia adolescente do período; literatura que herdou de Blake e Byron a fusão de libido e instinto de morte, trazendo à luz os domínios obscuros do inconsciente. Na obra, histórias macabras de

crimes do passado e amores trágicos são contadas por jovens desiludidos com a vida e o amor, entregues à bebida para afugentar o tédio.

A temática explorada por Álvares de Azevedo se alarga e aparece em muitas outras obras. Sua força se faz sentir por décadas. No entanto, ele é o único autor cujos trabalhos de conteúdo gótico são reconhecidos pela crítica, que ignora a maioria das demais produções do tipo no Brasil – grande parte dos críticos nunca esteve, ao que parece, interessada nas ‘fantasias excêntricas’ dessa modalidade literária. É consenso, entre os autores que estudam o tema, que se trata de um gênero um tanto marginalizado, que não obteve a chancela definitiva do público e da crítica.

Alexander Meireles da Silva advoga que, juntamente com os subgêneros relacionados, o gótico não foi plenamente acolhido pelo meio literário brasileiro. O autor reúne, em seu artigo *Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da Belle Époque* (2010), uma série de possíveis razões para a ausência de uma cultura de valorização do gótico no Brasil, dentre as quais a hipótese de que a literatura no Brasil da época estava mais voltada ao documental e à consolidação de uma identidade nacional com base no factual, no verídico.

O fato é que, como aponta Silva (2010), a historiografia literária dá seu aval a certas obras e condena ao esquecimento outras tantas, muitas vezes de maneira arbitrária e questionável. Gêneros como o horror, o suspense, a ficção científica e as narrativas de crime produzidos no Brasil no século XIX foram considerados obras menores e ficaram relegados a uma posição marginal, passando a constituir uma lacuna pouco estudada – o que representa, ao mesmo tempo, uma injustiça e um prejuízo para a literatura nacional. Antonio Candido (2011, p. 184) assevera que um movimento literário não é feito apenas de textos de alta qualidade; produções menores e menos pretensiosas também têm sua parcela de contribuição na consolidação de uma escola.

Embora não tenha gerado a mesma abundância de títulos nem alcançado o sucesso de público que pôde ser visto no continente europeu, a produção de fundo gótico no Brasil, que se deu principalmente a partir da segunda metade do século XIX, não foi insignificante. A título de exemplo, segue uma lista, elaborada por Silva (2013, p. 26), que reúne obras publicadas durante a década de 1860 e que giram em torno da temática gótico-romântica, na esteira do então recém-publicado “Noite na Taverna: Conto Misterioso” (1860), de Antonio Luiz Ramos Nogueira; “Uma Noite no Cemitério” (1861), de João Antonio de Barros Jr.; “Gennesco: vida acadêmica” (1862), de Teodomiro Alves Pereira; “O País das Quimeras” (1862), de Machado de Assis; “A

Trindade Maldita” (1862), de Franklin Távora; “Uma Noite de Vigília” (1863), de Felix Xavier da Cunha; “Dalmo ou Os Mistérios da Noite” (1863), de Luis Ramos Figueira; “D. Juan ou a Prole de Saturno” (1869), de Castro Alves.

Há mais exemplos – alguns um pouco anteriores, e muitos posteriores à década de 1860. Menon (2007, p. 69) menciona uma antologia de romances-folhetim, de autoria de Tânia Rebelo Costa Serra, que atravessa justamente o período aqui estudado. Segundo ele, a autora tece interessantes comentários a respeito de seus objetos de estudo, evidenciando os traços do gótico presentes em alguns deles: classifica como góticos ou como possuidores de algo gótico o romance *O Filho do Pescador* (1843), de Teixeira e Sousa, e *Januário Barbosa, ou as sete orelhas* (1852), de Joaquim Norberto de Sousa e Silva.

Fagundes Varela é mais um autor nacional que produziu obras com abundantes marcas do gótico durante a década de 1860. Seus contos “Ruínas da Glória”, “As Bruxas” e “A Guarida de Pedra” (todos publicados no *Correio Paulistano* no ano de 1861) ainda se encontram envoltos em certa obscuridade, mas é certo que tratam do sobrenatural (SILVA, 2013, p. 25).

Joaquim Manuel de Macedo foi, também ele, autor de narrativas que contêm traços tipicamente góticos. Seu romance *Os dois amores* (1848) é descrito por Candido como “dos mais negros que [Macedo] escreveu, cheio de lágrimas e sofrimento, tão carregado de mistérios e quiproquós que, a certa altura, se vê obrigado a levantar uma tabela de complicações” (2000, p. 128).

Avançando pela segunda metade do século XIX, temos o exemplo de Machado de Assis. Em que pese estar sua obra polvilhada de textos voltados para o sombrio e para o insólito, há poucos autores que se debruçam sobre essa característica de sua produção literária. São muitas, no entanto, as narrativas machadianas que passeiam pelo gótico: os contos “Uma excursão milagrosa” (1866), “A vida eterna” (1870), “Capitão Mendonça” (1870), “A chinela turca” (1875) e “O imortal” (1882) são algumas delas.

Aluísio de Azevedo também experimentou o gótico por meio de seu folhetim *A mortalha de Alzira* (1891), em que um padre tenta reprimir seu desejo por uma cortesã. Além da referência a *The Monk*, de Matthew Lewis, também a ambientação europeia e os temas ligados aos vícios e à morte aproximam a obra de Azevedo do gótico clássico.

É relevante notar que, até aqui, a imitação das convenções literárias europeias dá o tom ao gótico brasileiro. Menon (2007, p. 76) lança a seguinte questão: seria possível que, no século

XIX, fosse produzido um texto gótico aclimatado aos padrões nacionais? Ou estaria o gênero, por suas próprias características, irremediavelmente vinculado ao ambiente europeu? O próprio autor conclui, a partir de suas pesquisas, que os textos produzidos nesse período em território nacional e que contêm traços do gótico estão marcados pela imitação do modelo europeu e, em sua maioria, não carregam características locais – nem nas imagens, nem nos ambientes, e tampouco nos personagens.

O próprio Álvares de Azevedo, em seu célebre *Noite na Taverna*, não faz mais que reproduzir padrões de ambientação e personagens europeus. Brito Broca, autor citado por Menon (2007, p. 66), dá nome à principal fonte de inspiração de Azevedo, que teria sido o romance *Noches Lúgubres*, do espanhol José Cadalso (publicado em 1771 e apresentado ao público brasileiro em 1844, por meio do periódico *Minerva Brasiliense*). A obra de Azevedo foi, por sua vez, bastante imitada por outros autores nacionais. Os já mencionados “Gennessee” (1862), de Teodomiro Alves Pereira, “Dalmo ou Os Mistérios da Noite” (1863), de Luís Ramos Figueira, e o próprio *A Trindade Maldita* (1862), de Franklin Távora, são os principais exemplos.

Entretanto, nossas narrativas regionalistas podem ser consideradas repositório de ambientes e temas que são perfeitos exemplos do gótico. As histórias se passam em locais cercados por mitos, mistérios e perigos, fontes de medo e terror, e até mesmo do sublime. A presença de marcas góticas na literatura regionalista brasileira revela uma certa aclimação do gótico aos temas e ao contexto nacional, alimentada por nossas lendas e cenários naturais. A esse respeito, afirma Menon:

Não é justo pensar que o terror desencadeado nos personagens e, por vezes, no leitor diante da grandeza dos Alpes, da floresta negra, da região dos Cárpatos seja maior que aquele produzido pela selva amazônica em toda a sua grandeza e exuberância ou, até, pela crueza do sertão que, não só apavora, mas também mata (2007, p. 81).

O autor fornece como exemplos de literatura regionalista com traços góticos os “Contos Amazônicos” (1893), de Inglês de Sousa, que traz lendas e mistérios da cultura popular envolvendo a mata, e “A Fome” (1890), de Rodolfo Teófilo, e suas cenas de puro horror que descrevem os desdobramentos da seca no sertão.

Para Silva (2010), apenas no final do século XIX é que o Brasil veria a literatura gótica ressurgir com mais força – durante a chamada República Velha. Esse foi o período que nos deu Coelho Neto, autor que transitou por vários gêneros e que excursionou pelo terror, pelo

sobrenatural e pelo fantasmagórico. Com ele se inicia um período de ressurgimento da literatura gótica através do Simbolismo e do Decadentismo, e até mesmo da ficção científica.

5 DE VINGANÇAS, CONFISSÕES E MALDIÇÕES

Os textos nacionais agrupados por ocasião desta pesquisa serão analisados sob a luz das teorias e elementos examinados no capítulo anterior, procurando salientar, além das marcas do gótico que permeiam a narrativa, o diálogo entre os protagonistas e os protótipos de herói desenvolvidos ao longo do século XIX e dos que o antecederam.

O que há em comum entre *A vingança de um poeta* (1852), de Leandro Barbosa de Castilho, *A confissão de um suicida* (1853), de Leonel de Alencar, *A confissão do moribundo* (1856), de Lindorf Ernesto Ferreira França, *A vingança de um irmão* (1860), de Carlos Mariano Galvão Bueno, e *A trindade maldita* (1862), de Franklin Távora, é que todas exploram o lado nefasto e impiedoso do ser humano, através de narrativas que giram em torno de atitudes perversas do passado. As obras tratam de acontecimentos levados até o limite da tensão moral, rompendo a fronteira da crueldade e da perversão, em uma incursão pelas qualidades diabólicas do ser humano. A natureza revolta e bravia colabora para a criação de uma atmosfera pesada e sinistra, propícia para esse tipo de relato.

Por outro lado, devido a um forte componente moralizante, todos os textos contêm trechos em que se empreende uma modalização do caráter dos protagonistas. Acometidos por uma crise moral, arrependem-se de seus feitos, por vezes com sinceridade sentida, e levam uma vida de solidão e sofrimento. Há aqueles que atribuem à sua classe sócio-econômica a culpa por seu afastamento da sociedade, e também os que imputam a demônios (ou outras forças) a responsabilidade por seus atos desviantes. São, portanto, essencialmente duplos em sua construção.

Façamos agora um breve resumo das obras que se pretende analisar aqui, de modo que os principais atores e eventos de suas tramas sejam mais facilmente reconhecidos pelo leitor, deste ponto em diante.

Segundo consta do *Dicionário bibliográfico brasileiro* (BLAKE, 1883), Leandro Barbosa de Castilho foi um advogado nascido em Paraíba do Sul, no estado do Rio de Janeiro, em data ignorada, e falecido no ano de 1885, em Mar de Espanha, Minas Gerais. Publicou uma série de

contos no periódico paulista *O Acayaba: jornal científico e literário*, entre os anos de 1852 e 1853, dentre os quais *A vingança de um poeta* (1852).

Trata-se de um texto curto, narrado em terceira pessoa. O preâmbulo começa por descrever um rapaz de altiva frente, que fora criado com carinho e dedicação por uma mãe amorosa. Sensível, torna-se poeta, e ama Laura, moça bela e pura. Quando, por ordem dos pais, tem que peregrinar pelo mundo, deixa a amada com “juramentos de fogo e a troca de dois anéis” (CASTILHO, 1853, p. 1), e com a promessa de que esperaria por ele. Ao retornar, no entanto, Laura se há convertido em uma prostituta.

O choque é tamanho que o rapaz desmaia; ao recuperar-se, adentra o recinto em que Laura se encontra, com os dentes rangendo e o suor a lhe empapar o rosto. Noite adiantada, uma triste cena se desenrola na praia em frente à dita casa: de punhal em riste, o mancebo avança na direção de uma mulher suplicante, ajoelhada sobre a areia e com lágrimas a correr pelas faces. O crime se consuma e, com ele, a vingança do poeta.

O tema da vingança assassina, promovida pelo ciúme e pela defesa da honra, que parte de um homem cego e impulsivo e tem como vítima uma mulher vulnerável e submissa se repete na próxima narrativa de que trataremos aqui, de autoria de Leonel de Alencar. O autor, irmão do escritor José de Alencar, nasceu na capital do estado do Rio de Janeiro, em 1832, tendo falecido na mesma cidade, no ano de 1921. Foi diplomata, funcionário público, poeta, ficcionista e jornalista (BLAKE, 1883). Entre romances, contos e poemas, publicou, também no periódico paulista *O Acayaba: jornal científico e literário*, o conto *A confissão de um suicida*, no ano de 1853.

Relato em terceira pessoa, a obra segue o protagonista Samuel. Na narrativa moldura, Samuel, em uma cabana isolada, trava uma derradeira interlocução com Cecília – moça que outrora amou e que, agora, mantém cruelmente agrilhoadada, mesmo em seus trajes de noiva. Por meio de relatos ora de Samuel, ora de Cecília, o leitor vai sendo apresentado aos eventos do passado dos dois e que os conduziram até aquele momento terrível.

Descobrimos que, sendo órfã, Cecília foi protegida por Samuel ao longo de sua juventude; dessa relação, um amor nasceu entre os dois. Em uma das longas ausências de Samuel – similar à viagem empreendida pelo protagonista do conto de Castilho –, Cecília conhece um homem mais velho, de nome Rolando, que acaba descobrindo ser o verdadeiro amor de sua falecida mãe, que também se chamava Cecília. Quando jovens, os dois não puderam casar-se,

pois o pai dela a entregou a um casamento mais economicamente vantajoso, em detrimento do amor que a filha sentia por outro. Do casamento com o noivo rico, nasceu a jovem Cecília. De um relacionamento provavelmente adúltero com seu amado, nasceram dois gêmeos.

Pouco tempo depois, Cecília (a mãe) faleceu; embora não fiquem claras as circunstâncias que levaram a tal desfecho, em dado momento, Rolando se refere a ela como “aquela que meu amor tinha manchado” – o que pode levar a inferir que, furioso pela descoberta da traição, o marido de Cecília a teria ferido mortalmente. Rolando então prometeu à amada, em seu leito de morte, propor casamento à jovem Cecília, para um dia poder protegê-la.

Anos se passaram, e Rolando foi afastado de seus filhos e da pequena Cecília pelo poderoso viúvo e pai da menina. Durante o período de afastamento, Rolando modificou sua aparência, seu nome e seus gestos, e jurou retornar para vingar-se. Quando isso aconteceu, e uma vingança terrível enfim se anunciava, ele fez a descoberta – um tanto anticlimática – de que o algoz de sua amada Cecília havia falecido. Além disso, não pôde obter quaisquer notícias do paradeiro de seus filhos e da jovem Cecília.

Algum tempo depois, em uma das muitas coincidências de que estão repletos os textos de inspiração gótico-romântica, a jovem passou diante dele e, reconhecendo-a, lentamente aproximou-se – até que se tornassem amigos e ele pudesse fazer todas essas revelações sobre seu passado, bem como levar a cabo a proposta de casamento. Tendo nutrido por Samuel um amor de irmã, desejosa de fazer cumprir a promessa feita outrora à sua mãe moribunda e pretendendo livrar Rolando do suicídio (que ele revelara ser seu intento, caso o pedido de casamento fosse recusado), Cecília aceitou casar-se com o padrasto, com quem estava disposta a cultivar uma relação de pai e filha. Nesse ponto do relato, Samuel interrompe a moça vestida de noiva e, acusando-a de zombar dele, mata-a com seu punhal – enlouquecendo em seguida.

Trinta anos se passam, e voltamos à narrativa moldura. Na mesma choupana, um envelhecido Samuel se confessa a um sacerdote. Conta, agora, a própria história, desde a infância. Fora criado por um velho que, falecendo, legara a ele uma carta. Tal carta contava, em resumo, a história da família de Samuel, e o advertia para que apenas abrisse uma urna depositada sob a sepultura de sua mãe quando estivesse ele mesmo às portas da morte. Samuel se torna marinheiro, para “viver distante da terra” (ALENCAR, 1853, p. 10); vaga pelo mundo prometendo vingança contra aquele que porventura tivesse desonrado sua mãe; solitário, desafia a Deus; e se lança à vida dissoluta das orgias e do jogo.

Vem a conhecer, então, a jovem Cecília, a quem ama loucamente e por quem abandona os hábitos desregrados da vida boêmia. Porém, ao retornar de uma de suas viagens de marinheiro, descobre-a prestes a se casar com outro; dois homens duelariam por ela, e o vencedor a levaria ao altar. Correndo ao local do embate, encontra um moribundo, que lhe aponta a capela em que o rito já se realizava. Samuel vai até lá e, num acesso de fúria, mata o noivo, arrasta Cecília pelos cabelos e “estamp[a]-lhe na fronte o ferrete de adúltera” (ALENCAR, 1853, p. 14).

Logo depois, Samuel se arrepende de seus atos. Ciente, segundo ele mesmo, de que a desonra sofrida por Cecília tornaria sua vida insuportável, ele decide matá-la – como uma forma de aliviar-lhe as dores e de punir a si próprio. Ele leva a cabo tal projeto, pretendendo suicidar-se em seguida. A loucura, porém, domina-o, impedindo que realize seu intento suicida. Por fim, em um dos intervalos lúcidos desse período de desvario (que não se sabe quanto tempo durou), Samuel finalmente abre a urna legada por sua mãe, em que encontra dois retratos e uma carta. Ali, tem acesso, finalmente, a toda a verdade sobre a história de sua família: descobre que o noivo de Cecília, a quem assassinou no altar, era seu pai, e que a própria Cecília era sua meia-irmã.

Diante de um sacerdote, Samuel, já velho, pede perdão por seus delitos, e recebe a resposta de que “o remorso é o batismo do crime” (ALENCAR, 1853, p. 15). O ancião então pede que o padre acrescente à lista de infrações perdoadas também o suicídio, e ouve-se um tiro de pistola ecoar pela choupana arruinada. Por fim, como se não bastassem as incríveis coincidências reveladas no recente desfecho, o narrador informa que o padre era o moribundo do duelo, e era também o irmão gêmeo de Samuel.

Três anos depois da publicação de *A confissão de um suicida*, o advogado, poeta e contista Lindorf Ernesto Ferreira França publicaria *A confissão do moribundo* (1856) no periódico – também paulista – *O Guayaná*. Lindorf França nasceu em São Paulo, em 1836, e morreu no Rio de Janeiro, em 1858. Foi funcionário da polícia do Rio de Janeiro e presidente da Arcádia Paulistana. Entre suas obras estão contos e poemas, dentre as quais a narrativa de que trataremos a seguir.

Mais uma vez, temos um narrador em terceira pessoa, que assiste a uma nova confissão. A narrativa moldura tem como personagens um velho moribundo e um padre, e se desenrola em uma cabana abandonada, localizada “sobre o topo de um monte, onde o raio batia com mais

força” (FRANÇA, 1856, p. 2). Antes mesmo de contar sua história, o moribundo declara sentir intenso remorso, ao que o sacerdote lhe responde que “o arrependimento na alma do crente é como o maná celeste” (FRANÇA, 1856, p. 3). O velho começa, então, o seu relato.

Órfão aos quinze anos, detentor de grande fortuna e de alma ardente, entregou-se o rapaz às mais variadas e profusas modalidades da vida boêmia. A primeira mulher que amou era uma menina de apenas quinze anos, que, malgrado o profundo afeto que o rapaz dizia lhe dispensar, ele rapidamente conquistou e desonrou, abandonando-a em seguida. A moça acabou por se entregar à prostituição. Um dia, quando o protagonista andava por um cemitério, topou, surpreso, com seu túmulo. No paroxismo da juventude, ele em nada se incomoda, e lhe dedica apenas um sorriso de desdém.

De temperamento lascivo, o protagonista deixa o Brasil e parte para Veneza em busca de novas emoções e conquistas. Lá, conhece a bela e pálida Damietta; depois de dois meses de contemplação, ele a aborda em um baile, apenas para descobrir que a moça era casada. Enfezado ao ver a esposa sendo galanteada por outro, o marido de Damietta decide desterrá-la – expulsando-a de casa e de Veneza – para manter sua honra. Em uma tentativa de resgate, em plena noite, o protagonista acaba por matar o marido de Damietta em uma gôndola no meio das águas. A moça, no entanto, não só não agradece o ato heroico, como se desespera diante da morte do marido e passa a desprezar o rapaz, sabendo-o um assassino.

Algum tempo depois, os dois se encontram novamente, perto do local onde o trágico incidente ocorrera. O rapaz faz nova tentativa de obter o perdão da moça e, ao receber como resposta um insulto de desprezo, ele a enforca com as próprias tranças.

Após esse crime, o personagem deixa Veneza e vai se refugiar em Paris. Lá, conhece Júlia: mais uma bela virgem, a quem, inicialmente, o rapaz quer poupar – tanto que se afasta, para não correr o risco de arruiná-la. No entanto, a própria moça acaba por atraí-lo para si, e os dois inciam um relacionamento – que ele alterna com noitadas nos lupanares de Paris.

Um dia, encontrando-a adormecida, e vendo que trazia em seu colo e braços colar e pulseiras de pedras preciosas (visto que provinha de família rica), o rapaz sucumbe à ganância e se ocupa de roubar-lhe as joias. A moça desperta e, pensando estar sendo atacada por um ladrão, clama por socorro. Quem acode é um homem que o protagonista não conhece, mas que trava com ele uma luta obstinada. Uma arma de fogo explode, e seu oponente cai morto. No dia seguinte, o rapaz, penalizado, descobre que seu adversário era o pai de Júlia. A perda do pai faz

com que Júlia enlouqueça; o protagonista jamais consegue ajudá-la a se recuperar, embora se esforce para tanto. Certa noite, ela busca no suicídio o alívio para seu sofrimento.

O rapaz parte, mais uma vez, e agora vai a Nápoles. Lá, amou mais uma mulher. Nunca, porém, conseguiu atrair um só olhar dessa jovem, e logo descobriu que ela amava a outro. Revoltado, crente de que seu amor tão profundo jamais seria igualado pelo sentimento de qualquer rival, jura possuí-la ou matá-la. Ciente da gravidade de seus impulsos, no entanto, o protagonista parte de Nápoles em direção a Roma, esperando livrar-se de suas ideias perversas. Qual não é a sua surpresa quando, em pleno carnaval romano, encontra a bela napolitana – e acompanhada de seu noivo. O protagonista os espreita, embosca e, finalmente, ataca: apunhala a napolitana, deixando seu noivo perplexo diante do corpo caído nas pedras da rua.

Imediatamente arrependido, o rapaz passa dias errando pelas serranias, quando então retorna a Roma. Lá, depara-se com um espetáculo: uma execução pública, em que se pretendia imolar Horácio, o noivo da napolitana, já que se acreditava que ele era o responsável pela morte dela. O protagonista se rebela contra a injustiça do castigo, mas sofre um desmaio e, ao despertar, vê cumprida a pena terrível.

Três anos depois, o rapaz está de volta ao Brasil, na cidade de São Paulo. Conhece, por fim, o último de seus amores: Zulmira. A moça lhe conta sua triste história de orfandade e abandono, e acaba por cativar o duro coração do protagonista. Alguns dias depois, os dois se casam. Não tarda, porém, até que ele se descubra enganado por ela: era uma prostituta, fato que não lhe havia revelado. O conhecimento dessa realidade faz com que ele passe a odiá-la.

Certo dia, ao retornar de uma viagem, o rapaz encontra Zulmira nos braços de outro. Furioso, ele conduz o mancebo ao andar inferior – e lá, em uma câmara, empareda-o, ainda vivo. Convida, então, sua esposa para um passeio. Chegando ao rio Tietê, embarcam em uma canoa, que o protagonista conduz até um local em que as águas formam um torvelinho. Lá, faz com que a embarcação afunde, atirando no rio seus dois ocupantes. A moça, mais frágil, debate-se e sucumbe à força das águas; o rapaz, por sua vez, consegue se aproximar da margem e se salvar.

Mais uma vez, o protagonista é atingido por instantâneo arrependimento, acompanhado de anseios de morte. Lança fogo à sua casa, querendo fenecer em meio às chamas; mas escapa, e fica, então, reduzido à miséria. Abandonado pela sociedade, retira-se para a choupana afastada em que passa o resto de seus dias. O narrador encerra o conto com o anúncio de que a alma do

moribundo enfim “subia ao recesso da gloria nas asas do arrependimento e contrição” (FRANÇA, 1856, p. 50).

Passemos, agora, à narrativa de Carlos Mariano Galvão Bueno: *A vingança de um irmão*, publicada em 1860 n’*O Caleidoscópio*, publicação semanal do Instituto Acadêmico Paulistano. Galvão Bueno, nascido em 1834, na cidade de São Paulo, e falecido em 1883, foi advogado, professor de filosofia e retórica, romancista, poeta, contista e jornalista. O texto de sua autoria, de que trataremos a seguir, funda-se na história de dois personagens: Henrique, mais um homem movido pela lascívia, como o moribundo de Lindorf França, e Antonio Gonçalves, impulsionado pela traição e pelo desejo de vingança – desta vez, porém, ao contrário do que se passa em *A vingança de um poeta* e *A confissão de um suicida*, o personagem não planeja vingar-se de uma mulher, mas, pelo contrário, daquele que fez mal à sua esposa.

Aqui, temos um narrador-personagem: é um amigo de Henrique quem narra os acontecimentos, recorrendo a testemunhos e ao diário deste. Organizando os eventos por ordem cronológica, Henrique conta que um mistério envolve seu nascimento; ele não sabe quem são seus pais, mas foi criado pela família de um rico português que estabeleceu em São Paulo. Júlia era sua irmã de criação, mas não tinham laços de sangue e, com isso, cultivaram uma afeição mútua desde a adolescência.

Em certa altura, seu padrasto, o Sr. Francisco Gonçalves, decide que Henrique deve partir para o Rio de Janeiro para dedicar-se aos estudos. O rapaz se entristece por estar longe de Júlia e, mais ainda, quando as cartas e notícias dela começam a rarear. A distância da amada, no entanto, faz com que Henrique gradualmente se volte às possibilidades de uma vida devassa e sensual.

Com a imagem de Júlia enfraquecida em sua mente, Henrique conhece, então, Dulce, a filha mais velha da família que habitava uma das casas de sua vizinhança no Rio de Janeiro. Os dois acabam por se envolver, e o rapaz pede sua mão em casamento ao pai da moça. Não obtendo, entretanto, a permissão do patriarca para o casamento, Henrique decide raptar Dulce e fugir com ela para fora da cidade.

Nesta altura, recebem a ajuda de um homem misterioso, que lhes providencia uma viagem de barco até Pernambuco, permitindo que o casal possa se evadir em segurança. Sua vida a dois estava, no entanto, condenada: cerca de seis meses depois, o mesmo homem misterioso alerta Henrique de que estaria sendo traído por Dulce. Impulsivo, o rapaz vai para casa e, ao ver um homem fugindo porta afora, mata Dulce com um punhal.

Henrique retorna a São Paulo e reencontra Júlia em um baile, acompanhada de seu pai – agora, transformado definitivamente no vilão que o afastou de sua amada. O rapaz descobre, transtornado, que Júlia foi prometida em casamento a outro. Questionada, a moça responde que ainda ama Henrique e que fará o que ele ordenar – seja fugir com ele, ou tirar a própria vida para não casar-se com outro.

Andando pela noite, Henrique se depara com o homem misterioso que há tempos o acompanhava. Mais uma vez, ele se propõe a ajudar: oferece ao rapaz o duplo caminho do amor – por Júlia – e da vingança – contra o pai dela. Mas antes de guiá-lo na concretização desses planos, o homem conta sua história. Descobrimos, então, que ele é Antonio Gonçalves, e que fora traído pelo Sr Francisco Gonçalves, seu irmão gêmeo, outrora seu melhor amigo. Após a morte do pai deles, Francisco urdiu um plano para afastar Antonio de sua casa e de sua esposa; na ausência do irmão, Francisco violentou-lhe a mulher, e desse crime nasceu uma criança. Pouco tempo depois, a esposa de Antonio faleceu, deixando ao filho e ao marido uma súplica por vingança. Ao retornar a Portugal, Antonio descobriu tudo que acontecera, e soube que Francisco tinha partido para o Brasil. Foi atrás dele e o encontrou casado e com dois filhos (Julia e Henrique), em São Paulo. Desde então, tem observado a família e, disfarçado de mendigo, planejado cuidadosamente a sua vingança.

No dia seguinte, comemorava-se o casamento de Julia. Henrique vai até lá e a encontra furtivamente, no jardim. Quando se entregam um ao outro, Antonio aparece, ainda em trajes de mendigo, conduzindo seu irmão Francisco Gonçalves, e faz as revelações finais: Henrique e Julia são irmãos, filhos do mesmo pai; e ele é Antonio Gonçalves, que veio para obter sua vingança. A moça morre instantaneamente, pelo susto e pelo choque. Francisco ainda tem tempo de insultar a filha, mas é acometido de um mal súbito e morre ao lado dela.

Cumprido seu propósito de vingança, Antonio Gonçalves doa o resto de sua fortuna ao sobrinho e tira a própria vida, morrendo junto à sepultura de sua finada esposa. Henrique, de posse da fortuna do tio, parte para Lisboa e se entrega ao vício e aos bailes, casando-se, por fim, com uma de suas amantes.

Por fim, falemos de *A Trindade Maldita*, publicado em quatro edições consecutivas do *Diário de Pernambuco* no ano de 1862. Era o início de sua carreira como escritor, e o cearense Franklin Távora (1842-1888), então estudante de Direito – e que, mais tarde, ficaria conhecido por suas obras da vertente regionalista –, mergulhou no universo do gótico para escrever contos

noturnos de crime e suspense. São relatos de fatos escabrosos, apresentados como as memórias de três sórdidos forasteiros que se unem a um taverneiro em uma noite tempestuosa.

O texto se inicia com a chegada de três homens a um albergue em Olinda, Pernambuco. É noite adiantada e principia a chover; o dono do estabelecimento, Sr. Germano, recebe os recém-chegados de maneira amigável e lhes oferece abrigo, charutos e bebida. Todos se deitam, mas, para a maioria deles, o sono não vem. Um dos forasteiros pede ao taverneiro que sirva mais vinho, com o qual viriam a refestelar-se durante toda a noite. É então que um deles, de nome Eduardo, propõe que sigam o exemplo proporcionado por Álvares de Azevedo em seu *Noite na Taverna*. Ele ressaltava as semelhanças entre a taverna lá descrita e o botequim aqui representado e sugere que contem histórias “horrorosas e medonhas” (TÁVORA, 1862, p. 3). A menção à obra de Azevedo vem acompanhada de uma série de expressões que fazem alusão ao seu teor marginal – uma indicação da natureza dos relatos que estão prestes a iniciar.

O primeiro relato é narrado por Carlos Dumont. O protagonista conta que veio da França para o Rio de Janeiro com seu pai, acompanhando o conde de Villemer, que em terras brasileiras vinha se instalar. Ao morrer o pai, Carlos assume o posto de secretário do conde, mas não lhe foi um funcionário fiel: aproveitou-se da proximidade e seduziu-lhe a filha Eugenia, fazendo com que ela desistisse de um casamento arranjado. Dessa relação espúria resulta uma gravidez indesejada. Paralelamente, o narrador faz-se passar por Henrique, o amante da condessa Margarida Lamorcière, e dorme também com ela. Ao temer que sua farsa seja descoberta, Carlos urde uma trama para livrar-se do amante de Margarida, mas acaba matando o conde, por engano. Por fim, ele consegue fazer com que Henrique seja responsabilizado pelo assassinato e foge para a Europa, deixando para trás seu protetor morto, mãe e filha grávidas e um homem preso injustamente. Muitos anos depois, Carlos retorna ao Brasil, mas fica claro que sua disposição egoística em nada mudou: ao encontrar Eugenia no cais, empobrecida, acompanhada de uma criança e implorando por ajuda, ele foge em disparada.

O segundo a fazer seu relato é Jorge. Sua história começa em Paris, quando, em um baile, ele conhece uma espanhola por quem se apaixona imediatamente. Assim que ela deixa o local – acompanhada do marido –, Jorge segue o casal pelas ruas da cidade e assinala com o próprio sangue a casa em que entram, de modo a poder ali retornar em uma ocasião mais favorável. Algumas noites depois, tendo viajado o marido, que era capitão da marinha, Jorge entra no palacete com a ajuda de uma velha criada e é levado até o quarto de Maria, a espanhola. Ele

passa algum tempo em enlevo, observando o sono da bela mulher, em um momento de intensa atmosfera erótica. O aparecimento de um velho jagunço, que termina em luta corporal e morte, faz com que o invasor deixe o local. Nesse ponto, uma pausa leva o leitor de volta à narrativa moldura e Jorge percebe que, exceção feita ao taverneiro Germano, seus colegas estão um tanto entediados. Enfezado, ele abrevia a história, retomando em um ponto, meses depois, em que já está nos braços da espanhola, em um palacete em Madri. Aparentemente, ele a tinha conquistado – sabe-se lá por que meios. Passam, então, meses encontrando-se todas as noites em que o marido dela estava fora. Eis que, um dia, o capitão os flagra juntos. Em luta encarniçada, ambos os homens saem feridos e Maria acaba morta pelo marido enfurecido. Em que pese o trágico fim, Jorge relata que teve a disposição de praticar ainda um sórdido ato de necrofilia, assim que se deparou com o corpo de sua amada atirado ao chão no quarto onde tudo se passou.

O último a se pronunciar é o italiano Eduardo. Dos três, ele é quem é pintado com as cores mais fortes. Como não poderia deixar de ser, é dele o relato mais longo, variado e hediondo. Principia por um conto curto em que narra sua primeira experiência amorosa. Jovem e inocente, depositou nessa relação todo seu amor e confiança, mas foi traído: Julieta casou-se com outro. A desilusão o levou a perpetrar os primeiros de uma longa lista de crimes: matou simultaneamente a noiva traiçoeira, seu esposo e o pai dela.

Eduardo prossegue relatando um episódio em que esteve a jogar dados com dois ingleses em Londres. Ao perceber que havia perdido o jogo e não tinha mais bens para apostar, ele fica possesso e recorre a um artifício para assustar e afugentar os oponentes: crava seu punhal no topo de uma relíquia santa, conseguindo que os rivais ingleses recuem apavorados diante de tamanho ultraje. Com isso, mantém a cruz de ouro presenteada por sua mãe, que seria seu último recurso no jogo.

Por fim, ouvimos de Eduardo seu último relato. Uma noite, em Madri, depois de caminhar sem rumo, ele chega a um templo arruinado, em que se deita e dorme durante algumas horas. Um sussurro de vozes o desperta; ele descobre um casal de estrangeiros perto dali e é acometido por uma ideia diabólica, que põe imediatamente em prática. Eduardo ataca o homem e o enforca na trave de uma cruz de pedra situada a poucos metros. A mulher, desesperada, implora que ele a mate, mas é surpreendida pela notícia de que ele pretendia usá-la para satisfazer sua lascívia. Eduardo a arrasta para as ruínas e põe em prática seu intento, surpreso com a súbita resignação da mulher. Findo o ato, ele percebe o motivo de tamanha sujeição: a

estrangeira havia batido a cabeça contra um portal de pedra que ainda se conservava em pé. Tendo-se suicidado a vítima antes da consumação do estupro, Eduardo descobre que havia acabado de praticar um ato de necrofilia. No dia seguinte, o italiano retorna ao palco de seus crimes e se depara com uma grande multidão a observar a cena. A luz do dia lhe revela a verdade mais terrível: o homem que enforcou era seu pai e a mulher, imersa em uma grande poça de sangue, era sua mãe.

Távora fecha *A Trindade Maldita* com parricídio e o estupro incestuoso seguido do suicídio da vítima. De volta à narrativa principal, até mesmo os companheiros depravados de Eduardo estão enojados com seu relato. Chega a vez de Germano, também ele, iniciar sua narrativa. O taverneiro saca seu punhal e, de uma só vez, revela que sua história de vida foi atravessada pelos crimes de todos os três ali presentes:

Sou um irmão de Margarida Lamorcière, a infeliz condessa de Villemer, sou Gonçalo Orsini, em pessoa, o desgraçado esposo de Maria, a hespanhola adúltera, sou ainda um filho do enforcado de Madrid e da suicida das ruínas, o irmão primogenito de Eduardo, o pintor aventureiro! (TÁVORA, 1862, p. 28)

Germano imediatamente os convoca a um ajuste de contas. A espantosa confissão e o honroso desafio não atingem qualquer um deles, todavia; estão embriagados e profundamente adormecidos, vítimas indefesas da própria tagarelice. A incapacidade de defesa não refreia Germano: ele esperou por tempo demais para tê-los finalmente ao alcance das mãos. Sem mais delongas, o taverneiro crava o punhal na garganta e no peito de seus três hóspedes, um a um. Uma vez vingado, atira os corpos pela encosta de um despenhadeiro, lançando-se também em seguida.

Finda essa breve apresentação das narrativas que integram a presente pesquisa, é fácil constatar que todos os autores lançam mão da associação entre tabus que envolvem sexo e violência para aprofundar gradativamente a reação de choque do leitor. Ecoando *The Monk*, de Matthew Lewis, e *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, em que os crimes finais envolvem estupro, incesto e fratricídio, as tramas buscavam atender ao público ávido por uma leitura macabra e trágica, sem, no entanto, dispensar completamente uma mensagem moralizante – visto que todos os protagonistas sofrem duras punições. Partamos, então, para a análise das ditas obras.

5.1 NARRATIVAS ENCAIXADAS

Em primeiro lugar, impõe-se analisar alguns dos elementos formais das obras. A maior parte dos contos aqui estudados não tem estrutura narrativa linear, com fatos narrados em ordem cronológica. Trata-se, diversamente, de narrativas encaixadas – recurso formal amplamente utilizado pelos escritores do gótico-romântico, com o efeito de prolongar o suspense e adiar o desfecho, cujo resultado ficou conhecido como enredo labiríntico (ELLIS, 2000, p. 23).

Nessa proposta, narrativas mais curtas são encapsuladas em uma narrativa maior, que abrange as demais: a moldura. Assim, uma história é introduzida no interior da que estava a ser narrada, que é, por isso, interrompida, continuando mais tarde. Dessa forma, a narrativa torna-se episódica e se desloca no tempo, sem seguir a ordem real dos acontecimentos.

Esse não é um recurso novo. Entre as obras que já fizeram uso dessa técnica, pode-se citar *As Mil e Uma Noites*, uma coleção de contos populares originários do Oriente Médio e do sul da Ásia e compilados em árabe por volta do século IX. Nela, Sherazade, esposa do rei Xariar, narra diversas histórias em cadeia, uma por noite, interrompendo-as ao amanhecer para continuá-las na noite seguinte. Aqui, a moldura – a história de Sherazade e do sultão – serve para introduzir e encadear as demais narrativas.

Na Idade Média, outra obra ilustre imortalizou o recurso das narrativas encaixadas: o *Decameron*, de Giovanni Boccaccio, escrito no século XIV e um dos fundadores do humanismo – rompendo com a mítica literatura medieval, é considerada a primeira obra realista da literatura ocidental. A narrativa moldura fala da chegada da peste negra às cidades italianas. Nesse contexto, dez jovens se refugiam em uma casa de campo, onde passam os dias a contar histórias. As narrativas encaixadas giram em torno das ações de pessoas comuns, de pequenos burgueses a nobres e membros do clero, e envolvem temas banais como sexo, traição, mentiras e violência (BOCACCIO, 2013).

Em língua inglesa, a primeira obra a empregar o recurso das narrativas encaixadas é *Contos da Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer. Fortemente inspirado no *Decameron*, Chaucer traz uma coleção de histórias narradas por peregrinos que estão empreendendo uma viagem de Southwark (Londres) à Catedral de Cantuária, com o intuito de visitar o túmulo de São Tomás Becket. Também aqui há personagens de todas as classes sociais e os temas são

igualmente variados, mas sempre relacionados à vida e aos costumes da época na Inglaterra (CHAUCER, 2013).

Entre as ficções góticas mais conhecidas, *The Monk* (1796), *Melmoth, the Wanderer* (1820) e *Frankenstein* (1818) também se utilizaram dessa técnica narrativa; na literatura brasileira, são exemplos Machado de Assis, que fez uso de narrativas encaixadas em contos como *O Espelho*, *Sem olhos* e *Entre santos*, João Guimarães Rosa, com *Grande Sertão: Veredas* e, finalmente, as obras aqui estudadas.

Não foi apenas por conta da expressiva presença na ficção que as narrativas em abismo se tornaram importantes para a literatura gótica. No ano de 1816, Lord Byron reuniu, na *Villa Diodati* – a casa às margens do lago Léman, na Suíça, em que passou a viver após seu autoexílio –, seu médico particular e aspirante a poeta John Polidori, sua amante inglesa, Claire Clairmont, a irmã dela, Mary Wollstonecraft Godwin, e o poeta Percy Bysshe Shelley (que viria a se casar com Mary). Na noite de dezesseis de julho, os cinco fizeram uma leitura coletiva da obra *Fantasmagoriana*: uma coletânea de contos selecionados por Jean-Baptiste Benoît Eyriès. A partir dessa experiência, Byron propôs que cada um de seus convidados produzisse um conto de fantasma, dentre os quais seria escolhido o mais assustador. A obra-prima *Frankenstein*, daquela que, após seu casamento, ficaria conhecida como Mary Shelley, é um dos resultados dessa competição (FERREIRA, 2021, p. 25-26).

A leitura e a produção de narrativas em grupo é, portanto, uma experiência significativa para o gênero do horror. É de se imaginar a profunda impressão deixada pela experiência na *Villa Diodati* em todos os seus participantes, visto que vários deles voltaram, posteriormente, a mencionar os contos de *Fantasmagoriana* e a noite de dezesseis de julho de 1816, como a própria Mary Shelley – ela mesma criadora de um dos mais célebres conjuntos de narrativas encaixadas.

O encaixe de narrativas traz diversas fragmentações na linha narrativa, com a interpolação de relatos individuais. Para Todorov, uma história se torna o prolongamento de outra, de forma que “cada uma delas remete à outra, numa série de reflexos” (TODOROV, 1969, p. 132). O andamento da narrativa se constrói através da alternância entre essas histórias, que o autor combina e organiza, transferindo o foco da ação de um narrador-personagem para o outro, sucessivamente.

À medida que o autor intercala momentos de relaxamento e tensão narrativa, revezando entre a narrativa moldura e os relatos encaixados, ele contribui para tornar a leitura mais estimulante. A atenção do leitor nunca é totalmente relaxada: revezando entre um relato e outro, criando sequências de ação, evitando os desfechos precipitados, se estabelece uma trama que impulsiona o leitor através do desejo de ver a situação resolvida e prende sua atenção ao criar um suspense que mantém a curiosidade aguçada até o final (SÁ, 2010, p. 23).

Pode-se dizer que a proliferação das linhas narrativas funciona como um labirinto – que, numa metáfora bem apropriada para a literatura gótica, confunde e retém personagens e leitores, mantendo o mistério em torno do desenrolar da história e adiando o momento final. Trata-se de uma estratégia de suspense em que o autor deliberadamente retém a informação e não libera ao leitor, entregando uma tensão cuidadosamente controlada que é finalmente dissipada em um efeito de choque, capaz de engendrar o sentimento de horror (ELLIS, 2000, p. 23).

Dentre os cinco contos desta pesquisa, somente *A vingança de um poeta* (1852) falha em trazer à baila as narrativas encaixadas; todos os demais contêm uma série de relatos de fatos do passado narrados, cada um deles, em primeira pessoa. Estão encaixados em uma moldura externa, narrada, por sua vez, em terceira pessoa – com a exceção de *A vingança de um irmão* (1860), que tem um narrador-personagem – e composta por contextos diversos: da taverna sombria em que três forasteiros passam a noite a contar histórias, à choupana afastada em que o protagonista se confessa a um sacerdote, passando pela relação entre dois amigos que trocam confidências e fazem revelações.

Em *A vingança de um irmão* (1860), depoimentos de Henrique sobre seu passado se alternam com trechos de seu diário, entregues a seu amigo, o narrador-personagem. Além disso, há também excertos narrados por Antonio Gonçalves, o vingador – e, dentro desses excertos, outras vozes narrativas se encaixam, como a de sua esposa, na carta que deixa para o marido antes de morrer. Trata-se do fenômeno denominado *mise en abyme*, ou estrutura em abismo: mecanismo discursivo que simula o efeito de um jogo de espelhos (DALLENBACH, 1979).

Os textos em abismo aparecem também em *A confissão de um suicida* (1853). Na narrativa moldura, Samuel e Cecília – ora um, ora outro – compartilham suas versões de eventos do passado e trocam acusações. Dentro do relato de Cecília, está embutida a história de Rolando, contada por ele próprio – a moça lhe cede espaço, de modo que a voz dele se faça ouvir:

“assentou-me em seu joelho e com o outro cravado na terra, ele contou-me a sua história – com uma voz compassada e triste como as palavras de uma oração” (ALENCAR, 1853, p. 7).

No relato de um Samuel já envelhecido, pode-se encontrar, também, uma breve narrativa encaixada de natureza epistolar, resultante da leitura de carta deixada a ele pelo velho que o criara: “A carta dizia-me: – ‘Tiveste por berço o leito de morte de tua mãe, – teu nascimento foi saudado pelo pranto de uma família (...) cava esse túmulo e descobrirás uma urna. Só deves abri-la nos paroxismos da morte – foi seu derradeiro desejo, – respeita-o’” (ALENCAR, 1853, p. 10). Cartas e notícias que só se podem conhecer no momento da morte também são recorrentes nas narrativas gótico-românticas, pois acrescentam dramaticidade e reviravolta ao enredo.

A obra *A confissão do moribundo* (1856) é aquela que tem a estrutura mais simples, entre as examinadas aqui. Na narrativa moldura, narrada em terceira pessoa, o moribundo do título se confessa a um sacerdote e, para isso, se propõe a contar a história de sua vida. Assume, então, a voz narrativa e conta, uma por uma e em ordem cronológica, todas as histórias de suas conquistas e crimes. Ao terminar o último relato, retornamos à moldura, e o moribundo expira, ficando a seu lado o sacerdote.

Em *A Trindade Maldita* (1862), após o desfecho de cada narrativa individual, retorna-se à moldura; alguns comentários são tecidos sobre a história que acabou de ser narrada e inicia-se um novo relato. Os ânimos, já relaxados, voltam a exaltar-se em torno da expectativa de mais uma história terrível. Durante a leitura, exercita-se a imaginação e adia-se o momento do desfecho final. Os muitos relatos que atravessam a noite preparam personagens e leitor para a revelação derradeira – e, mesmo depois de tantos relatos perturbadores, a narrativa de Germano acaba, de fato, por ser ainda mais desconcertante e aterradora.

Servindo bem ao efeito do medo e do suspense, é recorrente que os narradores introduzam seus relatos com palavras que antecipam o horror que os ouvintes estão prestes a conhecer, gerando um misto de curiosidade e temor também no leitor. Henrique, de *A vingança de um irmão* (1860), adverte o leitor do seu diário: “agora vou referir a passagem mais negra da minha vida. (...) É a história d’uma sedução, d’um rapto e d’um assassinato”. Jorge, de *A trindade maldita* (1862), prepara assim seus companheiros: “[a] minha história também é triste e terrível, senhores; triste e terrível, como um antro de bandido, ou qual uma pistola em mãos homicidas, prestes a desfechar-se sobre uma vítima indolente. Mesmo assim quereis ouvi-la?” (TÁVORA, 1862, p. 13)

Eduardo, o mais profícuo contador de histórias de *A trindade maldita*, assim se apresenta, à guisa de introdução de seu primeiro relato: “[à] proporção desse triste episódio, outros muitos poderia contar-vos eu, porque a cada página do livro da minha vida se acha estampado um sem numero deles, (...) sempre horríveis e medonhos, como o cadáver de um réprobo. E se não, escutai” (TÁVORA, 1862, p. 22-23). Como se essa apresentação, seguida da horrenda narrativa, não fossem suficientes, ele prefacia seu conto seguinte com este tenebroso retrato:

“[q]ue quereis? Sou um demonio em pessoa, talvez o proprio Satan humanado; não é possível mesmo que por toda essa esphera terrestre haja quem arraste, aos poucos annos da minha idade, um manto de perdição tão ensanguentado e hediondo, como o que me cobre o perfil. E, se o duvidaes, ouvi-me ainda um pouco (TÁVORA, 1862, p. 25).

Os repulsivos relatos da vilania de Eduardo geram reação de intolerância até mesmo em seus companheiros de proscricção: “Basta! basta!... bradou Jorge. As tuas histórias são realmente ltuosas!... Estamos assaz insatisfeitos de narrações negras e horríveis!” (TÁVORA, 1862, p. 28). Jorge se coloca, aqui, na posição do leitor da obra de Távora, e a reação dele espelha, possivelmente, aquela que o autor teria desejado despertar em seu público.

Há outro paralelo interessante que se pode traçar entre as estratégias do narrador de um relato encaixado e as reações geradas no narratário – que, de certa forma, espelham as do próprio leitor. Em *Rokeby*, romance de Walter Scott povoado por nobres fora da lei e vilões góticos, o personagem Bertram conta a história de sua vida e sua decisão final de morrer pelo bem de seu amigo e parceiro Mortham a um jovem ladrão chamado Edmund. Ao ouvir a história, Edmund deixa cair uma lágrima, movido pela coragem de Bertram. Temos, aqui, um perfeito exemplo de narrativa encaixada retrospectiva, em que um personagem faz relatos acerca de seu passado a um ouvinte em tom de confissão e remorso (exatamente o que acontece na obra de Távora que aqui comentamos). Tais histórias acabam por emocionar o ouvinte – o narratário do relato encaixado – e até o próprio narrador. Por espelhamento, essa reação pode ser transmitida ao leitor, levando, assim, o jogo de espelhos para fora da obra. É um recurso comumente empregado nos textos dirigidos ao público burguês, e que tencionam despertar no leitor certa simpatia por um personagem que é, por vezes, ambíguo.

Assim, o interlocutor daquele que narra por vezes reage ao que ouve com interjeições, expressões faciais ou gestos. Em *A Trindade Maldita* (1862), no entanto, as lágrimas do taverneiro, despertadas pelos relatos dos três hóspedes, que ele ouve como único e exclusivo

interlocutor, não são causadas por admiração e homenagem – embora essa possa ser a primeira impressão do leitor desavisado. Pelo contrário, como descobrimos no final, Germano chorava por descobrir naqueles relatos as tristes histórias da morte e da perdição de entes de sua própria família, cujos algozes ele até então desconhecia. O mesmo se passa em *A confissão de um suicida* (1853): a frase “[o] padre estremeceu” (ALENCAR, 1853, p. 14) é um anúncio das coincidências que estão prestes a se anunciar, e uma amostra de que o sacerdote já começou a perceber as ligações entre a própria linhagem e a de Samuel, o narrador daquele relato encaixado.

Em *A vingança de um irmão* (1860), o narrador do relato moldura passa a ser o narratário dos relatos encaixados, quando então ouve as histórias da vida de Henrique. Por ser amigo do protagonista, ele não só comenta, mas também julga os atos do colega, cravando, no final, que seu amigo não é um poeta, mas um libertino. Como muitas narrativas gótico-românticas estão permeadas por uma mensagem de cunho moral, é possível deduzir que a conclusão do amigo sobre o caráter e os atos de Henrique é, também, a conclusão que se pretende incutir no leitor.

Entre outros aspectos que amparam a predileção de autores de sucessivas gerações pelos relatos em abismo está a adição de realismo à trama, visto que o tom confessional empresta certa autenticidade aos eventos descritos. Além disso, as narrativas encaixadas privilegiam o exame retrospectivo das próprias trajetórias, o que facilita a seleção dos detalhes que mais se acordem com a atmosfera da tertúlia, da confidência ou da confissão, e com os temas ali levantados, possibilitando também a comparação dos relatos – e a comparação é um valioso recurso de contraste, de modo que saltarão aos olhos os relatos mais obscenos. Não à toa, as narrativas mais pavorosas costumam estar entre as últimas, como é o caso nas obras de Lindorf França e de Franklin Távora.

Ainda, tal recurso narrativo, quando resulta no tema da tertúlia, costuma retratar a reunião de personagens que detêm as mesmas características sócio-econômicas – e, por vezes, até ideológicas. Com frequência, as narrativas encaixadas resultam também do agrupamento de figuras que atravessam circunstâncias parecidas, razão pela qual teriam todos escolhido para passar seu tempo, não por mera coincidência, o mesmo local, no mesmo momento. Seja qual for o caso, é provável que seus relatos girem em torno de objetos semelhantes, trazendo uma conveniente unidade de tema e de tom à obra.

No caso de *A Trindade Maldita* (1862), única das narrativas aqui examinadas que inclui a tertúlia, é fácil observar a presença dos elementos acima mencionados. Toda a ação transcorre em uma taverna, na cidade de Olinda, a partir de onde são feitos os relatos. Os três hóspedes estão unidos por muitas características comuns: são párias, excluídos do convívio social por conta da profusão de crimes cometidos, dentre os quais o homicídio aparece como o mais frequente. Nenhum deles, pelo que aprendemos a partir de suas narrativas, provém de família abastada ou de condição social prestigiosa. Carlos e Eduardo se declaram estrangeiros, enquanto Jorge não anuncia sua origem, mas situa seu relato nas cidades europeias de Paris e Madri. Parecem-se, também, em suas inclinações para a impulsividade, a violência e a luxúria. As justificativas recorrentemente usadas para justificarem seus atos são as mesmas: os três se declaram perdidos desde a origem, influenciados por forças do mal a que nunca puderam resistir. Até o título da obra os irmana, associando a todos os três a alcunha e a sina únicas de malditos.

Em que pesem as semelhanças apontadas entre os vilões que integram a obra aqui estudada e aqueles presentes nos principais textos do gótico clássico, há um detalhe que constitui uma distinção importante em relação à tradição: diferentemente da maioria dos vilões góticos, nenhum dos três malditos de Távora é nobre, tampouco membro do clero. Enquanto, em algum momento de suas histórias, a maioria dos vilões góticos foi rica ou desfrutou de algum prestígio, nenhum de nossos três forasteiros menciona riqueza ou status – muito pelo contrário.

Loredano, de *O Guarani* – comparado a um vilão gótico por Daniel Serravalle de Sá em *Gótico Tropical* (2010) –, se equipara, em sua origem, aos vilões pobres e simplórios d'*A Trindade*. Ele possui um passado de privações que, segundo Sá, acaba por motivar a vilania na fase adulta. Frustrações ou empecilhos decorrentes de divisão de classes podem ter alguma influência na história, apesar de não serem a única fonte do mau caráter dos vilões.

Recorramos, também, para fins de ilustração, à tertúlia de *Noite na Taverna* (1855). Secchin fala dos personagens de Azevedo em uma analogia que pode perfeitamente ser estendida aos protagonistas de *A Trindade Maldita* (1862):

...a condição marginal (...) se revela também na sua indefinição profissional, pois (...) são invariavelmente alijados do trabalho ou a ele avessos, consumindo-se num espaço noturno e entregues ao jogo, à bebida e aos amores. Tal alijamento lhes soa como irreversível, o que imprime a suas falas um certo tom de autopunição e masoquismo, como se lamentassem algo que lhes superasse a força consciente (apud CAVALCANTE, 2007, p. 5).

Em *A Trindade Maldita*, não são bens materiais o que os personagens buscam em primeiro lugar – como vimos, quase todos os seus atos são movidos, sobretudo, por seus desejos e paixões. No entanto, embora não se fale em privações na infância, na fase de formação ou na vida em família, sua condição financeira tem alguma interferência em seus destinos, e parece que, em alguns casos, lhes foi negada a possibilidade de ascensão social.

Eduardo começa a vida como pintor e, noivo de Julieta, é preterido em prol de um timoneiro – que, supostamente, teria uma melhor posição profissional. A perda de seu primeiro amor foi um duro golpe para ele e essa frustração pode ter contribuído para a construção de sua personalidade egoísta, cruel e desiludida com o mundo.

Carlos vem da França para o Brasil como filho do secretário de um conde; é, portanto, filho de um subalterno. Depois da morte de seu pai, ele próprio passa a ocupar o cargo de secretário. Ciente de sua condição social e econômica, quando Eugenia propõe que se casem, ele a alerta para o fato de que o conde não aceitaria o enlace, visto que o pretense noivo não possui bens com que prover o sustento da família: “Tu e eu nada somos; tu és uma mulher, uma filha-famílias; e eu um pobre homem que nada vale, obscuro, miserável, sem posição, sem amigos, sem coisa alguma que o possa recomendar” (TÁVORA, 1862, p. 8). Em resposta, Eugenia exhibe seu patrimônio em jóias e ouro, que causa uma forte impressão no narrador simplório, desprovido de quaisquer bens materiais.

Percebe-se não só por sua história de vida, mas também por seu discurso, que os frequentadores da tasca de Germano pertencem a uma extração social menos favorecida. Uma das amostras é a maneira pela qual se dirigem a seu taverneiro, em tom polido e até subserviente: “Mestre, disse Jorge um minuto depois para o taberneiro, o charuto me há exaurido a saliva e a minha goela está seca e enxuta, como a língua de um papagaio; é preciso molhá-la. Per sua bondade, poderá dar-me algum vinho?” (TÁVORA, 1862, p. 2).

Em contraste (embora importe, e muito, o fato de que os três malditos têm diante de si um taverneiro do sexo masculino, enquanto os cinco ébrios de Azevedo são servidos por uma mulher), os fregueses de *Noite na Taverna* demonstram um desdém de tom aristocrático que se manifesta, primeiramente, em seu tratamento para com a taverneira, que é seguidamente insultada pelos fregueses – que exigem mais vinho com palavras ofensivas e ultrajantes: “meu copo esta vazio! Olá taverneira, não vês que as garrafas estão esgotadas? Não sabes, desgraçada,

que os lábios da garrafa são como os da mulher: só valem beijos enquanto o fogo do vinho ou o fogo do amor os borrija de lava?” (AZEVEDO, p. 1)

Seu menosprezo elitista também se anuncia na indiferença quanto a tudo que acontece fora do ambiente etéreo da taverna, como a então corrente epidemia de cólera, que é apenas brevemente aludida. Quando Johann menciona “o relâmpago que passa e ri de escárnio as agonias do povo que morre... aos soluços que seguem as mortalhas do cólera” (AZEVEDO, p. 1), Bertram replica, com desapego e frieza: “[o] cólera! e que importa? Não há por ora vida bastante nas veias do homem? não borbulha a febre ainda as ondas do vinho? não reluz em todo o seu fogo a lâmpada da vida na lanterna do crânio?” (AZEVEDO, p. 1). Esse comportamento evasivo quanto a um flagelo mortal ecoa o auto-isolamento dos jovens afortunados do *Decameron*, de Bocaccio, que, em meio à epidemia de peste bubônica na cidade de Florença, se encastelam em uma propriedade no campo e se põem a contar histórias que os afastem da aterradora realidade.

Assim, é num tal contexto, distanciados da sociedade que os excluiu, e entre comparsas, que os visitantes da taverna se encontram em um espaço e tempo privilegiados que funciona como uma redoma de isolamento e identificação. Ali, sentem que sua licenciosidade seria, se não aplaudida, pelo menos não censurada. Isso favorece o clima de abertura, sinceridade e confissão que marca todas as narrativas, sem exceção.

Como se não bastasse, até o taverneiro, Sr. Germano, dá mostras de ter turbulências em seu passado, das quais teria resultado certa austeridade e aspereza de caráter (o que faz com que ele não represente um obstáculo à franqueza e transparência de seus visitantes):

“Quanto à mim, porém, caro Sr. Eduardo, que hei muita vez reclinado a minha cabeça, escandecida de emoções fogosas, a lascivos colos de mulheres, em leitos sedosos e brandos, hoje durmo um suave sono em qualquer parte, quer ao frio, quer à chuva e até mesmo nas duras tabuas deste balcão”. (TÁVORA, p. 1)

Há, talvez, uma atmosfera parecida – que evoca confiança, segredo, isolamento e sinceridade – também nas duas narrativas confessionais: *A confissão de um suicida* (1853) e *A confissão do moribundo* (1856). E ambos os casos, as confissões são feitas em cabanas afastadas, tendo por única testemunha um padre sob o dever de sigilo. Tal distanciamento reforça a sensação de segurança e, por conseguinte, a abertura do criminoso confesso. Em *A vingança de um irmão* (1860), é para um amigo que Henrique conta as histórias de seu passado delituoso, e é

só para ele que mostra o seu diário. O clima de confiança e identificação despertado pela amizade também age como uma redoma de proteção, que acaba levando o infrator a revelar seus segredos mais íntimos e obscuros – como fica exemplificado por meio desta fala do narrador-personagem, amigo e confidente de Henrique:

As nossas relações não datam de hoje, o tempo as tem estreitado. Desde então temos alimentado uma amizade constante e verdadeira. Hei-te patenteado todos os recônditos do meu coração: minhas esperanças, minhas ambições, meus sonhos, tudo, enfim, te hei revelado com a mais franca e sincera amizade. Tens praticado o mesmo para comigo. Entretanto, descobrindo alguns pontos obscuros e misteriosos na tua vida, e tendo, com título de amizade, pedido esclarecimentos a respeito, tens te excusado, tens iludido as minhas questões. Hoje, porém, exijo de ti um esclarecimento completo (BUENO, 1860, p. 9).

É nessa atmosfera de franqueza e desafogo que se manifesta uma tendência comum a muitos personagens de obras que contêm relatos encaixados: algo que beira uma premência em contar suas histórias. Este é um traço em que há marcas de um diálogo com a figura de Assuero, o judeu errante, já mencionado nesta pesquisa. Lendas medievais dão conta de que, após censurar Cristo, no caminho para a crucificação, Assuero teria sido condenado a vagar indefinidamente pela Terra. Influenciado por tal maldição, o judeu torna-se não só um errante, mas um narrador compulsivo, que deve passar adiante sua história, como parte do cumprimento de sua sina.

É importante ressaltar que o eterno andarilho não vagueia por mera curiosidade ou por um alegre desejo de viajar, mas (como o Childe Harold, de Byron) por ser um pária da sociedade e amaldiçoado por Deus. Foi nessa particularidade, possivelmente, que o personagem arrebatou a alma dos poetas românticos, pois era nesse mesmo papel que eles concebiam a si próprios: como seres agraciados (ou amaldiçoados?) por Deus com uma visão particular do mundo, mas uma compreensão fadada a ser eternamente incompreendida por todos ao seu redor. Por essa razão, os artistas românticos se acreditavam condenados a viver suas vidas afastados da sociedade de iguais, condenados ao ostracismo e isolados, como se atingidos por uma maldição.

Quanto ao segundo atributo do judeu errante, mencionado dois parágrafos acima, é fácil estabelecer uma comparação entre Assuero, os poetas românticos e suas criações literárias – como, por exemplo, o velho marinheiro do poema de Samuel T. Coleridge, que, de tempo em tempo, é obrigado a contar sua história a um desconhecido: são, todos eles, narradores compulsivos (THORSLEV, p. 104). As compulsões de Assuero e do marinheiro têm fundo sobrenatural, já que estão sob uma maldição; a compulsão dos poetas, entretanto, tem base na

suposta visão privilegiada que detêm enquanto artistas (discutida pouco acima), cujos frutos eles se sentem compelidos a compartilhar com o mundo.

E, muito embora essa consciência supostamente iluminada dos poetas românticos seja aqui classificada como um fato do mundo natural, em oposição à condenação divina sofrida pela figura mítica de Assuero e seus congêneres, pode-se certamente discutir se esse privilégio dos artistas também não traz consigo um toque do sobrenatural, já que, segundo muitos deles, decorre de concessão divina. Ou seja, na mesma medida em que Assuero é amaldiçoado com a compulsão por contar histórias, os poetas são abençoados com o mesmo traço – ou seria esta também uma modalidade de maldição, visto que igualmente compulsória e excludente? Seja como for, o próprio Byron chegou a afirmar que precisava escrever para não enlouquecer, confirmando a possibilidade de um entendimento da escrita como compulsão. Assim como Assuero, os poetas românticos são narradores compulsivos, e – num roteiro circular – criam personagens que também o sejam.

Seja para provar um ponto ou ilustrar um argumento, seja para se gabar de seus feitos, seja para que possam se confessar, se redimir ou se aliviar de peso ou culpa, seja porque – principalmente sob efeito do álcool – parecem não conseguir conter a ânsia de falar dos crimes e pecados do passado que os atormentam no presente, a verdade é que os personagens das obras aqui analisadas aparentam estar sob efeito da maldição do ímpeto narrativo. Carlos, o primeiro narrador de *A trindade maldita* (1862), parece estar decidido a provar aos demais, por intermédio de seus relatos, que a maldade é componente intrínseco à sua natureza: “para melhormente vos persuadirdes de que fui e sou máu, porque tinha de o ser, escutae-me” (TÁVORA, 1862, p. 3).

Eduardo segue um caminho parecido, ao inventariar atrocidades e mais atrocidades de seu passado, sempre mediante a seguinte justificativa: “não é possível mesmo que por toda essa esfera terrestre haja quem arraste, aos poucos annos da minha idade, um manto de perdição tão ensanguentado e hediondo, como o que me cobre o perfil. E, se o duvidais, ouvi-me ainda um pouco” (TÁVORA, 1862, p. 25). Jorge, por fim, diz, ao encerrar sua narrativa: “Eis o meu conto. Está cumprido o meu compromisso” (TÁVORA, 1862, p. 19), como se se desincumbisse de um fardo, e como se despertasse de um transe.

O Henrique, de *A vingança de um irmão* (1860), mostrando premência em não apenas falar de suas dores, mas em falar a um peito amigo que entenda o seu coração, diz a seu confidente habitual:

—Ah! exclamou elle como que acordando: muito estimo que viesses me ver. Tenho sofrido muito!.. Precisava de ti, precisava de um peito amigo dentro do qual minhas palavras tivessem eco, despertassem um coração que entendesse o meu... porque quero contar-lhe uma a uma todas as dores que sinto... Muito tenho que conversar contigo (BUENO, 1860, p. 9).

Ele alega, ainda, ter estado sofrendo – a necessidade de compartilhar suas dores é tamanha, que a solidão e o silêncio torturam o personagem. O velho de *A confissão do moribundo* (1856), por sua vez, dirige-se ao sacerdote com as seguintes palavras:

— Meu padre! — diz a voz sumida do ancião, que recuperava um pouco de suas forças — ainda não ouvistes senão a primeira parte da narração da minha vida e a justiça do céu não há de sofrer que o condenado se apresente à barra do tribunal divino sem ao menos purificar-se no crisol da confissão (FRANÇA, 1856, p. 17).

Aqui, o impulso de contar a própria história é motivado pelo desejo de obter o perdão do sacerdote, de ganhar uma oportunidade de escapar à condenação – escapando, também, ao inferno. Por fim, em *A confissão de um suicida* (1853), Cecília diz: “Pois bem, Samuel, ouve a segunda fase de minha existência – a quadra de meu infortúnio: – tu verás passar a derradeira diante de ti, e uma lágrima talvez que penda de teus olhos sobre meus lábios moribundos se transformará n’um sorriso” (ALENCAR, 1853, p. 6). A moça insiste em contar os fatos a partir do próprio ponto de vista porque busca reconquistar a simpatia, o amor e a compaixão de Samuel, que tem planos de matá-la com um punhal.

Todos os exemplos mostram que, para muitos personagens dos contos aqui examinados, o narrar é, por um motivo ou por outro, útil, urgente, necessário, inevitável; bálsamo para alguns, ímpeto incontrolável para outros, último recurso para terceiros. Fato é que o encadear e o encaixar de narrativas está relacionado a um bom número de sentidos e usos: reforço do efeito de suspense, espelhamento das reações do leitor, adição de realismo à trama, favorecimento do exame retrospectivo das trajetórias, criação de uma redoma de isolamento e identificação e, por fim, compulsão narrativa.

5.2 RASTROS DO GÓTICO – O ESPAÇO

Entre importantes elementos narrativos que contribuem para a caracterização de uma obra de fundo gótico-romântico, está o *locus* – o espaço geográfico em que se desenrola a trama.

Marisa Gama-Khalil afirma que há espaços que estão intrinsecamente ligados aos temas abordados na obra em questão. Isso acontece recorrentemente no gótico-romântico: o espaço é um elemento narrativo que exerce importante função como gerador de sentidos e que participa ativamente da criação de uma atmosfera propícia para o desenrolar de eventos misteriosos e assustadores (2012, p. 30-31).

Espaços físicos e cenários que suscitam inquietação, como castelos, abadias e ruínas, são o centro de muitas narrativas góticas do período clássico. Ao mesmo tempo em que evocam tempos de poder feudal, transferem essas instituições arcaicas para zonas externas à cultura racional. Representam locais de clausura e poder, isolados e inacessíveis, além da razão e da lei; locais onde não há proteção contra a perseguição e o terror, e onde portas rangentes e corredores escuros estimulam medos irracionais. Além disso, os cenários medievais proporcionam também a atmosfera misteriosa para a discussão do amor e da paixão (BOTTING, 1996, p. 65).

Com a chegada do século XIX, o maquinário gótico do século XVIII e as selvagens paisagens do Romantismo deram lugar a terrores que estão muito mais próximos dos leitores. A cidade moderna, industrial, sombria e labiríntica tornou-se o lugar do horror, da violência e da corrupção. Com outro edifício básico, mais comum no século XIX – a casa isolada ou a mansão – há uma conjugação de linhagem familiar, status social e propriedade similar à do castelo gótico clássico. Unindo conceitos de lar e prisão, proteção e medo, essas construções, na ficção gótica, nunca estão totalmente seguras e livres de sombras, desorientação ou perigo (ELLIS, 2000).

Assim, as descrições noturnas de cidades mal iluminadas, ruínas deterioradas e casarões percorridos por escadas e corredores, entre outras imagens que se tornaram lugares-comuns nos romances góticos do século XIX, buscavam estimular a sensibilidade do leitor através de sensações de terror e de curiosidade.

Em *A vingança de um irmão*, temos “uma cidade onde cada rua é um caminho de perdição” (BUENO, 1860, p. 43). A cidade é percebida como labirinto que leva à tentação, como espaço de perdição – pensamento alinhado com a visão de que a urbe estaria intrinsecamente relacionada à corrupção. Não seria surpreendente que o personagem principal, Henrique, que tem uma especial tendência a atribuir a fatores externos a responsabilidade por seus atos, colocasse também no espaço físico parte da culpa pelos próprios desvios de conduta.

Os dois textos que têm a confissão em seus títulos compartilham o mesmo espaço como local do desenrolar da ação, na narrativa moldura: uma cabana destruída, afastada da

civilização e açoitada por ventos e temporais. Assim é descrita a lúgubre habitação de *A confissão de um suicida*:

Em uma choça isolada edificada nas areais de uma praia deserta – uma luz esclarecia baçamente o seu cendal de palha – como o brandão acendido no santuário alumia as paredes tristes do templo – ou como a lâmpada do cemitério esclarece à meia noite as lousas das sepulturas. Quem aí entrasse n’esse momento – se julgaria dentro de um túmulo cavado no deserto – em noite de tempestade (ALENCAR, 1853, p. 1).

Em *A confissão do moribundo*, por sua vez, temos, logo no preâmbulo, a seguinte descrição espacial:

Sobre o tope de um monte, onde o raio batia com mais força, erguia-se um pardieiro, que alvejava ao caminhante como uma gruta de pedra derrocada pelo açoite dos séculos! Os raios penduravam-se sobre os retraços desse edifício desmoronado, formulando movediças cortinas de fogo. E um sombrio místico, derramado em torno pelo folhudo das selvas, dava-lhe um aspecto ainda mais melancólico e triste, ainda mais fúnebre e religioso! (FRANÇA, 1856, p. 2)

Trata-se da atualização – no espaço e no tempo – dos castelos góticos, situados à beira de precipícios e distantes de quaisquer conglomerados humanos. A choupana do texto de Alencar está edificada em uma praia deserta, cenário corriqueiro na paisagem nacional, mas que se converte em um local terrível por ser afastado e extremo em sua desolação. O casebre de França – ainda mais típico, pois situado sobre o topo de um monte – acrescenta ao isolamento o ingrediente da degradação, visto que se trata de uma construção em destroços. Aqui, em vez de uma praia, temos outra recorrente paisagem nacional: a selva, que também se converte, facilmente, em cenário aterrorizante.

Ponto interessante quanto à escolha do casebre como palco dos eventos é a constatação de que se trata de uma completa inversão, tendo em mente o cenário mais típico dos textos góticos clássicos: o castelo. Imponente e vultoso, naturalmente associado à aristocracia, o castelo gótico, tão comum em obras do século XVIII (como *O castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e *Os mistérios de Udolfo*, de Ann Radcliffe), deu lugar ao espaço urbano, nos textos de inspiração gótica do século XIX, e aos mais citadinos e burgueses casarões, como aqueles em que se desenvolvem as tramas de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë, *Jane Eyre* (1847), de Charlotte Brontë e *A outra volta do parafuso* (1898), de Henry James – e mesmo *O guarani* (1857), de José de Alencar.

Os contos nacionais que examinamos aqui, por sua vez, têm como protagonistas homens que não só carecem de qualquer ligação com a aristocracia, como também não podem ser classificados como burgueses. Embora, vez ou outra, acabem associados a alguma família rica, são, por origem e status, personagens pertencentes a uma extração social mais baixa. É coerente e razoável, portanto, que o cenário terrível que lhes caiba seja da ordem de um casebre arruinado – o castelo gótico reduzido à sua forma mais humilde.

Lindorf França, em *A confissão do moribundo*, explorou razoavelmente os espaços, dando a eles uma cor tenebrosa que contribuísse com a construção das terríveis cenas que se desenrolavam ali. O primeiro assassinato do protagonista, comete-o ele em meio às águas da cidade de Veneza, tendo como testemunha apenas “o manto da noite” (FRANÇA, 1856, p. 13). Interessantemente, ele também escolhe um corpo d’água – o rio Tietê – para palco de sua última atrocidade: “[c]hegamos finalmente em um sítio em que o Tietê aperta-se como uma garganta e bifurca-se em dois vastos ramais” (FRANÇA, 1856, p. 47). A imagem que se produz, reforçada pela escolha das palavras apertar e garganta, evoca a ideia do curso do rio como um monstro prestes a devorar sua vítima – cenário pintado com as tintas do gótico, próprio para a consumação de mais uma perversidade.

Em dado momento, já carregado pelos remorsos de uma vida de violações, o mesmo personagem declara que “[a] única emoção deleitosa que ainda me combalia as fibras de vida era quando minh’alma, absorta no passado, ia procurar a expansão de seus males, a trégua a seus sofrimentos pelo denso das matas, pelo silencioso das noites” (FRANÇA, 1856, p. 40). França convoca, aqui, um dos espaços mais recorrentes nas obras de inspiração gótica: a floresta. Refúgio perfeito para um criminoso em fuga – da sociedade e de si mesmo – a mata (e a noite) atua como local de liberdade, de expansão, de loucura e de fuga às normas.

Em *A trindade maldita* (1862), de Franklin Távora, a ação transcorre em espaços que poderiam ser facilmente classificados como *locus horribilis*, visto que passeamos por ruas desertas e ruínas, sempre na escuridão noturna. Na obra de Távora, transportada para a Olinda pernambucana do século XIX, não há propriamente castelos nem abadias; há, no entanto, grandes mansões, ruas mal iluminadas e templos em ruínas que são o cenário de crimes asquerosos. Quase todos os cenários estão situados no espaço urbano.

Como dissemos, a mansão (o casarão, ou o palacete) é, na urbe, o lugar que esconde as licenciosidades e que permite que excessos acabem acontecendo. Nesse aspecto, o *locus* de que se serve Távora evoca os cenários de Walpole em seu *O Castelo de Otranto*. A vastidão dos casarões, os corredores escuros, muitas salas e a estrutura labiríntica – locais de medo e desorientação – possibilitam a perseguição de heroínas indefesas e o encobrimento de crimes realizados no recôndito de seus quartos.

O primeiro conto encaixado fornece um bom exemplo disso. Único dos relatos situado no Brasil, e narrado por Carlos, recém-chegado da França, a trama se passa no Rio de Janeiro. A mansão que abriga – ou encerra – o conde de Villemer e sua família lembra os castelos góticos do passado: cheia de corredores, escadas, quartos e salas, em que se ouvem passos, vêem-se sombras, espia-se sorrateiramente pela fechadura e marcam-se encontros à meia-noite em gabinetes escuros, em meio a silêncios tumulares:

Logo que o meu relógio marcou doze horas, e a lua subiu aos pináculos das montanhas, como um vigia nocturno, levantei-me, subi, passei pelo quarto do conde, em que era tumular o silencio que ia, atravessei vastos corredores do palacio e fui bater duas pancadinhas á porta de um quarto que ficava contiguo á espaçosa sala, em que o Sr. de Villemer guardava as suas largas estantes de livros. Esse quarto era o de Eugenia (TÁVORA, 1862, p. 8).

O crime que fecha o conto acontece sob a mesma atmosfera sombria que impera no palacete, cometido às escondidas entre os corredores labirínticos da mansão. Para consumá-lo, Carlos espera, trêmulo, por sua vítima, atrás de uma porta; quando ouve passos e um vulto assoma em frente a seus olhos, ele o apunhala na nuca.

O segundo conto, narrado por Jorge, começa em Paris e termina em Madri. No início, é noite; o protagonista apaixona-se à primeira vista por uma bela espanhola – casada – e espera por sua amada em uma das esquinas próximas ao local onde ela se encontra. Jorge segue o casal pelas ruas escuras e mal iluminadas – os lampiões estavam extintos – até o palacete onde moram. Por conta da escuridão reinante, Jorge não consegue divisar a casa. Para que possa retornar àquele exato local posteriormente, o narrador, em uma drástica decisão, rasga o próprio braço com um punhal, desenhando uma cruz de sangue na fachada da mansão.

Algumas noites depois, o protagonista retorna ao palacete e, com a ajuda de uma velha criada, consegue chegar até o quarto da espanhola. Também aqui a descrição da mansão guarda semelhanças com os espaços em que se desenvolviam as histórias góticas do passado:

Atravessámos corredores e corredores, salas e salas (...). Afinal chegámos á porta do quarto da moça. (...) Logo que, ao incerto e desmaiado reflexo do candieiro, que ardia no intimo do quarto da dormida, e cujos raios morbidos transpareciam através do diaphano crystal das vidraças, essa sombra repugnante se perdeu na densidade das trevas dos corredores, eu entrei para o aposento da Hespanhola (TÁVORA, 1862, p. 14).

O palacete habitado pela espanhola é também ele espaçoso, cheio de escadarias e salas, a ponto de perder-se a velha criada “na densidade das trevas dos corredores” (TÁVORA, 1862, p. 14). As mansões aqui representadas são, em concordância com o modelo gótico, locais sombrios, que se colocam além da razão e da lei e onde a heroína se percebe indefesa, ficando à mercê do vilão. Em seus corredores escuros, atrás de portas fechadas, os audaciosos vilões góticos estão livres, longe dos olhos alheios, para perpetrarem seus crimes contra aqueles que estão sob seu jugo.

O relato final, aquele que exerce o maior impacto sobre os ouvintes, passa-se junto aos destroços de um templo caído, na cidade de Madri. Templos e ruínas, como vimos, são exemplos contumazes de espaços tipicamente encontrados em textos góticos. Em meio à noite escura, o protagonista executa seus crimes hediondos em meio aos escombros, sob a lua, culminando por enforcar seu pai na trave de uma cruz de pedra e violar sua própria mãe no interior da construção arruinada.

Assim, além das mansões, também as ruas da cidade, estabelecimentos como as tavernas e ruínas de templos religiosos agem como áreas desabrigadas, onde não há proteção do terror ou da perseguição; locais onde, com apenas a noite por testemunha, de nada adianta gritar por socorro.

5.3 RASTROS DO GÓTICO – A NATUREZA

Além do uso de narrativas encaixadas, das mecânicas de suspense e do espaço caracterizado como *locus terribilis*, os contos estão repletos de outros elementos relacionados ao gótico, seja pela ambientação sempre noturna e sombria, seja pelas descrições e adjetivações repletas de termos como tumular, hediondo e ensanguentado, seja pela reiteração dos temas de violência e morte. Vamos a alguns deles.

Na ficção gótica tradicional, as descrições de uma natureza geralmente revoltada e sombria fazem parte da ambientação e da composição da atmosfera. As montanhas são escarpadas, inacessíveis e intimidadoras; as florestas, sombrias e impenetráveis; as charnecas e pântanos são ventosos, ermos e frios. As vastas paisagens naturais evocam isolamento, perigo e vulnerabilidade. A natureza se mostra, na maior parte do tempo, hostil, indomada e ameaçadora: novamente, a escuridão e a inacessibilidade reforçam a atmosfera de desorientação e medo. Em numerosas passagens góticas, a descrição da natureza se une à evocação do sublime, em ilustrações que sugerem o poder e a grandeza dos fenômenos naturais e acarretam reações de assombro, terror e antecipação (BOTTING, 1996, p. 4).

A imagem da montanha é especialmente frequente nas obras do gótico clássico e evoca basicamente o poder indiscutível do mundo natural. Ela representa a ideia de atemporalidade e contrasta com a nossa finitude. De acordo com esse raciocínio, as leis que verdadeiramente regem o mundo não são criadas pelo ser humano, mas pela natureza, que é onipotente e cuja verdade suprema e irrefutável é a morte. A topografia irregular de gigantescas cadeias de montanhas se contrapõe aos ideais neoclássicos de proporção e racionalidade, mostrando que vivemos em um mundo de caos e desordem – uma das mensagens mais recorrentes entre os românticos. A montanha também representa um lugar de reclusão e de exclusão da sociedade, em que se fica suscetível às vicissitudes da paisagem (SÁ, 2010, p. 68).

Nos contos que integram esta pesquisa, não se fala em montanhas; a herança gótica se faz ver na onipresença da noite e na presença frequente do vento, da chuva e do temporal. É possível, no entanto, fazer uma analogia entre montanhas e tempestades se levarmos em conta que são, igualmente, elementos naturais que evocam desarranjo, irregularidade, agitação e revolta. Ao assumir tais propriedades, a tempestade também pode servir como símbolo do universo obscuro e anárquico em que vivem os personagens.

De acordo com seus próprios relatos, suas ações criminosas e consciência pesada resultam em isolamento e exclusão da sociedade. As descrições insistentes e desoladoras das tormentas que acompanham quase todos os seus atos – principalmente os mais extremos – podem ser interpretadas como uma representação de suas vidas tempestuosas e proscritas. Assim, as selvagens imagens naturais, sinalizando a disposição tumultuosa dos personagens, dão força a essa sensação de deslocamento individual e inadequação (BOTTING, 1996, p. 65).

Além da onipresença da chuva e da tempestade, a quase totalidade dos fatos descritos nas narrativas encaixadas passa-se à noite. São sempre noturnos os relatos, os encontros e os crimes. A atmosfera pesa em todas as descrições. Enquanto os personagens de *A trindade maldita* dormem, o silêncio “[e]ra uma mudez de jazida tumular” (TÁVORA, 1862, p. 1). *A confissão de um suicida* começa em “uma d’essas noites em que o vendaval passa pelo mundo como o rugir do leão por entre os carvalhos das selvas” (ALENCAR, 1853, p. 1). Veremos, a seguir, como as representações da natureza e da noite contribuem com a construção do enredo e a caracterização dos personagens.

A trindade maldita se inicia com a chegada de três forasteiros a um albergue vazio, onde são recebidos pelo proprietário em pessoa. É noite fria e a neblina toma conta do céu; o mau tempo traz um mau presságio. O taverneiro informa, em tom de alerta, que, caso não tivessem encontrado o abrigo do albergue, teriam como únicas opções “o comoro do mar ou as ruínas de algum convento” (TÁVORA, 1862, p. 1) – ambos espaços góticos consagrados, que remetem à natureza selvagem ou a antigas construções decadentes. Ao longo da noite, a chuva se adensa e uma prolixa descrição se encarrega de pintar com cores góticas a glacial tempestade que adorna a madrugada: “A chuva continua a cair em cataractas rotas, o vento, que vai principiando a agitar-se, é gelido, como as brumas do inverno, os queixos batem de frio” (TÁVORA, 1862, p. 13).

No primeiro relato de *A trindade maldita*, a atmosfera gótica se apresenta através de vários elementos. Os eventos narrados ocorrem durante a noite: é meia-noite quando Carlos descobre que Margarida, a esposa de seu protetor, mantém uma relação de adultério com o deputado Henrique da Silva. É também noite quando o protagonista se encontra com Margarida pela primeira vez, e o relógio marca meia-noite no momento em que Carlos se encaminha para uma de suas visitas ao quarto de Eugenia: “Logo que o meu relógio marcou doze horas, e a lua subiu aos pináculos das montanhas, como um vigia noturno, levantei-me (...) e fui bater duas pancadinhas á porta de um quarto (...). Esse quarto era o de Eugenia” (TÁVORA, 1862, p. 8).

Os eventos narrados por Jorge também se passam em meio à escuridão noturna: “A noite era escura e caliginosa; os lampeões estavam extintos; não pude bem conhecer a topografia da casa, para com ela atinar no dia seguinte” (TÁVORA, 1862, p. 14).

No segundo relato de Eduardo, “[a] noite estava trevosa, o ar abafava, as ruas jaziam despovoadas, um silêncio profundo, apenas descontinuado pelo bater das gotas d’água sobre as calçadas, dominava em toda a cidade” (TÁVORA, 1862, p. 23). De maneira semelhante, sua

última narrativa também ocorre durante a madrugada e está emoldurada por uma “atmosfera (...) plúmbea e nublada” (TÁVORA, 1862, p. 26).

Lindorf França abre o seu *A confissão do moribundo* com a seguinte descrição: “Era por uma dessas noites frias e chuvosas (...). O vendaval roncava por sobre a ramagem escurenta dos bosques” (FRANÇA, 1856, p. 1). O autor, dentre os estudados aqui, é o que mais recorre às imagens naturais para referir-se a eventos e personagens, como no exemplo: “[o] mais tudo é como a nuvem cor de rosa, que por ventura aparece por entre as cortinas negras da tempestade” (FRANÇA, 1856, p. 4). No fim da vida, mais consciente e arrependido (e com os olhos fixos na derradeira oportunidade de redenção), o velho moribundo enxerga – e destaca – a efemeridade das delícias e gozos de seu passado. Predomina no discurso a máxima cristã que informa que a real natureza da vida é de sofrimento, dor e dúvida; as alegrias só correspondem a breves e fosfóricos momentos, como a fugaz nuvem cor de rosa que surge, ligeira, em meio à tempestade.

Nos romances de inspiração gótica, as imagens da natureza frequentemente espelham a disposição interior dos personagens. A aproximação de uma tempestade pode estar refletindo a disposição maligna de um vilão ou antecipando uma ação turbulenta a caminho. Para Sá (2010), fenômenos naturais em fúria são, além de manifestações do sublime e da grandiosidade da natureza, prenúncios de infelicidade.

Essa afirmação se ajusta perfeitamente ao contexto dos contos em exame nesta pesquisa. Não faltam amostras de como a natureza se coaduna com a atmosfera sombria e terrível dos atos praticados pelos personagens. Ela se apresenta como um elemento incontrollável que causa terror e antecipação, e sugere uma força irresistível, tal como aquelas que movem os indivíduos. As tempestades e a noite são, na maior parte do tempo, obscuras e nefastas como os atos praticados pelos personagens.

O espírito de Henrique, de *A vingança de um irmão*, espelha tão perfeitamente a tormenta, que isso é tornado explícito no texto: “[o] coração de Henrique simpatizava com esta noite, com a luta que começavam de travar os elementos, porque elementos igualmente hostis encontravam-se e lutavam no seu espírito” (BUENO, 1860, p. 71). Em outro trecho da mesma página, somos informados de que “seus olhos se fitaram na tempestade e ele sorriu... diríeis que ele sorria aquela vingança de Deus”. Henrique imaginava, talvez, que aquela tempestade tivesse sido enviada, justamente no momento em que ele planejava vingar-se, por um Deus que queria lhe fazer justiça. De qualquer forma, é evidente que ele se vê espelhado, em disposição e

propósitos, nos fenômenos naturais. Até a sua voz ressoa como o estrondo do trovão: “uma voz cheia, pausada, lúgubre, que parecia (...) falar no ronco do trovão que naquele instante retumbava fortemente no espaço” (BUENO, 1860, p. 72).

Ainda em *A vingança de um irmão*, pode-se ver também em Antonio Gonçalves, o velho vingador, esse espírito tormentoso que se alinha com a revolta dos elementos: “[o]s relâmpagos se refletiam nos olhos do velho, que sorria vendo a exaltação de Henrique” (BUENO, 1860, p. 71).

Samuel, de *A confissão de um suicida*, anda por caminhos parecidos quando compara a si mesmo as forças mais arrasadoras da natureza: “Mulher – o ateu que se vingá – é o raio que asfixia, é o mar que devora, é a fera que estrangula, – o canhão que esbombardeia – a rocha que esmaga – o vulcão que fulmina – é a fatalidade que passa” (ALENCAR, 1853, p. 4).

Mas é em *A confissão do moribundo* que o espelhamento entre personagem e natureza mais se faz notar. O estado de espírito do protagonista e as condições naturais não apenas se espelham – são, muitas vezes, iguais, quase como se as manifestações da natureza fossem um autêntico desdobramento do que se passa em seu íntimo, e vice-versa: “[a] tormenta, rugindo por sobre a sua cabeça, iria repercutir em seu coração como um eco triste e abafado do remorso, onde bravejam as vozes da consciência” (FRANÇA, 1856, p. 2).

Aos olhos do protagonista, toda a natureza à sua volta compartilha do seu sentimento de melancolia e remorso, como ele deixa claro aqui:

O clarão pálido e esmorecido do luar dava a esta cena um mesclor de tristura tão íntima, que senti um gelo intenso correr-me pelas artérias e o sangue parar-me nas veias. As árvores das margens eram outros tantos espectros, que se levantavam do sepulcro para levar o meu crime à presença de Deus! (FRANÇA, 1856, p. 12)

Por outro lado, assim como as representações da natureza refletem, por vezes, o interior tumultuoso de alguns personagens, também podem espelhar a beleza das almas de outros – ou, então, a rara beleza de uma alma atormentada em um breve momento de paz. É por isso que as paisagens naturais, nas narrativas gótico-românticas, se dividem geralmente entre formas domesticadas e formas ameaçadoras (SÁ, 2010, p. 107). A noite, por exemplo, está sempre presente, mas pode ser santa e bela ou profana e terrível, de acordo com o ato que se desenrola diante dela, ou a disposição do personagem que a contempla. Nota-se, nas descrições noturnas,

uma natureza grandiosa, mas nem sempre de todo má; se há perigos na forma de tempestades, há também beleza na contemplação do luar.

No trecho a seguir de *A trindade maldita*, Jorge consegue realizar o intento para o qual vinha se preparando havia dias; o céu noturno e límpido reflete seu estado de ânimo: “...nessa mesma noite, que o reflexo de um lindo céu vagamente iluminava, eu achei-me no quarto da Hespanhola” (TÁVORA, 1862, p. 14).

No primeiro relato de Eduardo, ele narra o momento em que, ainda jovem e apaixonado, selou compromisso com Julieta, seu primeiro amor, diante de uma noite iluminada pelas estrelas: “As nossas testemunhas desse ato majestoso foram mudas, porém solenes, Deus, o infinito do céu, o silêncio da noite, o reflexo cambiante das estrelas, a viração perfumada das desoras” (TÁVORA, 1862, p. 20).

Temos, em todas as cinco narrativas, momentos como esses, de evocação do sublime. Neles, a caracterização da noite vem acompanhada de menções aos astros e às estrelas, de descrições de grandiosas paisagens naturais e referências à imensidão da natureza na alusão à lua e às águas, de modo a ilustrar a beleza do momento e das emoções vividas pelos personagens.

Desaparecendo, ainda que temporariamente, as más lembranças e os remorsos do protagonista de *A confissão do moribundo*, a natureza volta a lhe parecer bela:

O sol, que se alevantava por entre os rosais do oriente, as águas do Sena que se matizavam de ouro e vermelhidão, a natureza inteira que acordava aos primeiros beijos da aurora, vestindo sua roupagem aveludada de orvalho... Tudo era belo como uma recordação da pátria, tudo era risonho como a esperança dormida no seio da infância (FRANÇA, 1856, p. 18).

Quando o personagem está feliz e tranquilo, só o que vê na natureza é deslumbramento, serenidade e calor. Em seus sonhos, a paisagem é bela e plácida: “dias de verão, em que a ardentia do céu e o azul do mar se harmonizam na majestade do infinito” (FRANÇA, 1856, p. 6). Em outro trecho da mesma obra, as calmas e encantadoras manifestações naturais mostram que o protagonista estava confiante e esperançoso: “[d]ese embarquei em Veneza em uma tarde em que a natureza derramava sobre a terra as pérolas coralinas de um céu cor de rosa e as músicas mimosas das harpas etéreas; em uma dessas tardes em que os eflúvios odorosos dos laranjais falam ao coração do homem”. A natureza é benfazeja em sua chegada a Veneza, como que dando-lhe as boas vindas.

Além disso, com frequência, os fenômenos naturais revelam não apenas a disposição dos personagens, mas pressagiam o caráter dos eventos por vir. Este trecho integra o preâmbulo do conto de Lindorf França e dá a entender que os acontecimentos serão, no mínimo, dramáticos:

O vendaval roncava por sobre a ramagem escurenta dos bosques como a pantera enraivecida, faminta de sangue. Amiudados relâmpagos cruzavam-se no páramo dos ares, bordando no véu lúrido da noite esse recortado de fogo, que parece uma praga do inferno contra a natureza! E as asas ignívomas do trovão, roçando pela esfera, lascavam os carvalhos seculares das selvas, sumindo-se nas entranhas dos abismos! (FRANÇA, 1856, p. 1)

Antes de seu fatal reencontro com a napolitana que o esnobara, o protagonista de *A confissão do moribundo* aproveitava uma agradável manhã de sol. Subitamente, então, essa atmosfera leve e alegre é substituída por uma tempestade que veste de luto a natureza. A noite baixa medonha, tenebrosa e ameaçadora. Tais elementos atuam como pistas dos acontecimentos posteriores e, ao mesmo tempo, como reflexos do cambiante estado de alma daquele que narra:

Essa atmosfera pura e balsâmica da manhã, esse aspecto risonho das grinaldas luminosas do sol, que se deslaçavam pelo espaço, como chuva de ouro... Tudo havia desaparecido debaixo dos cortinados trevosos da tempestade, que, como um gigante, invadia precipitadamente o côncavo dos ecos e vestia de luto a natureza toda. O doce crepúsculo da tarde se perdera nas arcas sombrias da tempestade, a noite havia baixado medonha e tenebrosa ameaçando, com milhares de relâmpagos e raios, um medonho cataclismo (FRANCA, p. 34).

Em outro trecho, quando o mesmo personagem está prestes a assistir à execução pública de um inocente, ouvimo-lo protestar, declarando que a paisagem natural não condiz com o espetáculo de morte que se anuncia. Ele age como se a natureza devesse realmente espelhar os acontecimentos a que assiste e para os quais serve de pano de fundo – vê como um contrassenso que uma execução ocorra sob pleno fulgor do sol, como se para tal evento a natureza tivesse o dever de se transmutar em noite horrível e tormentosa. A prepotência do personagem é tamanha que se sente autorizado a opinar até mesmo sobre a beleza do céu e a intensidade da luz solar:

Era bela demais a natureza para festejar um espetáculo de sangue! Essa luz virgínea e diáfana do astro dourado devia apagar-se ante a noite escura do crime e do remorso, que pesava por sobre essa sociedade devassa, que erguia nos degraus sangrentos do bailéu um inocente, e folgava em sua justiça! (BUENO, 1860, p. 38)

Em *A vingança de um irmão*, a natureza se manifesta revelando que o encontro entre Henrique e Julia estava fadado a trazer desgraça e sofrimento: “[t]estemunharam esse juramento o céu e as flores... mas o céu estava carregado de nuvens negras, e as flores começavam a pender após um sol ardente. Era talvez um mau agouro e nossos corações descuidados não o sentiram” (BUENO, 1860, p. 37). Até mesmo no mais breve *A vingança de um poeta*, “[o] mocho compassado e melancólico entoava seus pios de morte” (CASTILHO, 1852, p. 5), dando pistas do trágico destino de Laura.

A natureza não contempla apenas o protagonista turbulento e revoltoso em seus reflexos e profecias. Outros personagens também têm, por vezes, o destino escrito nas estrelas. É o que ocorre com Julia, em *A vingança de um irmão*. Após a perda do pai, ela perde lentamente a sanidade e a vontade de viver. A natureza, até então sua companheira de agradáveis momentos, parece reproduzir suas emoções lacrimosas e antecipar-lhe os anseios:

as brisas gemiam enlaçadas nas folhas da roseira, que era sua irmã, e no topo do cipreste ululava o mocho, consócio das trevas, e também de seus infortúnios! Os astros luminosos da abóbada celeste brilhavam mais descorados que as flores brancas das trepadeiras, e a viração da noite, que sempre trazia nas asas as nêias de seu canto... hoje sopra, queda e entorpecida, como se passasse pelos corredores dos túmulos! (...) O vento gelado da noite tinha lascado pela raiz a pálida magnólia dos jardins, e as flores, cobertas de orvalho, choravam a murchidão da rainha das flores (BUENO, 1860, p. 30).

Os verbos e adjetivos contribuem grandemente com o intuito de criar imagens negativas de abatimento e desconsolo: as brisas gemiam, ululava o mocho, os astros brilhavam mais descorados, as flores choravam a murchidão. Tudo na natureza espelha o estado de alma de Julia, como que predizendo o seu triste destino.

Não se deve olvidar, no entanto, que a natureza, em sua força e poder, é um símbolo da atemporalidade. Sua presença nos contos gótico-românticos opera, com frequência, de modo a deixar claro que o destino de cada um é inevitável. Coerentemente, *A trindade maldita* se encerra em um despenhadeiro, uma das paisagens mais terríveis da natureza: “...tres corpos inanimados, impellidos pelos braços athleticos de um vulto vago e sombrio, rolaram simultaneamente pela encosta alcantilada do medonho despenhadeiro, que se soabre ao lado direito da branca ermidinha de N. S. do Monte, em Olinda” (TÁVORA, 1862, p. 30).

De certa maneira, é essa natureza terrível que conduz os três forasteiros até Germano, o vingador – até seu destino –, já que a chuva e a noite glacial os levam a se abrigar em sua

taverna. É a natureza, de certa forma, que encerra essa história de violência e morte, quando o vento destrói o que restou da taverna por onde passaram não só três, mas quatro malditos: “Uma desabrida lufada do leste arrancou então, ao seu sopro de uracão, a coberta de esteiras e pannos encerados do botequim do Sr. Germano. O candeeiro de flandres derramou um ultimo fio de luz embaciada e parda, e extinguiu-se” (TÁVORA, 1862, p. 30). No desfecho, é o silêncio do despenhadeiro e seus seixos musgosos que os acabam sepultando a todos.

A própria natureza, erigida, aqui, ao patamar de personagem, cuidou de concluir esse horrível capítulo. É como se a tudo tivesse observado, desde o início: um céu límpido e cheio de estrelas viu os jovens mancebos viverem seus primeiros amores em uma fase de inocência juvenil; noites escuras, sem luar, assistiram a suas decepções e ao modo truculento e monstruoso com que reagiram a elas; finalmente, tempestades gélidas, trovoadas terríveis e fortes ventanias os acompanharam quando passaram a disseminar destruição ao longo de suas vidas desviadas.

Também em *A vingança de um irmão*, o poder do destino aparece, deixando a impressão de que o caminho de Henrique não foi escrito apenas por ele, mas por mãos – de outros seres humanos, de elementos da natureza, forças sobrenaturais? – que o guiaram:

Era solene e medonho aquele pacto que fazia nas trevas um moço louco de paixão com um velho desconhecido, que surgiu de repente como para decidir do seu destino. Aquela hora morta, aquele combate dos elementos fazia sinistro e de mau agouro este pacto concluído nas trevas (BUENO, 1860, p. 72).

Observemos, ainda este excerto de *A confissão do moribundo*. A natureza parece estar ao lado da napolitana, adiando o encontro dela com seu algoz, e dando-lhe, assim, uma nova chance de escapar:

Eu, como uma sentinela postada, aguardava que a Napolitana abandonasse o palacete do Conde de *** para saciar minha sede de vingança (...). A chuva, porém, tombava com tal fragor, que temeridade fora, senão impossível, atravessar as ruas, e o vento rijo que soprava de nordeste mais difícil ainda tornara o trânsito (FRANÇA, 1856, p. 34-35).

O dia ensolarado se transfigura em noite tempestuosa, de modo que, ao menos naquela ocasião, o verdugo não consegue ir ao encontro de sua vítima. Interessante lembrar que a mesma natureza que, em Roma, prolonga a espera do protagonista pela execução de sua vingança e dá, assim, nova chance à napolitana, é a que, em Veneza, protege o criminoso, impedindo que a justiça o alcance. Na ocasião, Damietta quis levar aos tribunais o assassino de seu marido – o que

restou, porém, impraticável, visto que tinha como testemunhas apenas “o manto da noite e o fundo das águas” (FRANÇA, 1856, p. 13). Talvez a natureza, ao agir (supostamente), como senhora do destino, seja, no fim das contas, apenas favorável ao prolongamento da ação e do suspense narrativo.

5.4 OS PERSONAGENS

5.4.1 Os picarescos

O pícaro foi um dos primeiros anti-heróis da literatura ocidental. Entre as características dos primeiros pícaros – aqueles pertencentes às obras conhecidas como clássicas – estão a genealogia desonrosa, a pobreza, o caráter pouco ou nada nobre e a posição intermediária entre a vítima e o delinquente irrecuperável.

Os personagens que integram esta pesquisa têm muito de anti-heróis, pois, embora sejam os protagonistas das respectivas narrativas, seus atributos são opostos aos dos heróis clássicos. Não são virtuosos, nem mesmo belos. Não transcendem os demais em habilidade, ou em força, menos ainda em coragem. Não têm origem semidivina, tampouco nobre. Com grande frequência, agem em função dos próprios interesses.

Vejamos como a pobreza é representada nos textos sob exame. Em *A vingança de um irmão*, Henrique revela ser um rapaz de genealogia humilde: “[s]ou um enjeitado, dizem, filho de pais pobres” (BUENO, 1860, p. 13). Esse fato, segundo ele, fez com que o Sr. Gonçalves não aceitasse lhe dar a mão de Júlia, sua filha. Seu amigo, o narrador da moldura, desconfia que o motivo do sofrimento de Henrique seja algum acontecimento fundado no passado; quando ele o interroga a esse respeito, o protagonista responde que é o presente que o incomoda, pois não pode casar-se com a mulher que escolheu: “arrasta a existência pelo chão da pobreza, e não ergas os olhos à filha do rico” (BUENO, 1860, p. 9).

A pobreza é um argumento de que Henrique se serve com frequência. Ele afirma que esse fator teria interferido em seus caminhos e em seu destino: “Ah – eu me ia esquecendo que era pobre! ...que o pobre não pode ter um afeto... Todos lhe fogem, todos o desamparam” (BUENO,

1860, p. 10). Atribui às parcas condições materiais o status de desamparado, que – veremos – se deve, em muito, à própria atuação impulsiva e violenta.

O abismo – e o atrito – entre pobres e ricos é ilustrado pelo protagonista pela ótica do medo e do preconceito que os últimos têm em relação aos primeiros: “O pobre é um assassino – e o rico foge-lhe como se fugisse do próprio crime” (BUENO, 1860, p. 10). Apesar de reclamar desse preconceito, Henrique é, ele também, um tanto preconceituoso: “[p]elas maneiras arrogantes, pelo olhar insolente e desprezador deste homem, e pelos adutores cumprimentos com que fora recebido via-se claramente que pertencia à alta aristocracia do dinheiro” (BUENO, 1860, p. 28).

Assim como Henrique, o protagonista de *A confissão do moribundo* também atribui sua solidão e abandono à condição sócio-econômica: “agora gemia atirado numa pedra da rua, amaldiçoado pela sociedade, porque o pobre é o filho maldito da desventura, a quem o rico, enfatuado e estúpido, olha como a um animal bravio que lhe pode fazer mal” (FRANÇA, 1856, p. 49). É aqui que a questão sócio-econômica se torna explícita pela primeira vez, nessa narrativa. O moribundo reclama de ser pobre, e atribui a isso o seu isolamento e abandono (apesar de ter, ele mesmo, ateado fogo a sua casa e completado sua ruína – que já podia ser classificada como auto-infligida, graças a seu comportamento errático, impulsivo e violento). Segundo ele, o rico ao mesmo tempo despreza e teme o pobre, que é visto como um animal selvagem e danoso. Os ricos também são descritos pelo protagonista – pouco elogiosamente – como enfatuados e estúpidos.

Em *A Trindade Maldita*, não são bens materiais o que os personagens buscam em primeiro lugar – quase todos os seus atos são movidos, sobretudo, por seus desejos e paixões. No entanto, embora não se fale em privações na infância, na fase de formação ou na vida em família, sua condição financeira tem alguma interferência em seus destinos, e parece que, em alguns casos, lhes foi negada a possibilidade de ascensão social.

Eduardo começa a vida como pintor e, noivo de Julieta, é preterido em prol de um timoneiro – que, supostamente, teria uma melhor posição profissional. A perda de seu primeiro amor foi um duro golpe para ele, e essa frustração poderia ter contribuído para a construção de sua personalidade egoísta, cruel e desiludida com o mundo.

Carlos vem da França para o Brasil como filho do secretário de um conde; é, portanto, filho de um subalterno. Depois da morte de seu pai, ele próprio passa a ocupar o cargo de

secretário. Ciente de sua condição social e econômica, quando Eugenia propõe que se casem, ela a alerta para o fato de que o conde não aceitaria o enlace, visto que o pretendo noivo não possui bens com que prover o sustento da família: “Tu e eu nada somos; tu és uma mulher, uma filha-famílias; e eu um pobre homem que nada vale, obscuro, miserável, sem posição, sem amigos, sem coisa alguma que o possa recomendar” (TÁVORA, 1862, p. 8). Em resposta, Eugenia exhibe seu patrimônio em jóias e ouro, que causa uma forte impressão no narrador simplório, desprovido de quaisquer bens materiais.

O narrador do primeiro conto não parece, de qualquer maneira, ter sérias intenções de desposar a moça. Quando Eugenia noticia que rompeu com Alberto e que está, agora, livre para se casar com Carlos, o vilão pensa: “Apesar meu, tremi de surpresa; as minhas obrepeções e tramas tinham produzido um efeito além do esperado” (TÁVORA, 1862, p. 8). Todavia, ele tinha plena consciência de que a própria situação financeira não lhe permitiria casar-se com uma dama, caso assim o quisesse. Esse tipo de impedimento, representado pelo abismo econômico e social, poderia ser um ponto de partida para o seu ressentimento em relação ao mundo e uma das possíveis fontes de seu mau caráter. A constatação de que, embora vivendo sob o mesmo teto, não pertencia àquela esfera social superior – de cujos membros só poderia se aproximar mediante tramoias – poderia ter gerado um impacto que se traduziu em desilusão, raiva e crueldade, ainda que inconscientes.

Assim, os protagonistas são, em certa medida, vítimas da sociedade em que estão inseridos, apesar de seus atos transgressores. A maldade, o desvio e a excentricidade dos personagens podem estar fundados, ao menos em parte, nessa realidade cheia de obstáculos sociais e econômicos, que lhes torna os objetos de desejo mais inacessíveis.

A condição marginal que permite equiparar os personagens a pícaros se revela também na sua pouca disposição para o trabalho. Consomem seu tempo em salões de jogo, bailes e festas, mas apenas em raríssimas ocasiões os vemos desenvolver qualquer atividade profissional. Lembremos que o homem de bem da aristocracia não trabalha – e é ele que o pícaro clássico tem como paradigma.

Temos diante de nós, portanto, narrativas (em sua maioria) episódicas, em que os personagens principais acumulam sucessivos ganhos e perdas – característica fortemente picaresca –, e que se desenrolam à medida em que os protagonistas se deslocam, levando uma vida quase itinerante ao longo de determinada rota. A sequência de aventuras aponta para uma

conexão com o rapsódico e uma tendência ao folhetim. São constantes as aventuras (ainda que involuntárias), que envolvem habitualmente algum tipo de mentira, trapaça ou furto. A cada nova artimanha, o protagonista foge para escapar às consequências. Trataremos, mais adiante, das viagens e deslocamentos de nossos pícaros.

5.4.2 Os vilanescos

Botting (1996, p. 89) afirma que a maldade do vilão não pode ser inteiramente atribuída ao indivíduo ou a uma característica meramente intrínseca: ainda que eles se acreditem inerente e irreversivelmente maus, no romance gótico, ela advém, muitas vezes, das instituições que os sujeitos representam. Nossos personagens não são aristocratas, nem membros do clero, como eram os vilões clássicos; mas podem ser vistos como representantes da burguesia ascendente – aventureiros de baixa extração, como Loredano, de *O Guarani*, ou como os pícaros, em busca de vantagens para si. Assim, a pertença a uma classe munida de valores como esses justificaria que seguissem uma ética em que só se procura extrair proveito pessoal de todas as situações vividas.

No entanto, os personagens que analisamos aqui parecem, em muitas ocasiões, ter a crueldade imotivada como traço congênito de suas personalidades. Possuem características que os aproximam dos terríveis vilões dos romances góticos, capazes dos atos mais grotescos. Seu caráter bestial e irrefreável, muitas vezes comparado ao de animais e demônios – artifício comumente utilizado na descrição dos vilões da literatura gótica – confere aos personagens características monstruosas. Suas atitudes são igualmente monstruosas: encarnam a instabilidade do desejo sexual incontrolável, da ambição desmedida e do espírito que prega a vantagem individual acima de tudo. Acometidos de uma crise moral que é parte comumente integrante de movimentos como o gótico e o Romantismo, narram fatos escabrosos de suas vidas assumidamente dissolutas, e o que segue são relatos terríveis de atos cruéis e imorais.

Muitos outros aspectos da composição dos personagens ligam os personagens desta pesquisa aos vilões góticos clássicos, de atributos monstruosos: os olhos ameaçadores, o passado obscuro, a origem do sul da Europa, as inclinações à violência e a luxúria excessiva (SÁ, 2010, p. 122). Mario Praz também enumera algumas características daqueles que ele denomina “os

homens fatais dos românticos: (...) os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis” (1996, p. 76). A fórmula do vilão em Castilho, Alencar, França, Bueno e Távora obedece a muitos desses preceitos, uma vez que conta com personagens unidos por características comuns como a degradação moral, a agressividade, a desilusão amorosa e a incomum lascívia.

Frequentemente mais velho que o herói ou a heroína, o vilão tem características físicas que respondem por sua natureza magnética ou perturbadora. É comum entre os autores góticos ressaltar esses elementos, utilizando-se de imagens e termos que inspiram medo e apreensão. Serve como exemplo a consagrada autora Ann Radcliffe, que, ao retratar o padre Schedoni, de *The Italian* (1797), recorreu a expressões como “quase sobre-humano” e “havia algo terrível em seus ares”⁹ (SÁ, 2010, p. 79).

O mesmo faz Távora, ao prevenir o leitor, logo no início da narrativa moldura, quanto ao caráter de seus protagonistas – e, por consequência, quanto à natureza das ações que eles seriam capazes de perpetrar. Assim é descrito Eduardo pelo narrador em terceira pessoa, ainda antes que tivessem início os relatos escabrosos: “O moço, em cuja physionomia pallida resumbravam os traços mais evidentes e vivos de levar uma vida toda de desmandos, extravagancias e perdição (...)” (TÁVORA, 1862, p. 2). Lembremos, aqui, de que o mal é comumente associado à deformidade física ou à aparência degenerada. Para Nazário (2003), a natureza desumana e os atos imorais deixam marcas incontornáveis no semblante do ofensor, e o aspecto grotesco está comumente associado ao moralmente corrompido.

Essa abordagem faz parte de um conjunto de artifícios que visa suscitar no leitor sensações de antecipação e terror. O apelo para a possibilidade de haver algo monstruoso que se anuncia na fisionomia dos personagens causa apreensão desde o momento preliminar e aparentemente inofensivo da caracterização dos personagens. Sá (2010, p. 79) afirma que “[o] gótico aqui se aproxima do terror demoníaco, prevenindo o leitor das improbidades que podemos esperar desse personagem”.

Olhos vigilantes e olhares ameaçadores são um símbolo recorrente desse comportamento opressivo e tirânico que se insinua nas características físicas dos vilões góticos (SÁ, 2010, p. 84). Há, em *A Trindade Maldita*, uma série de passagens em que o olhar dos protagonistas transmite toda a perversidade de seus espíritos. Ao constatar que fora traído por sua noiva, Eduardo

⁹ Do original em inglês: “almost superhuman”; “something terrible in his air” (tradução nossa).

declara: “...todo o sangue das minhas veias correu-me ao cerebro revolto, e eu fixei meus olhos turvos, com ar de invulneravel descrença, na pessoa que me havia dado aquella informação” (TÁVORA, 1862, p. 20). O mesmo narrador descreve da seguinte maneira o confronto travado com dois ingleses em uma taverna londrina: “...fitei-os com olhares de pantéra, apertei com toda a potencia do meu braço o punhal na mão (...)” (TÁVORA, 1862, p. 24).

Gonçalo (ou Germano), o esposo traído da espanhola, dá cabo de sua esposa em um acesso de fúria e é descrito por Jorge nos seguintes termos: “Dos olhos de chacal chammejavam-lhe acentelhas, e das duas extremidades da boca selvagem escorriam-lhe cachos de baba livida” (TÁVORA, 1862, p. 18). O mesmo personagem exhibe, no desfecho, “...o olhar tórvo, as pupillas dilatadas, o labio inferior um pouco destendido a sorver os pingos vermelhos que se escorregavam da fronte pegajosa do vingador” (TÁVORA, 1862, p. 30).

Em *A vingança de um poeta*, o protagonista é descrito como “um moço de altiva fronte e olhos flamejantes” (CASTILHO, 1852, p. 1); mais adiante, o narrador refere-se a ele como um “moço de olhos em chama” (CASTILHO, 1852, p. 3). Descrições semelhantes aparecem em *A vingança de um irmão*: “Era expressivo esse olhar constante animado de fulgor febril”, “seus olhos mais fixos, mais expressivos, mais febris pareciam reter-lhe a vida” (BUENO, 1860, p. 62).

Em *A confissão do suicida*, os olhos de Samuel recorrentemente impressionam e assustam Cecília, que diz a ele: “[t]eu olhar sombrio (...) – tua fronte alta – tão cedo annuviada por uma meditação” (ALENCAR, 1853, p. 4); e, mais tarde, novamente: “o que li nesse olhar foi uma história confusa que me fez medo, porque bateu-me nos meus como a exalação fria de um túmulo, – porque era como a luz de um círio refletida nos olhos de um morto” (ALENCAR, 1853, p. 6).

Os olhos são a marca da vilania e da monstruosidade. Com frequência, é possível ver neles o reflexo de labaredas de fogo, que remetem ao inferno que habita os personagens e aos pensamentos infernais que lhes atravessam o espírito – e que, geralmente, não podem ser escondidos, ainda que tentem: “[u]m lenço vermelho lhe encobria quase todo o rosto, via-se, porém, que os olhos lhe fulgiam com fulgor diabólico” (BUENO, 1860, p. 77). Do Samuel, de Leonel de Alencar, também se diz: “[l]ia-se em sua fronte um pensamento do inferno (...) e nos olhos reflectia-se a labareda de uma fogueira de ossos, ateadada em sua alma pelo bafo do coração,

como se reflete na lâmina do carrasco a cabeça ensanguentada do condenado” (ALENCAR, 1853, p. 2).

Em *A confissão do moribundo*, encontramos outra descrição do tipo, agora emitida pelo próprio personagem – que é recorrente na utilização de referências do inferno ao falar de si mesmo: “[d]e meus olhos se desferiam labaredas de fogo injetadas de veios de sangue! Sentia as faces tão ardentes, como se sobre elas repousasse a cratera de um vulcão” (FRANÇA, 1856, p. 11).

Há, em *A Trindade Maldita*, uma série de passagens em que o olhar dos protagonistas transmite toda a perversidade de seus espíritos. Ao constatar que fora traído por sua noiva, Eduardo declara: “...todo o sangue das minhas veias correu-me ao cerebro revolto, e eu fixei meus olhos turvos, com ar de invulneravel descrença, na pessoa que me havia dado aquella informação” (TÁVORA, 1862, p. 20). O mesmo narrador descreve da seguinte maneira o confronto travado com dois ingleses em uma taverna londrina: “...fitei-os com olhares de panitéra, apertei com toda a potencia do meu braço o punhal na mão (...)” (TÁVORA, 1862, p. 24).

Como seus olhos parecem indicar, as atitudes dos vilões góticos são monstruosas: encarnam as vicissitudes do desejo sexual incontrolável, da ambição desmedida e do espírito que prega a vantagem individual acima de tudo.

Henrique, de *A vingança de um irmão*, não é o principal vilão da trama – posição ocupada por seu pai, Francisco Gonçalves. Carrega consigo, porém, algumas das qualidades de um vilão gótico, como a personalidade manipuladora de mentiroso incorrigível. O próprio narrador constata, a respeito de Henrique, seu amigo: “[e]le mentira quando dissera que o amor de Julia o havia regenerado; este amor era pura sensualidade; aquele espírito de descrido só tinha fé no vício” (BUENO, 1860, p. 95).

Carlos, de *A trindade maldita* (1862), é, definitivamente, um exemplo de vilão astuto: engana traiçoeira e sucessivamente vários personagens, dentre os quais o conde que era seu protetor. Ele demonstra que, para os vilões, atributos morais não são valores legítimos, mas mera aparência. Seu discurso é habilmente manejado de modo a atingir seus propósitos e, ao mesmo tempo, dissimulá-los perante os demais. Assim, Carlos engana Margarida, fazendo-se passar por seu amante, com o providencial auxílio da escuridão da alcova; ele engana Henrique, que passa a acreditar que está sendo seguidamente dispensado pela condessa; engana Eugenia, jurando amá-

la, para lograr deitar-se com ela; engana, por fim, o conde, envolvendo-o em um engenhoso plano que tinha como único fim a aniquilação de Henrique, de modo a livrar-se da possibilidade de ser descoberto em suas manobras. Em uma trama minuciosamente arquitetada, ele consegue satisfazer todos os seus desejos sórdidos.

Quando está interessado em Dulce, Henrique (*A vingança de um irmão*) a convence, com palavras perspicazes e argutas, de que não haveria motivo para não reunir suas almas, se elas já estavam casadas perante Deus. Segundo ele, há “segredos tão íntimos da alma que os lábios não podem dizê-los. As almas, bem unidas, (...) também falam, mas é uma linguagem que elas sós entendem, que palavras da língua humana não n’a podem traduzir, porque ela é do céu. Vem, Dulce, deixemos nossas almas conversarem de perto” (BUENO, 1860, p. 48). Não obtendo, no entanto, a permissão do pai de Dulce para casar-se com ela, Henrique a rapta e a leva, em fuga, para fora da cidade – tomando, à força, aquilo que quer para si.

Mas é Francisco Gonçalves quem exerce, neste conto, o papel do mais terrível vilão. Quando seus crimes são revelados, descobrimos que ele se apaixonara pela cunhada, não aceitara suas recusas, interceptara as cartas dela ao marido, utilizara entorpecentes para poder violentá-la durante o sono, expulsara de casa a mãe dela, e a mantivera refém em seu próprio lar (BUENO, 1860, p. 88-87). Converte-se, assim, em verdadeiro vilão gótico, confinando a cunhada e impedindo-a até mesmo do exercício da religião, ao proibí-la de falar a um sacerdote.

Em *A confissão de um suicida*, Samuel não deixa dúvidas quanto a seus atributos violentos: “[n]ão sabeis que um homem como eu quando se vinga paga ódio por ódio – traição por torturas – escárnio por uma vingança espantosa?” (ALENCAR, 1853, p. 4). Ele pinta a si mesmo – e com aparente orgulho – como uma pessoa cruel, brutal e irascível.

Esta é a maneira como ele dá cabo de Cecília, o amor de sua vida: “[o] moço suspendeu-a pelos cabelos – deu-lhe um beijo nos lábios e implacável como a fatalidade cravou-lhe a lâmina do ferro no coração” (ALENCAR, 1853, p. 9). Essa escolha lexical (implacável como a fatalidade) dá ao leitor a impressão de que a violência extrema de Samuel é algo inelutável, irremediável, tal como o destino; como se a implacabilidade fosse um traço inevitável de sua personalidade. Fica também sensação de que o fim de Cecília estava escrito, e não poderia ser diferente – e tudo isso atua de modo a justificar, de certa forma, o ato de Samuel, atribuindo ao acaso parte de seu caráter violento.

O protagonista não nomeado de *A confissão do moribundo* é tão consciente quanto Samuel a respeito das próprias características: “Entregue a mim mesmo, senhor de uma fortuna colossal, e dotado de uma alma ardente e caprichosa, atirei-me com sofreguidão aos mais cínicos deboches, aos mais horríveis atentados. Da concepção à execução de um plano só mediava o tempo indispensável” (FRANÇA, 1856, p. 4). Nesta breve frase, temos acesso a uma série de informações importantes sobre o personagem: provavelmente, é voluntarioso, impulsivo e delituoso – tudo isso se confirma, posteriormente, pois ele é o perfeito retrato do personagem vilanesco que não se conforma até que consiga obter o que deseja. Em geral, os vilões góticos objetificam seus desejos e acabam impondo sua vontade, ainda que por meio da sagacidade desonesta e da violência.

Em dado momento, o protagonista de Lindorf França tenta agir corretamente, distanciando-se da amada para não arruinar o futuro dela com sua influência nefasta. Suas tentativas de decência, no entanto, não vão muito longe. Assim que descobre que ela ama a outro, seu zelo e cuidado desaparecem, dando espaço ao ódio, à vingança e à violência – configuração talvez mais natural de seu coração corrompido: “esse vulcão de amor, que borbotava por sobre as lavas já frias de meu peito, desmaiou ao rubro clarão das fogueiras da vingança! Esse oceano de fogo, que inundava meu coração, vazou-se nos abismos do ódio e da inveja” (FRANÇA, 1856, p. 32).

Para que não restem dúvidas, o próprio personagem afirma, em sua confissão ao sacerdote: “[m]inha alma impetuosa, porém, meu padre, e avezada aos crimes, não comportava facilmente que outro qualquer gozasse do objeto por que uma vez ela palpitou. Jurei possuí-la ou matá-la, levá-la ao altar com o diadema de esposa ou ao catafalco com a coroa de ciprestes e goivos” (FRANÇA, 1856, p. 33). Sua face de vilão gótico – impulsivo, egoísta, cruel – se revela aberta e incontestavelmente aqui. Nesse molde, a mulher é nada mais que um objeto à disposição de seu possuidor.

As crueldades e violações voltadas ao próprio ambiente familiar são outro tema comum no gótico literário – mais bem explorado pelas escritoras do gótico feminino, que frequentemente tratam dos esforços de uma heroína em preservar a própria honra, escapando da dura perseguição de um vilão que a persegue incansavelmente. Tais autoras e obras também se distinguem por retratar “as situações de horror provenientes da opressão familiar e do confinamento da mulher ao espaço doméstico” (SANTOS; FRANÇA; 2017, p. 92). A figura do páter-famílias – chefes de

família tirânicos e opressivos que submetem os próprios familiares à sua mais fria crueldade – se desenvolve especialmente na vertente feminina do gótico.

Os textos que examinamos aqui pertencem, no entanto, ao gótico masculino – assim categorizado quando se leva em consideração a autoria masculina do texto, e as características resultantes. Em primeiro lugar, no gótico masculino, o sobrenatural (quando há) não é esclarecido por uma causa ordinária ou natural, o que faz com que os romances terminem mais misteriosamente; em segundo lugar, o estupro é mostrado de maneira mais crua e direta do que no gótico feminino; e em terceiro lugar, a história muitas vezes se passa em um universo impiedoso e envolve um protagonista revoltoso e insubordinado (MILES, 2012).

Robert Miles (2012) descreve a representação negativa das mulheres no gótico masculino. Segundo ele, nessa vertente, a mulher é sempre mostrada de forma antinatural, artificial – objetificada, seja como diabólica e tentadora, seja como pura e casta. Sujeitos, portadores de identidade individualizada, nas obras desse subgênero, são apenas os personagens masculinos. Assim, para o observador, principalmente aquele propenso à luxúria, a culpa é facilmente projetada na mulher – uma acusação formulada por conta de sua posição automática de objeto, que propicia que ela seja vítima de todo tipo de violência. No gótico feminino, por outro lado, o verdadeiro eu da mulher é colocado em questão; os personagens femininos são sujeitos e, portanto, é do seu ponto de vista que se parte.

Todos os textos sob análise se encaixam na vertente masculina. Isso explica a terrível misoginia dos personagens, sendo o páter-famílias um dos subtipos de vilão gótico mais pródigos em torturar e importunar mulheres. É possível encontrar traços do páter-famílias em *A vingança de um irmão*. Francisco Gonçalves é pintado como um vilão cuja maldade se volta contra a própria filha. Julia implora ao pai que a autorize a casar-se com Henrique, e tem a súplica negada. Ele ainda lhe arranja um casamento com um rapaz ambicioso, que pouco se importa com a noiva. Diz o narrador: “seria unicamente por um requinte de maldade? Acaso o Sr. Gonçalves era um desses homens que sentem prazer em derramarem lágrimas de todas as pessoas que com eles estão em contato?” (BUENO, 1860, p. 75).

Em *A confissão de um suicida*, constatamos a recorrência do tropo: mais uma vez, surge o pai, que, fazendo as vezes de vilão indiferente e perverso, entrega a filha a um casamento economicamente vantajoso, ou a um noivo socialmente mais bem colocado, em detrimento da

vontade dela ou do amor que sente por outro. Desempenha, nesse caso, o papel de páter-famílias, uma das célebres versões do vilão gótico:

Houve um tempo em que dois meninos passaram descuidosos sua infância – sem saber que se haviam de amar tanto depois (...). Não valeu a um pai orgulhoso – alma conspurcada pela ambição, um amor que fazia deles uma só existência – um só coração em dois peitos. (...) Ele viu entregar-se esse corpo precioso à mão de um nobre a face de Deus – porque não teve bastante ouro para comprá-lo a um velho avarento (ALENCAR, 1853, p. 7).

Não é de espantar, portanto, que os vilões góticos sejam misóginos. Têm grande prazer em perseguir mulheres – em parte, devido às exigências de público, já que os romances à moda de Ann Radcliffe são dirigidos ao público feminino. Mas os mencionados vilões vão muito além, em sua perseguição, do que seria necessário para alcançar seus fins (THORSLEV, 1965, p. 55). De acordo com os sentimentos da época, qualquer ato de crueldade ou mesmo de indelicadeza e desrespeito em relação às mulheres – criaturas tidas como frágeis e dignas de proteção – era imperdoável. Para Thorslev (1965, p. 55), é essa misoginia característica que torna o vilão do romance gótico completamente irregenerável e imperdoável.

É, portanto, em relação aos personagens femininos que os ímpetos mais destrutivos dos vilões góticos se apresentam, manifestando-se, principalmente, no que toca à lascívia. Enquanto os autores dos textos sob exame se apropriam de cenários góticos que guardam algumas semelhanças com aqueles usados por Horace Walpole, e a postura sentimental e sensível dos personagens femininos lembra, por vezes, o estilo de Ann Radcliffe, o comportamento ímpio de seus vilões pode ser aproximado da conduta do padre Ambrosio, de Matthew Lewis.

O protagonista de *The Monk*, incapaz de conter seu ímpeto sexual, estupra a própria irmã – sem ter conhecimento desse parentesco – na cripta de uma igreja. De modo semelhante, a luxúria é, claramente, um dos componentes mais marcantes da personalidade dos personagens vilanescos que examinamos nesta pesquisa. É seu vício mais frequente e o que mais os incita ao descontrole, à violência e à criminalidade, como se pode constatar por meio do seguinte excerto de *A confissão do moribundo*: “Oh! ao vê-la tão santa! tão vaporosa! senti todo o sangue refluirmo ao coração, e uma ideia voluptuosa e infame apoderou-se de meu espírito” (FRANÇA, 1856, p. 15).

Muitos dos atos brutais e imorais que cometem, fazem-no movidos pela lascívia, que ultrapassa os limites do racional e os aproxima do lado mais bestial do homem. Em Távora,

França e Bueno, a sexualidade atua como força motivadora: as paixões são aumentadas até que se tornem emoções dominantes, distendidas aos mais hiperbólicos extremos. Por vezes, a sexualidade é capaz de resistir a outras forças ou até de dominá-las (ELLIS, 2000, p. 35). No trecho a seguir, a lascívia move o personagem Jorge, em *A trindade maldita*:

Aproximei-me della ás surdinas (...) as faces eram nacaradas, os lábios vermelhos, os seios perfumosos eram cândidos e estavam nus em pelo. Semelhavam-se a dois globos de cristal na forma e no candor, porém não na sua imobilidade e inércia de pedra, porque eles arfavam branda e suavemente (TÁVORA, 1862, p. 14).

Em passagem parecida, o protagonista de *A confissão do moribundo* assedia uma mulher em pleno sono – apesar do tom romântico, sua atitude é invasiva: “acheguei-me desse rosto moreno, onde se podia ler os primeiros beijos da mocidade, e os primeiros sonhos de amor; beijei esse colo, onde ansiavam os seios como duas pombas, que ensaiam desatar o voo; toquei nessas mãozinhas polidas e tão transparentes, onde podia-se contar as veias, cruzando-se em ramais, e ver o sangue mansamente desgelar” (FRANÇA, 1856, p. 42).

Mas se em Távora, França e Bueno a sexualidade é a principal força a operar sobre as vontades dos personagens, em Castilho e Alencar, é a defesa da honra – e, conseqüentemente, o desejo de vingança – que exerce tal papel. E, se o Henrique, de Bueno, é movido principalmente pelo interesse sexual, o que dirige seu tio, Antonio Gonçalves, são seus propósitos de vingança – é ele, afinal, o vingador do título.

A honra é um valor recorrente nas narrativas gótico-românticas. Os personagens masculinos frequentemente agem de modo a manter ou a recuperar a honra. As conseqüências de sua defesa muito frequentemente recaem sobre as mulheres. No caso de *A vingança de um irmão*, Henrique mata Dulce por acreditar que ela o estava traindo, conforme fora alertado – por outro homem.

Em *A confissão do moribundo*, há três circunstâncias diversas em que os personagens agem em nome de sua honra: na primeira narrativa encaixada, o marido de Damietta ouvira os galanteios que o protagonista dirigira à sua esposa “e, cioso de sua honra, a ia desterrar para fora da República” (FRANÇA, 1856, p. 10). Mais adiante, o narrador demonstra preocupação com sua honra perante a sociedade, e envergonha-se por estar casado com uma prostituta – por quem fora enganado, ainda por cima. Finalmente, no seu último relacionamento, o protagonista passa por esta situação: “[a]proximo-me dessa câmara fatal e por uma fresta pude entrever minha

mulher, Zulmira!, meu padre, dormitando nos braços de um mancebo”. (FRANÇA, 1856, p. 45). A descoberta de uma traição leva o narrador a cometer mais dois crimes: o quinto e o sexto assassinatos de sua carreira.

A ganância também impulsiona alguns dos personagens em seus arroubos de vilão gótico. Em *A confissão do moribundo*, o protagonista põe a perder seu relacionamento com Julia porque as joias da moça começam a chamar a atenção do rapaz: “[e]m seu colo alvo como a açucena dos jardins transluziam as pedras fulguosas de alguns brilhantes que se engastavam em delicado colar, e de seus braços nevados pendiam duas pulseiras de esmeraldas, não menos formosas e belas” (FRANÇA, 1856, p. 25-26). Ele alega não saber que pensamento infernoso caiu sobre sua cabeça, e confessa: “[u]ma nuvem sanguínea empanou a luz dos meus olhos e uma ideia insana — o ouro! — concentrou todo o meu espírito e tornou-me louco” (FRANÇA, 1856, p. 26). Uma vez consumado, o amor vai lentamente perdendo seu poder de enfeitiçar. Aqui, o narrador, livre do torpor de uma paixão já realizada, começa a pender para o impulso da ganância.

A perversidade dos vilões góticos é tamanha, que beira a monstruosidade – um dos três pilares do gótico literário, juntamente com o *locus horribilis* e o passado que assombra o presente. Julio Jeha (2007, p. 7) afirma que o monstro é o ser que está fora das normas da sociedade organizada e, por isso, desempenha o papel de revelador dos limites da mesma sociedade. Para a sociedade cumpridora de normas, o monstro parece agir sempre por impulso e por prazer. Não se reprime jamais, porque não segue as regras a que o restante da coletividade está subordinado. Assim, o comportamento sexual violento e desviante é, para Cohen (2000, p. 35), mais um elemento que submete o personagem à categorização como monstro – uma conduta comum entre os vilões góticos. Somando-se o descontrole da libido à misoginia característica dos vilões góticos, traço escolhido a dedo para tornar o personagem ainda mais abominável, tudo indica que os autores do gótico visassem construir um vilão convicto e absolutamente terrível, que ultrapassasse todos os limites da perversidade. Temos, aqui, o cerne do argumento da monstruosidade dos vilões góticos: uma maldade tão suprema e imotivada que acarreta desmesurado asco e empatia nula, algo próprio dos monstros.

Como que para tornar ainda mais literal o traço monstruoso dos personagens, é frequente a sua bestialização e animalização. Antonio Gonçalves, o vingador de *A vingança de um irmão*, é reocorrentemente comparado a um animal feroz, como um predador à espreita, em seu ímpeto de desforra: “um vulto que os observava deixou seu posto e fugiu rapidamente. Ao meu amigo

pareceu ouvir-lhe um som que tinha alguma coisa do rir humano, porém mais do rugir de fera” (BUENO, 1860, p. 13).

Em outro trecho da mesma obra, Henrique, que agora narra, opõe frontalmente a imagem de Julia – pura e cândida – à própria, conforme ele vai se convertendo em um depravado: “a imagem de Julia se ia gradualmente apagando na minha alma à medida que o esqueleto do vício se lhe aproximava... Pobre avesinha! – deixavas o teu pousio à chegada do abutre?” (BUENO, 1860, p. 41). O abutre, uma ave agourenta e necrófaga, que se alimenta de carcaças de animais mortos, é comparado a uma pobre avezinha.

Ainda em *A vingança de um irmão*, outro excerto salta aos olhos: “as mãos retorcidas se levantaram em sinal de ameaça, e os lábios pálidos rugiram uma blasfêmia e após a palavra vingança desprendeu-se-lhe do peito com um som cavernoso, medonho, selvagem – como se saísse do inferno” (BUENO, 1860, p. 86). Luiz Nazário (2003) menciona o complexo olhos – boca – mãos ao falar das manifestações típicas da monstruosidade. Mãos retorcidas, que querem agarrar, lábios que rugem, e os olhos que, embora não apareçam nesse trecho, ganham frequentes menções ao longo de todo o texto, compõem a tríade da representação mais clássica do monstro.

O conceito de Nazário se faz perceber também em *A confissão de um suicida*, no excerto: “meus olhos têm sede de contemplar esse corpo que eu amei – estrebuchando no chão á revolver-se no sangue negro de um coração víbora” (ALENCAR, 1853, p. 6). Registra-se, aqui, uma intenção monstruosa associada à vontade dos olhos e mãos. Em outra passagem da mesma obra, Samuel é descrito de forma nada elogiosa: “Ninguém reconhecia nesse espectro de cabelos brancos – carnes carcomidas – ombros curvados e de pálpebras rugadas, – Samuel – o louco, o mancebo – ateu: era a imagem da desgraça embuçada no remorso” (ALENCAR, 1853, p. 10). Procedese, nesse trecho, à monstrificação da velhice do personagem, que é descrita de forma grotesca e assustadora.

Em *A Trindade Maldita*, os personagens parecem estar, por vezes, possuídos por uma presença monstruosa. Ao tentar compreender a natureza do homem que invade seu quarto, Maria se questiona: “Doudo ou atrevido, homem ou demônio?” (TÁVORA, 1862, p. 16). Mais adiante, Gonçalo fica de tal forma possesso ao perceber a traição praticada pela esposa, que é este o estado em que se lança contra ela: “...como um endemoninhado, ou qual si julgasse pouca toda a vingança tomada. Estava terrível como o anjo do mal! Dos olhos de chacal chammejavam-lhe

acentelhas, e das duas extremidades da boca selvagem escorriam-lhe cachos de baba lívida” (TÁVORA, 1862, p. 18).

A onipresença e inescapabilidade do monstro são mais duas características levantadas por Julio Jeha (2007): não importa aonde se vá, é quase impossível para uma heroína escapar ao monstro. Em *A confissão do moribundo*, Damietta quer fugir do protagonista, mas não consegue; ele domina todos os espaços e a aprisiona de maneira eficaz – como vemos no seguinte trecho: “[Damietta] procurava evitar minha presença e por toda a parte para onde erguesse os olhos me encontrava, como o gênio do mal pregado em base eterna!” (FRANÇA, 1856, p. 13).

Por fim, a mais frequente consequência da monstruosidade – a exclusão – é representada de forma explícita na obra de Lindorf França: “alguns dias arrastei a vida de homiziado, rasgando as carnes entre os espinhais das silvas e dormindo na terra fria orvalhada da noite, tendo por travesseiro a ponta de algum rochedo lascado e por cortinado a escumilha luxuriante de um céu marchetado de prata” (FRANÇA, 1856, p. 37). O protagonista, homicida reiterado, afasta-se da sociedade, ciente de sua atuação desviante, monstruosa, que foge a quaisquer normas, e que o distancia daqueles que são cumpridores de regras. Mesmo assim, tem a audácia de acusar a multidão que executa publicamente um inocente: “essa multidão desenfreada, que banqueteava o cordeiro imolado nas aras da inocência” (FRANÇA, 1856, p. 38). O narrador monstrifica a multidão, tratando-a como uma massa sedenta de sangue inocente, apesar de ter cometido os mesmos atos horrorosos de que acusa o grupo – e em muito maior número. Afinal, quantas mulheres inocentes executou sumariamente, sem direito a defesa ou a dignidade na hora da morte? Ao acusar o corpo social, o protagonista tenta, talvez, mostrar que não é tão diferente deles – ou, talvez, que é tão monstruoso quanto.

Se, no romance gótico, o vilão permaneceu incorrigível, em outro gênero literário, ele já havia progredido um pouco na trajetória para tornar-se um herói: o drama. Essa transformação ocorreu por meio de uma mudança de ênfase – a perversidade absoluta do vilão do romance deu lugar ao remorso profundo e agonizante do vilão dos dramas. No auge desse remorso, o vilão se torna tão egocentricamente analítico de suas emoções como era o homem de sentimento, e sua agonia acaba por lhe render a simpatia do público.

No romance, a perversidade do vilão gótico persiste, mas, no drama, conforme nos aproximamos da era romântica, seu remorso é cada vez mais realçado, à custa de sua vilania, e

ele começa a assumir muitas das características do herói de sensibilidade. A conexão entre esses vilões arrependidos e os posteriores tipos românticos e heróis byronianos é bastante clara.

Esses personagens arrependidos e agonizantes dos dramas se tornam simpáticos por se submeterem aos julgamentos não só de suas consciências, mas também da moralidade tradicional e religiosa. Abandonam a posição de crueldade contumaz, obstinada e insistente do vilão dos romances e amecham alguma simpatia por parte do leitor, mesmo com suas posturas atrevidas e desafiadoras, justamente porque acabam por submeter à apreciação do público um arrependimento cristão – ou seja, em última instância, dobram-se às regras impostas. É o que percebemos nas obras estudadas nesta pesquisa. À exceção do protagonista de *A vingança de um poeta*, todos os outros personagens vilanesco sofrem algum tipo de crise moral – que varia em qualidade e intensidade, como veremos.

Em *A vingança de um irmão*, há dois personagens acometidos por laivos de arrependimento: Henrique e Francisco Gonçalves. Ambos têm sérios crimes em seus anais. Henrique é o assassino de Dulce, e levou, por algum tempo, vida dissoluta, quanto à qual ele nunca é muito claro, mas de que se arrepende – como vemos no trecho: “isto fez-me pensar no passado, (...) nessa vida desvairada que eu levava – e envergonhei-me” (BUENO, 1860, p. 27). O Sr. Gonçalves, por sua vez, confinou e desonrou sua cunhada, vindo a causar, mesmo que indiretamente, a morte dela.

Quanto a Henrique, são abundantes as provas de que o conjunto dos seus feitos pretéritos lhe pesa sobre os ombros: “tinha remorsos do passado, envergonhava-me do presente, sofria pelo futuro” (BUENO, 1860, p. 47). Em outro trecho, logo após o homicídio de Dulce, ele lamenta: “quis esquecer que vivia... Ria-me de insânia... chorava de saudade... Era horrível a vida que eu levava!” (BUENO, 1860, p. 57). E esse arrependimento é de natureza religiosa, como fica explícito aqui: “cri em Deus e chorei. Eram lágrimas de remorso e de arrependimento e elas me consolavam” (BUENO, 1860, p. 47).

Henrique – advogando em causa própria – reforça, em uma de suas falas, a teoria de que o arrependimento atua como elemento mitigador da hediondez: ele declara que o criminoso verdadeiro é aquele que não sente remorso algum pelas violações cometidas. Mais que isso, sua perversidade é tamanha, que poderia fazer frente ao próprio Satã: “ele pode atravessar rindo-se, as torturas do inferno, porque sua alma nunca sentiu um remorso. Rival de Satan, pode colocar-se ante seu trono e narrar-lhe com soberba, a sua história de crimes” (BUENO, 1860, p. 54). Não

seria, evidentemente, o caso dele, visto que o personagem faz questão de, repetidamente, apregoar seu arrependimento.

Já Francisco Gonçalves é um homem mais velho, e, portanto, mais próximo do fim da vida. Consciente quanto à natureza brutal dos crimes que cometeu, sofre de remorsos que mais parecem causados pelo medo do inferno: “o Sr. Gonçalves (...) abandonara Deus (...) para ir se auxiliar no seio de Satan; (...) voltava de novo à religião; com fé? Não: era o medo do inferno que sombreava-lhe a alma no meio da alegria, eram remorsos que pesavam-lhe na consciência” (BUENO, 1860, p. 91).

Assim, se o Sr. Gonçalves é uma alma arrependida, talvez o seja mais pela aproximação da senilidade do que por compunção autêntica – é essa, ao menos, a opinião do narrador: “aquele espírito cético-ateu tocava a época da vida, em que quase todos os homens da mesma têmpera que ele, se não são religiosos com fé, o são pelo terror da sepultura: a velhice” (BUENO, 1860, p. 91).

Em *A confissão de um suicida*, Cecília, a cândida e abnegada heroína, tenta, antes de ser cruelmente morta pelo protagonista, abrir os olhos de Samuel para a imprescindibilidade do arrependimento cristão: “Samuel – eu te suplico que adoces teus lábios que a blasfêmia tisonou com sua esponja de ironia com uma súplica de perdão ao Deus de tua mãe: – eu t’o suplico pelo primeiro beijo que te dei – pelos cabelos louros de tua Cecília de outrora – pelos olhos que te deram tanta felicidade” (ALENCAR, 1853, p. 3).

Pela salvação de seu amado, a moça implora que, antes de levar a cabo qualquer ato delituoso que estivesse em seus planos, ele se arrependa e se reconcilie com Deus. Cecília deixa claro que, dessa maneira, Samuel estaria resguardado pelo perdão divino. O rapaz, no entanto, está cego pelo ciúme, e, em seu furor descomedido, acredita que não há salvação possível para si.

É a mesma Cecília quem, em seus relatos, narra o encontro com Rolando, aquele que fora o verdadeiro amor de sua mãe. Ela descreve a sua postura abatida, típica de alguém que carrega um duro fardo e é perseguido por culpa e remorso: “eu compreendi que esse homem devia sofrer muito: seria algum criminoso evadido das cavas de um cárcere?!” (ALENCAR, 1853, p. 7).

Após levar a cabo o homicídio de Cecília, Samuel fica tão horrorizado, que enlouquece. Muito tempo depois, em seus instantes derradeiros, ele se confessa a um padre. Nota-se que se trata de arrependimento cristão daquele que se dizia ateu e aquém de qualquer possibilidade de salvação: “Padre – começou ele, que coincidência espantosa! hoje é o aniversário monstruoso de

meus crimes, é também o intervalo lúcido que Deus me concedeu para pedir-vos a absolvição de minhas culpas” (ALENCAR, 1853, p. 10). O uso das palavras monstruoso e crimes prova que uma crise moral está em curso. A passagem do tempo deu a Samuel clareza quanto à monstruosidade de seus atos. Além disso, a velhice e a aproximação da morte fazem com que o personagem se arrependa de seus delitos, nem que seja por medo do inferno.

Para que não haja dúvidas quanto à mensagem moralizante emitida por esta narrativa, o protagonista questiona, de forma clara: “há perdão para meus crimes?” (ALENCAR, 1853, p. 15) – ao que o sacerdote responde, de maneira ainda mais inequívoca: “o remorso é o batismo do crime, – o Cristianismo fez do arrependimento irmão da inocência” (ALENCAR, 1853, p. 15). Temos, aqui, uma apologia do remorso, e a confirmação de que o arrependimento às portas da morte é o bastante para livrar o criminoso de sua culpa, independentemente da gravidade de seus crimes.

No decorrer da noite em que os protagonistas de *A Trindade Maldita* se põem a narrar as histórias mais terríveis de suas vidas, não são raras as ocasiões em que se declaram culpados. Antes de começar seu relato, o personagem Eduardo reconhece que todo o seu passado está manchado por atos vis: “[o] álbum de minha vida está repleto (...). Todas as suas páginas de sangue se acham escritas, mas com caracteres de luto: é um perfeito livro negro” (TÁVORA, 1862, p. 19). Finda a narrativa, ele assevera:

[á] proporção desse triste episódio, outros muitos poderia contar-vos eu, porque a cada página do livro da minha vida se acha estampado um sem número deles, sempre negros, como um corvo, sempre tristes como um anjo de cemitério, sempre horríveis e medonhos, como o cadáver de um réprobo (TÁVORA, 1862, p. 22-23).

Fazendo uso da mesma linguagem adjetivada e metafórica, Carlos informa: “[s]ou um perdido, um réprobo excomungado e satânico de arvorar na câmara modesta, casta e singela da virgem o pavilhão negro-ensanguentado da desonra e do crime” (TÁVORA, 1862, p. 3). Jorge não fica atrás e comunica, antes de dar início ao seu relato: “[a] minha história também é triste e terrível, senhores; triste e terrível, como um antro de bandido, ou qual uma pistola em mãos homicidas, prestes a desfechar-se sobre uma vítima indolente” (TÁVORA, 1862, p. 13).

Em *A confissão do moribundo*, o violador confesso abre a narrativa moldura declarando-se culpado de todos os graves delitos que está prestes a relatar. Opondo-se a uma série de narrativas gótico-românticas, abundantes em transgressões desde a introdução, mas que reservam

a lição de moralidade cristã para o desfecho, este conto já começa com uma confissão de vilania, por parte daquele que ainda nem narrou seus pecados. Tudo nele exala culpa: “passaram-se assim alguns minutos nessa modorra, que não é o dormir das faculdades, nem o descanso da matéria”. Dorme, mas não repousa – não tem descanso, pois a consciência não permite (FRANÇA, 1856, p. 3). Em outro excerto, vemos que, por conta de seu passado, o ancião se endureceu; hoje, embora arrependido, não é capaz sequer de chorar: “procurava o lenitivo nas lágrimas, e uma só não brotava de seus olhos áridos” (FRANÇA, 1856, p. 4).

Ao longo das primeiras páginas, o moribundo reitera seu arrependimento e revela temer por seu destino: “— Meu padre! — diz ele, depois de dolorosas reticências — sereis capaz de arrancar do inferno uma alma perdida na negrura de todos os vícios e crimes?” (FRANÇA, 1856, p. 3). Destaque-se que esta não é apenas a confissão de um arrependido, mas uma confissão cristã.

Prossegue o moribundo, com seu preâmbulo, descrente da possibilidade de obter a salvação: “Oh! Meu padre! Não acrediteis que as portas do céu se abram para o apóstata! Não acrediteis que as maravilhas eternas sejam fruídas por aquele que esmagou debaixo dos pés as leis da natureza; que, sorrindo, rasgou uma por uma as páginas do livro da moral e ficou ensurdecido às vozes íntimas da consciência” (FRANÇA, 1856, p. 4). A moralidade e a consciência, que nunca falaram muito alto a seu coração, parecem dirigir-se a ele, agora, com especial veemência.

Parece claro, portanto, que o personagem tem medo da condenação eterna; seria, então, sincero o seu arrependimento? Foge às possibilidades do leitor afirmar categoricamente que sim, ou que não. Constata-se, apenas, a recorrência de um sofrido remorso vivido por personagens de passado criminoso, sem que se possa precisar a motivação desse sofrimento – se genuíno arrependimento, ou mero temor do além-túmulo: “Ah! meu padre, tenho medo que me amaldiçoeis! Tenho medo que lanceis sobre mim o anátema da excomunhão e que, isolado da religião, amaldiçoado pelos homens, afronte a condenação eterna” (FRANÇA, 1856, p. 17).

A crise moral experienciada pelo protagonista de *A confissão do moribundo* manifesta-se também por meio da vergonha. É um sentimento recorrente para o narrador, que se acredita observado e policiado pela população dos lugares que atravessa, por conta dos crimes que mancham seu passado. Em certa altura, ele planeja entrar em Roma antes da emergência da luz do dia, de modo que não seja visto:

Antes que o alvor da madrugada franjasse as campinas d'aurora com seus ramos de açucenas, continuei a marcha interrompida, a ver se podia conquistar os muros da cidade rainha antes da luz do dia, e assim furtar-me ao escárnio e maldição que me parecia soletrar em todos os lábios (FRANÇA, 1856, p. 37).

Para o protagonista, remorso e vergonha são como maldições, acompanhando-o eternamente. Ele tem, assim, o futuro condenado pelo passado: “a solidão (...) me trazia as reminiscências desse passado tenebroso, abismado em amores devassos, em cínicos deboches, em torpezas medonhas, legando ao meu porvir somente a herança do remorso e da vergonha” (FRANÇA, 1856, p. 39).

Pode-se, então, dizer que, nos romances góticos clássicos, o papel do vilão é bem delimitado: ele encarna as forças do mal e, portanto, está posicionado como antagonista. Opõe-se ao herói e à heroína, representando um obstáculo à consecução dos seus objetivos. É um tipo totalmente antipático, que nunca recebe apoio do leitor. Nos dramas, por outro lado, esse personagem vilanesco conquista um pouco do nosso apreço. Isso não acontece porque simpatizamos com seus atos e sua vilania, mas porque nos compadecemos de seu intenso remorso, uma vez que ele aceita a justiça de sua punição. O arrependimento é, definitivamente, uma marca dos vilões góticos dos dramas que alcança fortemente os personagens aqui descritos.

Não nos esqueçamos, entretanto, que os vilões dramáticos já mencionados – De Montfort, Adelmorn, Osmond e Alfonso –, bem como os compungidos personagens das narrativas que integram esta pesquisa, embora atenuados em sua malignidade em relação aos vilões dos romances góticos tradicionais (graças a um profundo remorso), ainda não são heróis ou rebeldes românticos.

Isso porque, em que pese sua postura arrependida, jamais abandonam completamente a posição de antagonistas. Sua atuação é maléfica, nociva, eminentemente negativa. Colocam-se contra a sociedade (e, às vezes, até contra Deus), mas jamais agindo em defesa de ideais nobres. Não são celebrados ou admirados em sua insubordinação – pelo contrário, são, geralmente, excluídos e punidos. No desfecho, enfim, dobram-se às mesmas normas que infringiram, conformando-se às regras vigentes e invalidando sua rebeldia pregressa. O ulterior arrependimento não é, entretanto, suficiente para obliterar o mal cometido. Seu quase incontornável epílogo de punição – seja por sofrimento insuportável, prisão, loucura e/ou morte – revela, por fim, qual é o lugar reservado aos infratores e violadores como eles. Esse castigo

constitui uma mensagem inequívoca de confirmação dos limites estabelecidos, na qual o vilão desempenha o papel de monstro, de exemplo a não se seguir.

Os personagens dos contos que integram esta pesquisa são, nesse aspecto, facilmente comparáveis aos vilões góticos dos dramas: cometem uma sucessão de atrocidades, e seu remorso apenas atenua levemente – sem reverter – sua perversidade. Esse arrependimento tem, na maioria dos casos, natureza religiosa, assegurando à narrativa uma mensagem de moralidade cristã. Eles não defendem ideais próprios, não confrontam abertamente a sociedade, não rompem com os valores e normas instituídas – razões pelas quais permanecem mais próximos dos vilões góticos (ainda que os dramáticos) que dos protótipos mais rebeldes e heroicos.

Afastam-se, porém, do vilão gótico – tanto o dos romances, quanto o dos dramas –, por serem os protagonistas de suas narrativas, e não os antagonistas. Portanto, se, por um lado, não são totalmente equiparáveis aos vilões góticos, por serem protagonistas, e, por outro, não são heróis de pleno direito, já que sua crueldade e covardia lhes retiram o apoio incondicional e a torcida do leitor, é em algum lugar intermediário que se situam – muito provavelmente, o lugar do anti-herói. Seguimos, assim, investigando outros tipos românticos e pré-românticos, em busca de elementos que se comuniquem com as figuras que examinamos nesta pesquisa.

5.4.3 Os fora da lei

Como vimos, a transformação dos vilões do século XVIII nos heróis do século XIX representa a passagem da confiança nos valores relacionados à coletividade à inclinação para o isolamento individual. Personagens que eram, até então, vilanescos, limítrofes, e que representavam a alteridade que deve ser expurgada em favor da preservação de uma sociedade regrada e uniforme, passaram – após algumas mudanças – a representar a resistência heroica a um sistema corrompido ou falido, simbolizando a transição (em última instância, do impulso de fundo classicista para o romântico) da prevalência de uma vida coletiva, cujas regras são ditadas por Deus e pela sociedade, e cumpridas pacificamente, para uma existência em que imperam o orgulho individual e o heroísmo revoltoso, que não se dobram nem se ajustam às regras estabelecidas por outrem.

O vilão dos romances góticos clássicos já havia passado por certa humanização quando, nos dramas, tornou-se mais simpático, por carregar o pesado fardo da culpa. A figura do nobre fora da lei representa mais um estágio nessa evolução.

Entre os muitos traços que caracterizam o nobre fora da lei, está o olhar nostálgico para um passado em que era possível criar as próprias regras e fazer justiça com as próprias mãos. Tais personagens acreditam ser os últimos representantes de um passado glorioso, quando, expostos rotineiramente ao perigo, adquiriam as virtudes e os vícios de um estado selvagem. Para essa figura literária, em sociedades cada vez mais estruturadas, o espaço para valores como a coragem e o heroísmo reduz gradativamente. Nesse ambiente, a virtude se torna dispensável e tem menos oportunidades para se manifestar, pois cabe às leis e ao Estado proteger os cidadãos. Como resultado, as sociedades assistiriam à formação de tipos de alto contraste em relação aos bravos heróis de outrora (THORSLEV, 1965, p. 68).

Os personagens aqui examinados têm atributos ou vivem circunstâncias semelhantes, ainda que com motivações diversas. Eles não lideram grupos de bandoleiros e têm pouca nobreza a favorecê-los; mas pode-se observar o espírito de selvageria e o apreço pela terra sem lei em cada crime bárbaro que cometem, sem que jamais sejam pegos. Eduardo, de *A trindade maldita*, aborda um casal de forasteiros com a intenção de violar a mulher – desígnio que leva a cabo, e de cuja execução resultam as mortes dos dois estrangeiros. Assim como o protagonista de *A vingança de um poeta*, seus crimes ficam impunes, como se a justiça fosse instituição inexistente.

Para o protagonista de *A confissão do moribundo*, cada frustração – principalmente as amorosas – representa uma nova oportunidade de fazer valer as próprias regras, à revelia da justiça, da moralidade ou do bom senso. Por não poder possuir Damietta e a napolitana, ele acaba por matá-las, e deixa bem claro: “[m]inha alma impetuosa (...) e avezada aos crimes, não comportava facilmente que outro qualquer gozasse do objeto por que uma vez ela palpitou. Jurei possuí-la ou matá-la, levá-la ao altar com o diadema de esposa ou ao catafalco com a coroa de ciprestes e goivos” (FRANÇA, 1856, p. 33).

Outros personagens também fazem justiça com as próprias mãos, e se aproveitam da lacuna de um Estado que não protege seus cidadãos: Samuel, de *A confissão de um suicida*, vinga-se de sua amada, que se casou com outro; Carlos, de *A trindade maldita*, foge para a Europa, permitindo que um homem inocente seja punido em seu lugar; em *A vingança de um*

irmão, Antonio Gonçalves passa anos perseguindo o irmão que o traiu, sabendo que a tarefa de fazer justiça caberia somente a ele mesmo.

Além disso, o nobre fora da lei é invariavelmente ardente e apaixonado, e também o são os personagens dos contos sob exame nesta pesquisa. O narrador de *A confissão do moribundo* se diz “dotado de uma alma ardente e caprichosa” (FRANÇA, 1856, p. 4). O protagonista de *A vingança de um poeta* “amou assim como se pode ferver em delírios, como se pode crestar nas bordas de um vulcão aceso” (CASTILHO, 1852, p. 1). Cecília, em *A vingança de um irmão*, lembra a Samuel sobre a calidez de seus sentimentos de outrora: “[l]embras-te Samuel que um dia me disseste extático – louco – desfigurado – essa frase que resume a glória de uma mulher – eu te amo?!!” (BUENO, 1860, p. 5).

Da mesma maneira como, nas narrativas de nobres fora da lei românticos, as florestas e clareiras dos primeiros e lendários fora da lei foram abandonadas em favor de castelos góticos, penhascos e montanhas (THORSLEV, 1965, p. 70), as obras de inspiração gótico-romântica do século XIX também trocaram os espaços do gótico clássico – como as fortalezas e abadias – pelos ambientes urbanos, procedendo ao mesmo tipo de atualização.

Há, como vimos, muitos atributos do nobre fora da lei que foram estabelecidos a partir do diálogo com a figura do vilão gótico: seu manto de mistério, os pecados secretos, a atmosfera sombria, um profundo e oculto remorso. O vilão é um personagem eternamente perseguido por pecados ocultos, pelos quais carrega um profundo remorso, que irrompe em explosões ocasionais de violência e irritabilidade. Incluem-se nesse rol, também, o ar de anjo caído e a natureza endurecida por uma vida árdua. Começamos pelo passado misterioso, característica comum a quase todos os personagens analisados aqui.

Quase sempre, algum mistério envolve o nascimento ou a criação dos nossos personagens. É o caso, sobretudo, em *A vingança de um irmão*. O narrador, amigo do protagonista, apesar de já ter ouvido alguns relatos sobre a vida de Henrique, insiste em investigar-lhe o passado mais aprofundadamente, curioso para conhecer os seus segredos mais íntimos: “[q]uero que me refiras a tua vida passada, que me esclareças sobre este mistério que ora te rodeia” (BUENO, 1860, p. 9).

Henrique já aparentava ser um homem atormentado por um passado misterioso, a que frequentemente aludia – de forma um tanto vaga, porém. O personagem dá mostras de carregar uma dor fundada nesse passado. Quando, instado por seu amigo, ele começa a revelar os fatos

pretéritos, assim descreve a sua juventude: “[a] minha mocidade foi tempestuosa (...). O turbilhão das paixões por vezes me arrastou pelas sendas da devassidão e até do crime” (BUENO, 1860, p. 9).

Percebe-se que grande esforço é empregado em manter a aura de mistério – talvez, com a intenção de adiar uma possível decepção do leitor quanto ao protagonista. Henrique personifica o seu viver pretérito, e até o monstifica, lançando mão de várias imagens que exalam monstruosidade (figura macilenta, roupas brancas manchadas, baba torpe), mas resiste em fornecer detalhes sobre os atos que cometeu: “[m]eu viver tresloucado parecia-se a uma figura macilenta, cujas roupas brancas eram manchadas pela baba torpe da devassidão” (BUENO, 1860, p. 9).

Quando, finalmente, Henrique faz revelações sobre sua infância, descobrimos que nem ele mesmo conhece os segredos de sua origem: “[a]lgum mistério envolve o meu nascimento. Talvez que algum crime bem horrível borrifasse de sangue o meu berço infantil... não sei quem são meus pais” (BUENO, 1860, p. 13). Mais adiante, ele se questiona: “[q]uem é esta família que me recebeu em seu seio? Não sei... Necessariamente algum laço misterioso me liga a eles” (BUENO, 1860, p. 13). A dúvida e a obscuridade rondam não apenas seu nascimento e genealogia, mas até mesmo as circunstâncias de sua criação.

Henrique não é o único, na obra, a ter o passado envolto em mistério. Os dois irmãos – Francisco e Antonio Gonçalves – também são apresentados como homens enigmáticos e indecifráveis. Isto é o que se diz do primeiro: “quem reparasse que havia alguma coisa de inquieto e agitado neste homem que poucas vezes ria – concluiria que no passado deste indivíduo havia uma história, quiçá de crimes, que lhe vinha por vezes anuviar o presente” (BUENO, 1860, p. 28). Já Antonio Gonçalves é assim retratado: “[a] aparição daquele velho, a maneira estranha por que ele se apresentou, o mistério em que se envolvia” (BUENO, 1860, p. 33). O vingador leva a proposta de suspense às últimas consequências, de modo a ocultar sua identidade daqueles que podem frustrar seu intento de vingança: é misterioso em origem, nome, caráter, intenções, e até aparência, visto que usa um disfarce de mendigo.

Todos os três malditos de Távora (1862) guardam ofensas secretas cometidas no passado, que revelam em uma só noite, após se embebedarem na taverna de Germano. As turbulências do passado, meramente aludidas na introdução, revelam-se graves violações e ofensas, que vão se desvelando com a intimidade propiciada pelo consumo de bebida, pela passagem do tempo e

pelo ambiente favoravelmente amigável que ali encontram. Vão se mostrando aos poucos, até que se exponham em todo seu horrendo aspecto no estrondoso desfecho, quando nada mais há por dissimular.

Carlos traiu a confiança de seu protetor e causou a destruição de toda a família dele, tendo ainda incriminado Henrique, um inocente, pelo assassinato do conde. Eduardo, num frenesi edipiano, violou a própria mãe e matou o próprio pai. Jorge cometeu necrofilia. Todos esses atos foram consumados por impulso egoísta, covarde ou lascivo, sem qualquer possibilidade de fundamentação. Nenhum desses crimes pode ser suavizado por uma justa causa, como sói acontecer com aqueles cometidos pelos nobres fora da lei, que costumam esconder violações menos graves e indignas.

Em *A confissão de um suicida*, Cecília vem a conhecer um homem mais velho, de comportamento enigmático, que mais tarde revela ter sido o primeiro namorado da mãe dela, Rolando. Antes, porém, de conhecer-lhe os segredos, a moça nada sabia sobre ele: “[q]uem era esse homem – ninguém o sabia: chamavam-no o misterioso, – encontravam-no sempre à meia-noite de joelhos sobre a lagea das calçadas dos templos” (ALENCAR, 1853, p. 6). Mais adiante, ainda antes de trocar confidências com ele, Cecília conjectura: “compreendi que esse homem devia sofrer muito: seria algum criminoso evadido das cavas de um cárcere?!” (ALENCAR, 1853, p. 7). Embora não seja o protagonista, Rolando tem características que podem equipará-lo a um herói gótico-romântico – entre elas, o passado misterioso, o sofrimento profundo, o ar de anjo caído e os anseios de morte.

Vimos, portanto, os principais atributos que unem os personagens sob exame à figura do nobre fora da lei. Em que pontos, todavia, a mesma figura se afasta de nossos personagens? O nobre fora da lei romântico, ressalte-se, nunca é cruel ou sádico por natureza. Por consequência, ele também é invariavelmente cortês para com as mulheres. Esse traço o opõe frontalmente aos protagonistas das narrativas que estudamos nesta pesquisa, já que todos eles – todos – cometem atos de extrema violência contra mulheres; alguns, como o moribundo de Lindorf França e um dos malditos de Franklin Távora, violam e matam várias delas.

Assim, nossos personagens, muito embora fortemente contagiados pelo espírito misterioso e arrependido do vilão gótico dramático, têm, do nobre fora da lei, a alma ardorosa e passional e o apreço por um estado selvagem, em que se possa fazer justiça com as próprias mãos e viver em função de regras criadas por eles mesmos.

5.4.4 Os errantes

Passamos, então, aos protótipos de Caim e Assuero. Unidos pela semelhança entre seus crimes e destinos, passaram a representar o pária afastado de Deus e da sociedade, o eterno andarilho, o homem marcado, e aquele que deseja a morte (THORSLEV, 1965, p. 92). Tais propriedades já nos permitem perceber a proximidade entre as mencionadas figuras e o vilão gótico: todos carregam o fardo dos delitos do passado, que os perseguem pelo resto de suas vidas e assombram seu presente, mantendo-os excluídos da sociedade. Como o vilão gótico, Caim e Assuero são transgressores, e, por isso, condenados a viver afastados da humanidade a que um dia pertenceram. Padecem, conseqüentemente, de intenso sofrimento, e se rebelam contra o mundo. Veremos, adiante, como cada um dos aspectos mencionados se comunica com as obras em debate.

Como vimos, aos filhos de Caim é atribuída a alcunha de perversos e inventivos. Tais características, segundo Thorslev (1965), estariam associadas (para a mente religiosa) à astúcia, à engenhosidade, a certa agressividade e atitude crítica em relação ao universo – atributos que podem levar à revolta contra Deus. Na narrativa bíblica, foram os descendentes de Caim que criaram as cidades – talvez, fruto de sua postura agressiva e inventiva, e de seu olhar perscrutador. E, desde então, elas têm estado marcadas pelo signo da maldade, da corrupção e do desafio. A história da Torre de Babel, em Gênesis, retrata a construção da imensa torre, que permitiria à humanidade subir aos céus, como um ato de presunção e afronta à autoridade divina (PORTER, 2009, p. 34). A perspectiva da urbe como terreno fértil para a perversidade, o atrevimento e a desobediência se repete, também, na narrativa bíblica de Sodoma e Gomorra. Por terem sido dominadas pela maldade e pela corrupção, sem nem mesmo dez homens justos que ali habitassem, Deus decide destruí-las (PORTER, 2009, p. 41).

Mais tarde, o termo *vilão* emerge associado aos habitantes das vilas ou cidades, ligados – mais uma vez – à maldade, à corrupção e à esperteza, principalmente levando-se em consideração o contraste com os habitantes do campo. Estes, em sua proximidade com a natureza, eram vistos como inocentes e puros (MENON, 2007, p. 127). Portanto, desde Caim, uma longa linhagem de personagens e narrativas parece conectar a inteligência, a criatividade e a

postura crítica ao artifício, à ardileza, ao engodo e a uma implicação de desafio – traço que seria a marca distintiva de vilões e heróis românticos, e de protótipos heroicos como Prometeu.

De fato, os personagens aqui estudados – todos habitantes inarredáveis do espaço urbano – têm, em sua maioria, uma personalidade enganadora que é a marca de sua sagacidade. Seu comportamento e atitudes, assim como seu discurso, moldam-se às situações vividas; frequentemente, lançam mão de artimanhas e truques com vistas a alcançar seus objetivos (PRAZ, 1996).

Carlos, de *A trindade maldita* (1862), é, definitivamente, um exemplo de vilão astuto: engana traiçoeiramente vários personagens, inclusive o conde, seu protetor. Seu discurso é habilmente manejado de modo que lhe seja possível tanto atingir seus propósitos, quanto dissimulá-los perante os demais. Dessa forma, Carlos ludibria, simultaneamente, a toda uma família: engana Margarida, tirando proveito da oportuna escuridão do quarto e fazendo-se passar por seu amante; engana Henrique, que passa a crer que está sendo seguidamente dispensado pela condessa; engana Eugenia, que se acredita amada por ele – quando, na verdade, Carlos apenas deseja deitar-se com ela; e engana, por fim, o conde, envolvendo-o em um plano que tinha como único fim a destruição de Henrique e o ocultamento das próprias trapaças.

Eduardo, do mesmo conto (TÁVORA, 1862), também não tem quaisquer dificuldades em engendrar um discurso falso e manipulador para alcançar seus propósitos libidinosos. Para abordar um casal de forasteiros, perdidos entre as ruínas de um templo, ele recorre a uma lorota – que, por mais absurda que seja, é suficiente para atraí-los e emboscá-los.

Em *A confissão do moribundo*, enganação, fingimento e falsas aparências são frequentes. Ao descobrir que sua esposa é, na verdade, uma prostituta, o protagonista lança mão de um disfarce para esconder dela suas verdadeiras intenções. Ele finge adorá-la, quando, na verdade, odeia-a – e planeja sua morte: “com o riso nos lábios e a expansão no rosto, propus-me a disfarçar essa mágoa profunda que pesava sobre minha vida” (FRANÇA, 1856, p. 44); e, mais adiante: “consertei o semblante para fingir um riso a essa mulher” (FRANÇA, 1856, p. 45).

Retornando a Caim, a motivação e o impulso que o levaram a assassinar o irmão é outro tema em que os contos sob análise parecem dialogar com o protótipo em debate. Destaque-se que o texto bíblico não apresenta qualquer razão concreta para o homicídio, lacuna de que muitas narrativas – folclóricas e literárias – fizeram proveito. O ciúme é uma das possíveis causas: Deus avisa Caim sobre o pecado à sua porta, quando ele fica aborrecido pela rejeição de seu sacrifício.

Que Caim tenha se deixado dominar pelo pecado do ciúme é algo que, no imaginário popular, aponta para certa sujeição dele à ação e ao domínio das forças do mal.

O Caim de Byron não é totalmente conduzido pelos argumentos de Lúcifer, embora tenha longas conversas com ele antes de perpetrar o terrível fratricídio. Já na obra de Gessner – *A morte de Abel* –, o pretexto de Caim para matar o irmão é a revelação de que um demônio malicioso lhe concedera a visão de um futuro em que seus filhos e filhas seriam perseguidos e escravizados pelos filhos de Abel. Ao acordar em desatino ocasionado pela experiência onírica, ele comete o assassinato. Imediatamente, arrepende-se, e o que resta do poema é dominado por seu remorso e sofrimento (THORSLEV, 1965, p. 95).

O anjo caído parece rondar Caim em muitas versões do mito, e, direta ou indiretamente, conduzi-lo à execução do primeiro homicídio. Vários personagens de obras de inspiração gótica do século XIX se apropriariam desse argumento para embasar seus atos, alegando serem atormentados por demônios – ou serem demônios eles próprios, descendentes de Caim. De maneira semelhante, o impulso desvairado e assassino do Caim de Gessner, seguido por seu arrependimento quase instantâneo – como é, também, o do Caim de Byron –, seria utilizado por autores gótico-românticos e transformado nos rompantes violentos que dominam os personagens, fazendo-os cometer horrendos delitos.

Em *A vingança de um irmão*, os gêmeos Francisco e Antonio mantinham muito boas relações, até que o último se casou, gerando a inveja e cobiça do primeiro. Segundo Antonio, a partir da desunião, Deus os abandonou, e, então, um espírito do mal se apossou deles (BUENO, 1860, p. 36). Como o destino de um irmão gêmeo frequentemente arrasta o do outro, aqui, o ato diabólico de Francisco acaba por contaminar e arruinar a ambos, e Antonio se deixa preencher por um espírito vingativo e rancoroso. Tanto é assim, que, em dado momento, o próprio Antonio confessa: “já não somos irmãos: somos dois demônios rivais que disputamos as portas do inferno” (BUENO, 1860, p. 45). Perto do desfecho, quando consegue, enfim, cumprir sua promessa de vingança, o vingador “ria com um ar diabólico” (BUENO, 1860, p. 45).

Em *A confissão de um suicida*, o narrador diz que Samuel “[n]ão era a estátua do crime erguida sobre o tronco de um cadáver – nem o desenho da vingança traçado n’um colorido de sangue: – era a imagem do ateu que ia cumprir um dever infernal da bíblia de Satanás” (ALENCAR, 1853, p. 2). Não se trata, portanto, nem de um criminoso, nem de um vingador, mas de um discípulo de Satanás.

A confirmação de que Samuel era um demônio – ou assim se enxergava – vem no seguinte trecho, em que ele fala de seu amor pela pura e inocente Cecília: “[f]oi um amor de Demônio a amar uma santa, padre”. O contraste entre o santo e o profano é tema recorrente neste conto (ALENCAR, 1853, p. 10).

Além das muitas blasfêmias proferidas, Eduardo, de *A trindade maldita*, narra, despreocupadamente, os atos profanos que cometeu, como se estivesse mesmo a serviço das forças do mal: “[s]ou um demonio em pessoa, talvez o proprio Satan humanado; não é possível mesmo que por toda essa esphera terrestre haja quem arraste, aos poucos annos da minha idade, um manto de perdição tão ensanguentado e hediondo, como o que me cobre o perfil” (TÁVORA, 1862, p. 25).

Mas é *A confissão do moribundo* que traz o personagem mais convencido de agir sob a influência do inferno e daquele que de lá espreita. São abundantes as passagens em que o protagonista, tornado narrador, declara sentir a interferência do diabo em suas ações e pensamentos. Neste trecho, ele anuncia: “[d]e meus olhos se desferiam labaredas de fogo injetadas de veios de sangue! Sentia as faces tão ardentes, como se sobre elas repousasse a cratera de um vulcão” (FRANÇA, 1860, p. 11). As labaredas de fogo remetem ao pensamento infernal que lhe atravessara o espírito, descrito poucas frases antes.

Há várias menções a pensamentos e impulsos diabólicos que, supostamente, dominam o personagem e o levam a cometer atrocidades: “[u]m pensamento sinistro e infernal varou-me o espírito” (FRANÇA, 1860, p. 10). Em outro trecho: “[n]ão sei que pensamento infernosu caiu sobre minha cabeça, nem que mau gênio veio com seu bafo pestilento envenenar-me as fontes da existência” (FRANÇA, 1860, p. 26). Ainda: “Nessa noite, não sei que gênio mau veio arrancar-me dos meus passeios de solidão e levar-me para essa alameda” (FRANÇA, 1860, p. 41). Seguidamente, acusa um pensamento infernosu ou um mau gênio de invadir-lhe a mente ou de arrancá-lo de seus inocentes passeios, levando-o até o palco de mais um crime.

Uma vez que o desígnio assassino se manifesta, é com extrema rapidez e violência que o personagem de Lindorf França executa a ação, como se verdadeiramente dirigido por ecos do inferno. Novamente rejeitado por Damietta, que o acusa de ser um infame assassino, ele tenta justificar sua reação:

[e]stas palavras se enterraram pelo meu espírito como verrumas em frágua pelas carnes palpitantes da vítima! Mais rápido que o leão que empolga a presa,

levanto-me ao som infernoso destas palavras fatídicas e a enforco com as suas próprias tranças, que se desatavam pelos seus ombros, moldurando-lhe um colo de leite marmorizado (FRANÇA, 1860, p. 15).

O personagem alega que as palavras recriminadoras de Damietta têm um som infernoso, como se a ofensa fosse o gatilho a despertar nele uma violência diabólica e incontida. Mais adiante, a cena se repete. O protagonista é rejeitado pela napolitana, que está comprometida com outro homem. Acossado, mais uma vez, pela alegada influência do inferno e do diabo, que levam-no a cometer insânias, ele a apunhala, em impulso quase delirante. O estopim é o ciúme – mesma emoção que vitimara Caim e o fizera sucumbir a um pensamento infernal:

ao vê-la em companhia de Horácio... uma agitação nervosa apoderou-se de todo o meu corpo: parece que as Fúrias todas dos infernos se agruparam para azoinar meus ouvidos com a vozeira ensurdecida do ciúme, e arrancar-me do peito esse último átomo de vida e crença que por ventura ainda ali vivera (FRANÇA, 1860, p. 35).

Tão íntimo do diabo, como nos parece, não surpreende que o protagonista seja, também, salvo por ele, vez ou outra: “[n]ão sei, porém, que mão malfazeja salvou-me das chamas que já lavravam por toda a casa” (FRANÇA, 1860, p. 49). A mão do mal interfere em suas escolhas, impedindo-o, aqui, de dar cabo da própria vida. É de se pensar, no entanto, se esse resgate seria um ato de zelo, ou de sadismo e mero deboche.

Outro aspecto digno de nota, no mito de Caim e de Assuero, é o flerte com a morte. Mais que um flerte, trata-se de um desejo profundo, e tanto mais profundo quanto irrealizável. À parte a figura de Caim, que já comentamos, o primeiro Assuero romântico, inspirado na representação mítica, é *O judeu eterno* (1783), de Schubart. O personagem já traz consigo os temas da maldição eterna e do anseio pela morte. Ele tenta o suicídio, mas sem sucesso: é salvo, todas as vezes, por intervenção divina, já que, como Caim, não lhe é permitido morrer (THORSLEV, 1965, p. 99).

A maldição que recaiu sobre Caim e Assuero fez com que fossem condenados a uma imortalidade penosa e excludente, que os diferencia e afasta do resto da humanidade ao impedir que sejam compreendidos pelos demais em sua dor – que é singular, ímpar, já que sobre-humana. A morte representa, nesse contexto, mais que mero alívio para o sofrimento que é viver: passa a ser o único meio para que voltem a integrar o grupo de que foram apartados, o recurso último

para recuperar a humanidade perdida – ainda que apenas pela breve duração de um instante de agonia.

Para figuras como Caim e Assuero, a vida é tão longa e penosa, que a alternativa da morte (que lhes é, entretanto, vedada) representaria uma possibilidade de reintegração e um consolo. Os personagens de nossas cinco narrativas demonstram, como Hamlet, de Shakespeare, também se sentir atraídos pela perspectiva da morte. Após muitas decepções e prolongado sofrimento, tornam-se propensos a uma conduta melancólica e pessimista que flerta com o suicídio. Ressalte-se que, embora o enfado e o desalento dos nossos personagens sejam manifestações tipicamente ultrarromânticas, é plausível que elas tenham se desenvolvido a partir de um diálogo com o anseio de morte das figuras de Caim e Assuero – tendo o herói byroniano como intermediário.

Henrique, de *A vingança de um irmão*, passa a desejar a morte quando perde Júlia: “[m]orta a sua amante, (...) pensou que o mundo lhe era vazio e quis morrer... A morte, porém, o assustou. Preferiu antes procurar consolo no meio dos vícios” (BUENO, 1860, p. 45-46). Sua ânsia suicida não era, aparentemente, tão genuína, nem sua dor tão aguda, visto que ele as abandona facilmente e se entrega a uma rotina de folguedos e bailes.

Rolando, de *A confissão de um suicida*, tem uma história mais trágica. Perdeu o amor de sua vida, pois a moça foi obrigada a se casar com outro, e, pouco depois, assistiu à morte dela. Seus filhos e enteada foram afastados dele. Tendo sido perseguido pelo viúvo, passou anos se escondendo. Voltou ressentido e pronto para cumprir um sério propósito de vingança; descobre, no entanto, que o viúvo, de quem pretendia se vingar, já faleceu. Quando, enfim, reencontra Cecília, sua enteada, ele lhe coloca duas opções – ou ela aceita sua proposta de casamento, passando a oferecer-lhe a companhia e o consolo de uma filha, ou recusa, e ele dará, então, cabo da própria vida: “amanhã, ou terei quem me enxugue as lágrimas – ou não existirá mais empecilho de quebrar um cérebro que me tortura com uma saudade eterna, porque terei cumprido minha missão na terra” (ALENCAR, 1853, p. 8).

Diferentemente de Henrique, Rolando vive a dor intensa de quem foi injustiçado, perdeu a mulher amada e foi apartado dos filhos. O prolongamento da vida é, para ele, sinônimo de angústia e pesar – motivo pelo qual ele verdadeiramente deseja morrer, caso não possa cumprir sua última missão, a de proteger Cecília. Samuel, personagem da mesma obra, também não se incomoda com a morte: “E pois que me importava morrer?” (ALENCAR, 1853, p. 12). Depois

de apunhalar cruelmente a sua amada e de descobrir que havia matado o próprio pai, o rapaz se arrepende terrivelmente. Seus anseios de morte se materializam e ele acaba por se transformar no personagem do título – o suicida.

Em *A trindade maldita*, há uma série de personagens femininos que tiram as próprias vidas após viverem uma situação de violência ou desonra. Quanto aos personagens masculinos, há, ironicamente, apenas uma breve alusão a intentos suicidas – Eduardo, ao narrar a história de seu primeiro amor, diz: “ao só pensamento de que essa mulher que eu reputava o símbolo da castidade e pureza havia zombado e iludido traiçoeira e tiranicamente os meus mais belos, lisongeiros e puros sonhos de poeta. Mordi-me de raivoso (...) e, para desabafar-me, cravei n’uma árvore o meu pontiagudo punhal até ao cabo. Não sei por que me não suicidei” (TÁVORA, 1862, p. 21). Ainda que os três malditos se digam em crise, passando por intenso remorso, a ânsia de morte não se manifesta entre eles, e é muito mais frequente e grave entre aquelas que são suas vítimas.

O protagonista de *A confissão do moribundo* flerta, em diversas ocasiões, com a ideia da morte, e diz considerar seriamente a hipótese de suicídio. Segundo ele, essa alternativa é preferível à possibilidade de sofrer pelo resto de uma longa vida – tão longa que é comparada à de Assuero. O trecho a seguir contém menção explícita à figura mítica:

Oh! quanto me fora melhor, como Uzá, cair fulminado por um desses raios que se partiram por sobre minha cabeça, a viver como Asvero à espera da trombeta do arcanjo de Josafá, preconizando a aniquilação do Universo! (...) Foi o primeiro momento na vida que meu espírito esfuziou o lampejo aterrador do suicídio (FRANÇA, 1856, p. 36).

São muitas as passagens em que se expõem os anseios de morte do protagonista, como no exemplo: “quanta vez não almejei, como Baltasar, ouvir decifrar pelo profeta os caracteres de fogo que traçavam sua sentença de morte, e cair frio e inanimado nos salões da orgia” (FRANÇA, 1856, p. 39). Tais anseios, no entanto, não rompem a barreira do discurso e jamais chegam a se materializar. Em raro momento de plena autocrítica (ou sinceridade, apenas), o rapaz chama a si mesmo criminoso e covarde: “[q]uis suicidar-me, porém é dos criminosos a covardia” (FRANÇA, 1856, p. 48).

Além disso, como Caim e Assuero, o protagonista – equiparado a alguém que carrega uma maldição – parece estar fadado a viver, penar e sofrer. Segundo ele, alguma entidade superior (que ele julga ser o inferno) não permite que parta antes de sorver, gota a gota, todo o

azedume do mundo: “[o] inferno, porém, era surdo aos meus rogos, porque era-me sentença sugar até a lia a taça embebida de todas as amarguras da vida” (FRANÇA, 1856, p. 39).

Por fim, abordemos o papel mais proeminente das figuras de Caim e Assuero: o de eterno andarilho. Tais figuras são particularmente atraentes para a imaginação romântica por serem personagens que viveram por (quase) uma eternidade e que estiveram em toda parte. Unem ao interesse originado por relatos de lugares distantes aquele exercido pela evocação de épocas longínquas e de um passado remoto. Nesta função, o personagem se conecta a todos os outros heróis errantes – peregrinos e cruzados medievais, holandeses voadores, e até mesmo o pícaro.

Caim e Assuero estão fadados a vagar pelo mundo carregando o fardo de uma imortalidade indesejada. Os personagens dos contos que estudamos nesta pesquisa também se sentem, por vezes, condenados a um duro sofrimento e uma vida de exclusão. Não são imortais, mas se equiparam aos protótipos de Caim e Assuero porque são sofredores, condenados a penar enquanto durarem-lhe as vidas; e para aqueles que levam a vida como a um fardo, seu prolongamento pode ser tão insuportável quanto a morte representaria alívio.

Além de, como as figuras míticas, sentirem remorso e terem consciência de que foram seus próprios crimes que os levaram a essa difícil situação, eles também têm episódios de errância, motivados por fuga e busca de novos horizontes. Nesse aspecto, lembram, ainda, o pícaro, já que alguns deles estão em constante deslocamento, levando uma vida itinerante. Em suas andanças, o pícaro embarca em sucessivas aventuras (ainda que involuntárias), que envolvem, habitualmente, algum tipo de mentira, trapaça ou furto – sempre levados a cabo com a intenção de se autopreservar. Após cada nova artimanha, o protagonista deve fugir para escapar às consequências.

É o que fazem os três protagonistas de *A trindade maldita*. Após arruinar toda uma família, Carlos deixa o Rio de Janeiro e se refugia na Inglaterra. Jorge conhece uma mulher em Paris, que seduz, sabendo-a casada, e a leva para Madri. Eduardo, por sua vez, relata episódios vividos na Itália, na Inglaterra, na Alemanha e na Espanha, e é explícito quanto às razões de seu constante êxodo: “tive de fugir de Nápoles, por causa dos tres assassinios que havia cometido” (TÁVORA, 1862, p. 23).

É parecido o proceder de Francisco Gonçalves, de *A vingança de um irmão*. Depois de trair Antonio, seu irmão gêmeo, violando-lhe a esposa e causando a morte dela, ele se apropria de todo o patrimônio familiar e parte de Lisboa rumo ao Brasil. Seu filho, Henrique, também

empreende uma série de deslocamentos: sai de São Paulo para estudar no Rio de Janeiro; foge do Rio de Janeiro com Dulce, que raptou da casa de sua família, e vai para Pernambuco; depois de matar Dulce, deixa Pernambuco e retorna a São Paulo; por fim, faz o trajeto oposto àquele percorrido por seu pai e retorna a Lisboa, onde se instala, depois de herdar a fortuna do tio.

Apesar da facilidade em se evadir, conforme relatado acima, Henrique tem poucos episódios em que seu comportamento possa ser equiparado ao vagar. O que há, na passagem (eminentemente urbana) a seguir, é uma mistura entre as figuras do errante e do flâneur. Em dada altura, o narrador relata que o protagonista

[c]aminhou pelas ruas sem tino, sem fim prefixo, mas o instinto da paixão incumbiu-se de levá-lo ao seu fadário. Após algumas horas de divagação pelas ruas, Henrique acordou-se da letargia em que jazia e viu que estava na ponte de ... caminho da chácara do Sr. Gonçalves (BUENO, 1860, p. 32).

Nas demais narrativas, os personagens também atravessam momentos parecidos: caminham pelas ruas, à noite, tomados por sentimentos diversos, quase letárgicos, por vezes, indo dar em algum lugar crucial para o desenvolvimento da trama, sem mesmo perceber como foram parar ali. Esse comportamento errático, sem pouso, evoca a lenda do holandês voador (FLYING DUTCHMAN, 2017) – o lendário navio-fantasma cuja sina seria vagar pelos mares até o fim dos tempos, sem jamais poder atracar em qualquer porto – e vem reforçar a tese de que os personagens em questão têm poucas raízes, quase nenhum amparo familiar ou social, e, portanto, poucas barreiras para conter seu comportamento impulsivo.

Samuel confirma essa tese em *A confissão de um suicida*. Órfão, ignorando a história da própria família e sentindo-se desconectado dos demais seres humanos, ele escolhe “a vida do marinheiro para viver distante da terra – como um desterrado do mundo. Concebeis a alma do orfão que nunca ouviu dos lábios de uma mulher – essa palavra divina – meu filho?” (ALENCAR, 1853, p. 10). Sem família ou amores, ele se sente abandonado e amaldiçoado, e prefere levar essa dura e solitária vida em melancólica errância.

Essa etapa de sua existência, Samuel a descreve da seguinte maneira: “[a]rrastado pelo rio do tempo para o Oceano sem praias de meu futuro, galho de um carvalho derribado – eu boiava na superfície da água turbada pela poeira das barreiras de minha vida” (ALENCAR, 1853, p. 11). Vida sem propósito é aquela em que o futuro é comparado a um oceano sem praias; é, sem dúvida, uma vida condenada, perdida. Para um marinheiro, a ideia de estar à deriva em um mar

sem portos – que lembra, outra vez, a lenda do holandês voador – é como uma maldição; a sina terrível de nunca poder aportar, de caminhar sem jamais encontrar descanso.

Samuel também se equipara à figura de Caim quando prevê que, se matar o próprio pai, percorrerá a mesma senda do fratricida – padecerá de intenso remorso e sofrerá horrivelmente, carregando esse peso pelo resto da vida, como um perverso condenado por Deus a vagar sem tino pelo mundo:

[e] depois – eu sentirei talvez o arrependimento do parricida: – vagarei pela terra com a alma acicalada pelos látigos dos remorsos, – terei um sofrimento que me ensope em fel o coração ressequido, e irei ajoelhar-me à meia noite sobre a sepultura de meu pai – como as larvas dos maus condenados por Deus que vagam sem tino pelo mundo (ALENCAR, 1853, p. 11).

De certa forma, ao legar a Samuel, como única obrigação filial, a torturante instrução de só abrir a urna (que continha os segredos da família) no momento de sua morte, seu padrasto e sua mãe lhe impuseram a sina de percorrer o mundo sem jamais conhecer a própria história e seu verdadeiro propósito. Somando-se a isso a ausência absoluta de conexões familiares e de emoções positivas, talvez a vida tenha parecido muito pesada e longa para o protagonista – uma autêntica maldição.

Passemos a *A confissão do moribundo*. O protagonista é apresentado como “um velho em cuja fronte estão gravados os sulcos das lágrimas e da tristura, como um selo vivo de condenação eterna” (FRANÇA, 1856, p. 2). O velho revela, em sua aparência, os sinais de uma vida de sofrimento; mas não se trata de uma vítima, já que, em seguida, acrescenta-se a palavra condenação – pelo que se denota que é um arrependido, e, provavelmente, um malfeitor. A existência sofrida, bem como o fato de que tem um selo vivo de condenação eterna gravado em sua fronte – como uma marca, um estigma – o aproximam da figura de Caim.

O protagonista da obra de Lindorf França é, dentre todos os indivíduos cujos caminhos exploramos aqui, o que acumula mais deslocamentos em sua relativamente breve narrativa. Como um pícaro do crime hediondo, depois de cada transgressão, ele parte para uma nova cidade ou país. Desse modo, após desonrar sua primeira vítima – uma moça de apenas quinze anos –, ele decide que

“[o] Brasil não me prometia essa perspectiva de sedução e atrativos (...). Veneza! Veneza! Era o Eldorado que refloria em minha imaginação nos momentos de solidão e tristeza! (...) Deixei o Brasil, onde me pareciam ficar as

sombras e negruras que enlutavam o quadro de minha vida, e como que entrevi uma nova estação de flores, bafejando com seu hálito perfumado os umbrais do meu futuro!” (FRANÇA, 1856, p. 7)

O Brasil fica para trás como uma terra de sombra e névoa, já que evocava o seu passado de crime. Veneza lhe surge como que anunciando um possível futuro de prazer e liberdade. Assim, o Brasil fica associado às amarras do passado; a Europa, ao futuro, a uma nova perspectiva. Esse cenário de bem-aventurança, porém, não dura muito; logo, o rapaz comete o assassinato de Damietta e seu marido, tendo que partir novamente. Dirige-se, agora, a Paris:

[n]ão é preciso dizer-vos, meu padre, que nem mais um dia pude ficar nessa terra de maldição, em que uma nódoa tão negra tinha caído por sobre minha cabeça. Por toda a parte (...) me parecia ouvir o ranger dos andaimes do cadafalso, que, ansioso, aguardava a vítima! Abandonei Veneza, esse palco sanguinolento de tantos crimes e negruras, e, como o proscrito, fui refugiar-me em Paris (...). Com efeito, meu padre, Paris é como o elixir magnético que cloroformiza os sentidos e nos embala em rede de ilusões doces e deleitosas (FRANÇA, 1856, p. 17-18).

Paris, distante geograficamente do local onde ele havia cometido dois grotescos homicídios, parece-lhe – temporariamente, pelo menos – um eldorado de descanso e serenidade, um (auto)exílio de paz. No entanto, trata-se, como ele mesmo diz, de uma rede de ilusões: o assassino confesso seria eternamente perseguido por seu passado, sua culpa e seu próprio caráter impulsivo e violento, que não o abandonaria nunca e jamais lhe permitiria viver em paz.

Dito e feito: “[d]ois meses depois da morte de Júlia, amaldiçoei Paris e seus festins, reneguei esse viver de luxúria e devassidões! Fui para Nápoles” (FRANÇA, 1856, p. 30). Mais uma marca sombria em sua vida – o assassinato do pai de Júlia, que levou ao suicídio da própria –, mais uma fuga desse pícaro homicida. Como Byron e seu Childe Harold, o protagonista de Lindorf França parece disposto a empreender o *grand tour* pelos países europeus, faltando-lhe apenas a leveza e o estouvamento dos jovens ricos, bem como uma motivação mais frívola para a viagem.

Por fim, o rapaz deixa Nápoles e parte para Roma, seu último destino antes de voltar ao Brasil. Atormentado pelos próprios ímpetos incontidos, ele busca na errância, na jornada e no auto-exílio um lenitivo para seu temperamento atroz:

[a]nsiado por este pensamento de sangue, que era o meu pesadelo das noites e companheiro inseparável das vigílias, determinei cursar terras estrangeiras, a ver se podia arrancar do fundo d’alma essa ideia fumacenta, que fazia o tormento

constante de meus dias!! Exilei-me de Nápoles, e procurei em Roma o asilo seguro a meus desvários (FRANÇA, 1856, p. 33).

Como um legítimo condenado, ou um autêntico amaldiçoado, ele nunca tem paz, não importa aonde vá – sobretudo, porque não pode fugir de si próprio. Embora procurem se encaixar, jamais encontram pertencimento, em quaisquer dos universos em que tentam se inserir. Desajustados, esses pícaros herdeiros de Caim e Assuero parecem estar sempre em busca de algo que não conseguem obter: o amor, possivelmente; ou algum tipo de estabilidade; talvez, escapar a eles mesmos e à ruína que os acompanha.

5.4.5 Os rebeldes

Satã e Prometeu, os dois últimos tipos heróicos antes de alcançarmos o herói bryoniano, reúnem diversas características que dialogam com os atributos dos personagens que os antecederam nesta pesquisa: o orgulho, o individualismo exacerbado, a fragmentação e os conflitos com o universo que os rodeia, que resultam em exclusão e isolamento.

Nas histórias de Caim, Satã (ou Lúcifer), Prometeu, e até o nobre fora da lei, condena-se qualquer desvio das normas impostas pelo corpo social ou por Deus, e as tentativas de confrontar as regras trazem rótulos negativos para o personagem. Como esse papel – de mau exemplo – é tipicamente atribuído aos vilões das narrativas góticas, temos aí mais um elemento a reforçar a ligação entre vilão gótico e herói romântico. Os dois compartilham, ainda, a posição fronteira entre o bem e o mal (THORSLEV, 1965, p. 113).

Assim, a monstrosidade de Caim, Assuero, Satã-Lúcifer e Prometeu – que está fundada nas infrações cometidas por eles e os exclui de uma sociedade cumpridora de normas – é seu maior elo com a figura do vilão gótico. As características que acompanham essa monstrosidade, como a astúcia e o poder de manipulação, também se apresentam em todos os protótipos.

Satã e Prometeu têm, também, traços que lhes são mais particulares: sua postura é mais ativa, contestadora e desafiadora que a de todos os demais tipos heroicos, assim como sua preocupação com a liberdade individual e com a sociedade. Ambos se voltam contra Deus em nome do indivíduo, da humanidade e da liberdade (THORSLEV, 1965, p. 108). Essa conduta provocadora faz com que se associe às figuras de Satã e Prometeu o traço do orgulho arrogante, típico do herói romântico – atributo que, em sua concepção grega, equivalia à ideia de hubris.

A hubris é relacionada ao conceito de moira, que, em grego, significa parte ou lote. Refere-se à parte de felicidade ou de desventura, de fortuna ou de desgraça, que cabe a cada indivíduo em função da sua posição social, bem como da sua relação com deuses e seres humanos. Aquele que comete hubris é culpável por desejar – daquilo que lhe foi outorgado pelo destino – mais do que deveria. A nêmesis é o castigo imposto pelos deuses para a hubris, e seu efeito é o de fazer o indivíduo recuar em relação aos limites que transgrediu (FISHER, 1992).

Esse conceito é aludido em trecho da *História*, do geógrafo e historiador grego Heródoto, nascido no século V a.C. No livro VIII, Artábano se dirige a Xerxes, aconselhando-o a não marchar contra os gregos:

Não vedes que Deus lança o raio sobre os animais mais fortes, exterminando-os, poupando os pequenos e mais fracos? Não vedes que a fálscia mortífera cai sempre sobre os edifícios mais altos e sobre as árvores de maior porte? Sabeis por quê? Porque Deus se compraz em fazer baixar tudo que se eleva. Assim, também, um grande e poderoso exército é, muitas vezes, destruído por outro pequeno, e isso pela vontade de Deus, que não permite que simples mortais se elevem e se glorifiquem tanto quanto Ele próprio. A precipitação acarreta erros que ocasionam desgraças irreparáveis. A ponderação, ao contrário, traz-nos sempre vantagens (HERÓDOTO, 2006, p. 472-473).

Logo se vê que a concepção da hubris como infração revela que a moralidade grega nutre um apreço pelo comedimento, pela parcimônia e pela sobriedade – obedecendo, assim, ao provérbio *pan metron ariston*, que significa “tudo em moderação”. A mensagem é a de que o ser humano deve ser consciente de seu lugar no universo, de sua posição em uma sociedade hierarquizada e de sua mortalidade diante dos deuses imortais.

A hubris é um tema comum na mitologia, nas tragédias gregas e no pensamento pré-socrático – cujas histórias incluíam, com frequência, protagonistas orgulhosos que, em consequência de sua transgressão, eram castigados pelos deuses. A tragédia ocorre a partir da ultrapassagem, pelo ser humano, dos limites de moderação recomendados – quando incorre em hubris. Essa é uma transgressão contra a ordem social e, portanto, também contra os deuses imortais; dá causa à nêmesis, que representa a força encarregada de abater toda a desmesura – do excesso de felicidade de um mortal ao orgulho de reis e heróis (FISHER, 1992).

Os personagens de nossas cinco narrativas parecem, vários deles, fortemente contaminados pela hubris dos gregos. Têm a si mesmos em muito alta conta, exageram no uso da

violência, ultrapassam os limites da moralidade; não aceitam as fronteiras de sua posição social. Chegam mesmo a afrontar a Deus.

Têm esse perfil o protagonista de *A vingança de um poeta*, descrito como detentor de “altiva fronte” (CASTILHO, 1852, p. 1), e também os personagens de *A trindade maldita* (TÁVORA, 1862). Embora não haja uma variedade de passagens em que seu orgulho se manifesta explicitamente, todos eles agem como legítimos representantes da moral e da justiça: quando ofendidos, rejeitados ou traídos, revidam com violência e morte. Briosos, revoltam-se contra os limites de sua condição social; presunçosos e insolentes, profanam a religião em cada menção ao inferno e ao diabo; vaidosos, são incapazes de aceitar as recusas amorosas.

Em *A vingança de um irmão*, o que mais envaidece Henrique é a devoção que Dulce lhe dispensa; é perceber que a dominou completamente: “[e]u amava-a agora mais do que nunca, porque completo era o seu sacrifício. (...) Aquela dedicação cega; aquele impulso do coração que a levava a seguir um desconhecido porque o amava” (BUENO, 1860, p. 22). Em outro trecho, tem a mesma reação ao constatar a veneração de Júlia: “aquela submissão cega, aquele implorar de escrava – mas de escrava que voluntariamente se submete, o arrebatou, deu-lhe num instante a compensação de tantas horas de sofrimento” (BUENO, 1860, p. 31).

O narcisista atinge os píncaros da satisfação e da vaidade ao perceber que tem nas mãos a total sujeição e a submissão irracional da mulher que deseja. Por outro lado, é fonte de grande irritação que isso lhe seja negado. No excerto adiante, Henrique fica sabendo que Júlia vai se casar com outro. Com a soberba nas alturas, ele acusa Deus de ter se submetido às ordens de um miserável mortal; caso contrário, a divindade jamais permitiria que Júlia se casasse com qualquer outro homem:

[é] pois verdade que um miserável mortal ousou se emparelhar com Deus e dizer face a face ao Criador: vós não podeis dispor da vossa criatura: o seu destino compete-me a mim que sou seu senhor... E Deus, baixando a fronte onipotente não fulminou aquele descrido?! É pois verdade Julia, que em breve vás pousar a fronte sobre o peito de outro homem que não eu? De outro homem que por ti não poderá sentir senão ambição ou sensualidade? (BUENO, 1860, p. 30).

Narcisista ao extremo, Henrique sempre coloca a si, aos seus sentimentos e escolhas como o centro de todos os acontecimentos. Apesar de seus desvios de conduta, de que tem plena consciência, ainda é capaz de se acreditar o escolhido de Deus. Apenas uma elevada dose de orgulho e insolência pode explicar esse fenômeno.

Samuel, de *A confissão de um suicida*, sofre do mesmo mal. Seu orgulho é indissimulável: “depois de meus conselhos – era-me um orgulho vê-la no baile com seu isolamento desdenhoso para a multidão (...). Só tinha uma vaidade – era o meu amor, só tinha um sentimento n’alma – era a afeição que me consagrava” (ALENCAR, 1853, p. 13). O júbilo por receber o amor de Cecília fica subordinado à ostentação desse amor. O sentimento que impera é o de posse e de superioridade por deter a exclusividade de algo que é desejado por tantos.

Em mais manifestações de seu orgulho indomável, Samuel julga a todos – Cecília, o noivo dela, o moribundo do duelo – como se fosse um enviado da justiça suprema. Age como se seus princípios fossem os únicos sobre a terra (e como se jamais houvesse pecado ou cometido qualquer violação): “eu matei esse homem perante o altar de Deus, – arrastei essa mulher pelos cabelos e estampe-i-lhe na frente o ferrete da adúltera” (ALENCAR, 1853, p. 14).

O protagonista de Leonel de Alencar atinge o pináculo do narcisismo ao afirmar que matou Cecília para punir a si mesmo. Apunhalar a moça inocente de maneira cruel representa, na visão distorcida do orgulhoso, um alívio para ela e um castigo para si:

Eu devia pois assassiná-la para encurtar o prazo de suas torturas, – eu devia perdê-la para sempre – matá-la com o meu punhal, – que essa era a maior dor que eu podia seismar – a única penitência capaz de remir minha alma de ateu. (...) ia executar esse intento infernal como um alívio para ela – como uma punição terrível para mim (ALENCAR, 1853, p. 14).

Na perspectiva deturpada de Samuel, o sofrimento e o remorso que lhe resultariam – a ele – do assassinato de Cecília compõem uma dura penitência, que resignadamente impõe a si mesmo.

Assim como Henrique se julgava o melhor dos pretendentes à mão de Júlia, o protagonista de *A confissão do moribundo* se considera mais merecedor do amor da napolitana que o homem a quem ela ama. Ele inferioriza o rival, acreditando ser seu próprio sentimento o maior e mais válido de todos: “[f]oi por isso que desprezou o afeto santo de minha alma, e foi abandonar-se aos afagos de um mancebo que a não amava e zombava de sua inexperiência com risos fementidos e palavras refalsadas” (FRANÇA, 1856, p. 32). Destacamos o orgulho imedido do protagonista, que ainda mais se avulta quando ele denomina o próprio afeto de santo – e bem sabemos que (segundo ele próprio) o rapaz não tem nada de santo.

O pretensioso e envaidecido moribundo lança mão de uma série de referências literárias para construir uma oposição que ressalte a superioridade do próprio sentimento, alegadamente casto, frente ao suposto amor profano que seu rival dispensa à napolitana:

Eu, que a amava, não como Djalma profanando Adriana com seus beijos de fogo, mas como Romeu vivendo de suspiros e crenças junto à sua Julieta, como Dirceu, na terra do desterro, alentando-se das saudades de sua Marília! Eu, que a amava, não com o fogo delirioso e sensual de Hamlet, mas com a singeleza de um irmão, com a candura de uma alma que renascia, pura e cândida (FRANÇA, 1856, p. 32).

Nossos presunçosos rapazes se acreditam inestimáveis em seus sentimentos, em tudo superiores aos seus rivais, e dignos de fazer valer os próprios princípios, sejam eles quais forem, e sejam quais forem os meios escolhidos. Suas transgressões atentam, assim, contra a ordem social, e também ofendem ao Deus cristão. Portanto, a punição (nêmesis) é dupla: o personagem é afastado da sociedade – geralmente, ele foge para longe ou prefere se esconder e se isolar – e é castigado pela divindade. Este castigo, de cunho religioso, pode se dar tanto em vida, quando Deus lança contra o indivíduo toda sorte de infortúnios, quanto na morte, no juízo final – é aqui, às portas da morte, que, com medo da condenação eterna, a maioria de nossos personagens finalmente se dobra às regras e doutrinas estabelecidas.

Satã e Prometeu, no entanto, jamais se dobram; eles afrontam e se rebelam contra Deus, em vez de se renderem resignadamente à sua vontade. Por conta dessa atitude contestadora, causam a ira divina e são condenados a punições que se desdobram pela eternidade – traço que encontra eco em Caim e Assuero.

Alguns dos personagens em discussão nesta pesquisa alegam ter despertado a ira divina e se acreditam duramente castigados. O protagonista de Lindorf França acaba se casando com Zulmira, que – só depois ele descobre – era uma prostituta. Tendo, nessa altura, percorrido um longo caminho de infrações, ele deduz, sobre o engodo sofrido: “[e]ra um castigo de Deus, meu padre, bem o senti; e por isso curvei-me à sua sabedoria infinita” (FRANÇA, 1856, p. 44).

O moribundo está convencido de que tudo o que sofreu nas mãos de Zulmira foi consequência dos seus delitos do passado: “parece que as dez pragas flagelantes que outrora choveram sobre os filhos de Mizraim, em punição da opressão dos judeus e da obstinação de Faraó, de novo caíam sobre minha cabeça, em punição de meus crimes e iniquidades” (FRANÇA, 1856, p. 45-46).

Por acreditar estar sendo punido por Deus, em um primeiro momento, ele aceita o castigo – conduta que não dura muito tempo. Assim que descobre a traição de Zulmira, o protagonista abandona sua contrição resignada de arrependido, e transgredir novamente. Não é de causar espanto, portanto, que novo episódio de fúria divina se abata sobre ele, impedindo-o de morrer no incêndio que ele mesmo causara: “a cólera da Providência caiu sobre minha cabeça, e esmagou-me ainda nos primeiros quartéis da vida! (...) agora gemia atirado numa pedra da rua, amaldiçoado pela sociedade” (FRANÇA, 1856, p. 49).

O moribundo reclama do suposto castigo e de sua exclusão, como se esquecesse todas as iniquidades perpetradas – afinal, para pertencer à sociedade, é necessário cumprir suas regras. Ele sempre as ultrapassou; então, surpreende que fale de si mesmo como se um pobre injustiçado fosse.

A diferença, em relação a Satã e Prometeu, está no fato de que o moribundo – bem como os demais personagens sob análise – não atrai a ira de Deus por ser provocador. Se realmente provocam a fúria divina (já que isso é discutível), fazem-no, provavelmente, apenas para evocar a nêmesis divina, que os obriga a recuar aos limites anteriormente transpostos. Quando, por fim, retrocedem e se sujeitam aos limites sociais e religiosos estabelecidos, provam que a transgressão não é o melhor dos caminhos – entregando ao texto sua mensagem moralizante.

Além disso, a maior parte de nossos anti-heróis é feita de reles criminosos, escravos dos próprios ímpetos e de seus sentimentos e emoções mais baixos. Estão presos aos seus piores impulsos, que os dominam e arruinam suas vidas, enquanto Satã e Prometeu estão livres, porque se submetem apenas às próprias consciências. Nossos personagens são meros transgressores, enquanto Satã e Prometeu são contestadores, que não se dobram à ira divina. Entre nossos protagonistas, por fim, aqueles que afrontam e se opõem a Deus sempre acabam se sujeitando – seja por meio de uma confissão, um pedido de perdão, ou o reconhecimento de um remorso.

Durante as errâncias de Samuel (*A confissão de um suicida*) pelo mar, sem qualquer familiar a ampará-lo e ignorando a própria história, ele se sente tão solitário e sem propósito, que se volta contra Deus: “– desafiei Deus, com blasfêmias, que se mostrasse com toda a sua cólera; e nisso ia uma súplica de fé. Ele puniu-me, padre, de uma maneira espantosa. – Não, meu filho, interrompeu o sacerdote, Deus não se vinga, culpai a ordem das coisas; os passos do mundo” (ALENCAR, 1853, p. 12). Em outra passagem, Samuel reforça seu julgamento de que Deus o estaria castigando, ao tirar dele a mulher amada: “[m]as ai, minhas palavras mataram para o

mundo seu coração de donzela – e Deus se tinha incumbido de matá-lo para mim” (ALENCAR, 1853, p. 13).

Embora o brado contra o divino se pareça com a postura de desafio tipicamente romântica, a revolta de Samuel contra Deus nada mais é que uma maneira de provocá-lo, buscando, ainda que inconscientemente, sentir a presença e o amparo dele – uma súplica de fé, como o próprio personagem diz. E, em que pese a firme convicção de Samuel quanto à punição recebida por conta desse embate, o padre imediatamente o corrige, explicando que Deus não se vingará: ou seja, tudo que aconteceu com o protagonista pertence à ordem natural das coisas – e, provavelmente, à lei da causalidade. Como Samuel acaba por se dobrar à doutrina cristã, e visto que a obra gira em torno de uma confissão religiosa, a mensagem do padre é também a mensagem do enunciador: não se trata, aqui, de um Deus autoritário, que esmaga aqueles que o confrontam, mas de personagens desviantes, perdidos, que – com ou sem motivos – escolhem caminhos tortuosos, e terminam por transgredir as normas sociais e religiosas. Sofrem, é claro, as consequências disso, mas apenas até que se reintegrem ao corpo social de que se isolaram. O desafio a Deus é, nesse contexto, apenas circunstancial, e termina por ser totalmente abafado pelo pedido de perdão subsequente. O arrependimento e a confissão trazem-nos, por fim, de volta à comunidade de que um dia se afastaram.

Porém, se, por um lado, o fato de que nossos personagens se dobram às normas estabelecidas e não contestam verdadeiramente qualquer sistema ou doutrina lhes subtrai a magnitude de um herói romântico, por outro, seu sofrimento arrependido, sua fragmentação, sua incompatibilidade com o mundo ao redor e sua conturbada relação com os céus e o inferno reforçam a tese de que não são meros vilões: têm crises e conflitos suficientemente desenvolvidos para serem alçados à categoria de protagonistas, mesmo que na categoria dos anti-heróis mais controversos.

Assim como Satã, que, embora não atenda aos pressupostos exigidos para a classificação como herói clássico (visto que é um demônio), tem o protagonismo, o percurso e a grandeza de um herói, nossos personagens têm a mesma centralidade, e suas trajetórias são essenciais para o desenvolvimento da ação. Personagens vilanescos exercem grande fascínio, e são capazes, por vezes, de sobrepujar os verdadeiros heróis da trama. Carecem, todavia, da mesma grandeza e da mesma ousadia dos rebeldes românticos; é o que os deixa um passo aquém da condição heróica de um Satã ou Prometeu.

Importante lembrar, por fim, que o traço mais marcante da figura de Prometeu está no fato de que ele trouxe a luz e o fogo para a humanidade – no sentido metafórico de conhecimento –, e, nisso, se compara a Lúcifer (ou Satã), que também deu aos seres humanos um conhecimento que ainda não possuíam. Prometeu merece, mais que qualquer outro, o título de representante maior do individualismo humanista. É o herói romântico que melhor representa as questões mais íntima e essencialmente humanas do Romantismo: a oscilação entre um orgulho arrogante e a preocupação com a sociedade, o apego à liberdade individual e o desejo de estendê-la a toda a sua irmandade (THORSLEV, 1965, p. 113).

Entre os personagens que estudamos nesta pesquisa, tal oscilação é inexistente. Eles estão totalmente voltados para o próprio prazer e conforto; são completamente autocentrados e narcisistas, sem qualquer laivo de preocupação com o outro ou com a classe. Suas trajetórias estão orientadas em favor da concretização de seus desejos, que, geralmente, envolvem conquistas amorosas e múltiplas dissipações. Os crimes que cometem, dentre os quais o mais frequente é o homicídio – que praticam de forma indiscriminada –, excluem, obviamente, qualquer consideração pelo outro. A liberdade os inquieta, mas apenas a própria; não estão preocupados em estender à comunidade quaisquer privilégios que conseguirem obter.

No entanto, as características mais marcantes de Satã e de Prometeu que seriam transmitidas ao herói byroniano não são essas preocupações com a humanidade e com a liberdade individual; são, sobretudo, o orgulho (*hubris*) e a postura de desafio – à sociedade e a Deus.

5.4.6 Os byronianos

Vimos que Byron criou um personagem que resultou da soma de alguns traços da própria personalidade e de seu conhecimento dos tipos heroicos anteriores, a partir de leituras que fizera ao longo da vida. Há, portanto, características no herói byroniano que o colocam em diálogo direto com os protótipos que o antecederam, bem como características novas, introduzidas por Byron em um personagem dinâmico, em movimento *perene*, atravessando constante transformação. Como exemplo, o auto-exílio, o isolamento autoinfligido, que decorria de sua maneira de ser no mundo e de seu comportamento transgressor, já estavam presentes no vilão gótico, no nobre fora da lei, em Caim e Assuero, e em Satã e Prometeu.

Ressalte-se que o isolamento dos tipos heroicos românticos mais desenvolvidos – essencialmente Satã-Prometeu e o herói byroniano – decorre, sobretudo, de sua maneira de pensar e de se colocar. Há, no caso deles, uma cisão deliberada com a sociedade à sua volta, um rompimento com o mundo que confronta até mesmo as regras do universo. Esse afastamento é pensado, refletido, fruto de uma incompatibilidade de princípios. O isolamento dos vilões góticos, por sua vez, decorre de sua maneira de agir, e não de pensar; todas as suas violações, cometem-nas por impulso, por darem vazão a ímpetos que não conseguem refrear. É um agir puro, impensado, quase animalesco, que beira o bestial. Tanto é assim, que, muitas vezes, gera arrependimento quase instantâneo – assim que têm tempo de refletir.

Levando muitos críticos e leitores a crer que sua grande criação – o herói byroniano – estaria fundada nele mesmo, Byron assumiu, em seu discurso e poesia, o papel de um ser caído, exilado, expulso do céu ou condenado a um novo avatar na terra por algum crime, existindo sob uma maldição, fadado a um destino fixado por ele mesmo em sua mente, mas que parecia determinado a “cumprir (...) como se acreditasse que estava predestinado a destruir a própria vida e a de todos ao seu redor” (PRAZ, p. 61).

Vários dos traços desse personagem se veem refletidos nos heróis-vilões que estudamos aqui. A ideia de estar condenado a um novo avatar na terra por algum crime e o existir sob uma maldição se relacionam com as figuras de Caim e Assuero, sofredores destinados a vagar eternamente. Como eles, o herói byroniano também se converte em um peregrino e se coloca em marcha por conta de uma violação cometida. De maneira semelhante, a trindade maldita, Samuel, o moribundo, Henrique e Antonio Gonçalves parecem adotar um modo de vida errante, indo de um lugar a outro toda vez que suas reputações se tornam um fardo muito pesado a carregar.

Quando se fala em um ser caído, expulso do céu, trata-se, frequentemente, de alguém com origem ou coração nobre que, no entanto, perdeu essa essência ou esse status. É o caso de Satã, o anjo caído, que se rebelou contra Deus e foi expulso do céu. Além disso, nas narrativas que são nosso objeto de pesquisa, faz-se um uso metafórico da expressão: os personagens se julgam expulsos de algum tipo de paraíso que é, muitas vezes, representado pelo amor de uma mulher. Em *A confissão do moribundo*, o “Eden dos sonhos de amor” a que o narrador se referiu alguns parágrafos antes parece ganhar contornos mais nítidos no trecho: “[e]ra como uma dessas virgens pagãs, que se purificavam no crisol de ternura, e que no abrir dos lábios deixavam

entrever os umbrais vedados do Paraíso!” (FRANÇA, 1856, p. 8). O paraíso, para o protagonista, está guardado dentro dos lábios de uma bela mulher.

A expressão ‘expulso do céu’ pode, também, ser aplicada a alguém que esteja fora de lugar, como um estrangeiro. Esta última opção faz mais sentido para os personagens sob exame, visto que a maioria deles nunca foi detentora de qualquer traço de nobreza que pudessem perder. Seus comportamentos agressivos, entretanto, tornam-nos deslocados, como se não pertencessem a lugar algum. Os protagonistas de *A confissão de um suicida*, *A confissão do moribundo* e *A trindade maldita* recolhem-se a cabanas ou tavernas afastadas para não mais precisarem viver em meio ao corpo social, como mostra esta passagem do texto de Lindorf França:

Foi então que, para todo sempre, amaldiçoei esse bulício febricitante das sociedades e, como os solitários da Tebaida, vim levantar esta choça no pendor da montanha, vivendo para o mundo como a flor atrofiada nas arcas ardentes do deserto, ou como a luz encarcerada em uma redoma, onde não penetrasse o ar (FRANÇA, 1856, p. 49).

O moribundo desiste, por fim, de tentar viver entre as pessoas, de fazer parte de uma sociedade em que claramente não se ajusta. Retira-se do “bulício febricitante” dos seres humanos, indo exilar-se entre os elementos da natureza. Opta por construir e habitar uma cabana isolada, para viver definitivamente afastado da comunidade cujas regras ultrapassou, e em cujo seio jamais seria aceito.

Voltando à descrição do herói byroniano de alguns parágrafos atrás, o estar fadado a um destino fixado por ele mesmo em sua mente, mas que parecia determinado a “cumprir (...) como se acreditasse que estava predestinado a destruir a própria vida e a de todos ao seu redor” (PRAZ, p. 61) é uma adição mais byroniana aos tormentos do personagem. O próprio herói cria, em sua mente, idéias de condenação e destino – algo que fazem, também, os personagens de nossas cinco narrativas. Quanto a estes, no entanto, destroem, de fato, a própria vida e a de todos ao seu redor, principalmente a das mulheres, e geralmente têm responsabilidade direta pelos danos causados – enquanto o herói byroniano o faz por acidente, e se tortura profundamente depois. Toda a ruína que ele atrai para as mulheres que ama é sempre alheia à sua vontade; o herói byroniano nunca quer arruinar uma mulher, para com quem age com grande cortesia.

O cruel ato de zombar de uma mulher é muito mais típico do vilão gótico, que é insensível aos sentimentos alheios – especialmente aos das mulheres, que costuma tratar como objetos. Algumas passagens de *A vingança de um irmão* mostram que, nesse aspecto, Henrique é

um perfeito vilão gótico: “[a]mei a muitas mulheres para depois zombar delas infinitamente” (BUENO, 1860, p. 9). E ainda: “[q]ue importa haja dito a algumas mulheres que as amo, (...) se meus lábios mentem, e o coração fica tranquilo (...)?” (BUENO, 1860, p. 17).

Pode-se dizer o mesmo do protagonista de *A confissão do moribundo*, que confessa, sem qualquer embaraço: “[s]abeis o que fiz dessa donzela, tão jovem e cândida?... Desonrei-a, perdi-a... e atirei-a às lupercais do mundo! E ela, que era tão casta como a flor sublucana, desmaiou ao raio ardente do sol da miséria e prostituiu-se mau grado seu” (FRANÇA, 1856, p. 6). Sobre o destino da moça que desonrou, mais adiante, ele completa:

um dia entrei por acaso em um cemitério. No meio da igreja se levantava um modesto catafalco. Perguntei quem havia morrido. Já adivinhastes, meu padre. Era ela! (...) Uma só fibra do meu coração não se agitou à presença desse quadro de desventuras; em contrário, sorri-me com aquele desdém estúpido do fátuo que enlaçou mais um troféu de glórias às suas coroas brilhantes (FRANÇA, 1856, p. 6-7).

Como Carlos, de *A trindade maldita*, este narrador desgraça uma mulher e a abandona à própria sorte; encontra-a, tempos depois, completamente arruinada (neste caso, morta), e nem nesse momento é capaz de sentir alguma piedade, ou de tomar qualquer atitude minimamente digna. Carlos foge ao avistar uma Eugênia maltrapilha e com um filho nos braços, e o personagem deste conto sorri desdenhoso ao deparar-se com o túmulo daquela que outrora desonrou.

Foi na transgressão que Byron encontrou seu ritmo de vida. Seus biógrafos identificaram que Byron precisava do sentimento de culpa para despertar nele o fenômeno do sentido moral, e do sentimento de fatalidade para apreciar o fluir da vida (PRAZ, 1951, p. 70-71). Para Praz, Byron possuía uma melancolia inata, graças, talvez, a um coração estático que, para perceber seus batimentos, precisava que eles acelerassem até a loucura.

Samuel, de *A confissão de um suicida*, vive algo parecido. Ele alega precisar de grandes emoções para livrar-se da monotonia que consome seus dias de marinheiro. Os demais personagens sob exame não dizem nada do tipo – ao menos, não de forma explícita –, mas o demonstram por meio de suas vidas frenéticas, de seus impulsos delituosos, de seus deslocamentos de uma cidade a outra, envolvendo-se com várias mulheres ou destruindo a várias pessoas em seu caminho.

Samuel se torna marinheiro porque o mar despertava nele fortes sentimentos. Com o tempo, porém, entediou-se; passou a ser indiferente até mesmo às forças da natureza: “mesmo embalando-se nos ares – um raio com seu cortejo infernal descambava sobre o convés, impassível eu me julgava a estátua da indiferença colocada na proa do navio – gênio das tempestades a presidir a borrasca” (ALENCAR, 1856, p. 11).

Em mais uma passagem, fica evidente a sede de emoções de Samuel, imerso em uma vida que considerava solitária e tediosa: “[q]uiz viver – e não tive uma emoção, eu preferia a dor ao tédio dessa existência apodrecida na monotonia, – eu queria viver. Quantas vezes não tentei vir quebrar essa urna para encontrar um sentimento!!” (ALENCAR, 1856, p.11).

Dos traços oriundos da biografia de Byron que foram parar em suas obras, passemos aos heróis byronianos propriamente ditos. Childe Harold (BYRON, 2017), o primeiro deles, é, assim como os vilões góticos, de uma longa linhagem que já foi gloriosa no passado. O personagem guarda uma série de outras semelhanças em relação a seu primo (não tão) distante: o orgulho altivo, a reserva fria, suas paixões extintas, seus pecados secretos e seus lampejos de remorso meio oculto. Confirma-se, assim, a tese de que os traços do vilão gótico tocaram todos os tipos heróicos até chegar ao herói byroniano.

Childe Harold tem, também, a errância de Caim e Assuero, bem como a sensação de viver sob uma maldição, causada por um crime do passado. Marcado e amaldiçoado pelo pecado, vaga pela Europa em busca de auto-restauração, temendo que isso nunca aconteça, nem mesmo na morte. Em outras palavras, Harold é o primeiro Caim de Byron, ou seu judeu errante.

Calcula-se que *Childe Harold* tenha sido um grande sucesso de público justamente por combinar muitas características que interessavam ao público da época: embora sofrendo de amor não realizado, de tédio e de remorso, o herói aprecia as belezas do cenário natural e é capaz de moralizar sobre a efemeridade da fama e glória e sobre a vaidade da vida. Vemos muitas dessas características nos personagens de nossos contos: o remorso, o tédio, a melancolia, o amor não realizado, a capacidade de moralizar sobre a efemeridade do amor e a vaidade da vida.

Embora *Childe Harold* esteja cheio de atributos tipicamente góticos, suas elegias não carregam qualquer consolo cristão ou esperança de uma imortalidade além-túmulo. Nesse aspecto, o peregrino é um personagem secularizado e melancólico, perseguido pela dúvida, que anseia por uma morte que represente um fim absoluto, sem qualquer expectativa de redenção. Nisso, difere dos contos que examinamos nesta pesquisa: todos, com a exceção de *A vingança de*

um poeta, têm a mensagem cristã de que a confissão ou o remorso antes da morte representam a possibilidade de salvação. Autores e seus personagens estão adstritos a uma doutrina moral; não rompem com os valores estabelecidos, apenas os confirmam. Assim como os personagens não têm rebeldia que os faça heróis românticos, as narrativas em que estão inseridos não têm mensagem de revolta ou confronto.

Outro ponto em que nossos personagens se afastam de Childe Harold é: este herói byroniano é um humanitário, francamente contrário à guerra e à tirania em todas suas formas. Ele se afasta do corpo social por causa de suas sensibilidades, e não por qualquer traço misantrópico em sua natureza (BYRON, 2017). Não é o caso dos personagens sob análise, que, se não são misantropos, estão próximos de ser – misóginos, certamente, são. Estão separados do mundo não por qualquer sensibilidade ou por um traço fundamental de suas personalidades, mas por seus impulsos, suas ações – ou melhor, talvez haja um traço essencial de suas personalidades a isolá-los dos demais: a violência incontida e inevitável, o caráter inerentemente diabólico.

O Giaour, protagonista do primeiro dos contos turcos de Byron, tem a característica marcadamente gótica dos olhos perversos, bem como a atitude mista de remorso e desafio. Na trama, sua amada Leila é presa em um saco e jogada no mar. Por este feito cruel, o jovem veneziano jura vingança, e, com seu bando rebelde, embosca Hassan – o assassino de Leila – e o mata, em um embate individual. Seu remorso pela morte da moça não é reduzido por esta vingança, mas ele se retira para um mosteiro cristão. Lá, o Giaour recebe uma cela, mas recusa os confortos da igreja (BYRON, 1813).

Como o Satã de Milton e o Karl Moor de Schiller, o Giaour também tem o ar de anjo caído, a alma gentil pervertida, a mente que nasceu para coisas mais nobres – algo que falta aos nossos protagonistas, pois nunca foram nobres, nem no status, nem na alma; pelo contrário, têm genealogia baixa, histórico de abandono e orfandade, e assumem ser inerentemente corrompidos. Nesse aspecto, se aproximam mais do pícaro, sobre o qual uma visão determinista faz crer que não há transformação possível para personagens de origem simples e alma degradada.

O arrependimento do Giaour, embora pareça ter um componente religioso, não traz a moralidade cristã para a obra: ao registrar que o personagem recusa os confortos da igreja, o texto mostra que o herói recorreu ao mosteiro apenas como espaço de isolamento, ascetismo e autoflagelo, e jamais como recurso para dar vazão a uma penitência e arrependimento cristãos. Assim como Childe Harold não se arrepende, também o Giaour não busca a transcendência

religiosa, afastando-se dos personagens brasileiros. Acontece o mesmo em *Lara*: no último conflito, o herói morre nos braços de Kaled, rejeitando a cruz e a absolvição. Mais um herói byroniano que rejeita a moralidade cristã, que se recusa a conformar-se à doutrina cristã, que permanece fiel apenas aos próprios valores.

A mesma nota de desafio se faz ouvir de todos os heróis byronianos, de Childe Harold e o Giaour a Manfredo e Caim: não se arrependem pela transgressão de códigos morais, mas por terem transgredido seus códigos morais peculiares. O Giaour não se incomoda por ter matado Hassan, mas porque Leila morreu por ele.

É aqui que o herói byroniano mais se afasta dos nossos personagens: eles se arrependem de todos os seus delitos, até porque suas ações são fruto de impulso, e não de reflexão deliberada, e esse arrependimento é quase sempre motivado por questões morais e religiosas – remorso atribuído ao medo da justiça e, sobretudo, do inferno. Eles não são, portanto, rebeldes românticos, porque não têm essa postura byroniana de desafio à sociedade e a seus códigos de conduta. Agem como fora da lei, mas não abertamente: sempre sorrateiramente, à sombra das normas. Para exemplificar, citamos o protagonista de *A confissão do moribundo*, que tenta se esconder da justiça após matar o marido de Damietta, e se esforça por ocultar sua identidade quando luta com o pai de Julia; Carlos, de *A trindade maldita*, foge do Brasil para não ser incriminado pela desonra de Eugênia e pelo homicídio do conde de Villemer.

Sentem, com frequência, por terem causado a morte injusta de alguém, mas seu remorso é majoritariamente cristão, contaminado pelo medo do inferno e pela dor da exclusão. É a punição (ou a perspectiva dela) que os compunge, e não o tormento moral. O teor religioso de seu arrependimento derradeiro mostra que estão dobrados à doutrina cristã, muito mais do que a uma rede própria de valores. Por fim, quando sentem verdadeiramente a perda de uma mulher, é por sua própria perda que choram – um choro que se aproxima daquele pela perda de um objeto que lhes era caro ou que apreciavam ostentar.

No que toca às mulheres, percebe-se que a vingança, quando presente nos textos de Byron (como em *O Giaour*), é direcionada a outros homens, e jamais a uma mulher – lembremos que o herói byroniano é sempre cortês para com as damas. Enquanto o Giaour se vinga do homem que matou sua amada, nos textos que são objeto desta pesquisa, o que acontece é o oposto: os personagens, misóginos, buscam vingar a sua honra matando a mulher que (supostamente) a manchou. Assim, em *A vingança de um irmão*, Henrique mata Dulce por

acreditar que ela o traiu; em *A vingança de um poeta*, o protagonista mata Laura, por ela ter se convertido em uma prostituta; em *A confissão de um suicida*, Samuel mata Cecília, por ela ter se casado com outro; em *A confissão do moribundo*, o protagonista mata Zulmira, por tê-lo traído com um rapaz; em *A trindade maldita*, Gonçalo mata Maria, a espanhola, por tê-lo traído com Jorge, e Eduardo mata Julieta, por ter se casado com outro).

Conrad, de *O Corsário*, salva as criadas e esposas de Pacha de um incêndio, mas o atraso custa-lhe a batalha: são derrotados, e seu líder ferido é capturado. Mais uma evidência de que a intenção dos heróis byronianos é sempre proteger as mulheres, embora, por vezes, acabem causando a ruína delas. Já os nossos heróis-vilões arruinam as mulheres por ação direta: oprimem-nas, desonram-nas, abandonam-nas, matam-nas. Há pouquíssimos casos em que sua ação pode ser classificada como culposa: talvez apenas a morte de Julia, em *A vingança de um irmão*, e o suicídio de Julia, em *A confissão do moribundo*.

Enquanto Conrad se retira da sociedade por ter culpa indireta pela morte de Medora (que morre esperando pelo retorno dele), o protagonista de *A confissão do moribundo* – que também se exila – é diretamente culpável pelos atos que o isolaram da sociedade; matou muitas pessoas, incluindo sua esposa Zulmira.

Em *A noiva de Abydos*, o mistério de seu nascimento e a sombra sobre sua linhagem são as características que Selim compartilha com o vilão gótico, além dos típicos olhos. A história é um drama de vingança sangrenta pela honra da família, com ecos de *O castelo de Otranto* de Walpole, e *Hamlet*, de Shakespeare. Byron apresenta, aqui, o tema do incesto entre irmãos.

O drama familiar sangrento apimentado com amor incestuoso também aparece nos contos sob exame, como é o caso em *A confissão de um suicida* e *A vingança de um irmão*. Este último repete também o tema da briga entre irmãos. O Giaffir de Byron em muito se parece com Francisco Gonçalves: são, ambos, páter-famílias que traem seus irmãos e arranjam casamentos indesejados para suas filhas, criadas junto de rapazes que, quando adultas, vêm a amar. A diferença está no fato de que, em *A noiva de Abydos*, Selim e Zuleika não eram irmãos, mas foram criados sem saber desse fato – e, em *A vingança de um irmão*, Henrique e Julia eram, sim, irmãos, mas foram criados como se não tivessem qualquer vínculo de sangue. Antonio Gonçalves, como Selim, também é um justo vingador, com razões mais que justificadas para sua fúria; temos aí, como força motivadora dos acontecimentos, a traição, elemento comum às narrativas de nobres fora da lei.

O atributo da duplicidade, que se origina no vilão gótico dos dramas – que, de perverso malfeitor, se converte em um sofredor compungido – se estende a todas as outras figuras de arrependidos que o sucedem: o nobre fora da lei, que é capaz de ser, ao mesmo tempo, atroz e generoso; Caim e Assuero, que carregam seu remorso pela eternidade; e Satã e Prometeu, que são fragmentados, contraditórios, cheios de dúvidas e questionamentos.

Como autênticas misturas de todos os protótipos até aqui citados, os personagens de nossa pesquisa também são duplos, fragmentados, paradoxais em seus conflitos. Eles alternam entre a crença de que são inerentemente corrompidos e, portanto, horrivelmente culpados por todos os seus atos, e a alegação de que são dirigidos por forças externas e pelo destino.

O moribundo de Lindorf França, por exemplo, confessa: “[t]inha remorsos, meu padre, de tantas lágrimas choradas por sobre abismos que com minhas próprias mãos cavara”. Se, em alguns momentos, ele tenta se eximir de sua responsabilidade, aqui, parece estar plenamente ciente de sua existência (FRANÇA, 1856, p. 19). E, em que pese sua coleção de assassinatos, também é capaz de sentir pena: “Um dia, meu padre, tive pena desse anjo do céu, que por suas próprias mãos abria a voragem para precipitar-se!” (FRANÇA, 1856, p. 20).

Em outra passagem, o mesmo narrador admite ter contido seus impulsos violentos e lascivos por um ano inteiro, e o faz uma vez mais, implorando a Damietta por seu perdão e por sua aceitação. Essa contenção é uma exceção no comportamento de um personagem impulsivo como ele – sinal de que sua natureza é dupla, complexa:

[s]e pude até então lutar contra a minha fraqueza, se pude até então vencer-me a mim próprio por espaço de um ano, ralando as mais pungentes decepções (...)... Agora que a vejo tão pura! tão próxima dos anjos... lanço-me a seus pés... imploro o perdão do meu crime... ofereço-lhe a minha mão de esposo (FRANÇA, 1856, p. 15).

O mesmo se pode dizer da natureza de Henrique, de *A vingança de um irmão*: “[t]razia o coração em luta contra uma dor e uma alegria, exalando uma prece de morte ou um suspiro de saudade. Tal é o homem nas diversas fases da vida – sempre misérias e contradições” (BUENO, 1860, p. 14).

Por fim: o herói byroniano, na opinião de Thorslev (1965), não é, caracteristicamente, um fatalista. Ele pode ser infeliz ou desafortunado; ele pode parecer, no contexto do poema, alguém dominado pelo destino, mas acredita na lei da causalidade. A maior parte dos personagens de Byron não atribui ao destino (ou a quaisquer forças análogas a ele) a culpa por seus atos ou pelos

acontecimentos que afligem suas vidas. O único que o faz é Lara – que, de todos, é o mais próximo do vilão gótico.

Lara é um tanto fatalista e, portanto, se acredita dirigido pelo destino. O vilão gótico – do romance, principalmente – tem uma tendência para acusar a fatalidade pelas tragédias em seu caminho. Sobretudo, ele não se arrepende e, assim, não assume a responsabilidade pelos horrores cometidos. Por isso, é um personagem pouco (ou nada) simpático, que não toma a culpa para si, não reflete e, por conseguinte, não recebe a compaixão e a simpatia do público. O fato de lançar a responsabilidade para outrem ou para o destino aproxima, portanto, um herói como Lara do vilão gótico, na medida em que isso o coloca entre aqueles que não tomam a culpa para si e não sentem remorso. Por esse traço, Lara está mais próximo do vilão gótico que dos demais heróis byronianos – que, em sua maioria, não aceitam a idéia de quaisquer intererências em seu caminho que não seja resultante de suas ações e escolhas. Os personagens que integram esta pesquisa são, nesse sentido, muito próximos de Lara: em sua maioria, justificam todos os atos sempre atirando aos outros, em última instância, a culpa por suas ações.

Há ocasiões em que o narrador justifica os atos dos heróis byronianos, pintando-os como anjos caídos. Nunca é, porém, o próprio herói que se desculpa dessa maneira: é sempre o narrador-persona que assim o descreve. Para Byron, ter um herói que apela para o destino, ou que atribui seus pecados (ou mesmo virtudes) a poderes alheios ao seu controle, seria diminuir a estatura do protagonista – atitude que não se ajusta à postura de um herói. Os heróis byronianos têm tão grande quinhão do orgulho altivo a que chamam *hubris*, que chegam quase a se orgulhar dos próprios pecados, assumindo-os todos.

Por outro lado, nos contos sob análise aqui, não é só o narrador que absolve os personagens – pelo contrário: na maioria dos casos, os próprios protagonistas assim se justificam (ou tentam). No caso de *A vingança de um irmão*, o narrador-personagem faz o oposto: em vez de defender, acusa seu amigo, chegando a classificá-lo como um libertino, depois de apresentados todos os fatos.

Henrique arruma justificativas para todos os seus erros; é um vitimista nato. Nos próximos parágrafos, uma série de passagens se prestarão a provar esse ponto: “[é] bem solene o estado de desesperação que impele o homem, ou para o heroísmo, ou para o crime” (BUENO, 1860, p. 20). Ao homem, tudo é permitido e perdoado: ainda que cometa um crime, há quem se esforce para provar que foi levado a isso por desespero justo.

O trecho a seguir retira do ser humano grande parte de sua culpa e de sua responsabilidade, na medida em que lhe retira o arbítrio; é como se uma circunstância acidental e aleatória tivesse o condão de conduzir alguém a um destino pré-estabelecido: “Todo sentimento humano vê ante si dois caminhos a trilhar: o do bem e o do mal. O que o decide? Apenas uma circunstância” (BUENO, 1860, p. 21).

Mais uma vez, Henrique atribui a outrem a incumbência e o encargo de fiscalizar seus descaminhos e garantir que ele não se desviasse ou corrompesse: “eu não tinha nem pai, nem mãe (...) para reterem, enquanto ainda era tempo, a minha alma que propendia às paixões” (BUENO, 1860, p. 40). Em outro trecho, ele reforça a ideia de que a solidão empurrou-o para a devassidão: “[s]ó no mundo, sem conselhos, entranhei-me pelo primeiro caminho que se ofereceu ao meu caráter feroso – o da dissolução” (BUENO, 1860, p. 26). Henrique menciona, também, seu caráter feroso, como se este o conduzisse naturalmente a certo tipo de comportamento. Embora pareça plenamente consciente – e até arrependido – quanto ao equívoco representado por seus atos dissolutos, ao mesmo tempo, ele nunca cessa de se justificar, como se sempre houvesse circunstâncias atenuantes para sua conduta. Nunca assume inteiramente a responsabilidade.

Como Henrique faz tantas vezes, também Samuel coloca a culpa de seus atos terríveis e de sua própria decadência na mulher que, segundo ele, não o amou ou não o honrou como deveria. O rapaz, entre lágrimas de vitimização, atribui a Cecília a culpa por todo o ódio que sente e que o leva a cometer atos violentos e cruéis:

[o] mancebo esticou-se como uma corrente de ossos, duas lagrimas – ondas de sangue araram-lhe as faces. (...) ‘Sabeis o que é o amor do ateu?! começou ele: – sabeis o que é consagrar-se á uma mulher um coração que se negou – á Deus?! É fazer dela a religião de sua alma (...). Foi depois que me ultrajastes com todo despejo e uma mentira, que nasceu-me n’alma este ódio implacável que te tenho (ALENCAR, 1853, p. 3).

Como os personagens das outras narrativas parecidas, o protagonista de *A confissão do moribundo* também é órfão, e a isso atribui parcela da culpa por sua vida de desamparo, solidão, isolamento e violência: “— Contava eu apenas 15 anos, quando perdi pai e mãe” (FRANÇA, 1856, p. 4). Em outra passagem, ele diz: “[q]uis fugir... recuar do painel desvairado, que, como uma sombra truculenta, enfumaçava o horizonte de minha vida” (FRANÇA, 1856, p. 14). Não é o lugar do crime que (por meio de recordações e remorsos) esfumaça o horizonte da vida; são os

atos, o caráter impulsivo e violento. O herói-vilão insiste em atribuir a outrem (pessoas e elementos) a origem de seus tormentos, quando ele próprio é o único responsável.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os personagens e obras que nos propusemos a analisar aqui são de autoria de cinco rapazes – todos de mesmo perfil, publicando nos mesmos periódicos, dentro de um mesmo intervalo de dez anos. As vozes que falam por meio desses personagens e obras, no entanto, são muito diversas – bem mais do que a aparente homogeneidade de seus autores nos permitiria suspeitar.

O tipo heroico partiu da Grécia, muitos séculos atrás, e, passando por diferentes regiões do globo, estabeleceu conexão e diálogo com uma série de outros tipos. Nesse processo, o pícaro, o vilão gótico, o homem de sentimento, o nobre fora da lei, os eternos andarilhos, os rebeldes orgulhosos, e, por fim, o herói byroniano: todos deixaram um pouco de si, e ganharam, também, algo novo.

Nossos personagens têm, é inegável, muitos traços típicos dos vilões góticos. No entanto, não são meros antagonistas; pelo contrário, protagonizam as narrativas de que fazem parte. Também não são imotivadamente perversos como os vilões dos romances góticos. Apresentam-se justificativas para a sua conduta; fazem constantes admissões de culpa, reconhecendo a própria crueldade e o próprio pendor para a infração – aproximando-se, assim, dos vilões dos dramas góticos.

Assim, o vilão gótico é capaz de conquistar alguma simpatia quando convence o leitor de que se alinhou com a justiça e com o bem – mesmo que só no desfecho e após perpetrar muitas maldades. Os textos que contêm tais personagens revelam, portanto, boa dose de conformismo, sob uma aparência de transgressão – transgressão esta que se revela apenas na forma. É uma subversão meramente estética, que se apóia nos elementos do grotesco, do crime e do horror, mas não está estabelecida nas ideias e mensagens transmitidas pelo texto, pois não questiona efetivamente a estrutura e as bases da sociedade – apenas as confirma.

A maioria dos nossos personagens infringe as regras sociais e as leis exageradamente ao longo da vida, somente para dobrar-se a elas no final, mediante remorso, arrependimento e confissão de culpa. O fato de que vêm a aceitar as normas vigentes, ainda que *in ultimas res*, significa que estão, definitivamente, adaptados à moralidade de seu tempo e espaço. A sua punição com a morte, no desfecho – mesmo quando não há arrependimento cristão explícito, que é a marca de muitos romances góticos –, apenas confirma as regras de moralidade vigentes,

provando que não há lugar, naquela sociedade, para violadores contumazes e infratores confessos como eles.

Embora tentem, eles falham em atrair para si as simpatias de um nobre fora da lei. A rebeldia e a insubordinação dos protagonistas de nossos contos é desmesurada, e jamais desperta a empatia do leitor. Outrossim, apesar da clara confissão de culpa e de algum tormento causado pelo peso do remorso, o arrependimento dos personagens fica restrito ao discurso – um discurso meramente ornamental, que só serve de moldura para seus relatos. As declarações de culpa e de perdição introduzem e rematam suas histórias horrendas, como que apenas para preparar o ouvinte (e, até mesmo, gerar algum interesse e criar uma atmosfera de suspense) e, após o desfecho, justificar o horror exposto. Sua compunção é vazia, providencial, quase um recurso retórico.

Outra prova da frivolidade de seu discurso de arrependimento é o fato de que alguns jamais manifestam contrição cristã, elemento comum nas narrativas de fundo gótico. Finda a leitura do texto – principalmente *A trindade maldita* e *A vingança de um irmão* –, o leitor se dá conta de que não obteve conhecimento de qualquer ação generosa da parte dos protagonistas, nem de qualquer conduta destinada a reparar ou compensar o mal por eles causado. Não convencem, portanto, o público de que estão verdadeiramente alinhados com a justiça e com o bem. Seu remorso não é suficiente para que sejam agraciados com a empatia do público.

Nem só de simpatia, porém, é feito um herói. Em sua origem, o Satã de Milton não era um herói. Entretanto, por conta de uma atenuação da ortodoxia cristã (que, antes do advento do Romantismo, não aceitaria que demônios ocupassem o lugar reservado aos heróis), e pela mudança no olhar dirigido ao indivíduo, que permitiu que Satã fosse visto como humano – e até como vítima –, ele foi transformado em um. De maneira parecida, nossos personagens vilanescos do século XIX são agora chamados a protagonizar suas narrativas, ganhando a vitrine, se não de um herói, de um anti-herói.

A postura de desafio de um Satã e um Prometeu é ativa, corajosa, sublime, enquanto a simples transgressão – equiparável à de um Mefistófeles – é meramente destrutiva, passiva e covarde. Nossos anti-heróis não estão em busca de quaisquer ideais, mas apenas de seu bem-estar – e mesmo em nome do próprio conforto, não se dispõem a enfrentamentos, nem da justiça humana (da qual fogem constantemente), e tampouco da divina (no fim da vida, dobram-se ao juízo religioso por meio do arrependimento e da confissão).

No entanto, apesar de todas as diferenças, do diálogo com as figuras heroicas de Satã-Prometeu e do herói byroniano, os personagens sob exame herdaram o orgulho altivo; a duplicidade, a fragmentação e os conflitos; o isolamento melancólico, a exclusão de um pária arrependido, que não encontra lugar entre os seres humanos; a sensação de ser o inferno de si mesmo, situação para a qual a única solução possível é a morte.

Por fim, há algo que é característico de nossos personagens: uma postura vitimista, um esforço por justificar todos os próprios erros, por mais absurdos que sejam – justificativa essa que, por vezes, resvala no fatalismo, quando os personagens atribuem a qualquer outra pessoa, fenômeno da natureza ou até mesmo às forças do destino a responsabilidade por suas ações. Esse traço, de certa forma, distingue nossos protagonistas de todos os tipos com quem dialogaram até aqui.

Espera-se, por meio deste exame, poder contribuir para a emergência de obras quase desconhecidas. De qualquer maneira, esta é apenas uma primeira leitura; buscou-se ressaltar o percurso dos personagens, em uma comparação com suas referências mais notórias e levando em conta sua herança gótica. Cada aspecto aqui analisado ainda está sujeito a uma análise mais profunda.

REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1976.

ALENCAR, Leonel de. A confissão de um suicida. *O Acayaba*: jornal científico e literário, 1853.

ARISTÓTELES. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2014.

ASSIS, Machado de. *Obras Completas*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/169-cronica>>. Acesso em dez 2021.

AZEVEDO, Álvares. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

AZEVEDO, Álvares. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2013.

BLAKE, Augusto Victorino Alves Sacramento. *Dicionário Bibliográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1883.

BOCACCIO, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BOTTING, Fred. *Gothic*. 2ª ed. London: Routledge, 2014.

BUENO, Carlos Mariano Galvão. A vingança de um irmão. *O Caleidoscópio*, 1860.

BURKE, Edmund (1757). *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>>. Acesso em dez 2021.

BYRON, George Gordon. *Caim: um mistério*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

BYRON, George Gordon. *Manfredo: poema dramático*. São Paulo: Editora Sebo Clepsidra, 2019.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.

CANDIDO, Antonio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, vol. 3. Brasília: Senado Federal, 2011.

CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.

CASTILHO, Leandro Barbosa de. A vingança de um poeta. *O Acayaba: jornal científico e literário*, 1852.

CAVALCANTE, M. I. Álvares de Azevedo, um contista fantástico. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 10(1), p. 137-153, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em nov 2021.

CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

COHEN, Jeffrey Jerome. A cultura dos monstros: sete teses. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). *Pedagogia dos monstros: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

DALLENBACH, Lucien. Intertexto e autotexto. In: *Intertextualidades*. Tradução de Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Almedina, 1979, p. 51-76.

ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

FISHER, Nick. *Hybris: a study in the values of honour and shame in Ancient Greece*. Reino Unido: Aris & Phillips, 1992.

FLYING DUTCHMAN. In: *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica Online, 2017. Disponível em: <<https://www.britannica.com/topic/Flying-Dutchman>>. Acesso em: 26 Jun 2022.

FRANÇA, Júlio. Introdução. In: *Poéticas do mal: a literatura do medo no Brasil (1840 –1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017, pp. 19-35.

FRANÇA, Lindorf. A confissão do moribundo. *O Guayaná*, 1856.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flavio (Org.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GOETHE, Johann Wolfgang. *Götz von Berlichingen da Mão de Ferro*. São Paulo: Aetia Editorial, 2020.

GONZÁLEZ, Mario. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GONZÁLEZ, Mario. *O romance picaresco*. São Paulo: Editora Ática, 1988.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HERO. In: *Encyclopedia Britannica*. Encyclopedia Britannica Online, 2022. Disponível em: <<https://www.britannica.com/art/hero-literary-and-cultural-figure>>. Acesso em: 26 Jun 2022.

HERÓDOTO. *História*. E-Books Brasil, 2006. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/historiaherodoto.html>>. Acesso em: 26 Jun 2022.

JEHA, Julio. *Monstros e monstruosidades na literatura*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

Lazarinho de Tormes. São Paulo: Editora 34, 2012.

LEWIS, Matthew Gregory (1796). *The Monk: a romance*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/601/601-h/601-h.htm>>. Acesso em nov 2021.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

MATURIN, Charles Robert. (1820). *Melmoth, the Wanderer*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700551h.html>>. Acesso em nov 2021.

MENON, M. C. *Figurações do gótico e seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILTON, John. *Paraíso perdido*. São Paulo: Editora 34, 2021.

NAZARIO, Luiz. *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência, 2003.

PORTER, J. R. *A Bíblia – guia ilustrado das escrituras sagradas*. São Paulo: Publifolha, 2009.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

PRAZ, Mario. *The romantic agony*. London: Oxford University Press, 1951.

PUNTER, David. *A new companion to the gothic*. Wiley-Blackwell, 2012.

PUNTER, David. *The Literature of Terror: a history of gothic fictions from 1765 to the present day*, v. 1. London: Longman, 1996

RADCLIFFE, Ann. (1797). *The italian*. Disponível em: <<http://public-library.uk/ebooks/50/37.pdf>>. Acesso em nov 2021.

RADCLIFFE, Ann. (1794). *The Mysteries of Udolpho*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>>. Acesso em nov 2021.

SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SANTOS, A. P. A., FRANÇA, J. O páter-famílias como vilão gótico em Úrsula, de Maria Firmina dos Reis. In: *Soletras: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística PPLIN*, n. 34, p. 87-100, 2017.

SCHILLER, Friedrich. *Os bandoleiros*. São Paulo: L&PM, 2001.

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da belle époque. *Revista do SELL*, v. 2, p. 1-21, 2010.

SILVA, F. S. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2013.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: EURÍPIDES et al. *O melhor do teatro grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

SINGER, Ben. *Melodrama and modernity: early sensational cinema and its contexts*. New York: Columbia University Press, 2001.

TAVARES, Bráulio (Org). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). I. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 82, quarta-feira, 9 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). II. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 83, quinta-feira, 10 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). III. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 84, quinta-feira, 11 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). IV. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 85, quinta-feira, 12 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1997.

THORSLEV, Peter. *The byronic hero: types and prototypes*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1965.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Tradução de Moysés Baumstein. São Paulo: Perspectiva, 1969.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VALLE, Cléa Fernandes; TELLES, Verônica. O mito do conceito de herói. *Revista Eletrônica do ISAT*, v. 2, nº 1, p. 1-6, dez. 2014.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (vertentes inglesas). Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em ago 2016.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.