



**UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA**

---

**MAURÍCIO CESAR MENON**

**FIGURAÇÕES DO GÓTICO E DE SEUS  
DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA  
DE 1843 A 1932**

Londrina  
2007

**MAURÍCIO CESAR MENON**

**FIGURAÇÕES DO GÓTICO E DE SEUS  
DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA  
DE 1843 A 1932**

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

Orientador: Prof. Dr. Almir A. Corrêa.

Londrina  
2007

Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca  
Central da Universidade Estadual de Londrina.

### Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

M547f Menon, Maurício Cesar.

Figurações do gótico e de seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932 / Maurício César Menon. – Londrina, 2007.  
257f.

Orientador : Almir Aquino Corrêa.

Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina,  
2007.

Bibliografia : f. 243-254.

1. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 2. Cânon (Literatura) – Teses. 3. Literatura gótica – História e crítica – Teses. 4. Contos de terror – História e crítica – Teses. I. Corrêa, Almir Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. III. Título.

CDU 869.0(81).09

**MAURÍCIO CESAR MENON**

**FIGURAÇÕES DO GÓTICO E DE SEUS  
DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA  
DE 1843 A 1932**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Alamir A. Corrêa

---

Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos

---

Profa. Dra. Rita das Graças Félix Fortes

---

Prof. Dr. Volnei Edson dos Santos

---

Profa. Dra. Adelaide Caramuru César

Londrina, 30 de março de 2007.

## **DEDICATÓRIA**

Dedico este trabalho aos meus pais, Rui e Edimir Menon, à minha esposa, Maria Goreli e aos meus filhos, Ana Laura e Vinícius, pelo incentivo que sempre deram na minha jornada como estudante, não poupando esforços e sacrifícios de toda natureza a fim de que tudo se realizasse da melhor forma possível.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente contribuíram para que este trabalho fosse possível: ao meu orientador professor Dr. Alamir Aquino Corrêa, aos professores do Programa de Pós Graduação em Letras da UEL, às amigas e colegas Márcia Maria Medeiros e Vanderléia de Oliveira., ao IEB – USP, à professora Rosana Gonçalves (UNICENTRO), à professora Lourdes Kaminski Alves (UNIOESTE), às irmãs do Colégio Santa Terezinha – SP que me hospedaram durante todo o período da minha pesquisa na biblioteca da USP.

MENON, Maurício Cesar. **Figurações do Gótico e de seus Desmembramentos na Literatura Brasileira – de 1843 a 1932**. 2007. 259f. Tese (Doutorado em Letras – área de concentração em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

## RESUMO

O romance gótico surgiu na Europa em meados do século XVIII. No início do século XIX, a literatura gótica desmembrou-se na Literatura de Terror/Horror, na Literatura de Mistério/Suspense, nas Histórias de Fantasmas, no Conto Policial e, até mesmo, nas Narrativas de Ficção Científica. Todas essas categorias evoluíram e encontraram no século XX um fértil terreno para sua propagação, fazendo parte, até os dias de hoje, de todo um *corpus* literário que possui grande aceitação. É comum encontrar estudos estrangeiros sobre esse assunto, devido à forte tradição que alguns países mantiveram no gênero. No Brasil, todavia, são poucos os estudos levantados em favor da questão, embora nos últimos anos eles tenham surgido de maneira mais efetiva. Permanece essa constatação e sobra um questionamento: não teria o Brasil caminhado pelos domínios do terror/horror, do assombroso, do mistério e do suspense? A historiografia literária, a crítica e estudos à parte fornecem algumas pistas a respeito, no entanto, na maioria das vezes, não tratam do assunto com grande empenho. Tornou-se lugar-comum, dessa forma, afirmar que os escritores brasileiros pouco se aventuraram, principalmente no século XIX, em compor histórias de teor sombrio ou macabro. Esta tese, portanto, tem como objetivo primordial trazer à luz ou à discussão textos, reconhecidamente canônicos ou não, nos quais se nota maior ou menor ligação com o gótico ou com seus descendentes. Para isso, escolheu-se trabalhar com algumas figuras que integram as temáticas do gênero, mostrando de que forma elas aparecem em textos brasileiros. Sendo assim, trata-se de um trabalho de cunho antológico cujo objetivo é proporcionar ao leitor uma visita a textos mais desconhecidos da maioria, muitas vezes tidos como marginais ou periféricos, como também direcionar alguns olhares a textos já conhecidos. Espera-se, dessa forma, trazer contribuição para os estudos já existentes como também para eventuais estudos posteriores, ajudando a resgatar, assim, uma parcela, mesmo que pequena, da memória literária nacional que insiste em permanecer na sombra.

**Palavras-chave:** Gótico. Cânone. Historiografia. Figurações. Terror.

MENON, Mauricio Cesar. **Figure of Gothic and its classifications in the Brazilian Literature – from 1843 to 1932**. 2007. 259f. Thesis (Doctor's Degree in Languages – concentration area: Literature studies). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2007.

### ABSTRACT

The gothic novel emerged in Europe in the middle of the eighteenth century. In the beginning of the nineteenth century, the gothic literature was divided into Literature of Terror/Horror, Literature of Mystery/Suspense, Histories of Ghosts, Police short-stories and, even, into Science-Fiction Narratives. All these categories evolved into and met in the twentieth century an expansive field for its propagation, and have become part, so far, of a literary *corpus* which has a great acceptance. It is common to find foreign studies about this subject due to the strong tradition that some countries kept in this genre. In Brazil, however, there are few studies in this area, although in the last years they emerged in a more effective way. This issue remains and there is room for another question: hadn't Brazil walked through the domains of terror/horror, of scare, mystery and suspense? The literary historiography, the critique and other studies provide some tips about it, but most times, they do not approach the subject with such emphasis. So it became common to state that the Brazilian writers little adventured, especially in the nineteenth century, in writing macabre or dark histories. This thesis, then, aims primarily at discussing texts, recognized as canonic or not, with a greater or a smaller link with the gothic or its descendents. For it, it was decided to work with some figures which integrate the thematic of this genre, showing the way they appear in the Brazilian texts. This way, this research has an anthological approach whose aim is to provide the reader a visit to most unknown texts, which sometimes are seen as marginal or peripheral, besides directing some of their glimpses to other known texts. It is, then, expected that this thesis brings contributions for the existing studies as well as for eventual ones, helping to recover a part, even if small, of the national literary memory which has remained in the dark.

**Keywords:** Gothic. Canon. Historiography. Figures. Terror.

## SUMÁRIO

<b>1 O MEDO – COMPANHEIRO DO HOMEM NA VIDA E NA ARTE</b> .....	9
<b>2 O QUE É GÓTICO – DA ORIGEM À APLICAÇÃO DO TERMO</b> .....	19
2.1 O GÓTICO LITERÁRIO E SEUS DESMEMBRAMENTOS.....	27
2.1.1 Principais Características e Autores da Narrativa Gótica.....	30
2.1.2 Considerações Relevantes sobre o Gótico.....	45
<b>3 CÂNONE: AUTORIDADE E PRECONCEITO</b> .....	53
<b>4 PERCEPÇÕES DA HISTORIOGRAFIA E DA CRÍTICA ACERCA DO GÓTICO E DE SEUS DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX</b> .....	60
<b>5 FIGURAÇÕES DO GÓTICO E DE SEUS DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA</b> .....	90
5.1 ENTRE A BONDADE E A MALDADE.....	101
5.1.1 A Heroína Frágil e Perseguida.....	101
5.1.2 A Mulher Fatal.....	109
5.1.3 Vilões e Vilanias.....	126
5.2 DO DIABO E SEUS ASSECLAS.....	140
5.2.1 O Diabo.....	140
5.2.2 O Monstro.....	148
5.2.2.1 O Duplo.....	161
5.2.2.2 O Vampiro.....	166
5.2.2.3 O Lobisomem.....	173
5.2.3 Bruxas e Encantamentos.....	177
5.2.4 Fantasmas e Espíritos.....	189
5.3 A MORTE.....	213
5.3.1 O Caráter Horrível da Morte.....	213
5.3.1.1 Do Emparedamento.....	219
5.3.2 Necrofilia.....	226
5.3.3 Antropofagia.....	232

<b>6 FRAGMENTOS DISPERSOS NAS FENDAS DO ESQUECIMENTO .....</b>	<b>239</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>243</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>255</b>
<b>ANEXO 1.....</b>	<b>256</b>
<b>ANEXO 2.....</b>	<b>258</b>

## 1 O MEDO – COMPANHEIRO DO HOMEM NA VIDA E NA ARTE

*Provisoriamente não cantaremos o amor,  
que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos.  
Cantaremos o medo, que estereliza os abraços,  
não cantaremos o ódio porque esse não existe,  
existe apenas o medo, nosso pai e nosso companheiro,  
(...)  
(Carlos Drummond de Andrade<sup>1</sup>)*

Na mitologia clássica, **Fobos** (medo) e **Deimós** (terror) são filhos de Ares com Afrodite no período em que a união do casal se encontrava bastante conturbada. Pelo que se sabe, os dois filhos acompanhavam o pai, deus da guerra, em suas batalhas, incumbidos de apavorar e afugentar os oponentes.

Ao que tudo indica os dois irmãos tinham essa função específica junto ao ofício do pai, sendo bastante reconhecida diante dos deuses e dos homens. A mitologia, dessa forma, dá vida a um dos sentimentos mais ancestrais do homem – o medo.

Seja no plano mitológico ou não, o que se sabe é que desde sempre o homem mantém uma relação dialógica com o medo, convivendo com ele, questionando-o, procurando vencê-lo e, por vezes, deixando-se dominar por ele.

Tem-se medo de tudo – do conhecido ao desconhecido – podendo ele apresentar-se de forma individual como também de forma coletiva.

Delumeau (2001) afirma que “No sentido estrito e estreito do termo, o medo (individual) é uma emoção-choque, freqüentemente precedida de surpresa, provocada pela tomada de consciência de um perigo presente e urgente que ameaça, cremos, nós, nossa conservação.” (p.23)

Baseado nesse instinto de conservação, pode-se observar que a relação do homem com o medo é, além de presente, bastante paradoxal: ao mesmo tempo em que se torna possível lidar com ele como um sentimento propulsor da prudência, como meio de contribuição para a preservação da espécie, também pode-se assimilá-lo em dimensões patológicas, levando ao aniquilamento de certos prazeres que a vida proporciona, quando não, em casos extremos, à supressão da própria vida.

---

<sup>1</sup> “Congresso Internacional do medo” in *Antologia Poética*.

Historicamente o medo foi e ainda é utilizado enquanto mecanismo de coação, de doutrinação e de controle. Os perigos eram e são visíveis e invisíveis e, durante algumas épocas, chegou-se a temer mais o desconhecido, o invisível, o sobrenatural que as próprias ameaças circunstanciais. No sentido de doutrinação e de controle, dois organismos fizeram-se arautos do medo: a Igreja e o Estado.

A Igreja constituiu-se num dos elementos que mais se utilizou do medo para atingir seus objetivos, cauterizando a razão de muitos, povoando terra e céus de seres que apavoravam e aterrorizavam o imaginário de populações inteiras durante séculos. Teme-se a Deus e teme-se ao Diabo, anjos e demônios podem ser emissários da punição divina, a mulher, o judeu e o mouro são vistos, em sua maioria, como agentes de Satã na terra.

Ao lado da igreja colocou-se a força da lei fazendo-se “respeitar” por intermédio de uma máquina repressora mais visível, mas não menos cruel que a da sua irmã religiosa. Temem-se aos imperadores, aos reis e aos seus exércitos, monarcas e juízes têm em suas mãos o poder sobre a vida e a morte.

Fora desses organismos, os medos estão, por sua vez, também, muito mais próximos do homem comum, seja dentro do próprio lar, no ambiente social ou escondidos na própria natureza. Temem-se as catástrofes naturais, as pestes, a fome, o poder patriarcal e as pequenas autoridades constituídas.

O medo, dessa forma, tece seus contornos; ele se faz companheiro do homem por tempos e eras, explícito ou velado, afrontando, por vezes, a razão e a vontade humanas.

A arte enquanto veículo que dá forma àquilo que está intrínseca ou extrinsecamente ligado ao homem ocupou-se do medo na mesma intensidade como o fez com o amor ou com outros tantos temas comuns à Humanidade. Nela encontram-se representações dos medos mais comuns e reais àqueles mais macabros ou de natureza fantástica.

Assim, de um lado pode-se ter um quadro como “La Peste d’ Azoth”<sup>2</sup>(1630), de Nicolas Pousin, em que se pode vislumbrar todo o terror infundido pela peste – provavelmente ocorrida em Milão – nas pessoas, ao lado de ratos pululando pelo chão misturando-se aos mortos vistos em todos os planos da tela; de outro lado pode-se, também, estacar diante de uma água-forte, de Claude Gillot (séc. XVIII),

intitulada “É um feitiço, é uma ilusão...”<sup>3</sup> na qual se percebem os temas ligados ao sabá das feiticeiras: bruxas, demônios, torturas, áspides etc.

Todos os segmentos artísticos dentro das suas mais variadas formas de expressão preocuparam-se, de uma maneira ou de outra, em representar o medo ou os motivos ligados a ele. As artes plásticas parecem ser pioneiras no assunto, mas a música, a arquitetura, a literatura, o teatro e, mais recentemente, o cinema contribuíram consideravelmente para a manutenção e expansão do tema dentro das artes.

Que efeito, senão o de espanto e de inquietação, pode sentir um ouvinte, mesmo que experiente, ao escutar as quatro primeiras notas da Quinta Sinfonia em dó menor de Beethoven? Não estaria aí evocado, como interpretam alguns, nessas quatro notas que se desenvolvem ao largo da sinfonia, o medo da irreversível surdez que já começava a instalar-se na vida do compositor? Ou que “arrepio” não produz o tema da Tocata e Fuga em ré menor de Bach, dedilhado ao órgão, estando-se no interior de uma catedral? Não menos assustador e maravilhoso é “O Fortuna”, parte integrante da Carmina Burana, do compositor Carl Orff.

Perplexidade ou assombro provavelmente devam invadir pelo menos parte de uma platéia ao defrontarem-se com as bruxas de *Macbeth*, de Shakespeare, ou com a própria Lady Macbeth, ao invocar os demônios para dessexualizarem-na a fim de poder levar adiante seus planos de ambição.

Ao que se sabe muitos ficaram apavorados, dentro dos cinemas, na segunda década do século XX com *Nosferatu* – obra prima do expressionismo alemão – subindo as escadarias enquanto sua sombra se projetava na parede revelando o seu aspecto sombrio de vampiro. Já na década de 70, multidões afluíram aos cinemas para assistir ao *Exorcista*, mesmo sabendo que o filme era permeado por cenas horripilantes, de provocar náuseas.

A arte apela, primeiramente, para os sentidos do homem, sendo por meio deles conduzida ao território das emoções ou dos sentimentos. Tentar descrever, portanto, o efeito que um receptor possa sentir diante de determinado objeto artístico é bastante subjetivo, uma vez que o mesmo objeto pode despertar

---

<sup>2</sup> Anexo 1

<sup>3</sup> Anexo 2

diferentes sentimentos em cada um. Diante dos exemplos citados anteriormente, todavia, torna-se fácil a dedução do resultado que possam produzir.

Com o decorrer do tempo, a arte, além de objeto estético, passa a ser também “objeto de consumo” feito, constantemente, sob medida, para o agrado de determinado público. Isso se deu em todos os segmentos artísticos, porém a literatura valeu-se do medo, do terror e do horror para dar forma a um novo gênero de narrativa que começa escola a partir de meados do século XVIII – o romance ou a novela gótica.

Cenas de terror ou de horror sempre existiram na literatura, desde os clássicos antigos. A própria tragédia, cujo intuito era infundir terror e piedade no espectador, era recheada de cenas cruéis ou grotescas que, certamente, poderiam figurar em qualquer obra de terror/horror da modernidade. Shakespeare, além da criação desse tipo de cenas, consegue também pintar o clima sombrio e lúgubre em algumas de suas tragédias – fato considerado como sendo precursor do romance ou novela gótica.

Coube ao século XVIII, porém, prescrever a fórmula do gênero que, em breve, se tornaria sucesso e alcançaria um público bastante eclético, ávido por histórias cada vez mais impressionantes. O medo outrora transfigurado em cenas esparsas pelos textos, constitui-se, agora, na espinha dorsal do gênero gótico e de todos os seus desmembramentos.

Poder-se-ia, dessa forma, dizer que o gênero gótico irá abraçar o medo, juntamente com todas as imagens e as sugestões oriundas dele, amalgamando-o ao gosto de um público que, cada vez mais, consumia literatura de forma efetiva.

Nesse sentido vale levantar uma questão: ninguém gosta de sentir medo, isso é fato certo; porém, por que então o gênero gótico se solidifica e se expande em desdobramentos como o terror, o horror, o suspense e o mistério, alcançando outras mídias, além da literatura, e produzindo um público bastante fiel a ele?

Uma das possíveis respostas seria a de que, no universo da fabulação, pode-se dialogar com o medo ou com os medos de uma maneira segura, sem que isso constitua real ameaça. É nesse sentido que Carrol (1999) aponta para o seguinte fato: “Não estamos fingindo estar horrorizados; estamos realmente

horrorizados, mas pelo pensamento de Drácula, e não por nossa convicção de sermos sua próxima vítima.” (p.126)

Talvez por isso, lidar com as ameaças reais e com aquelas pertencentes ao imaginário possa se tornar quase uma forma de deleite estético. A sensação que o medo provoca diante de determinado objeto é real, o perigo iminente, todavia, não está ali. Contraem-se os sentidos ao se imaginar determinada criatura horrorosa ou grotesca, no entanto ela não se encontra ali de fato.

Victor Hugo, no prefácio de *Cromwell* (1827), trabalha com o grotesco dentro de uma concepção estética, deixando entrever que tal categoria torna-se praticamente necessária à obra de arte. “Sentirá que tudo na criação não é humanamente belo, que o feio existe ao lado do belo, o disforme perto do gracioso, o grotesco no reverso do sublime, o mal com o bem, a sombra com a luz.” (2002, p.26)

Embora Victor Hugo esteja tratando especificamente do grotesco e do sublime nesse seu texto, é possível concluir a partir dele, de uma forma mais genérica, que o medo e as suas imagens recorrentes são indispensáveis à ficção, pois representam uma das faces do homem, geralmente a mais escondida ou a não preferível.

Face ao exposto é que se pretende a proposição deste trabalho: verificar, comparar e analisar algumas figurações do gótico ou oriundas dos desmembramentos deste em textos narrativos da literatura brasileira produzidos no século XIX e no início do século XX.

Em um primeiro momento há de se justificar o porquê do tema escolhido: uma das discussões que têm ocupado o bojo dos estudos literários na atualidade tem sido a da formação e da revisão do cânone nacional. Essa linha de pesquisa, além de prever a releitura de obras já canonizadas pela historiografia e pelo público, também propõe o estudo de autores, de obras e até de gêneros que, por uma razão ou outra, ficaram à margem do cânone, caindo em parcial ou total olvidamento.

Essa proposta preconizada por essa linha de pesquisa constitui vital importância para o aspecto da memória literária do país, uma vez que, em se tratando de Brasil, não é difícil imaginar todas as dificuldades ligadas a tal fator. Levantar discussões acerca de assuntos que são pouco estudados ou abordar

textos que se encontram no esquecimento constitui, então, contribuição real para os estudos acerca da formação e da revisão da literatura nacional.

Escolheu-se o tema ao se deparar com uma das muitas lacunas deixadas pela historiografia literária brasileira – percebe-se que se estuda muito a influência européia na literatura brasileira, apontando gêneros que primeiro se solidificaram na Europa e, depois, aportaram no Brasil. Alguns gêneros, no entanto, como é o caso do gótico e da literatura de terror/horror, apesar do sucesso que fizeram na Europa do século XVIII e XIX, são pouco abordados pelos historiadores brasileiros ou, quando o são, apresentam-se de maneira um tanto tímida.

A partir daí, levanta-se o questionamento: teriam os escritores nacionais produzido uma literatura que seguisse de alguma forma os moldes do gênero ou que apontasse a ele, mesmo que apenas de maneira indireta?

Ao comparar-se a literatura produzida no velho mundo com a produzida em território brasileiro, torna-se fácil a constatação de que esta, apenas, ensaiava alguns passos enquanto aquela já se projetava de modo imperioso; por isso não é de se esperar, nem se tenta provar aqui, que houve uma literatura de terror/horror ou até mesmo gótica no Brasil com a mesma profusão em que ela ocorreu na Inglaterra ou na Alemanha, por exemplo.

O que se procurará mostrar, ao se analisarem algumas das figurações, é que houve, ainda que de forma mais tênue, uma projeção do gênero sobre a literatura brasileira dentro do período estudado. Isso ocorreu não só em autores ou obras que se encontram à margem, mas também em autores canônicos cuja inserção pelo gênero nem sempre é evidente.

Um segundo ponto entra, então, em debate: o porquê de apenas se escolher narrativas. Ao se estudar o que os historiadores registraram sobre o gênero na literatura brasileira, constata-se que há uma maior preferência, nesse caso, pelo estudo da poesia; os temas ligados ao gótico, ao sombrio, ao mórbido são bem discutidos e analisados dentro da poesia ultra-romântica, por exemplo, enquanto o estudo da narrativa passa a ser feito quase sempre sobre uma mesma obra desse período, a saber *Noite na Taverna* (1855) de Álvares de Azevedo.

Percebe-se, assim, uma maior carência de olhar sobre as narrativas do gênero, por isso a delimitação escolhida. Há de se observar, todavia, que algumas obras escritas em verso, mas que possuem teor narrativo serão aqui citadas e analisadas em alguns de seus aspectos, como também se fará uma ligeira

incursão pelo teatro, mais precisamente por uma única obra: *Macário* (1855), também de Álvares de Azevedo. A luz central e o interesse, porém, permanecerão por sobre o conto, a novela e o romance.

E o recorte temporal – qual a razão de se direcionar o estudo apenas por sobre o século XIX e o início do século XX? Algumas razões justificam esse fato, dentre elas, a mais contundente, é o fator tempo: não se tem tempo suficiente para um estudo tão demorado como exigiria algo que abrangesse dois séculos de literatura. Preferiu-se, portanto, um recorte de praticamente 100 anos, em obras que vão das primeiras décadas do século XIX até ao início do século XX.

Descartaram-se os períodos subseqüentes por se entender a extensão e a importância que o Modernismo propriamente dito tem sobre a literatura; é certo que o gênero persiste pelo século XX afora, ganhando cada vez mais terreno, todavia pode-se prever que uma tese não é capaz de comportar, de maneira melhor articulada, tanto tempo de literatura em tão curto espaço de laudas – isso, pode-se adiantar, é perspectiva para um trabalho futuro, merecedor, quem sabe, de várias mãos que se disponham ir à recolha e à análise de material.

A análise feita neste estudo não obedecerá a uma ordem diacrônica rígida, porque isso tenderia a engessar o texto, colocando-o apenas dentro de uma característica temporal. Para uma melhor visualização, portanto, das figurações e das nuances, optou-se por uma abordagem sincrônica, o que permite uma maior compreensão de cada uma.

Notar-se-á que, dentro dessa abordagem sincrônica pretendida, serão citados exemplos retirados de obras que não integram, essencialmente, uma literatura de terror, de horror, de suspense ou de mistério. Embora a proposta deste trabalho seja mais antológica que analítica, não se resiste à tentação de se incursionar por outros textos que não fazem parte do gênero, mas que, de forma difusa ou consciente, se apropriaram de alguns elementos a ele referentes.

Buscou-se, então, na primeira parte da tese, traçar um rápido resgate histórico sobre a possível origem do termo gótico, percebendo de que forma ele sai da História e entra para o campo das artes. Logo após isso, passa-se a um estudo, também breve, sobre o gótico literário – começando pelo século XVIII, quando o gênero se constitui de fato e passando por seus desmembramentos na literatura de terror, de horror, de suspense e de mistério.

Expõem-se, nessa parte, pontos essenciais do gênero, citam-se alguns autores e obras, mas não se aprofunda uma análise, visto não ser esse o objetivo da pesquisa. Tal capítulo é composto com o intuito de esclarecer o leitor acerca de aspectos essenciais que integram o gótico literário, pois nem sempre isso é nítido, tendo em vista a escassez de material sobre o gênero escrito em língua portuguesa ou traduzido para ela.

Essa escassez de material percebida em língua portuguesa, não é sentida na língua inglesa. Muito já se estudou sobre o romance gótico e escreveram-se alguns trabalhos notáveis sobre o gênero, todavia é preciso ter fluência em inglês, alemão ou francês para se conhecer pelo menos parte do material.

A segunda parte da tese inicia com um questionamento acerca do cânone e do preconceito. A eleição de alguns autores, de algumas obras e de alguns gêneros é motivada por razões de ordem variada que, nem sempre, correspondem a um julgamento justo. Sendo assim, promovem-se obras e autores enquanto se desmerece parte significativa da produção.

Nesse momento entra em discussão a importância de estudos paralelos que possam trazer maior luz a assuntos pouco ou nada pesquisados, capazes de promover, em alguns casos, até um resgate daquilo que foi deixado e/ou esquecido. Lembra-se, então, que o cânone estabelecido apresenta certos olhares sobre a literatura, mas que ele não é, de forma alguma, conclusivo e absoluto – mesmo quando deixa entrever essa pretensão.

Posteriormente a essa discussão, realiza-se uma sondagem por algumas histórias literárias nacionais, como também por alguns estudos sobre literatura brasileira, procurando observar o que se diz a respeito de uma literatura de terror, de horror, de suspense ou de mistério no Brasil, dissidente do gótico europeu.

Esse levantamento visa mostrar de que forma o gênero foi percebido ou aceito dentro dos limites historiográficos, uma vez que o Brasil não possuiu a mesma tradição nem os mesmos motivos sócio-culturais que impulsionaram o surgimento do gótico literário na Europa do século XVIII.

O capítulo tem por objetivo, apenas, mostrar opiniões, comentários e análises feitas por alguns dos historiadores, críticos ou estudiosos de literatura brasileira. Não se quer, aí, responder às várias interrogações que ficam pairando pelas lacunas da historiografia, muito menos achar soluções para certos problemas que lá se encontram. Mostra-se e se comenta com a finalidade de evidenciar que o

gênero não foi de todo esquecido, embora tenha sido, muitas vezes, subjugado como algo raro ou esparso no Brasil.

Finalmente, a última parte contém as figurações oriundas do gótico ou de seus desmembramentos dentro da literatura brasileira. A recolha de todo o material analisado partiu de autores já consagrados pela crítica e chegou a autores sobre os quais pouco se comenta.

Tal recolha se fez, muitas vezes, em textos que não são mais publicados, como é o caso de *A Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo e de *A Ilha Maldita*, de Bernardo Guimarães, entre outros. O contato com esses textos, cuja publicação não é mais feita, deu-se em Bibliotecas como a da UNESP de Assis - SP, do IEB da USP - SP e da Fundação Biblioteca Nacional RJ. Outros textos foram conseguidos em Sebos na Bahia e em Porto Alegre, como é o caso de *A Emparedada da Rua Nova* de Carneiro Vilela, e de boa parte da obra de Coelho Neto, citada neste trabalho.

Não se encontram presentes nessa parte todas as figurações possíveis, pois são inúmeras; escolheu-se um conjunto de motivos que tiveram forte tradição no gênero e que podem ser perseguidos, também, dentro da literatura brasileira. Sendo assim, promove-se uma espécie de incursão por várias obras ao se abordar determinada figuração.

Nessa incursão encontram-se textos de toda espécie: romances, novelas, contos, romancetes em verso e teatro. Monta-se, assim, um painel no qual pode ser evidenciado o trânsito de certas imagens ou motivos que têm forte conotação gótica, mas que aparecem, também, por vezes, em textos que não se encaixam nos limites do gênero.

Tal abordagem foi escolhida tomando como exemplo o fabuloso estudo de Mário Praz sobre a carne, a morte e o diabo na literatura romântica. Não se quer imitar, nem seria isso possível, o estudo do autor – apenas julgou-se ser tal forma de trabalho mais eficiente quando se quer tratar de temas ou de motivos, pois ela propicia um olhar direcionado sobre um recorte bem definido no qual podem ser percebidas várias das faces do objeto em estudo.

Por isso tratar-se de um capítulo mais antológico que analítico, tendo em vista ser o objetivo principal trazer à superfície textos que mereceriam serem analisados profundamente, dentro da teoria que o gênero requer, orientando-se por ela e por ela sendo sustentados.

Este trabalho, como já se disse anteriormente, não pretende ser conclusivo. Ele certamente está aberto a sugestões, críticas e discussões. Percorre-se aqui o caminho do medo que, de ancestral companheiro do homem, passa a figurar como tema artístico desencadeando uma série de motivos e de imagens a ele associadas. Tema esse nem sempre aprazível aos olhos, aos ouvidos ou à imaginação, mas integrante do homem que, quanto mais humano deseja ser, mais deve buscar dialogar, em várias fronteiras, no real ou no imaginário, com aquilo que lhe é inerente e que o constitui de fato.

## 2 O QUE É GÓTICO – DA ORIGEM À APLICAÇÃO DO TERMO

O termo gótico é proveniente da palavra *gotar*, um antigo título escandinavo dado a heróis de guerra e que serviu para batizar uma tribo da ilha de Gotaland, na Suécia. Seu significado suscita algumas dúvidas, comumente são aceitas duas possibilidades de leitura do termo: “eleito a ser sacrificado” ou “aquele de Gotaland”. Parte da tribo que habitava esta ilha teria rumado à região da Alemanha, estabelecendo-se como uma confederação de tribos germânicas. Nesse local, juntamente com as tribos Ytar e Gutar, formaram os godos, unificados pela mesma religião. A palavra gótico surge aqui para dar nome à primeira língua desse povo, sendo esta considerada a primeira língua germânica a ser lida e escrita, criada por um bispo da tribo.

A tribo dos godos viveu cerca de 400 anos e foi se dispersando paulatinamente. Inicialmente, dividiu-se em visigodos e ostrogodos para efeito de defesa contra os hunos, pastores nômades que invadiram a Europa, na época, e criaram um grande império durante cerca de 80 anos.

Os visigodos, “godos nobres”, passaram a viver na Transilvânia enquanto os ostrogodos, “godos do Leste”, viveram na Ucrânia. É comum afirmar que estes povos tentaram se unir ao Império Romano para obterem uma porção de terra “própria”, afirmação questionada por vários historiadores como é o caso de Perry Anderson, no texto *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo* (2000). O favor foi aceito, em troca de que o cristianismo fosse implantado entre eles - daí a origem do alfabeto gótico, para que fosse feita uma tradução da Bíblia a fim de se converter o povo.

Tais povos viveram durante algum tempo dentro do Império Romano, alguns fazendo, até, parte da elite militar desse mesmo Império. A união dessa elite com a romana constituiu-se na geratriz da nobreza medieval. Aproveitando-se da crise instaurada no Império, oriunda da filiação de Roma ao cristianismo, esses povos decidiram tomar o poder político e militar matando o Imperador Romano Lupicinius, assumindo, assim, o controle do exército.

Mesmo com reforços, Roma não conseguiu reagir sendo saqueada por esses bárbaros, o que figurou numa das piores derrotas do Império Romano.

Ocorreram, ainda, muitas outras revoltas entre os dois povos. Em 454 os visigodos, instalados na Península Ibérica, conseguem sua independência, fato que trouxe autonomia à tribo, até a invasão dos mouros, em 711.

O reino visigodo foi a mais duradoura de todas as organizações políticas dos godos. Eles aceitaram o catolicismo em 589, portanto, o reino ainda existia, porém uma dissidência que ainda se mantinha fiel ao arianismo<sup>4</sup>, agregada a uma onda de perseguição aos judeus no século VII, debilitaram a estruturas da sociedade hispânica, preparando o terreno para as invasões árabes do início do século VIII.

Sobre os ostrogodos, sabe-se que seu reino, na Itália, caiu em 553, não deixando marcas permanentes nas instituições ou na cultura européia, mas desempenhou um papel crucial na transmissão das estruturas políticas que o antecederam. Dessa herança histórica é que as artes acabam herdando, provavelmente, a definição de gótico.

Nas artes, o termo gótico passou a ser utilizado para definir o estilo arquitetônico medieval do século XII, que ocorreu paralelamente ao estilo românico. Por surgir primeiramente na França, foi denominado “à maneira francesa”, só mais tarde, quando os autores renascentistas trataram de maneira desdenhosa a obra de seus predecessores, é que tal estilo foi chamado de gótico. Os arcos ogivais, as abóbadas de nervuras e a decoração elaborada tinham uma aparência tão bárbara para os renascentistas que estes, de forma pejorativa, disseram que tal arte só pudera ter sido inventada pelos godos, daí o emprego do termo.

Esse estilo arquitetônico liga-se, diretamente, à concepção de uma arte burguesa e urbana, contrastando com o estilo românico, monástico e aristocrático. Isso faz do gótico uma das formas de expressão artística mais importantes do final da Idade Média. Hauser (2003) afirma que: “A ascensão do estilo gótico marca a mudança mais fundamental em toda a história da arte moderna. Os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza e profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí.” (p.195)

Apesar de ter surgido na França, com o tempo algumas catedrais na Espanha foram derrubadas e rendidas ao novo estilo, exibindo abóbadas de nervura, arcos ogivais, vitrais pelos quais perpassava a luz, torres pontiagudas tudo

feito em consonância com o misticismo e a euforia do povo, deixando resplandecer a luz da fé. Por isso, o período é conhecido como “período das grandes catedrais”.

O traço gótico pretendia expressar uma harmonia divina, definida pela verticalidade das linhas, pela pureza das formas, bem como pela renovação de técnicas de construção. Nessa arte, todo o cenário comunicava um simbolismo teológico em que as paredes eram a base espiritual da igreja, os pilares representavam os santos, os arcos e nervos indicavam o caminho para Deus, tudo se completava pelos vitrais que, geralmente, ilustravam relatos bíblicos, criando no observador uma sensação de que através daquele ambiente era possível se dirigir ao infinito, alçar o céu.

O sentido didático desse estilo já foi perceptível desde seu aparecimento, por volta de 1140, ao norte de Paris, na abadia real de Saint-Denis. A criação intelectual do estilo é atribuída ao monge Suger, cuja idéia “era a de que a contemplação do brilho terreno, na forma de metais preciosos, objetos de joalheria, trabalho de esmalte e vidro colorido, era um importante meio de conduzir o fiel cristão ao caminho da iluminação divina.” (SHAVER, 1982, p. 35).

Daí o vitral ocupar espaço de privilégio no estilo gótico, contrastando com a construção mínima das paredes, o que proporciona um vínculo indissolúvel entre estrutura e decoração.

A decoração de uma única janela incluía, freqüentemente, muitos temas, que podiam ser episódios de uma única história ou assuntos simbolicamente relacionados. Infelizmente, a maior parte dos vitrais de Saint-Denis foram substituídos em época recente ou reparados por restauradores, mas Suger deixou-nos descrições segundo as quais fica claro que os vitrais pretendiam comunicar aos fiéis elaboradas mensagens iconográficas. A contemplação das imagens brilhantemente coloridas guiava-os para o conhecimento das verdades pictoricamente descritas. Suger não poderia ter encontrado um meio mais apropriado do que o vitral – um meio dependente da luz para seus efeitos decorativos – para transmitir a idéia de que a contemplação da beleza material leva à compreensão do divino. (SHAVER, 1982, p. 37)

Interessa notar que toda a concepção de ensino que permeia a arquitetura gótica ra entendida pela população da época, que considerava as

---

<sup>4</sup> Crença de que Jesus Cristo não tinha a mesma natureza sagrada do Pai, por ser filho de uma mulher.

catedrais como uma enciclopédia do saber humano e divino. Isso se dava por haver um número bastante significativo de pessoas letradas, que precisavam ser doutrinadas. Nesse âmbito, a arte visual que envolvia o estilo firmou-se como um dos bem-sucedidos recursos empregados no período para se atingir determinado fim. “O poder das imagens visuais sobre o pensamento das pessoas a respeito de temas e questões que as preocupam profundamente é facilmente entendido por nós, hoje em dia, graças a nossa experiência com a televisão e o cinema.” (SHAVER, 1982, p. 71)

Dessa forma, o estilo gótico contribui para a expansão de um modo de expressão artística que atinge uma grande massa de indivíduos, ao contrário de antes, quando a linguagem artística era, apenas, compreendida por uma parcela exígua de iniciados.

É provavelmente desse estilo arquitetônico que a literatura sombria, macabra, produzida a partir do século XVIII tenha herdado o nome **gótica**. Na literatura, o gótico é incorporado à terminologia específica da área para definir uma espécie de novela, ou romance de terror, que foi produzido na Europa a partir da segunda metade do século XVIII. Semelhantemente àquilo que ocorreu na arquitetura medieval, a concepção do gótico na literatura está associada à ascensão da classe burguesa e às suas preferências, que vêm se desenvolvendo juntamente com a própria classe.

De fato, todas as formas de representação artística nessa época parecem querer corresponder aos anseios burgueses. A música, nas figuras de Mozart e Beethoven, conhece uma verdadeira revolução não só em sua forma de expressão como também em sua motivação. Os compositores passam a produzir música de concerto para salões maiores que as antigas câmaras, há um desenvolvimento da orquestra, que se torna maior em relação à orquestra barroca que a precedera, o piano ganha o espaço de seu precursor – o cravo – e passa, aos poucos, a ser considerado o instrumento símbolo da classe burguesa.

O mesmo se deu com o teatro. A tragédia clássica cede espaço para o drama burguês, que traz em seus enredos protagonistas pertencentes à burguesia, contrastando, assim, com a tragédia. Isso parece esboçar uma reivindicação por parte da “nova” classe dominante de se igualar à aristocracia, ocupando os mesmos espaços destinados a esta.

Na literatura, mais especificamente o romance familiar e de costumes representa uma verdadeira inovação, levando-se em conta a tradição da novelística heróica, picaresca e bucólica. Essa nova vertente expressava o gosto burguês por mostrar uma vida cotidiana e privada idealizada, contendo personagens cuja conduta moral jamais deveria desmerecer as regras dos bons costumes ditados pela sociedade.

Os textos góticos, no entanto, parecem entrar na contramão do romance de costumes devido ao caráter transgressor que irão assumir no decorrer de sua evolução, embora muitos deles ainda tenham certo tom moralista. A princípio, tais textos, mais especificamente as narrativas, respondem aos ideais da Revolução Francesa, da Revolução Industrial e do emergir das massas na Europa, ao fazerem apologia contrária à tirania exercida por nobres – algo já perceptível em *O Castelo de Otranto* (1764) de Horace Walpole, considerada genericamente como a primeira narrativa gótica.

Esse tipo de narrativa tornou-se muito difundida entre o público leitor da época e constituiu, sem sombra de dúvida, uma das primeiras reações às idéias apregoadas pelos árcades ou neoclássicos. Estes tentavam, à sua maneira, organizar racionalmente o mundo, explicando-o à luz da razão e negando, quase sempre, os aspectos ligados ao sobrenatural, à transcendência e ao desconhecido. A esse respeito Kilgour (1995, p.3) afirma que “O surgimento do gótico no século dezoito é também interpretado como um sinal da ressurreição da necessidade pelo sagrado e transcendente em um moderno século iluminado que nega a existência de forças sobrenaturais, ou como uma rebelião da imaginação contra a tirania da razão<sup>5</sup>”.

Dessa forma, pode-se dizer então que as produções literárias góticas constituem uma das primeiras manifestações do romantismo, opondo-se a um padrão de arte neoclássica, essencialmente aristocrática. “... gótico era tudo o que fosse antiquado, bárbaro, feudal e irracional, caótico, não civilizado. O oposto de ‘clássico’, em resumo.” (VASCONCELOS, 2002, p. 120)

---

<sup>5</sup> “The emergence of the gothic in the eighteenth century has also been read as a sign of the resurrection of the need for the sacred and transcendent in a modern enlightened secular world which denies the existence of supernatural forces, or as the rebellion of the imagination against the tyranny of reason.”

Em vista disso, é de se imaginar a dissonância que o gênero promovia em relação à literatura do período. Adjetivos como extravagante, de mal gosto, bárbaro, logo se fizeram ecoar entre críticos mais ortodoxos.

Aos poucos, porém, os textos góticos deixam de serem identificados somente com a extravagância de um gosto literário duvidoso e passam a constituir categoria estética. “Mas características como extravagância, superstição, fantasia e selvageria que foram inicialmente considerados em termos negativos tornaram-se associados, no curso do século XVIII, com o potencial mais expansivo e imaginativo para a produção estética.<sup>6</sup>” (BOTTING, 1996, p. 22)

No princípio, século XVIII, a essência da narrativa gótica era a chamada literatura do pesadelo, geralmente ambientada em castelos ou abadias, cujos labirintos eram o cenário ideal para as cenas de terror e crime nas quais, muitas vezes, intervêm forças sobrenaturais. Tal narrativa explorava os lances dramáticos, o ritmo acelerado de aventura e a rápida sucessão de acontecimentos surpreendentes, assustadores e emocionantes. O texto gótico exprime também uma crise moral, alternando momentos de angústia e depressão, idealizando a morte, o erotismo, a confissão e a fantasia.

Nesse sentido, um dos veículos bastante utilizados para a publicação dessa espécie de narrativa foi o romance-folhetim (séc. XIX) que, devido ao seu aspecto de publicação periódica, privilegiava enredos com forte trama de suspense e mistério, em que se identificavam uma galeria de personagens que eram compostos por heróis, heroínas, vilões sanguinolentos e cruéis, seres fantásticos entre outros. Tudo isso colaborava para a expansão e divulgação do texto gótico que, rapidamente, encontrava um público leitor cativo.

No século XIX, as histórias góticas passaram a ser mais depuradas, evoluindo para as projeções e conflitos do eu-interior unidos à emocionalidade, revelando o lado obscuro dos seres e também passando a explicitar aspectos de decadência social e moral. Os antigos castelos são substituídos por casarões misteriosos, geralmente em ruínas; as florestas escuras e pantanosas 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

---

<sup>6</sup> “But characteristics like extravagance, supersticion, fancy and wildness which were initially considered in negative terms became associated, in the course of eighteenth century, with a more expansive and imaginative potential for aesthetic production.”

princípio, pois passa a ser substituída por imagens assustadoras cuja origem está na loucura, alucinações ou pesadelos.

Afrontando os padrões estéticos da antiguidade clássica e do racionalismo, o gótico faz uma espécie de reabilitação da Idade Média e do seu imaginário, recuperando todo o aspecto tenebroso e religioso que pairava nessa época em que os feitos naturais eram explicados de forma ilusória e o sobrenatural era aceito como prático e cabível. Mas de onde vêm estas “ilusões”? Vêm do medo proveniente do desconhecido, pois a vida era precária, desprovida de quaisquer provas científicas; o inconsciente coletivo criava, assim, arquétipos que sobreviveram aos tempos e viraram temas e personagens na ficção.

O gótico, historicamente, foi classificado como uma subcultura, devido as suas manifestações artísticas opositoras e pouco aceitas pela sociedade, assim, esse conceito atravessou séculos até a Era Contemporânea, mas, aos poucos, foi agregando a si outras características que vieram fundir-se à postura primitiva. O romantismo exacerbado, o surrealismo e o decadentismo aliados a uma atmosfera “dark medieval” são alguns itens que compõem as bases da criação gótica.

No terreno da literatura a lista de autores que produziram tal espécie de ficção traz os mais variados estilos possíveis, englobando desde românticos até surrealistas e dadaístas. As narrativas de suspense, o texto de caráter policial ou detetivesco e a ficção científica podem ser considerados seus herdeiros diretos, garantindo ao gênero vivacidade até hoje.

Essa espécie de narrativa confunde elementos do fantástico/maravilhoso e do real e afirma que é real o que se está contando, arrancando o leitor de seu mundo cômodo e lhe apresentando um mundo estranho, onde os temas estão ligados, normalmente, à invisibilidade, à transformação, ao dualismo e à eterna luta entre o bem e o mal, introduzindo agentes sobrenaturais e irracionais de todo tipo.

É imperativo discorrer que o gótico não será exclusividade da prosa de ficção, mas permeará a poesia ultra romântica, da qual Byron e Musset são os melhores representantes. Muitos críticos reconhecem na poesia, mais especificamente nos *graveyard poets*, bem como no teatro shakesperiano, o germen de muito do que existe na narrativa gótica. No teatro do século XIX também sentem-se pulsar temas ou motivos góticos, haja vista o *Fausto* (1808) de Goethe.

No século XX, poderá ser notado o quanto o gótico se expandiu e resistiu, pois, além da literatura (ainda hoje produzida) o gênero tomou corpo também no cinema, adaptando-se à modernidade.

A título de exemplo, vale assinalar de maneira bastante específica que, apenas no cinema, os filmes sobre vampiro (o que representa somente um dos temas góticos) ultrapassam centenas de títulos, a começar a catalogação por um dos primeiros filmes do gênero *Nosferatu, uma sinfonia do horror*, produzido na Alemanha por F. W. Murnau em 1922. A grande contribuição do cinema, em se tratando do gênero, é a de materializar na tela a atmosfera gótica, outrora apenas imaginada pelo leitor, como também sonorizar cada lance o que, em se tratando de recepção, adiciona elementos emotivos ao espectador, produzindo efeitos de ordem variada.

O gótico surge também como designação a uma espécie de “grupo social alternativo”. Embora não sejam muito comuns, os góticos, geralmente, são identificados com facilidade devido ao seu estereótipo – roupas negras, maquiagem pesada e acessórios de couro e metal. Isso não significa que o estilo represente, apenas, um modo de se vestir, a idéia vai mais além – projeta um modo de vida, como também um gosto bastante peculiar.

A modernidade, entretanto, envolta em seu ecletismo, fornece a possibilidade de exploração do “estilo gótico de vida” por pessoas nada góticas, que aderem ao visual e a certos trejeitos apenas para conhecerem algo diferente; nesse sentido não se deve confundir aquilo que é genuíno – uma maneira de expressão do interior do indivíduo – com aquilo que é sazonal – apenas uma brincadeira por parte de jovens que encaram o estilo como mais uma faceta da modernidade.

Os góticos “genuínos” não aderem a lugares badalados, como danceterias, praias ou lugares de encontro, eles preferem o isolamento à multidão, o silêncio à algazarra, daí o fato de alguns freqüentarem os cemitérios. Tal forma de expressão está associada apenas aos gostos interiores, mas nem sempre à personalidade – o que é fácil de confundir, uma vez que se tem o hábito de associar a figura de uma pessoa gótica a seres melancólicos, depressivos, cultores do diabo, drogados ou loucos.

Como se pode notar, pontuar a evolução do termo “gótico” consiste em sair da acepção do termo e categorizá-lo como conceito, abrindo um leque de opções de estudo que passam pela História, pela arquitetura, pela literatura e

também pela sociologia – sem levar em conta aqui as outras formas de expressão artística que, certamente, também aderiram ao estilo ou a algo semelhante. Algumas relações se tornam visíveis como as imagens, os temas e a atmosfera góticas, por outro lado, não é possível assinalar com segurança uma relação entre os fatos históricos em diferentes épocas que estimularam o surgimento ou o resgate de uma cultura ligada ao gótico.

Um fator, porém, parece ficar evidente: associa-se o gótico ao medo, eterno companheiro do homem, daquilo que é conhecido e também do desconhecido. Sendo assim, é possível afirmar que o gótico expressa o lado mais sombrio do homem – aquele ligado aos terrores, temores e angústias que assolam, de maneira diferente, a qualquer um.

## 2.1 O GÓTICO LITERÁRIO E SEUS DESMEMBRAMENTOS

Genericamente e de modo comum, convencionou-se chamar de gótica toda literatura que trazia em seu enredo temas ou motivos ligados ao sobrenatural, ao sombrio, ao grotesco, à crueldade, ao bizarro etc. Essa designação vem sendo utilizada, ainda, até os dias de hoje. O fato é que, ao se debruçar sobre a teoria desse gênero mais profundamente, percebe-se que nem toda história que pareça gótica genuinamente o seja.

Priani (s/d, p.1) afirma que “(...) o gênero gótico de terror foi importante para o nascimento da novela histórica de Scott, para o desenvolvimento do ‘conto de fantasmas’ inglês de final de século XIX, ou para a gênese de todas as grandes novelas clássicas de terror como Frankenstein ou Drácula.<sup>7</sup>” A partir dessa fala, é possível perceber que há diferenças, na maioria das vezes sutis, entre o gótico e a novela de terror, ou entre o gótico e os contos de fantasmas. As semelhanças soam mais que as diferenças, o que provavelmente acarretou no emprego do termo genérico **gótico** para toda a espécie de literatura que se enquadra dentro de uma ou outra vertente dele. Vale sublinhar que, mesmo entre a

---

<sup>7</sup>“(...) el género gótico de terror fue importante para el nacimiento de la novela histórica de Scott, para el desarrollo del ‘cuento de fantasmas’ inglés de fines del s. XIX, o para la génesis de todas las grandes novelas clásicas del terror como Frankenstein o Drácula”.

crítica mais especializada no que tange ao gênero, não são poucas as divergências de olhares.

Sendo assim, não se pretende, aqui, cristalizar uma teoria sobre o gótico, mas sim expor algumas linhas mais importantes percebidas pelos estudiosos, que servirão de base às análises feitas em torno das obras brasileiras que apresentam traços do gênero.

A abordagem da teoria será feita de forma concomitante a da história da evolução do gênero, respeitando-se, para tanto, o cânone tradicional, principalmente o que diz respeito à literatura gótica inglesa, sem olvidar algumas referências a obras e autores alemães, franceses e norte-americanos.

A literatura genuinamente gótica circunscreve-se em um espaço de tempo que se estabelece, mais ou menos, entre 1764 com a publicação de *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole, e 1820, com a edição de *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Robert Maturin. P. M. Priani, em seu ensaio “La novela gótica: debilidades y fortalezas. Género y excepciones” (s/d), assinala que, entre 1770 e 1820, foram escritas na base de 4000 novelas ou romances góticos, dos quais mais da metade se perdeu e uma boa parte ainda habita os arquivos de grandes bibliotecas, sem nunca terem sido reeditados.

Esse é um dos fatores que atesta a receptividade dessa espécie de ficção que, aliás, tem como fonte, além dos *graveyard poets* e do teatro shakesperiano, os contos populares, de tradição oral, e as novelas de cavalaria medievais.

Mesmo antes de definir-se como gênero, sempre houve dentro da literatura lances que explorassem o medo, o cruel, o sobrenatural e outros ingredientes que irão se mixar na narrativa gótica. Muito desses lances, cuja origem estava na oralidade, se solidificaram em forma de contos maravilhosos/fantásticos, em trechos de romances de cavalaria, em literatura de cordel, em poesia tumular etc.

Mesmo durante o Iluminismo, permeado pela busca da luz da razão, nota-se a presença de uma espécie de literatura teratológica, consumida pelas massas, que viceja em formas de expressão não elitizadas, como é o caso apontado por Priore (2000, p. 114) “O interessante é que as classes subalternas vão encontrar na **literatura de cordel** – e nos chamados papéis – um excelente instrumento de

mediação cultural, capaz de introduzi-las na literatura teratológica consumida pelas elites letradas (...)."

Vitor Manuel de Aguiar e Silva considera o público leitor emergente dessa época como o responsável pela falta de qualidade nos romances de terror. "Este público tão dilatado, cuja maioria não possuía evidentemente a necessária educação literária, actuou negativamente na qualidade dessa copiosa produção romanesca: o chamado *romance negro* ou de *terror* (...)" (1997, p. 682).

Já David Punter, em estudo sobre a ficção gótica e seus desmembramentos, registra que a literatura gótica não era popular (pelo menos no sentido real do termo – ligado ao povo), argumentando o alto preço dos livros, incompatível com os salários recebidos pela maioria dos trabalhadores. O crítico aponta que o mesmo público leitor de outros gêneros também o fora do gótico – leia-se aqui os leitores de classe média. Interessa apontar que essa falta de acesso à literatura por parte das classes menos favorecidas será, posteriormente, minimizada com o advento do romance-folhetim, muito mais acessível ao grande público, a se julgar pelo preço.

As origens da narrativa gótica e seus leitores não devem ser, de maneira alguma, negligenciados em se tratando de analisar a evolução do gênero, pois é exatamente aí que lhe é conferida a força que teve e que ainda tem de fazer escola frente a um público leitor mais ou menos letrado. Deve-se dizer que, também por isso, é que ela ocupou, com raras exceções, a parte marginal do cânone ocidental. Ao se observar que muitos cânones são sistematizados, priorizando-se a estética e o estilo, há de se convir que, realmente, uma parte considerável dos textos é carente ou apresenta precariedades nesses quesitos.

O público leitor emergente do século XVIII na Europa, especialmente na Inglaterra, comprovadamente, tornou-se cativo dessa espécie de literatura, bem como a outras manifestações, o que levou a prosa a ocupar, no século XIX, um *status* outrora conferido à lírica e à epopéia.

Horace Walpole ao publicar *O Castelo de Otranto* o fez ocultando sua autoria na primeira edição. Ao perceber que a recepção do texto por parte do público fora positiva, no prefácio da segunda edição, revelou a paternidade do texto, alegando que "(...) não pensava revelar tal segredo, até que juízes mais habilitados lhe garantissem que podia assumir sua autoria sem corar" (WALPOLE, 1996, p. 19).

Mais importante que o próprio texto em si, é o seu valor histórico, de “fundador” do gênero. Walpole não inventa o novo gênero, mas tem sim a habilidade de recolher as raízes espalhadas pela história literária e social, plantando-as dentro de uma determinada forma.

Depois de Walpole, muitos outros escritores, como se verá adiante, incursionaram pelo gênero, aperfeiçoando-o e fazendo dele o fundamento para as futuras histórias de terror/horror, para os contos de fantasmas, para o romance policial, para as narrativas de mistério e suspense, como também para a ficção científica – modalidades que se desenvolverão com maior plenitude a partir do século XIX.

### **2.1.1 Principais Características e Autores da Narrativa Gótica**

*O Castelo de Otranto* reúne em si os principais elementos que permitem classificá-lo como gótico e que irão se expandir daí em diante. A partir da análise desses elementos serão feitas incursões a outros textos do gênero, a fim de exemplificar de que forma alguns autores manuseiam tais elementos ou os transformam. Sinteticamente podem-se arrolar como elementos do gótico os seguintes pontos a serem explanados: a) o ambiente gótico; b) as personagens tipicamente góticas; c) o elemento sobrenatural; d) a estrutura narrativa preponderante do gótico; e) a fabulação gótica (temas e motivos recorrentes).

#### **a) O Ambiente Gótico**

O ambiente constitui um dos elementos de maior significado na definição do gótico, pois é, a partir dele e nele, que se desenrolam as ações que fecundam a história. Deve-se ligar, primeiramente, o termo gótico à arquitetura ou a cenários que remetam ao medievo.

Um dos primeiros pontos a se notar sobre o ambiente é a recorrência de três espaços “góticos” privilegiados: o castelo, o espaço religioso e a natureza. O que não evidencia, obviamente, que um único texto, para ser gótico, tenha que explorar todos eles em seu enredo.

Os castelos descritos em narrativas góticas são lugares fechados, escuros e gélidos, de difícil acesso, entrecortados por corredores extensos,

passagens secretas e torres isoladas – o clima de isolamento desenhado nos labirintos desse tipo de construção reforçam, sempre, o sentimento de terror/horror vivido pelo(s) personagem(ns). Abaixo transcreve-se um trecho de *O Castelo de Otranto* no qual a heroína perseguida percorre esses espaços sombrios.

A parte subterrânea do castelo era escavada numa série de vários claustros interligados e não era fácil para alguém em tal estado de ansiedade encontrar a porta que abria para a caverna. Um silêncio assustador reinava nessas regiões subterrâneas, exceto quando, vez por outra, algumas rajadas de vento sacudiam as portas pelas quais ela havia passado e os gongos de ferro ecoavam através daquele longo labirinto de trevas. (1996, p. 39)

Frente à arquitetura do lugar, as personagens funcionam como brinquedos, títeres do próprio ambiente que não proporciona saída. O aspecto cerrado e labiríntico corrobora na geração da atmosfera de ansiedade vivida pela personagem perseguida e são os detalhes, como o silêncio perturbador, as rajadas de vento sacudindo as portas, que imprimem ao cenário a complementação aos ingredientes góticos.

Na esteira de *O Castelo de Otranto*, muitas outras narrativas góticas vieram a evocar, já no título, esta espécie de ambiente. Não faltaram imitadores a Walpole, no ano de 1773 vinha a público *Sir Bertrand* de Mrs. Barbauld, cujo cenário incluía um velho castelo que parecia ter vida própria; em 1777, Clara Reeve publicava *The Old English Baron*, que retoma em sua temática o “(...) virtuoso herdeiro do castelo disfarçado em camponês e reintegrado em sua herança por intercessão do fantasma do pai (...)” (LOVECRAFT, 1987, p. 17).

Se o castelo ocupa esse *status* dentro da ficção gótica, também o faz o ambiente religioso – abadias, mosteiros, catedrais etc. Interessante é notar, porém, que o sentido desse ambiente religioso é um pouco mais elaborado, seguindo quase sempre um mesmo padrão – ele serve de refúgio aos terrores sofridos pelas personagens, funcionando, assim, como um espaço imaculado, santificado, protegido por Deus: “Se conseguisse chegar ao altar antes de ser capturada, sabia que até mesmo a violência de Manfredo não ousaria profanar o sagrado lugar” (WALPOLE, 1996, p. 39), ou também como o espaço formador de

religiosos perturbados pelo furor carnal, seres que transgridem os preceitos religiosos em prol da própria satisfação, seja ela de origem sexual ou egocêntrica.

Nesse último sentido, há de se assinalar que o texto de Matthew Gregory Lewis *The Monk* (1796) explora o ambiente religioso e sua influência até as últimas conseqüências. Frei Ambrósio, pregador e prior do monastério dos capuchinhos em Madrid, vizinho ao de Santa Clara, é tido por todos como um homem santo, pelo fato de ter vivido sempre detrás dos muros da igreja, sem nunca “contaminar-se” com o mundo. Enganado por um súcubo, pactua com o demônio a fim de conseguir seu intento – possuir a jovem Antonia. A moça é levada à cripta subterrânea do convento vizinho, onde é violada numa relação incestuosa pelo monge e, posteriormente, morta.

A respeito disso Botting (1996) assevera que “Ele usa o anti-catolicismo convencional da ficção gótica sugerido no lugar monástico (...)”<sup>8</sup> (p.78). Embora o lugar, nesta obra, não seja o único nem o principal alvo da crítica do livro, ele se destaca pelo aspecto dual que apresenta – o imaculado e o impuro. Esse tipo de espaço terá ressonância direta em obras como *A morta amorosa* (1857) do francês Théophile Gautier.

A natureza é também um lugar profícuo para a criação da atmosfera gótica. O aspecto sombrio das florestas é quase sempre destacado como o esconderijo ideal para todo tipo de ameaça, encarnada em seres naturais ou fantásticos. Em *O Castelo de Otranto* esse não é o ambiente primordialmente descrito, no entanto há uma cena que ilustra de forma compacta a essência dele:

Mas antes que Jerônimo tivesse voltado, à noite, Teodoro finalmente resolveu seguir para a floresta indicada por Matilda. Ao chegar lá, procurou os lugares mais sombrios, que melhor se adequavam à doce melancolia que reinava em sua mente. Com esse espírito, penetrou quase insensivelmente as cavernas que muito tempo antes tinham servido de abrigo para ermitões, mas àquela época, dizia-se, na região, que eram assombradas por espíritos malignos (1996, p. 92).

Além da floresta ser um lugar habitado por seres malignos, um novo recorte de suma importância, e que será melhor desenvolvido por outros escritores, principalmente os românticos, fica nítido na citação acima: a cumplicidade

---

<sup>8</sup> “It uses the conventional anti-Catholicism of Gothic fiction implied in the monastic setting (...)”

da natureza com o estado interior da personagem – “lugares mais sombrios, que melhor se adequavam à doce melancolia que reinava em sua mente.”

Em vista disso não é sem propósito que abundam as descrições de uma natureza sombria e misteriosa – a floresta cerrada e inacessível, geralmente envolta em brumas, salpicada por charnechas, sacudida por tempestades e recortada por precipícios assustadores. Tal espécie de descrição é valorizada, uma vez que, quase sempre, as personagens góticas apresentam estados anímicos, fóbicos, melancólicos, desequilibrados. Sendo assim natureza e personagens fundem-se num mesmo processo de emoção, aquela revelando e ampliando o interior destes.

Se em *Otranto* a descrição da natureza é parca, o mesmo não ocorre com os romances de Ann Radcliffe, a grande dama da ficção gótica. A escritora possui uma notável habilidade em “pintar” paisagens de aspecto sublime – termo empregado aqui no sentido estrito feito por Edmund Burke, em *Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1756). De acordo com o escritor, o sublime deve expandir, excitar, elevar a mente do homem. Punter (1996) analisa a influência do escrito de Burke sobre os escritores góticos encontrando relevância, em particular, na ênfase da obscuridade, da vastidão e da magnificência como elementos constitutivos do sublime.

Radcliffe demonstra conhecer muito bem essa lição e a aplica, praticamente, na totalidade de suas obras. Por exemplo, uma antiquíssima árvore frondosa e extremamente grande, merece maior espaço para descrição que alguns personagens dos romances da autora. Por isso a mesma, além de elogiada pelo seu estilo preciso de escrita, foi também, criticada pelo excesso de seu texto que se torna enfadonho em alguns aspectos.

Priani (s/d), ao discorrer sobre os sentimentos das personagens radcliffeanas, diz que eles estão “(...) sempre relacionados com o lugar, que os amplifica ou os gera, e os inclui dessa maneira no mundo do lugar sublime, seja claro, seja terrorífico.”<sup>9</sup> (p.3)

Dentre as obras da autora podem-se destacar duas que exploram a natureza como espaço privilegiado *The Romance of the Forest* (1791) e seu mais notável romance *The Mysteries of Udolpho* (1794). Neste, a natureza parece funcionar como receptora ou como emissora dos sentimentos vividos pela

---

<sup>9</sup> “(...) siempre relacionados com el Lugar, que los amplifica o los genera, y los incluye de esa manera en el mundo dele Lugar Sublime, sea claro, sea terrorifico (...)”

personagem Emily, outras vezes como elemento de recordação ou alucinação – como no caso em que a personagem St. Albert vê sua esposa morta entre as folhagens e recorda isso, posteriormente, a seus filhos, movido pela contemplação de uma paisagem.

Perseguindo essa mesma linha é possível observar como outras obras, já em pleno romantismo, desenvolveram o legado radcliffeano. Note-se em *Frankenstein* (1817), de Mary Shelley, que a criatura, desprezada e temida, se refugia nas florestas sombrias européias ou foge para as gélidas paisagens siberianas; isso perceptível também se torna em *O morro dos ventos uivantes* (1847) de Emily Brontë, texto no qual predomina uma natureza revolta, tempestuosa e misteriosa, tal qual o interior de seu protagonista. Não sem tempo a crítica aponta para esse e outros fatores, Ann Radcliffe como pré-romântica e fonte de muitos escritores góticos como também não-góticos.

Como se pode observar, os ambientes ultrapassam a categoria de mero cenário, pois passam a interagir com as personagens de modos distintos. É possível dizer, então, que tais espaços, trabalhados como o são, constituem um dos pontos cruciais na geração da atmosfera gótica, permitindo, por si só, o enquadramento de textos no gênero, em muitos dos casos.

## **b) As Personagens Tipicamente Góticas**

O segundo elemento elencado como parte da narrativa gótica – a personagem – não deve ser vista ou entendida fora do contexto que o gênero impõe. Isso porque muito da tipologia das personagens trabalhada no texto gótico pode também ser encontrada nos romances históricos, de costumes e outros tantos.

Sabe-se que “É (...) a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza.” (CANDIDO, 1995a, p. 21). No entanto, dentro da ficção gótica, ela deve estar coadunada com outros elementos, como é o caso da natureza anteriormente explicada, desde a sua caracterização até os seus atos, a fim de que ganhe a tonalidade típica de uma ou outra das categorias mais desenhadas dentro do gênero: o herói/a heroína e o vilão góticos.

Geralmente, o herói gótico não é tão explorado quanto a heroína e o vilão, embora, por vezes, seu papel seja crucial no desfecho da obra. Sua caracterização se apresenta quase sempre de forma muito linear e previsível – são

heróis de origem nobre, empobrecidos e anônimos, cavaleiros e honrados, envolvidos em alguma espécie de mistério a respeito de si mesmos que se desenrolará ao final.

Isso é facilmente notado em *Otranto* em relação à personagem Teodoro. Este é um bravo couteiro que se passa por camponês, no entanto possui uma semelhança bastante acentuada com Afonso – governador daqueles domínios antes de Manfredo. Após uma série de incidentes, o jovem é reconhecido como filho de Afonso e legítimo herdeiro das terras.

A inverossimilhança na construção dessas personagens é, factualmente, um ponto marcante. De certa forma o herói guarda traços do cavaleiro medieval, embora este tenha um aspecto mais notável, pois é glorificado tanto pelo seu percurso como pelos atos de virtude e coragem que desenvolve na narrativa. As semelhanças, portanto, são mais em relação ao caráter benévolo e religioso, que aos atos em si, tendo em vista o herói da narrativa gótica nem sempre realizar a caminhada tortuosa do herói dos romances de cavalaria.

Em algumas narrativas o herói é, inclusive, personagem dispensável – lembre-se o caso de *Vathek* (1786), de William Beckford. Nesta obra não se tem a figura do herói, os vilões – o califa Vathek e sua mãe Carathis – dominam a história e todas as peripécias são desenvolvidas sem a inclusão de um herói no enredo.

A heroína, por sua vez, é personagem muito mais freqüente nos textos góticos, mas não menos linear que os heróis. Quase sempre ela apresenta estados alterados e extremos: chora, desmaia, vocifera, apresenta uma quase ausência de pensamento, não tem humor, é pura, inocente e débil.

Sua ação, porém, dentro da ficção, é evidente uma vez que está sempre associada ao bem que terá seu ponto de contato, na figura de vítima, com o mal – encarnado pelo vilão. O espaço em que se encontra a heroína está constantemente associado à clausura, seja castelo, seja convento e, em alguns casos, a natureza.

A heroína é perseguida pelo mal e quase sempre alcançada por ele – este é o momento, geralmente, de maior suspensão do texto em que o bem e o mal se confrontam. O desfecho que a partir daí se dá confere o tom transgressor ou moralizante do texto.

Ann Radcliffe prioriza, em seu elenco, personagens jovens, heroínas, vivendo quase sempre na Idade Média ou na Renascença e, por mais terrores que essas moças possam encontrar no decorrer da obra, ao final a ordem é sempre reestabelecida – fórmula que caiu muito bem no gosto dos leitores da época.

Talvez por isso, quando Lewis publica *The Monk*, o impacto com o qual o livro foi recebido ganhou notoriedade entre as obras da ficção inglesa, pois o escritor quebra a velha fórmula da ordem reestabelecida e mata sua heroína, violada por um monge que era, na verdade, seu próprio irmão.

Fred Botting, em seu livro *Gothic*, revela que essa novela foi considerada perigosa em sua obscenidade. Isso quiçá se dê devido à presença da força diabólica presente na narrativa, provável herança alemã do *Fausto* – Lewis conheceu Goethe durante uma visita à Alemanha e, posteriormente, traduziu muitos contos germânicos para o inglês. Já em 1797, um ano após a publicação do texto de Lewis, Radcliffe publica *The Italian* – texto que empresta o mesmo mote do de Lewis, mas que é apresentado de uma forma um pouco mais realística, presa, em termos, aos velhos moldes da escritora.

O vilão gótico destaca-se, quase sempre, nas narrativas do gênero, pois é nele que estão encarnadas as forças da tirania, da maldade e dos vícios que se antagonizam com as virtudes dos heróis e heroínas.

A personagem Manfredo, de *O Castelo de Otranto*, constitui verdadeiro arquétipo do mal que será retomado em textos posteriores. A personagem é movida pela ambição – por ser o usurpador do castelo, pretende ir às últimas conseqüências, renegando seu casamento com Hipólita para casar-se à força com Isabela, noiva de Conrad – filho de Manfredo, morto no início da narrativa esmagado por um elmo gigante. O casamento por interesse, que iria se realizar entre os dois jovens, serviria para legitimar o poder de Manfredo sobre o castelo de Otranto, porque sobre sua linhagem pesava uma maldição. As ações do tirano são irracionais e culminam quando ele, sem querer, acaba matando sua filha Matilda.

Essa síntese do enredo acaba por revelar um ponto notório sobre esse vilão: da mão dele não emana, apenas, a morte na forma do assassinato, há um detalhe – trata-se da própria filha. Outros crimes dessa e de diferente natureza ocorrem constantemente nos textos góticos, o que acentua o caráter transgressor. Foge-se à “normalidade” e recorre-se àquilo que de mais velado e inaceitável possa existir.

Por isso também, não raro, encontram-se as transgressões de ordem sexual proliferando dentro do gênero. Ambrósio, o monge vilão de Lewis, além de estar movido pela luxúria, ainda busca auxílio nas forças sobrenaturais, por meio de um pacto demoníaco, para realizar seu intento de possuir Antonia. Os escrúpulos são suprimidos pelos vícios que se fazem latentes e reclamam serem satisfeitos.

Os estados e ações dos vilões são quase sempre exagerados, como os dos restantes das personagens e, de vez em quando, não faltam algumas descrições de cunho fantástico que envolvem esse tipo de personagem “(...) mas quando se zangava um de seus olhos tornava-se tão terrível que ninguém o podia encarar: o infeliz sobre o qual ele se concentrava caía de costas, no mesmo instante, e algumas vezes expirava” (BECKFORD, 1997, p.5).

Nessa descrição pode-se observar que o olhar do califa Vathek projeta, em certos momentos, poderes sobrenaturais de cunho fatal sobre suas vítimas. Ao utilizar de tal artimanha o autor alia um elemento do texto gótico – o sobrenatural – à essência humana deturpada do vilão, o que confere à personagem um grau maior de vilania, por se adentrar na esfera do inexplicável.

De forma mais acentuada a associação entre o natural e o sobrenatural na caracterização do vilão poderá ser visto em *Melmoth* (1820). A personagem Melmoth consegue um prolongamento da própria vida por meio de um pacto diabólico e também emite, através dos olhos, um fulgor mortífero. A construção dessa personagem excede a de Vathek. “Maturin foi sem dúvida nenhuma um gênio, e como tal foi reconhecido por Balzac, que agrupou Melmoth com o Don Juan de Molère, o Fausto de Goethe e o Manfredo de Byron como as mais notáveis figuras alegóricas da moderna literatura européia” (LOVECRAFT, 1987, p.24)

Nos desdobramentos da ficção gótica, já no século XIX, será possível encarar uma outra faceta do vilão – o monstro, cuja figura predominante ficará a cargo do vampiro, do qual tornou-se o maior representante *Drácula* (1897), de Bram Stoker.

A tirania encarnada pelo vilão é freqüentemente associada por uma parte da crítica especializada à metáfora de uma sociedade arcaica, cujo poder concentrava-se nas mãos dos senhores e do clero, que perde paulatinamente seu

espaço para um novo tipo de organização social emergente no século XVIII. Magalhães (2003) sobre isso explica:

Baldick (1992: 16), preocupado com as intrincadas relações entre o contexto sociopolítico e a construção de mitos e monstros na escrita do século XIX, vê o romance gótico como um dos dois grandes corpos da literatura que emana das questões ligadas à Revolução Francesa; cabe ao gótico especificamente a preocupação com ‘as formas feudais de poder pessoal ilimitado e seu abuso tirânico’. (p.29)

Embora pareça um pouco reducionista, essa interpretação abre um espaço para análise da personagem bastante interessante dentro da ficção gótica, da mesma forma que se tornam possíveis outras leituras ligadas a tais personagens, como é o caso da questão da raça e da sexualidade – ambas já estudadas dentro do gênero pela crítica.

### **c) O Elemento Sobrenatural**

O elemento sobrenatural integra o terceiro elemento da ficção gótica aqui descrito. Sua evocação em textos escritos em pleno século das Luzes é, sem sombra de dúvida, a principal articulação contrária à racionalidade pregada pela elite letrada neoclássica. Por isso muitos dos críticos considerarem o gótico como uma das mais legítimas expressões do pré-romantismo.

Todorov categoriza o sobrenatural como um dos elementos que compõem o fantástico-maravilhoso “(o maravilhoso, ao contrário, se caracterizará pela existência exclusiva de fatos sobrenaturais, sem implicar a reação que provoquem nas personagens)” (2003, p.53). O autor ainda descreve em *Introdução à Literatura Fantástica* duas funções do sobrenatural – a função social e a literária

Vê-se enfim em que coincidem a função social e a função literária do sobrenatural: trata-se nesta como naquela de uma transgressão da lei. Quer seja no interior da vida social ou da narrativa, a intervenção do elemento sobrenatural constitui sempre uma ruptura no sistema de regras preestabelecidas e nela encontra justificação (2003, p. 174).

A ficção gótica nutriu-se de maneira particular do sobrenatural e encontrou no imaginário medieval matéria inesgotável para explorar. Sabe-se que no medievo quase que a totalidade dos fatos ou criaturas ditas sobrenaturais constituíam crenças legalizadas. Nesse sentido, a religião foi o organismo que mais legitimou o credo num universo governado pelo diabo e seus agentes terrenos. No mesmo caminho, a expansão ultramarina contribuiu em muito na expansão desse imaginário, por meio de seus relatos de viagens que interpretavam de forma horrorizada e monstruosa o contato com culturas distantes e diferentes da européia.

Deve-se evidenciar que não é pelo mero fato de um texto possuir lances ou personagens sobrenaturais que ele possa ser classificado como gótico. Se assim fosse *As mil e uma noites* deveria ser considerada como tal e, de fato, ela não é. Necessário é que tais elementos ligados ao sobrenatural também estejam irmanados com outros ingredientes que criem a “atmosfera gótica”.

Os elementos sobrenaturais no texto gótico podem ser essenciais ou também acessórios. *O castelo de Otranto* emprega-os de maneira banal e ínfima: o elmo gigante que esmaga Conrad; um fantasma que sai do quadro solenemente sumindo em outro aposento; as plumas do elmo que se agitam ante um acontecimento de importância, etc. Nem sempre há, nesse texto, a preocupação de se ligar o sobrenatural à ação direta das personagens, o que o deixa deslocado em alguns momentos.

Muitos dos fatos sobrenaturais estão subordinados ao lugar do qual emergem, mantendo, assim, uma relação estrita com a arquitetura e a história do ambiente. Por detrás deles se escondem as maldições dos antepassados e os feitos que recaem sobre a geração atual, manifestando-se de maneira inexplicável. A proliferação dos contos de fantasmas ingleses do século XIX e início do século XX têm estreita relação com tudo isso, embora neles já possa se encontrar uma trama sobrenatural mais bem elaborada.

As diferentes maneiras com as quais o escritor pode lidar com o elemento sobrenatural nos textos góticos levou Montague Summers a sugerir uma classificação para o gênero:

A rubrica *gótico* abrange um vasto território. Seguindo o esquema classificatório quádruplo sugerido por Montague Summers, podemos ver que ele subsume o gótico histórico, o gótico natural ou explicado, o gótico sobrenatural e o gótico equívoco. O gótico histórico representa uma história situada no passado imaginado, sem sugerir eventos sobrenaturais, ao passo que o gótico natural introduz o que parecem ser fenômenos sobrenaturais apenas para dissolvê-los por meio de explicações. (...) O gótico equívoco (...) torna ambígua a origem sobrenatural dos acontecimentos que aparecem no texto em personagens psicologicamente perturbados. (...) Da mais alta importância para a evolução do gênero do horror propriamente dito foi o gótico sobrenatural, no qual a existência e a ação cruel de forças não naturais são afirmadas de maneira vívida. (apud. CARROLL, 1999, p. 17)

Das distinções acima, duas merecem maior atenção devido a sua força geratriz nos desdobramentos da ficção gótica: o gótico natural e o gótico sobrenatural. O primeiro encontra seu apogeu na pena habilidosa de Mrs. Ann Radcliffe, cuja obra máxima, *The mysteries of Udolpho*, representa um dos pontos altos da ficção gótica, apesar da considerável extensão que a mesma possui. Radcliffe procura explicar de forma racional todos os acontecimentos sobrenaturais que ocorrem no enredo de seus livros. Isso funciona, na diegese, para as personagens que têm os seus conflitos resolvidos ao final do texto, no entanto, para o leitor parece ficar a sensação por vezes frustrante de algo “forçado” ou absurdo, usado como mera técnica de desfecho.

Encontra-se aí a gênese daquilo que alguns chamarão de “gótico misterioso/de suspense”, ou seja, narrativas de mistério recheadas de fatos aparentemente sobrenaturais que serão inevitavelmente explicados depois. Pode-se perceber que a própria narrativa policial de suspense, considerada como um dos ramos do gótico, utilizou de tal artifício, às vezes, com grande maestria – encaixam-se nesse exemplo alguns contos de Poe, como “Os assassinatos da Rua Morgue” (1840).

Priani (s/d), ao discorrer sobre Ann Radcliffe, atesta que a autora recorre aos fenômenos sobrenaturais como material acessório, colocando-os na boca de personagens crédulos, ignorantes ou serventes. Explica-os de forma banal a fim de não perdurar o assombro, pois são apenas apêndices da atmosfera que os supera e significa.

Já o gótico sobrenatural foge ao compromisso de explicar qualquer fato que não esteja de acordo com a realidade, amalgamando ambos os elementos – real e sobrenatural – a fim de criar o clima lúgubre, sombrio no qual se desenrolam fatos mais inexplicáveis ainda, que geram todo um sentimento de terror e horror.

Por isso *The monk*, de Lewis, e *Melmoth, the Wanderer*, de Maturin, são considerados o ponto alto na fundação da novela ou romance de terror/horror. Ambos os textos possuem uma aura satânica adensada – inspirada em Milton e Goethe. A intervenção direta do diabo no destino das personagens, a retomada do mito do judeu-errante e outros tantos fatos singulares acabam por conferir aos textos a atmosfera opressiva, típica do horror cósmico do qual tanto fala Lovecraft. É importante fazer aqui uma observação, as análises feitas sobre esses textos procuram levar em conta o contexto da época em que foram escritos. É lógico que, hoje, com o advento do cinema, com o pulular de centenas e centenas de narrativas góticas modernas e contemporâneas, a receptividade de tais textos pelo leitor se dê, talvez, de maneira diferente.

#### **d) A Estrutura Narrativa Preponderante do Gótico**

A estrutura da narrativa gótica tradicional esbarra primeiramente na própria designação do gênero: novela ou romance? Este é um ponto conflitante, aliás, não só naquilo que diz respeito ao gótico, mas também a outras obras de diferentes vertentes. Os olhares dos teóricos nem sempre convergem em uma mesma direção quando se trata de fazer tal classificação, portanto, não se pretenderá aqui elucidar esse “enigma”.

É válido notar, todavia, que essa classificação foi uma preocupação da época. Botting (1996) diz que “Nas discussões sobre ficção do século XVIII, o termo ‘romance gótico’ é mais aplicado que ‘novela gótica’ como ele destaca o elo entre romances medievais, as românticas narrativas de amor, cavalheirescas e de aventura (...)”<sup>10</sup> (p.24).

No capítulo em que explica essas discussões, Fred Botting registra um argumento utilizado por Samuel Johnson em *The Rambler* (1750), a respeito das diferenças entre novela e romance. Johnson expõe que o romance era descrito

---

<sup>10</sup> “In discussions of eighteenth-century fiction, the term ‘Gothic romance’ is more applied than ‘Gothic novel’ as it highlights the link between medieval romances, the romantic narratives of love, chivalry and adventure (...)”

como primitivamente extravagante e fantasioso no qual se inserem personagens fabulosos, reinos, gigantes e incidentes maravilhosos, enquanto a novela privilegiava observações instrutivas sobre o mundo real. Essa é uma das prováveis razões do porquê da preferência então pela classificação **romance** para a narrativa gótica.

O que se torna claro na estrutura do texto gótico tradicional é a profusão de histórias dentro de uma única narrativa. São histórias dentro de histórias, saídas das bocas não apenas dos protagonistas, mas também das personagens secundárias<sup>11</sup>. Esta técnica, quando bem manejada, produz um excelente efeito dentro de qualquer espécie de texto, no entanto, em parte considerável das narrativas góticas, ela dilui a trama e nem sempre consegue tecer as amarras com o enredo principal.

Em *The monk* se tem um exemplo dessa técnica utilizada de forma bem sucedida, trata-se do episódio acessório da freira sangrenta, no qual se percebe o vigor da escrita de Lewis.

Esse entrelaçamento de histórias é um dos fatores que contribui para um outro ponto: geralmente, os textos góticos são muito extensos e redundantes, tome-se por exemplo a edição da Oxford Classics de *The mysteries of Udolpho*, contendo 670 páginas escritas em letra miúda e apertada, de difícil leitura para os dias de hoje. Fogem a essa regra alguns textos canônicos, dentre os quais *O castelo de Otranto*.

#### **e) A Fabulação Gótica (alguns temas e motivos)**

É dentro da estrutura mencionada anteriormente, que se desenrolam temas recorrentes em diversos textos góticos. Não se pretende, aqui, elencar todos os temas góticos, mesmo porque isso seria inviável e desnecessário, visto que grande parte deles pode circular pelos mais diversos gêneros; tome-se por exemplo a morte: este tema é encontrado tanto na narrativa, quanto na lírica ou no teatro, pode-se percebê-lo no romance de costumes, nas narrativas históricas, nos textos de aventura, no romance policial e daí por diante.

O que se coloca, portanto, como temas góticos, leva em consideração não apenas eles em si, mas a maneira como são articulados no texto, bem como os motivos inerentes.

---

<sup>11</sup> Note-se que não se afirma aqui que a técnica da narrativa encaixada seja exclusividade do gótico, outras narrativas anteriores ao gênero já fizeram uso dela. Como exemplo maior pode-se citar *As Mil e uma Noites*.

Um dos temas mais recorrentes no gótico e assinalado pela crítica é aquele sobre o qual se desenvolve a narrativa de *O castelo de Otranto*: **o pecado dos pais que recai sobre os filhos em forma de maldição**. No romance de Walpole o filho Conrad morre logo no início do texto e a filha Matilda será assassinada pelo próprio Manfredo ao final da história. Os dois únicos filhos do tirano, mesmo desconhecendo a vilania do pai, pagam com a vida o erro do mesmo. Junto a isso encontram-se os motivos da donzela perseguida, do herói humilde, do noivo “bom” que assume o lugar do pai falecido, também bom etc.

A partir disso é possível enumerar um outro tema: **o da educação feminina feita na base do isolamento, dentro do mundo edênico da inocência**. Esse é o mote central do mais famoso romance radcliffeano – Emily é criada em meio a toda a proteção paterna e, apenas após a morte de seu pai, é que irá descobrir o “mundo”. A heroína frágil e perseguida novamente é encontrada aqui, bem como o vilão cruel, os bandidos, o castelo como lugar de emanção de todo o mal e uma presença marcante da natureza sublime.

Os temas ligados à sexualidade, como **o incesto, a homossexualidade, a poligamia, o sadomasoquismo** e outros que se situam à margem daquilo que era tido como normal pela sociedade ditam sua presença nos textos góticos. Há uma diferença, no entanto, que se faz necessária observar: os primeiros textos do gênero fazem, às vezes, menção a esses temas de uma maneira diferente, que poderá ser contemplada em narrativas posteriores. A título de exemplificação, compare-se *O castelo de Otranto* com *The monk*.

A personagem Hipólita de *Otranto* se encontra às vias de ser preterida como esposa, pois Manfredo almeja casar-se com Isabela, violando, assim, as leis da monogamia e a aliança cristã promulgada no altar. O casamento com a moça, porém, tem o foco gerado no interesse de Manfredo em legitimar sua posse do castelo, em nenhum momento aparece o desejo como impulso de violação da lei matrimonial.

Em *The monk* a mulher não será mais vista de maneira espiritual e desencarnada, 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 torturas, crueldade e flagelamento.

Os temas referentes à **religiosidade** desenvolvem aquilo que é designado pela crítica como um sentimento anti-católico, questionador do

isolamento, da sexualidade reprimida, bem como das autoridades constituídas com aura de deidade. Além do texto de Lewis, no século XIX assinala-se um outro – de origem alemã – *A bruxa âmbar*, de Johannes Wihelm Meinhold (1797-1851). Este texto foi publicado pela primeira vez como fragmentos de uma crônica verídica do século XII, sendo levado a sério por religiosos e historiadores que o usaram como munição na crítica à perseguição das bruxas empreendida pela igreja. O autor foi duramente criticado ao revelar que tudo não passava apenas de ficção.

Além das personagens e do ambiente religioso serem utilizados como elementos de discussão da própria religião, outras narrativas que trazem à tona assuntos como **a imortalidade** e **o mito da criação** marcam presença na história do romance gótico.

A imortalidade é discutida em textos como *St Leon* (1799), de William Godwin, que recupera a promessa do elixir da longa vida e da pedra filosofal – uma das buscas mais fantásticas da antiga alquimia – ou em textos como o de Maturim, por meio da venda da alma ao diabo. O mito da criação e da rejeição, notavelmente desenvolvido por Milton, será recuperado em *Frankenstein* (1818), de Mary Shelley.

**A morte** constitui um outro tema que deve ser observado com cuidado nos textos de ficção gótica. Por se tratar de um assunto presente na maioria dos textos literários, o que se pode evidenciar no gótico são peculiaridades a ela associadas. Como ponto de partida, nota-se que ela raramente ocorre de forma natural. A persistência dos crimes e a intervenção de forças sobrenaturais presidem os momentos de morte. Esses são os ingredientes góticos que procuram gerar no leitor um sentimento de medo eminente, por unir o reconhecível ao incognoscível.

O além-morte, retratado nas figuras fantasmiais e espectrais, constitui quase que um *moto perpétuo* dentro do gótico, tamanha a sua recorrência. Nem sempre o fantasma é visto, às vezes é sugerido por meio de recursos convencionais ao gênero: gemidos, portas que se abrem e fecham sem interferência humana, velas que se apagam sozinhas etc. O fantasma está associado ao passado do lugar e aparece no presente a fim de julgá-lo. Ao lado dos fantasmas, coloque-se também a figura do morto-vivo, cujos ícones são a criatura do Dr. Frankenstein e a do Vampiro.

A peste, o canibalismo, a putrefação, a necrofilia, o emparedamento, a tortura e a decrepitude são somente algumas das imagens associadas à morte na

ficção gótica, e cada uma delas daria assunto para ser desenvolvido em análises isoladas.

No século XIX, esses temas não serão de todo abandonados, apenas percebe-se um interesse maior, principalmente no final desse século, por temas ligados ao **duplo** e à **loucura**.

### 2.1.2 Considerações Relevantes sobre o Gótico

Considerando o que foi exposto até aqui, torna-se possível compreender alguns elementos constitutivos do gótico tradicional, a partir da obra de Horace Walpole. Outras questões, porém, vêm à tona tanto no que se refere ao gótico tradicional, ou “clássico”, quanto aos seus desdobramentos.

Um ponto difundido nos estudos sobre o gótico e que já possui, inclusive, crítica especializada é o da escrita feminina. A discussão é gerada a partir das constatações de como o gótico foi um veículo importante para a propagação de escritoras, em uma época na qual a mulher que exercesse essa função era vista com o olhar do preconceito e do pouco caso.

Ao menos três nomes ocuparam destaque nessa espécie de produção no século XVIII: Clara Reeve, Sophia Lee e Ann Radcliffe; no século XIX encontram-se vultos femininos do gabarito de Mary Shelley e de Charlotte e Emily Brontë. As pesquisas apontam, todavia, que o número de escritoras que se dedicaram ao gênero deve ter sido ainda maior, uma vez que boa parte da produção gótica ou não era assinada, ou feita através de pseudônimos e, como já foi dito no início, muito disso se perdeu ou continua, ainda, dormindo em arquivos.

A questão perturbadora é: há ou não diferenças de manejo do material gótico por homens e mulheres. Arriscar-se a uma resposta seria uma insensatez, uma vez que não é possível analisar isso apenas em alguns parágrafos, quando existem pessoas empenhadas com propriedade sobre a questão há muito mais tempo. Explanar alguns pontos, todavia, é viável, desde que tomadas as devidas precauções com o material.

Maggie Kilgour, em seu brilhante estudo *The rise of the gothic novel* (1995), traça algumas diferenças entre o gótico masculino e o feminino no decorrer

das páginas 37, 38 e 39. As reflexões sobre o gótico feminino pairam quase que integralmente sobre as obras de Radcliffe. As diferenças descritas por Kilgour serão abaixo transcritas de forma sintética.

A primeira constatação é a de que o modelo gótico masculino é baseado na individualidade e autonomia, ao passo que o modelo feminino nunca é independente – é um modelo essencialmente relacional, que encontra seu objetivo ao ingressar em uma nova relação através do casamento.

Na continuidade do estudo, a autora aponta que, na tradição do gótico masculino, o foco da narrativa está no individual, como uma espécie de super-homem satânico revolucionário que não consegue se integrar à sociedade pelo fato de ser alienado. Na tradição feminina, a forma é circular e trabalha para eliminar o conflito e a descontinuidade radical. A individualidade feminina é sempre trazida seguramente para dentro de uma ordem social reafirmada no final.

No que diz respeito ao enredo, o gótico masculino focaliza a impossibilidade de conciliar as exigências pessoais e individuais aos interesses da sociedade. No outro pólo, o gótico feminino explora meios de reconciliar interesses individuais com as exigências da sociedade.

O gótico masculino segue uma estética revolucionária, freqüentemente associada com a arte romântica, que desfamiliariza a realidade a fim de se fazer vê-la de modo novo. O gótico feminino, ao inverso, sugere uma estética burguesa, cria um círculo de desfamiliarização e estranhamento, seguido por um reestabelecimento da vida convencional. No gótico feminino, o reino doméstico aparece nas formas pesadelares distorcidas nas imagens da prisão, do castelo, no qual o homem aprisiona mulheres passivas e indefesas.

Pontuar as diferenças entre o gótico masculino e feminino colabora na elaboração de uma análise mais profunda do texto. Em se tratando de história da literatura gótica, no entanto, o que deve ser lembrado é a importância de Radcliffe no desenvolvimento do gênero. Se o texto de Walpole possui o caráter fundador, o de Radcliffe possui o caráter inovador – com ela se instaura o romance de suspense permeado por um conceito de terror associado ao sublime.

Quando se trata de terror é comum a sua associação com o horror – em vários casos e, indiscriminadamente, são usados como sinônimos. Há diferenças pontuais, todavia, entre eles:

No ensaio de Radcliffe publicado postumamente 'O sobrenatural na poesia' (1826), um desenvolvimento da teoria estética de Burke, a oposição que é estabelecida entre terror e horror proporciona uma proveitosa delimitação de diferentes estratégias góticas: 'Terror e horror são oposições tão distantes, que o primeiro expande a alma, e desperta as faculdades para um alto grau de vida; o outro contrai, atemoriza e principalmente anula-as.' (p.149) Radcliffe, em sua ficção, privilegia o terror acima do horror.<sup>12</sup> (BOTTING, 1996 p. 74)

David Punter (1996) mostra a importância do tratado de Burke a respeito do sublime pelo fato de ali haver a primeira tentativa de se estabelecer a conexão entre o sublime e o terror. Decorre daí a influência do escrito de Burke sobre a obra de Radcliffe, que soube colocar em prática nos seus romances aquilo que ele havia sistematizado.

O sentimento de terror despertado em uma personagem pode, por extensão, também ser despertado no leitor. Tome-se, por exemplo, a descrição de uma personagem sendo perseguida em meio a uma paisagem, cortada por serras escarpadas e nevadas, contendo abismos imensuráveis. A grandeza do lugar gera nessa personagem um sentimento de incerteza, de terror, há uma expansão dos sentidos dela face ao ambiente, aliado ao nervosismo da perseguição. Um sentimento análogo ao vivido pela personagem pode também ser despertado no leitor, dentro do pacto emocional que este faz com a leitura.

O horror, por sua vez, encontra-se ligado a um outro tipo de estado emocional. O próprio cunho etimológico do termo já explicita claramente tal estado:

A palavra "horror" deriva do latim "horrere" – ficar em pé (como cabelo em pé) ou eriçar – e do francês antigo "orror" – eriçar ou arrepiar. E embora não seja preciso que nosso cabelo fique literalmente em pé quando estamos artisticamente horrorizados, é importante ressaltar que a concepção original da palavra a ligava a um estado fisiológico anormal (do ponto de vista do sujeito) de agitação sentida (CARROL, 1999 p. 41)

---

<sup>12</sup>“In Radcliffe’s posthumously published essay ‘On the Supernatural in Poetry’ (1826), a development of Burke’s aesthetic theory, the opposition that is established between terror and horror provides a useful delineation of different Gothic strategies: ‘Terror and Horror are so far opposite, that the first expands the soul, and awakens the faculties to a high degree of life; the other contracts, freezes, and nearly annihilates them’ (p.149). Radcliffe, as in her fiction, privileges terror over horror.”

O horror tende a retrair ou até aniquilar a faculdade humana diante do objeto do qual é emanado. Uma cena como a que se encontra em *The monk*, em que a noviça Agnes, após descobrir-se grávida, encerra-se com a ajuda de Ambrósio em uma imunda cripta nas profundidades do convento, onde seu bebê nasce, morre e apodrece em seus braços, certamente não desperta um sentimento de expansão, mas sim de contração e pavor. As imagens ligadas ao horror estão sempre associadas ao monstruoso, ao grotesco, à putrefação, a cadáveres gélidos e outras mais que, geralmente, causam repugnância.

Essa diferença entre terror e horror é bastante importante para se entender os desdobramentos da ficção gótica, levando-se em conta que muito daquilo que foi produzido nos séculos XIX e XX está mais para a uma definição de literatura de terror ou horror que do romance gótico tradicional.

Vale notar ainda que tanto o terror como o horror podem estar presentes numa mesma obra, e comumente o estão. Radcliffe, como já foi dito, prioriza o terror ao horror em seus textos, Lewis, por outro lado, eleva o horror acima do terror em seus romances.

A diferenciação entre ambos, portanto, está mais ligada às imagens recorrentes nos textos e a que espécie de sentimento geram nas personagens e, por extensão, também no leitor: “O gênero do horror, que atravessa muitas formas e muitas mídias, recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou, antes, de modo ideal; essa emoção constitui a marca de identidade do horror.” (CARROL, 1999, p. 30)

Se a Radcliffe pode-se atribuir o modelo do romance de suspense/terror, a Lewis se atribui o desenvolvimento do gênero terror/horror ao qual se irmana Maturim. Um caso a parte é *Vathek*, pois nele se encontra muito do conto oriental (certamente advindo de *As mil e uma noites* – texto bastante em voga na época) e do imaginário ocidental, mergulhado essencialmente em cenas de terror/horror, algumas de gosto duvidoso e mal articuladas. Por essa razão, nem sempre essa obra aparece emoldurada nos quadrantes da história do gênero gótico.

Uma grande contribuição ao gênero é desencadeada por Mary Shelley ao introduzir a figura do monstro em *Frankenstein*, seguida pela noveleta de J. W. Polidori *The Vampire* (1819). Tem-se aí um filão que virá a ser bastante explorado e sofrerá toda espécie de metamorfoses, sejam elas de cunho sobrenatural ou científico. Nesse sentido, posteriormente, a ficção de H. P. Lovecraft

proporcionou, em alguns de seus textos, a fusão de criaturas alienígenas ou formas de vida primitiva aos enredos tradicionais do gênero – o que, por vezes, produz um agradável efeito de surpresa e novidade.

Os desdobramentos literários da ficção gótica vão se enraizando século XIX adentro, sendo assimilados por escritores de tendências distintas. A mão hábil de Sir Walter Scott apropriou-se, por diversas vezes, de elementos ligados ao gótico e demonstrou conhecimento de caso ao publicar *Letters on Demonology and Witchcraft* (1830), verdadeiro documento sobre o imaginário mágico europeu.

Um dos belos exemplos de literatura do gênero encontra-se em *O morro dos ventos uivantes*, de Emily Brontë, um melodrama romântico recheado de ingredientes góticos. Um herói/vilão byroniano – Heathcliff – ocupa o lugar de destaque nesta obra e os toques sobrenaturais são acrescentados na medida certa, gerando um clima de incerteza sobre a natureza de determinados eventos.

O foco dessa narrativa já não se encontra mais no ambiente, embora este seja de suma importância no texto. É a alma atormentada de Heathcliff e a opressão vivida por todos aqueles que vivem ou têm contato com ele que dominam a história; a personagem, aqui, ganha vida interior substancial, fugindo ao esquema linear, ditado outrora pelo gótico tradicional.

É importante observar o ambiente gótico no século XIX, pois ocorrem algumas mudanças tanto no *status* conferido a ele anteriormente como na própria imagem dele descrita. Se, no século XVIII, um dos pontos de partida para identificação se um texto pertencia ou não ao gótico era o ambiente e o tempo em que se localizava a história, no século XIX isso já não será regra.

Os velhos castelos são substituídos por mansões mal-assombradas pelos fantasmas, espíritos ou, até mesmo, recordações de um passado que volta para fustigar as personagens do presente. Os labirintos ou criptas escondidas nos subsolos dos antigos ambientes góticos, dão lugar às ruas mal iluminadas, cheias de becos e esconderijos que brotam das modernas cidades do oitocentos: “A cidade moderna, industrial, sombria e labiríntica, é o lugar do horror, violência e corrupção. Descobertas científicas fornecem os instrumentos do terror, crime e a mente

criminosa apresentam as novas figuras ameaçadoras da desintegração social e individual<sup>13</sup>” (BOTTING, 1996, p. 114)

É nesse ambiente que se desenrola uma das mais bem urdidadas histórias de Robert Louis Stevenson – *O médico e o monstro* (1886). O tema do duplo é trazido à tona a fim de revelar o conflito entre civilização-instinto, cultura e natureza. A ciência torna-se a responsável por despertar o monstro que se encontra no íntimo da personagem Dr. Jekyll, funcionando, assim, como a propulsora do terror desencadeado no livro. O outro – inimigo constante do eu – não figura mais na pele de um vilão ou de um monstro qualquer, que se encontra à distância do sujeito, mas sim dentro deste que, por meio de uma projeção exterior, toma ciência do caso – o que culminará, geralmente, no enfrentamento de ambas as facções.

Tema similar ao romance de Stevenson será articulado também por Oscar Wilde em *O retrato de Dorian Gray* (publicado em folhetins numa revista a partir de junho de 1890). Esse interesse pelo duplo certamente é alavancado pelos estudos psicanalíticos de Freud que muito se nutriram de fontes literárias.

A abordagem do tema do duplo dentro do gênero, geralmente, se apresenta de forma a evidenciar uma espécie de deterioração mental vista de dentro do indivíduo ou perfazendo o caminho contrário, vista de fora. Em tal abordagem visões, espelhos e quadros são figuras quase que indispensáveis na projeção da duplicidade.

Esse mesmo final de século XIX, onde se projetam as obras supracitadas de Stevenson e Wilde, também é marcado pelo Simbolismo e Decadentismo. Tais estéticas recuperaram muito dos elementos artísticos românticos, principalmente aqueles ligados ao mal do século, e fizeram deles uma espécie de releitura, dentro de um clima mais onírico e de um subjetivismo muito mais exacerbado.

É justamente no final desse século (1897) que Bram Stoker publica *Drácula*, um dos mais importantes romances de caráter gótico escritos até então. Muito do gótico tradicional é lembrado aqui, a começar pela ambientação no castelo e por um certo toque de natureza mórbida/sublime.

---

<sup>13</sup>“The modern city, industrial, gloomy and labyrinthine, is the locus of horror, violence and corruption. Scientific discoveries provide the instruments of terror, and crime and the criminal mind present new threatening figures of social and individual disintegration.”

A obra de Stoker alcança sucesso e se torna modelo para o que virá a ser desenvolvido mais tarde. O tema do duplo, sutilmente explorado, se projeta de forma um tanto diferente daquela encontrada no romance de Stevenson. O binômio Jekyll-Hyde se manifesta em um mesmo corpo, já Harker-Drácula encontram-se em corpos diferentes.

Ao lado dessa exposição feita sobre os desdobramentos da ficção gótica é necessário lembrar que o gênero não é privilégio inglês, embora seja com Walpole que ele se torna categoria. A literatura alemã e a francesa abrigam muito do gênero, cada uma delas matizada pelas próprias sombras inerentes à cultura local. Nomes como Byron, Schiller, Hoffmann, Goethe, Gautier, Musset, Maupassant, Flaubert, entre tantos, dispensam comentários no que se refere à qualidade como também à influência exercida dentro e fora de seu país. Todavia, não se descarta o fato de a literatura inglesa ter sido fonte de inspiração, devido à propagação que teve em outros países. Nesse sentido, vale a afirmação de Mário Praz:

Os romances ingleses de terror foram logo traduzidos e tiveram larga difusão na França, onde encontraram um terreno já preparado pela dramaturgia monacal francesa que tratava de peripécias afins; influíram no desenvolvimento do melodrama e do romance popular (que mais tarde se tornaria o romance de folhetim nas mãos de Sue e Dumas pai); cruzaram seus temas com os temas afins de importação tedesca (*Räuber-Ritter-Schauer-romantik*), penetrando, enfim, nas esferas superiores da literatura graças a Byron e Scott, que deles se nutriram. (1996, p. 123)

Do “outro lado do Atlântico” – na América do Norte – o gênero se difundiu de maneira espantosa e não tardou o surgimento de escritores que se alinhasssem a ele, desenvolvendo-o e imbuindo-o de certa carga local. Muito do maquinário gótico foi abandonado, no entanto, os contrastes entre luz e sombra, bons e maus, presente e passado eram evocados e implementados à literatura norte-americana.

Por ela desfilaram nomes como Charles Brockden Brown, Nathaniel Hawthorne e Edgar Allan Poe, este último escrevendo textos que se enquadram em tendências advindas do gótico como o mistério, o suspense, a narrativa policial ou dentro da própria literatura de terror/horror. Poe, inclusive, servirá de modelo para

alguns europeus notórios, como é o caso de Baudelaire, que devotava ao mestre americano grande admiração, passando a elaborar a tradução deste para o francês.

A força literária de Poe se concentra na técnica de conseguir uma dosagem exata dos elementos góticos tradicionais, sem escorregar nos exageros que o gênero propunha e, juntar a isso, uma boa carga de elementos psicológicos, além de se expressar dentro de um estilo requintado. O verossímil e o inverossímil se fazem presentes nas obras do escritor e são manejados com tal astúcia que, por vezes, fica difícil assinalar onde termina um e começa o outro.

O século XX abrigará uma vastíssima produção de literatura de terror, advinda do gótico tradicional ou de alguns de seus desdobramentos. Muito dessa produção ocupa a estante dos *best sellers*, tendo um trânsito bastante intenso entre leitores das mais variadas classes sociais e dos mais diferentes níveis de estudo. Conclui-se com essa constatação que o gênero fez escola e conseguiu se enraizar e se estabelecer nas mais diferentes culturas, continuando vivo e ativo até os dias de hoje.

Impossível seria percorrer a história de cada literatura e explicá-la de maneira satisfatória neste trabalho, primeiro, porque não é esse o objetivo – não se pretende visitar cânones estrangeiros e simplesmente parafraseá-los a fim de tentar apresentar um painel completo do nascimento e desenvolvimento da literatura gótica. Tarefa que, mesmo já feita por estudiosos de renome, acaba sempre por privilegiar uns em detrimento de outros, portanto nunca se apresentando de forma completa.

Segundo, por não ser esse o foco da tese. O que foi exposto até o presente momento tem como única meta situar o leitor dentro do gênero e de algumas de suas características mais marcantes, a fim de se criar um referencial teórico que sustente o objeto da tese – as marcas ou figurações do gótico e seus desdobramentos na literatura brasileira.

Sendo o objeto central deste estudo a literatura brasileira, faz-se necessário, então, verificar primeiramente o que os principais historiadores da literatura desenvolvida no Brasil perceberam sobre as características do gótico ou de seus desdobramentos nela e quais os autores e obras mais significativas que representam o gênero em terra *brasilis*.

### 3 CÂNONE: AUTORIDADE E PRECONCEITO

Adentrar os limites da historiografia literária é, quase sempre, pisar em um solo árido e minado. Árido pelo extremo exercício de paciência e desgaste que a matéria requer, e minado pelos muitos conceitos e também preconceitos nele existentes. Tal fato, porém, não é mérito apenas da historiografia produzida no Brasil, mas também de qualquer historiografia estrangeira que se proponha a sistematizar um cânone.

Essa reflexão não pretende desmerecer, de maneira alguma, o trabalho e os anos de pesquisa, de análise e de recolha de material gastos pelos historiadores que já imprimiram, e ainda imprimem, sua marca nos estudos literários.

Não é possível, todavia, desvencilhar quaisquer discussões acerca do assunto, da questão da autoridade do historiador e do método por ele utilizado. Nesse sentido, afirma Corrêa (1995):

Mais que o simples apontamento de datas e fatos, a história literária está sujeita a um contexto do historiador, que escolhe ou filtra o material a ser historiado. Não há história, em qualquer área do conhecimento humano, que não deixe transparecer que 'value judgements are implied in the very choice of materials' (Wellek e Warren 1949: 32). A separação do joio do trigo se dá a partir da consciência do historiador daquilo que é bom ou ruim, ou seja, uma escolha de valores. Basicamente, ele utiliza-se de princípios aceitos pela comunidade, que lhe conferem uma condição de autoridade. (p. 323,324)

Nesse filtrar do material a ser historiografado, evidencia-se o caráter pessoal da escolha proveniente de valores, conceitos, ideologias e formação intelectual inerentes à figura do historiador. Em vista disso, torna-se impossível tentar tomar uma história literária como completa, uma vez que ela sempre será seletiva; o que se possui, então, são variantes – algumas histórias da literatura compreendem maior abrangência de abordagem que outras.

Um caso notório de análise seletiva, a título de exemplificação, ocorre na historiografia literária brasileira em relação ao poeta Gregório de Matos

Guerra (1636 – 1696)<sup>14</sup>; Sílvio Romero e Araripe Júnior celebram o poeta como a grande personalidade do barroco nacional, enquanto José Veríssimo assinala uma série de restrições a esse respeito.

Na esteira desses críticos e historiadores do século XIX caminharam também os do século XX. A discussão atinge um ponto culminante quando da publicação de *O seqüestro do Barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Matos* (1989), livro no qual Haroldo de Campos questiona alguns pareceres de Antonio Candido ao tratar do poeta baiano na *Formação da Literatura Brasileira* (1957).

O que vale notar, aqui, é que Antonio Candido imprime seus julgamentos valendo-se de um filtro – sua visão de literatura nacional enquanto formação de um “triângulo ‘autor-obra-público’, em interação dinâmica, e de uma certa continuidade da tradição” (CANDIDO, 2000, p. 16). Dentro dessa perspectiva, portanto, é que ele traça seus apontamentos a respeito do barroco no Brasil, bem como do poeta.

O próprio Candido, contudo, em vista a algumas críticas ao seu trabalho, imprime no prefácio da 2ª edição de sua obra historiográfica que “(...)há várias maneiras de encarar e de estudar a literatura” (p. 15) – o que reconhece lucidez de sua parte no que diz respeito às múltiplas possibilidades de se abordar um cânone.

Em vista a essas constatações há de se levantar um questionamento: será possível haver uma história da literatura imparcial, que contemple as suas mais diversas manifestações? A resposta certamente é negativa, pois a escrita da história passará, antes, pelo olhar do historiador que não pode se eximir de sua própria pessoa, por mais que tente, no ato da escrita.

Em um sentido mais específico, pensando apenas na história da literatura brasileira, seria praticamente impossível um historiador conseguir abraçar todas as manifestações inerentes à literatura produzida no Brasil em sua obra; isso se deve, em parte, à extensão territorial – fato que bloqueia, em partes, a coleta de material – como também às dificuldades de preservação da memória nacional existentes no país.

---

<sup>14</sup> A data de nascimento do poeta é discutível, tendo em vista que alguns historiadores assinalam o nascimento no ano de 1633.

Sendo assim, apenas uma tarefa conjunta seria capaz de reunir material suficiente para alcançar, não de forma completa, o objetivo de se produzir um trabalho que contemplasse as mais diversas manifestações literárias dentro dos mais variados gêneros, no Brasil.

Talvez, ao se pensar nisso, possa ser citada a volumosa obra organizada por Afrânio Coutinho como grande esforço de compilação de olhares sobre a literatura no Brasil, constituindo-se, por isso, numa das mais abrangentes já feitas. Tal obra, todavia, só se tornou possível devido à reunião de esforços de vários críticos e historiadores que deram a sua contribuição na escrita de muitos dos capítulos.

Cabe, então, ao se promover um estudo nessa direção que possa contribuir para o enriquecimento sobre o assunto, observar as lacunas deixadas nos trabalhos já feitos, a fim de que, paulatinamente, elas possam ir se completando.

Atualmente, não são poucos os pesquisadores que têm olhado para a historiografia e cânone nacional numa perspectiva de revisão e compreensão do mesmo, atendendo, assim, a necessidades que passaram despercebidas ou, por vezes, nem foram entendidas como tais.

Cite-se como exemplo de esforço conjunto o trabalho de resgate das escritoras brasileiras do século XIX sob a liderança da professora Zahidé Lupinacci Muzart. O tratamento dado às escritoras do século XIX pelos historiadores, mesmo os mais empenhados, era parco ou, como na maioria dos casos, nulo. Era mister, por isso, levantarem-se vozes que tirassem do esquecimento tais escritoras e suas respectivas obras, a fim de se trazer lume a essa matéria – abre-se, com isso, um novo capítulo de estudos nas Letras nacionais.

As lacunas que ficaram abertas na historiografia quase sempre dizem respeito àquilo que esteve marginalizado em termos de literatura, fato que é totalmente compreensível ao se constatar que a maior parte das histórias literárias feitas no Brasil é produzida baseando-se numa concepção estética das obras. Sendo assim, gêneros ou subgêneros, como se queira chamar, como: ficção científica, terror, narrativa policial entre outros, caíram e ainda caem no desprestígio de uma parcela considerável dos estudiosos de literatura.

Cid Vale Ferreira, em breve ensaio sobre o poeta João Cardoso de Menezes e Souza, inicia o seu texto com uma afirmação contundente, mas verdadeira:

Nos países marcados pela escassez de leitores, o ofício poético desafia a peneira do tempo sob o iminente risco do esquecimento. A desatenção da crítica pode cavar a cova de quaisquer poetas, mas seu desabono – pá de cal – encobre-os sob conceitos repulsivos de difícil remoção. No Brasil, qualquer estante de biblioteca pode confirmar que, à margem de cada autor consagrado, espreitam centenas de talentos desacreditados, relegados pelos mais diversos – às vezes torpes – motivos (FERREIRA, 2002, p. 201).

A marginalização de textos e de autores revela a face autoritária da historiografia literária que legitima determinadas obras ao mesmo tempo em que relega parte considerável à periferia. Decorrente disso tem-se a canonização de autores e de obras que, por sua vez, passam a ser quase que inquestionáveis, pois aparecem como paradigma ou como exemplos da “grande arte”. Nesse sentido adverte Kothe (2000a) “A história da literatura é escrita como se o cânone fosse puro abrigo de talento, e como se todo talento fizesse parte desse panteão acadêmico” (p.22).

Aquilo que, muitas vezes, a historiografia literária não contempla é feito, em alguns casos, por estudos sobre literatura que se detêm de forma particular a pesquisar um recorte bem definido de objeto. Vêm à tona, então, trabalhos que colaboram na compreensão de determinado fato como também na expansão de olhares acerca dele. É o que faz de maneira aprofundada Marlise Meyer em profícuo estudo sobre o romance-folhetim.

Uma das lacunas, ainda não estudada de maneira mais sistêmica, diz respeito à produção de terror/horror, suspense/mistério produzida no Brasil no século XIX, produção essa derivada do gótico que cresceu e se multiplicou no velho mundo a partir do século XVIII.

Em 2003, saiu do prelo um estudo pioneiro nesse campo – *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950* – escrito por Roberto de Sousa Causo. Tal estudo, fruto de uma dissertação de mestrado orientada pelo professor João Adolfo Hansen, analisa dentro de uma perspectiva de tempo bem definida, a produção dos três gêneros no Brasil.

O autor mostra um conhecimento bastante abrangente sobre o assunto, principalmente no que concerne à ficção científica – foco maior de sua abordagem no livro. O gênero de horror é tratado rapidamente pelo estudioso que dá ênfase maior à produção dessa espécie de literatura no século XX. O tratamento

dado ao século XIX, nesse quesito, circunscreve-se à análise de umas poucas obras, dentre elas *Noite na Taverna* (1855) de Álvares de Azevedo – já consagrada pela própria historiografia.

Esse estudo de Roberto de Sousa Causo começa a lançar luz a um assunto outrora pouquíssimo estudado no Brasil pela academia. Ao mesmo tempo abre também um leque de possibilidades (lacunas) para estudos posteriores – daí decorre a importância de se pesquisar aquilo que foi pouco ou ainda não foi contemplado.

Segundo Candido (1995b) a literatura, vista da maneira mais ampla possível, compreende “(...) todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis da produção escrita das grandes civilizações” (p. 242).

No mesmo texto de que decorre a citação acima, Antonio Candido, falando sobre o processo de humanização por meio da literatura, reconhece que “A obra de menor qualidade também atua, e em geral um movimento literário é constituído por textos de qualidade alta e textos de qualidade modesta, formando no conjunto uma massa de significado que influi em nosso conhecimento e nos nossos sentimentos” (p.251).

Dessa forma, não é possível deixar à margem dos estudos literários textos rotulados de fracos e inconsistentes meramente por terem eles recebido tal designação; mesmo porque essa designação pode ser resultado não apenas da escolha pessoal do estudioso, como também do filtro do qual se utiliza para estereotipá-la.

Ao se estereotipar a obra, faz-se, geralmente, o mesmo com o público leitor. É de praxe assinalar que obras de “menor qualidade” são lidas ou apreciadas por pessoas de pouca instrução, de gosto duvidoso, pessoas que não são capazes de apreciar uma obra de arte em seus muitos níveis. Por outro lado, também se crê que uma obra de “maior qualidade” só poderá ser apreciada por um grupo restrito de iniciados, o que constitui meia verdade, não se podendo estabelecer regra de conduta para tal.

Meyer (1996) aponta, dentre os muitos casos estudados, que “A popularíssima mrs. Radcliffe foi muito admirada por Byron, ao passo que romancistas consagradas pela crítica oficial, louvadas algumas por Walter Scott, que

nelas via modelos dignos de imitar, eram abundantemente representadas nos catálogos das *circulating libraries*<sup>15</sup> (p.38).

Tem-se, nesse caso, dois fatos que atestam a vulnerabilidade das rotulações acerca de obras, bem como de leitores. Primeiramente, observa-se uma escritora de “2º time” sendo admirada por um escritor de “1º time”. Em um segundo plano constata-se que escritoras consagradas são difundidas em meio populares e lidas por um público acostumado às peripécias folhetinescas.

Daí questionar-se o cânone imposto, uma vez que nada pode ser tão cristalizado como se possa querer. A História da Arte aponta exemplos e mais exemplos de conceitos e (pre)conceitos estabelecidos em relação a artistas ou a determinadas obras no decorrer de sua evolução. Bach, a seu tempo, não recebeu o devido reconhecimento de, pois era considerado, pelos contemporâneos, exagerado e, às vezes, até possuidor de gosto duvidoso em relação às suas composições.

Praticamente cem anos após a morte de Bach, Félix Mendelssohn traz à audição pública a “Paixão Segundo São Mateus”, do compositor barroco; o efeito foi imediato: um assombro tomou conta dos ouvintes, pois nunca se estivera outrora diante de obra tão monumental. O cânone musical, a partir daí, passa por uma revisão: Bach, antes apenas estudado como exercício de contraponto e polifonia barrocos, ressurgiu, então, em pleno Romantismo, e passa a ser aclamado e estudado como um dos maiores compositores de todos os tempos – pilar de toda a música ocidental.

Isso demonstra que a rigidez só pode ocupar espaço nas cabeças mais ortodoxas, cegas a outras possibilidades e firmadas num estatuto de autoridade que, a bem dizer, traz subliminarmente o conceito de dominação. A literatura está impregnada disso, como bem atesta Kothe (1994):

Com a prática continuada de uma política de assimilação, impondo a identidade de um grupo sobre os demais, ao invés de se adotar uma política de agregação ou integração, acaba-se tendo um resultado bem mais pobre e subdesenvolvido do que aquele que se originaria da incorporação das diversas culturas em um todo maior. (p.88)

---

<sup>15</sup> Gabinete de leitura de aluguel

É nesse sentido de agregação, ou integração, que se fazem necessários trabalhos que tragam ao bojo das discussões acerca de cânone e historiografia, textos ou gêneros que se encontram à margem. Alinhado a essa perspectiva encontra-se o objeto desta tese que pretende, sob o viés teórico que o gênero requer, identificar as projeções que o gótico literário europeu e seus desdobramentos tiveram sobre a narrativa brasileira do século XIX e início do século XX.

Para que isso seja feito todavia, há necessidade de se constatar, primeiramente, qual a percepção que alguns dos principais críticos, teóricos e historiadores da literatura brasileira tiveram acerca do assunto.

#### 4 PERCEPÇÕES DA HISTORIOGRAFIA E DA CRÍTICA ACERCA DO GÓTICO E DE SEUS DESDOBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XIX E INÍCIO DO SÉCULO XX.

É inevitável, antes de quaisquer pontuações sobre aquilo que os estudos de literatura brasileira dizem acerca do gênero gótico e de seus desdobramentos no Brasil, observar se tal gênero teve ou não circulação efetiva no meio acadêmico ou fora dele, no país.

Sabe-se que a vinda da família real para o Brasil, bem como a criação da imprensa régia brasileira contribuíram decisivamente no processo de circulação literária dentro da nação. Torna-se também evidente que o material que irá circular em primeira instância será o provindo da Europa, capaz de satisfazer o gosto da corte e de todos aqueles que, mesmo não sendo parte dela, começam a sentir-se como tal.

O gosto pela literatura européia, até então privilégio de uma minoria letrada que habitava a colônia, passa a ser muito mais difundido no século XIX, devido a vários fatores que envolvem desde questões políticas até questões particularizadas de difusão de gênero.

Atente-se àquilo que Sílvio Romero já afirmava no século XIX:

A civilização na América, *respectivé* no Brasil, é um processo de *aclimação* e, inevitavelmente, de *transformação* da cultura européia, o que importa dizer que, conquanto entremos ou devamos entrar nesse curioso processo com vários elementos nossos, alguns dos quais já, nestas páginas, foram passados em revista, todavia os germes e, digamos assim, os modelos, as formas do pensamento cultural vêm de fora, vêm da Europa e dos Estados Unidos (2001, p. 61).

Nessa mesma linha de pensamento vem Antonio Candido ao afirmar que a Literatura Brasileira foi gerada no seio da portuguesa e recebeu influência de duas ou mais outras literaturas. O autor, ao dizer que “A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das Musas...” (2000, p. 9), desenha, de certa forma, uma hierarquia histórica que não pode ser ignorada.

É mister, num estudo de gênero como o pretendido aqui, realizar-se uma brevíssima incursão pela literatura portuguesa – numa abordagem exclusiva sobre o gótico e seus desmembramentos naquele país.

Em Portugal, como reconhece Maria Leonor Machado de Sousa em seu livro *O “horror” na Literatura Portuguesa* (1979), os temas tétricos não foram freqüentes, nem mesmo em meio à literatura popular. A autora atribui esse fato a duas possíveis causas:

A apertada censura que dominou a nossa actividade intelectual durante o século XVIII, bem como a concentração de todos os esforços na normalização da vida nacional depois do terramoto, manteve Portugal alheado dos movimentos culturais do resto da Europa. Casos isolados de espíritos cultos e viajados levaram geralmente a perseguições, à prisão ou ao exílio (p.15).

Mesmo assim, a autora, em seu estudo pioneiro, demonstrará que autores canônicos como Camilo Castelo Branco, Alexandre Herculano e Eça de Queirós, dentre outros, filiaram-se ao gênero não só enquanto leitores, mas também enquanto escritores.

Ao se constatar o fato na literatura portuguesa, torna-se inevitável o questionamento no que diz respeito à incursão do gênero pelo Brasil e uma possível influência ou “aclimação” dele no perfil literário nacional.

Como resposta pode-se dizer que o mesmo fenômeno ocorrido na literatura portuguesa também se faz presente na brasileira, os motivos, porém, dessa ocorrência só correspondem em parte aos da irmã lusitana. Se, em Portugal, como afirma a autora supracitada, os motivos são de ordem política e geológica, no Brasil eles estarão ligados mais ao fato de “ser colônia”, o que imprime um outro ritmo, uma coloração diferente, não só no que diz respeito às relações político-sociais, mas também à promoção de uma vida cultural mais efetiva.

Importa pontuar que os temas tétricos são menos evidentes em Portugal e no Brasil, se comparadas com outras literaturas européias, cuja herança traz uma forte tradição de temas macabros provindos da Idade Média e transformados em gênero no século XVIII. Herança essa que proporcionou um vasto empreendimento editorial na linha do gótico e de seus desmembramentos, fazendo grande sucesso ante os leitores de cada época.

Lúcia Miguel Pereira afirma que, “A julgar pela nossa literatura, somos um povo um pouco imaginativo, e ainda menos dado a abstrações. A narrativa que assenta na realidade nos interessa mais do que a fabulação completa.” (1973, pp. 20-21) e, mais cética ainda, desfere: “...os temas filosóficos ou fantásticos só se refletiram na novela de um poeta, na *Noite na Taverna* de Álvares de Azevedo. Não possuímos senão raríssimos livros de aventuras nem termos novelas policiais é sintomático” (1973, p. 21).

Essa afirmação da autora vem na contramão da reflexão desenvolvida por Alejo Carpentier, após algumas incursões por países da América Latina e observações acerca da vivência mística neles impregnada: “Porém pensava, além disso, que essa presença e vigência do real maravilhoso não era privilégio único de Haiti, senão patrimônio da América Latina inteira, de onde todavia não se terminou de estabelecer, por exemplo, um recontar de cosmogonias”<sup>16</sup> (1975, p. 55).

É certo que o comentário de Pereira refere-se especificamente à produção literária, enquanto o de Carpentier faz alusão ao próprio estilo de vida dos ibero americanos que vivem imersos no universo do maravilhoso. Todavia, a se julgar ser a literatura o reflexo de uma nação, esse universo certamente será nela projetado.

Sem desprestigiar a obra de Lúcia Miguel Pereira, a última das citações feita constitui meia-verdade por mais algumas razões, fora a já exposta acima: primeiro por se ignorar que a educação no Brasil, aos moldes europeus, facilitou a entrada e a permanência dos gêneros mais diversos; segundo por não se “especular” a possibilidade desses gêneros terem se adaptado ao “clima” e à “cor local”, transformando-se em maior ou menor grau; terceiro por não se olhar para a chamada produção marginal, lugar comum de obras que exploram o fantástico e todos os “subgêneros” a ele ligados ou dele oriundos.

O que se pode dizer em relação ao comentário da autora é que, realmente, não se tem uma literatura ligada ao gênero na mesma intensidade com que ela ocorreu, por exemplo, na Inglaterra. Todavia, tal manifestação no Brasil ocorre, só que em menor profusão. É possível perceber que, antes de se produzir

---

<sup>16</sup> Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haiti, sino patrimonio de la América entera, donde todavia no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías.

literatura do gênero no Brasil, houve um acesso dos leitores aos textos góticos estrangeiros, gerlamente em traduções francesas e, em alguns casos, portuguesas.

Levando-se em consideração o caso exposto sobre a literatura portuguesa, torna-se possível compreender o fato de que, em se tratando de gótico e de outros gêneros dissidentes deste, a literatura inglesa e a francesa (esta última, no que concerne ao gênero, prefere a designação de romance negro ou de terror) vão ocupar os primeiros lugares nas estantes de leitura brasileiras.

A constituição, portanto, de um público leitor no Brasil do início à meados do século XIX se dá sob a égide da literatura européia, principalmente a francesa:

Não obstante, se a presença francesa chegou a ofuscar a inglesa, impondo-se, ao longo do século, isso não impediu que, durante várias décadas, livros, cursos de língua, métodos de ensino, romances e novelas tenham sido oferecidos ao público brasileiro, ainda que, no caso desses últimos, o mais das vezes importados via Lisboa, em tradução portuguesa, ou via Paris, traduzidos do francês. A França, portanto, além de oferecer seus próprios bens culturais, exerceu um papel preponderante como mediadora entre o Brasil e a Inglaterra, no que diz respeito à importação dos romances (VASCONCELOS, p.3).

Sabe-se que, não apenas em se tratando de literatura, a França exerce influência sobre o Brasil do século XIX, mas também no ditame de costumes, da moda e do comportamento – bem entendido, das classes mais abastadas.

Dentre aquilo que foi importado, é possível assinalar a presença do romance-folhetim que, segundo Tânia Rebelo Costa Serra (1997), passa a circular a partir de 1839. Essa espécie de romance, surgido na França, cai muito facilmente não apenas no gosto popular, como também no de jovens intelectuais da época. “Em um depoimento famoso, José de Alencar diz que, ainda estudante, ia esperar o trem que traria o jornal – com o seu folhetim, é claro – e ali mesmo na estação, debaixo do lampião a gás, um jovem do grupo era escolhido para ler em voz alta o capítulo da semana” (SERRA, 1996, p. 20).

Torna-se curioso notar que, na França, alguns escritores do gabarito de Eugène Sue e Alexandre Dumas tiveram seus nomes atrelados à publicação de romances-folhetim; Balzac, por sua vez, preferiu publicar nessa categoria utilizando-se de pseudônimo, a fim de, talvez, não se comprometer quando da publicação de seus romances “sérios”.

Tal preocupação demonstrada por Balzac se dá devido ao caráter mais simples do romance-folhetim, diferente do romance em folhetim. Analisando a tênue diferença entre ambos, Tânia Rebelo Serra sugere a seguinte definição:

(...) o romance em folhetim está sempre atento à sua organização interna, com vistas a uma unidade da estrutura narrativa necessária para seu valor estético, enquanto o romance-folhetim pode ir sendo construído no dia a dia até o total esgotamento de curiosidade do público, o que causa, freqüentemente, falhas nessa unidade (1997, p. 21).

Esse caráter de construção diária, muitas vezes sujeito às influências do público leitor que interferia no enredo, tal como se faz hoje nas modernas novelas televisivas, usava e abusava da técnica do suspense e do mistério, com a finalidade de manter presos os leitores à publicação do próximo capítulo.

Por conta disso, muitos dos romances-folhetim encontraram nos temas ligados ao gótico e aos seus desdobramentos farta matéria de exploração. Meyer (1996) traz à tona essa percepção ao tratar de *Sinclair das Ilhas* “Nele tudo se encontra: enredo cheio de suspense, raptos, seqüestros, abandonos, torneios medievais, castelos góticos, capelas, exaltação da natureza, a velha Escócia, ilhas selvagens, nobres cavaleiros e horríveis vilões e, no caso, até vilãs;”(p. 46)

É importante salientar que o fato de determinado romance-folhetim possuir tal estrutura não confere a ele a classificação no gênero aqui estudado; muitas vezes, o que se encontra, são trechos, capítulos ou seções do romance que se encaixam na matéria. Todavia, tal estrutura, além de permitir, facilita em muito a produção de textos cuja temática seja essencialmente ligada ao gótico, ao terror/horror, ao mistério ou ao suspense.

Ao lado do romance-folhetim deve-se pontuar que boa parte dos romances ingleses ligados ao gênero de costumes, ao sentimental, ao doutrinário, ao gótico “circularam por aqui, oferecendo sugestões aos nossos ficcionistas de primeira hora” (VASCONCELOS, p. 15). Em outro trecho do artigo de onde foi

retirada a citação anterior, a autora informa que o romance negro foi tão popular deste como do outro lado do Atlântico.

Dois dos maiores escritores brasileiros – José de Alencar e Machado de Assis – deixaram alguns registros, por assim dizer, a respeito de suas leituras e de suas “visitas” ao gênero.

O primeiro em *Como e porque sou romancista* (1873) deixa entrever que ainda muito jovem tinha dois moldes para o romance: “Um merencório, cheio de mistérios e pavores; esse o recebera das novelas que tinha lido. Nele a cena começava nas ruínas de um castelo, amortalhadas pelo baço clarão da lua; ou nalguma capela gótica...” (p.16). O escritor, porém, julga que tudo isso devia ser esfumilho que mais tarde se apagaria – o que posteriormente, aqui, se poderá constatar que não se apagou de todo.

O segundo em “Aleluia! Aleluia!” (de 15 de janeiro de 1877), crônica pertencente à *História de quinze dias* revela, ao tratar do *Rocamboles*, de Ponson du Terrail, ter lido uma das autoras mais canônicas da ficção gótica inglesa:

Certo é que nunca os vi mais gordo. Eu devo confessar este pecado a todos os ventos do horizonte; eu (cai-me a cara ao chão), eu ... nunca li “Rocamboles”, estou virgem dessa “Ilíada” de realejo. Vejam lá; eu que li os poetastros da “Fênix Renascida”, os romances de Ana Radcliffe (...) e outras obras mágicas...” (1961, pp. 177-178).

Tais citações sugerem que, não apenas em se tratando de leitura, mas também de influência sobre os escritores, o gótico e as variantes provindas dele foram difundidos e apreciados no Brasil. A fim de ratificar essa informação, vale-se, aqui, de outra citação de Sandra Vasconcelos, pertinente ao momento:

O levantamento dos romances ingleses em circulação no Brasil permite verificar também a presença de um respeitável “segundo time”, do qual fazem parte algumas romancistas bastante conhecidas e lidas na Inglaterra durante o século XVIII: Fanny Burney, Mrs. Inchbald, Sophia Lee, Anne Radcliffe, e aquelas “descobertas” por Marlyse Meyer – Elizabeth Helme, autora de *Sinclair das Ilhas* e Regina-Maria Roche, autora de *Amanda* e *Oscar*. Há, entre as obras que chegaram ao Brasil, representantes de todos os tipos de romance correntes na Inglaterra no século XVIII. Temos, por exemplo, o romance doméstico e sentimental de um Richardson, o gótico de Walpole e Anne Radcliffe, o romance de costumes de Fanny Burney, o romance de doutrina de William Godwin, a fantasia oriental de Rasselas, de Johnson, e *Vathek*, de Beckford. Sem falar no romance histórico de Walter Scott, presença constante em todos os catálogos. (p.15)

Pode-se notar que, embora a influência francesa tenha sido bastante evidente no Brasil, a literatura inglesa também marcará sua presença no gosto dos leitores da nação, seja no original ou via tradução – geralmente do francês ou do português.

Por vezes as traduções também se davam em língua portuguesa, como é o caso apontado por Brito Broca em relação à obra que haveria influenciado Álvares de Azevedo a escrever *Noite na Taverna*:

A verdadeira fonte de *A Noite na Taverna*, a obra em (*sic.*) Álvares de Azevedo indiscutivelmente se inspirou para escrever seus contos terríficos, foi as *Noches Lugubres*, do espanhol José Cadalso, cuja publicação data de 1771. Esse livro, que embora escrito em prosa filia-se ao ciclo pré-romântico da poesia sepulcral, tornou-se, naturalmente, conhecido no Brasil pela tradução de Francisco Bernardino Ribeiro estampada em folhetim na *Minerva Brasiliense* em 1844. (BROCA, 1979, p. 214)

Em *A Literatura no Brasil* vol.3 (org. Afrânio Coutinho), Heron de Alencar, ao discorrer sobre a evolução do romance no Brasil, faz referência aos antecessores de Teixeira e Sousa e as suas respectivas obras caracterizando-as como de “... má qualidade (...) narrativas sem maior interesse, de categoria inferior, cujas intrigas, na grande maioria dos casos, eram evidente imitação do romance negro e do folhetim ...” (1997, p. 237)

Embora ateste a influência do romance negro sobre essa literatura do primeiro momento, o rótulo que veicula o gênero àquilo que de inferior se produz parece ser “indispensável” na visão do estudioso.

A expansão dos romances europeus e nacionais no Brasil deveu-se, em parte, a um costume bastante em voga à época: o ato de se reunir para que alguém lesse, em encontros periódicos, as narrativas. O próprio Alencar revela em *Como e porque sou romancista* (1873) que ele, ainda menino, lia para a mãe, para a tia e para as amigas delas enquanto todas se ocupavam dos trabalhos de agulha; as mulheres não perdiam a chance de ouvir o capítulo do dia e, mais entusiasmadas ainda, suspendiam por vezes a leitura para tecerem comentários acerca dos personagens ou do enredo.

Ao lado desse recurso “bastante caseiro” por assim dizer, assinala-se a criação dos gabinetes de leitura como também a das bibliotecas. Sendo assim,

o romance e as novelas começam, rapidamente, a galgar terreno – o que muito estimulou o surgimento de ficcionistas nacionais que se engajassem na tarefa de produzir textos que, de uma forma ou de outra, já trouxessem consigo algumas marcas do “solo pátrio”.

Além de se ler histórias, deve-se constatar um outro hábito, muito mais antigo – o de se contar histórias. Ao se analisar mais de perto essa constatação chega-se a uma outra: boa parte das histórias contadas tem como enredo temas ligados a assombrações, almas penadas, monstros dos mais diversos, assassinos cruéis, cemitérios etc. O porquê de tudo isso não se sabe ao certo, a única certeza que se tem é a de que isso não é mérito apenas de uma época restrita.

A própria ficção atesta esse costume. José de Alencar em *O garatuja* (1873) registra o seguinte: “No estrado do oratório, corrida a cortina de crepe sobre o altar e as imagens, sentaram-se as devotas para a costumada prática. Bisbilhotou-se a vida do próximo; contaram-se histórias de almas do outro mundo ou casos de bruxos e lobisomens” (s/d, p. 31)

Em 1877, Silveiras Nemo, colaborador do *Almanach Litterario de São Paulo*, publicou um artigo intitulado “A Superstição” no qual tenta desmitificar certas crenças e lendas presentes na cultura brasileira. Nesse mesmo artigo fica impresso um registro sobre o ato de se contar histórias ligadas aos temas já listados no parágrafo anterior:

Os que mais escarnecem dos fantasmas e lobisomens, muitas vezes apressarão o passo ao ouvir, ou parecer-lhes que ouvem uma voz ou um gemido à meia-noite em um cemitério; e o mesmo filósofo, superior a terrores imaginários, terá ocasiões de envergonhar-se ao ver a força da imaginação suplantar o seu juízo. Este geral sentimento é em grande parte devido às impressões que recebemos em nossa infância. As histórias que então nos contam as amas e escravas, firmam em nossos cérebros idéias absurdas, mas que a pouca idade não pode avaliar; e cuja influência, em menor ou maior grau, sentimos enquanto vivemos (apud FERREIRA, 2002, p. 169).

Esse texto trata com muita propriedade do papel dos contos sobrenaturais na infância dos brasileiros, como afirma Cid Vale Ferreira em nota explicativa ao artigo.

Uma consideração a respeito, todavia, deve ser tecida: embora as escravas tivessem um papel fundamental no ato de propagar histórias do gênero, os “demônios” dos quais falavam quase sempre correspondiam, em sua origem, à cultura europeia e não à africana. Isso se deve ao fato de o colonizador europeu trazer consigo, na bagagem, uma legião infernal nascida e nutrida a partir da Idade Média.

Tal herança produziu, ao longo do tempo, um terreno fértil para a propagação, em terras brasileiras, de um imaginário teratológico europeu ao qual se agregaram, em menor grau, temas e motivos provindos da cultura africana e da indígena, bem como dos “causos” sertanejos ou caboclos, contados à noite, à luz do lampião ou do luar, nas varandas ou nos terreiros das casas:

O potencial da ficção de horror – o terceiro tripé da ficção especulativa – brasileira vem da alegada vocação do país como reunião de diferentes heranças culturais. Primeiro as tradições nativas, com seus mitos e costumes. Somando a elas (quando não as obliterando) vieram os folclores e crenças europeias, cheios de lobisomens e gnomos protetores dos bosques, rapidamente adaptados ao Novo Mundo. E então, quase simultaneamente, rituais africanos e o seu panteão de entidades da natureza. Muitas dessas tradições, crenças ou verdades alternativas ainda estão passando muito bem, obrigado (CAUSO, 2003,p. 102).

Um nítido exemplo dessa mixagem pode ser visto no poema “A Orgia dos Duendes”, de Bernardo Guimarães. Nesse texto o escritor reúne elementos do sabá das feiticeiras ao lobisomem, ao esqueleto, a danças de origem indígena e africana e a uma série de outros motivos – o que levou a historiadora Laura de Mello e Souza a dedicar o último capítulo de seu livro *Inferno Atlântico – demonologia e colonização séculos XVI – XVIII* (2001) à análise desse poema, mostrando a origem de tudo o que é evocado ali dentro.

Se tudo isso torna-se evidente ao se vasculhar a História, resta, então, uma pergunta: como a crítica literária, a historiografia e os estudiosos de literatura tratam de tal assunto?

A investigação deve ser iniciada, indubitavelmente, pelo romance-folhetim, devido à importância dele no processo de difusão literária dentro do país, articulando, ao lado desse, as incursões por outras tipologias que também aderiram

ao gênero. Prevalecerão, entretanto, os comentários em torno de narrativas – recorte deste estudo.

Tânia Rebelo Costa Serra, ao escrever as notas introdutórias a cada romance-folhetim reproduzido em sua antologia, revela, em algumas delas (dois casos para ser mais preciso) a propensão de alguns textos aos ingredientes góticos. É um dos poucos estudos que utiliza, inclusive, a terminologia **gótico** para qualificar os textos – certamente num sentido mais genérico que específico.

O primeiro caso de que trata a autora é o de Teixeira e Sousa cuja obra *O Filho do Pescador* (1843) possui algo “gótico”, devido às peripécias presentes nele, como também ao fato de se parecer muito mais com romance europeu. O segundo, trata do romance de Joaquim Norberto de Sousa e Silva *Januário Barbosa, ou as sete orelhas* (1852) que “(...) se poderia qualificar de gótico” (SERRA, 1997, pp. 119-120).

A respeito de Joaquim Norberto, encontram-se apenas poucas passagens nas Histórias da Literatura Brasileira, nenhuma delas fazendo menção àquilo percebido no referido romance por Tânia Rebelo Costa Serra.

Já sobre Teixeira e Sousa algumas outras vezes fazem coro no que diz respeito a alguns traços do gótico, do suspense ou do mistério na obra do escritor.

Muito pertinente se torna aqui transcrever a opinião de Heron de Alencar ao tratar de *O filho do pescador* “Pequeno volume de umas poucas dezenas de páginas, sua fabulação parece o resultado de demoradas leituras do romance negro e do folhetim de capa e espada, tantas são as peripécias, os crimes e os pactos diabólicos que se sucedem” (*in A literatura no Brasil* vol. 3, 1997, p. 243)

Temístocles Linhares também aponta na mesma direção de Heron de Alencar: “Os recursos utilizados são os do chamado ‘romance negro’, a se desdobrar em quadros a Ponson du Terrail, sem nenhum caráter local, em plano puramente imaginativo” (1987, p. 41)

Sílvio Romero esboçava o seguinte comentário sobre a obra do precursor do romance no Brasil: “Escritos em estilo descuidado, e em linguagem muitas vezes incorreta, acham-se cheios quase sempre de salteadores, esconderijos, subterrâneos, assassínios, incêndios, envenenamentos, ressurreições e toda a patacoada, todas as *ficelles* do gênero pavoroso” (2001, p. 236).

Nessa crítica contundente que Romero faz ao escritor nota-se o emprego da expressão “gênero pavoroso”, preferível à situação, uma vez que os textos do romancista não são genuinamente góticos.

Por outro lado, ao elencar os ingredientes da obra de Teixeira e Sousa, muitos deles encontrados no gênero gótico, o historiador alude a eles como sendo uma patacoada, leia-se – absurdo, despautério, disparate. Alinhado a esse pensamento vem outro comentário do mesmo historiador, agora a respeito dos romances de Joaquim Manuel de Macedo: “Como defeito máximo de quase todos eles, mormente os mais antigos, surgem fantasmas, aparições inesperadas, vultos encapotados, agentes providenciais” (ROMERO, 2001, p. 240).

Ao lerem-se tais comentários de forma isolada é bem possível que se possa pensar que Sílvio Romero via na utilização desses expedientes sempre algo de negativo, que desvaloriza a obra. Todavia, ao referir-se ao poema narrativo *Os três dias de um noivado* (1844) de Teixeira e Sousa, a indicação que o crítico faz como sendo a melhor parte ou aquilo que se poderia salvar do poema são justamente “(...) as cenas do quinto canto, passadas entre o mesmo Corimbaba e os bruxos e entes sobrenaturais do Rochedo encantado(...)” (2001, p. 235)

Dos principais críticos e historiadores do século XIX – Sílvio Romero, José Veríssimo e Araripe Júnior – apenas o primeiro percebe as tendências dos textos de Teixeira e Sousa.

No século XX, Antonio Candido na *Formação da Literatura Brasileira* tece, praticamente, os mesmo tipos de considerações feitas por Romero sobre Teixeira e Sousa, acrescentando que há uma sobrevivência dos romances medievais na ficção do romancista. Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), ratifica tudo isso chamando, ainda, a literatura produzida pelo escritor de “ficção sublitéria” (1999, p. 103).

Também a respeito de Joaquim Manuel de Macedo, Candido se posiciona como o já citado crítico do século XIX. Aprofunda, porém, a análise ao tratar do romance *Os dois amores* (1848):

Mais houvesse mais daria, para desfazer a última ruga deste romance, dos mais negros que 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... Romance exemplar da subliteratura romântica, a que nada falta no gênero e que por isso mesmo, pelo acúmulo de tolices e truques estereotipados, chega a ser valioso como paradigma” (2000, p. 128)

Ao qualificar o romance de “negro”, Candido percebe nele os indícios que o filiam ao gênero e tal adjetivação, em se tratando de literatura brasileira, torna-se muito mais prudente por se tratar de um desmembramento do gótico. Sobre tal qualificativo leia-se a citação abaixo:

Outras correntes vieram aumentar a variedade dos temas, como o exotismo oriental e sobretudo a literatura de salteadores, criada pela tragédia de Schiller *Die Räuber*. O termo “gótico” perdeu assim a sua razão de ser, tendo-se generalizado em seu lugar o termo “negro”, de origem francesa, que permite cobrir toda a série de tendências que marcaram a evolução do panorama inicial (SOUSA, 1979, p. 10).

Nota-se também que, na acepção de Candido, trata-se de uma subliteratura, reiterando, assim, o lugar marginalizado que ocupa essa espécie de composição.

Ainda sobre Macedo, uma das páginas mais curiosas que Sílvio Romero e Antonio Candido escrevem a respeito da obra do autor é aquela que trata do poema narrativo *A Nebulosa* (1857). Segundo os críticos trata-se daquilo que de melhor produziu Macedo para as Letras nacionais. “(...) podemos nós dizer que *A Nebulosa*, em peculiar sentido, como obra de fantasia, de imaginativa, onde abundam irrisados sonhos, nevasdas aparições, vibrantes descritivas, é o mais forte produto, na poesia, do romantismo brasileiro” (ROMERO, 2001, p. 242). Já Antonio Candido posiciona-se da seguinte maneira frente ao texto:

Tais exemplos, a que se poderiam juntar outros muitos, mostram que *A Nebulosa* abre as portas de um mundo romântico, onde poucos no Brasil se moveram tão bem. As lacunas devidas sobretudo à prolixidade, não invalidam o poema, cuja leitura ainda hoje nos traz um hálito de fantasmagoria, sempre bem-vindo aso que são capazes de apreciar os vínculos entre ‘a alma romântica e o sonho’ – a noite do sonho literário, onde as estrelas são as imagens dos poetas (CANDIDO, 2000, p. 89-90).

Ao lado dessa citação, Candido ainda ensaia uma análise do poema, trazendo à tona a importância deste no contexto literário do século XIX. Paradoxalmente à importância de tal obra, constata-se que a mesma foi pouco prestigiada em número de edições, sendo material raro de se encontrar na atualidade, inclusive nas bibliotecas mais importantes do país. Estaria aí mais um indício da marginalização do gênero?

O caráter “gótico” desse poema narrativo recentemente foi objeto de pesquisa de uma dissertação apresentada à Universidade Federal de Juiz de Fora, por Cássio Luís Moreira de Assis, orientado pela professora Dra. Terezinha Vânia Zimbrão da Silva. Intitulado “Névoa Tropical – uma leitura de *A Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo”. O trabalho investiga as relações entre a literatura gótica europeia e o texto de Macedo, procurando mostrar de que forma o gênero europeu foi aclimatado por aqui.

Se Macedo se filiou ao gênero de forma direta e indireta, qual é a situação daquele que foi considerado o maior romancista do Romantismo brasileiro – José de Alencar?

Na totalidade das muitas e muitas páginas dedicadas pela crítica e pela historiografia literária ao escritor, encontram-se algumas sugestões da presença de temas ou motivos ligados ao gótico e a seus desmembramentos dentro da obra dele, sempre de uma maneira bastante velada.

José Veríssimo pouco trata do assunto na História da Literatura Brasileira (1916), principalmente no que concerne à prosa. Deixa escapar, todavia, o seguinte comentário sobre Alencar: “Há nas que vêm após aquela crise um gosto malsão do extravagante, mesmo do monstruoso, uma afetação do desengano e de desilusão, que lhe revê a chaga da alma mal ferida. *O Gaúcho, Til, A Pata da Gazela* e ainda *O tronco do Ipê* são disso documento” (1998, p. 198).

Tal sugestão também é notória ao se ler o farto trabalho que Araripe Júnior escreve sobre Alencar. Num primeiro momento, ao estudar a representação da natureza desenhada pelo escritor cearense, o crítico destaca que Alencar debruçou-se sobre os cronistas e escritores “de caráter puramente americanos” (1978, p. 46) repudiando os europeus:

Sob este impulso, compreende-se quanto a índole dos poetas germânicos, com o panteísmo de Goethe à frente, lhe devia ser odiosa. A névoa do norte sufoca-lo-ia. Não há um único escrito seu, principalmente de sua mocidade, que denuncie impressão durável ocasionada por algum poeta dessa escola. Fausto e Hamlet não pertencem à raça dos escolhidos do seu coração (1978, p. 46).

Posteriormente, Araripe constata uma mudança na escrita alencariana: “O autor ridente do *Guarani* não é o mesmo do sombrio *Gaúcho*. O estado mórbido, pois, veio alterar-lhe consideravelmente o caráter; por conseqüência, o seu modo de ver, como artista, começou a acentuar-se por um lado novo” (1978, p. 71).

O estado mórbido a que se refere Araripe foi, segundo o crítico, motivado pela confluência de vários problemas, tanto os de origem política e literária quanto os de origem fisiológica, mais especificamente os problemas do fígado.

Em vista dos comentários de Veríssimo e de Araripe Júnior, depreende-se que a obra alencariana se estabelece em duas fases distintas; a dita 2ª fase, mais mórbida, não é bem vista por alguns, fato que atesta Sílvio Romero, na contramão desse pensamento:

Os referidos críticos preferem os produtos da primeira fase, por mais plácidos, mais suaves, mais graciosos, aos do último período, que se lhes afiguram mórbidos, desequilibrados, filhos da irritação e de preocupações pessimísticas. Nós vemos as coisas por outro prisma; preferimos os últimos (2001, p. 245).

As obras filiadas pelo crítico à chamada segunda fase são: *O Gaúcho* (1870), *A Pata da Gazela* (1870), *O Tronco do Ipê* (1871), *Til* (1872), *Sonhos d’Ouro* (1872), *Guerra dos Mascates* (1873), *O Garatuja*, *O Ermitão da Glória*, *Alma da Lázaro* (1873)<sup>17</sup>, *Ubirajara* (1874), *Senhora* (1875), *O Jesuíta* (1875), *O Sertanejo* (1876), *Encarnação* (1877).

Essa discussão relativa à obra do escritor dividir-se em duas fases – uma mais “clara e alegre” e outra mais “mórbida”, parece circunscrever-se, mais detidamente, à crítica e historiografia produzidas no século XIX ou início do século

---

<sup>17</sup> *O garatuja, O Ermitão da Glória e A Alma de Lázaro* encontram-se enfeixados no volume intitulado *Alfarrábios*.

XX. Nos estudos mais modernos não se nota tal preocupação, sendo as referências à 2ª fase de Alencar bastante parcas.

Parcas não são, contudo, as referências feitas ao maior representante do ultra-romantismo no Brasil – Álvares de Azevedo. Está aí um escritor cuja tendência aos temas ligados ao gótico, à morbidez, ao tétrico é amplamente discutida pela crítica e pela historiografia literária brasileira.

É inegável a filiação do escritor à escola e uníssona se posiciona a crítica a seu respeito, ao desvendar as influências que Byron, Musset, Shelley, dentre tantos outros, tiveram na sua obra. No caso de Azevedo não parece haver uma “aclimatação” do gosto europeu aos trópicos – seus textos se projetam nas sombras, nos túmulos, nas ruínas percorrendo toda a ambientação soturna presente nos melhores textos góticos. Sobre isso atesta Afrânio Coutinho:

(...) Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação (COUTINHO vol. 3, 1997,p. 142).

O caráter de uma imaginação lúgubre pertencente ao escritor é tributado por Sívio Romero a sua juventude e ao seu estado doentio, anímico e irreversível. A juventude, porém, constitui-se no cerne das questões relativas à obra azevediana, amalgamando-o à própria concepção de Romantismo. “Se o Romantismo, como disse alguém, foi um movimento de adolescência, ninguém o representou mais tipicamente no Brasil” (CANDIDO, 2000, p. 159).

O byronismo virou, na São Paulo do século XIX, verdadeira mania entre os jovens escritores; Alencar, inclusive, fala do ato de “byronizar” – o que leva a deduzir que Byron foi muito mais que forte influência, fez-se verdadeira escola onde se matricularam alguns jovens entusiastas e de onde foram colhidas algumas das pérolas da literatura brasileira. Brito Broca, no entanto, aponta para uma ressalva em relação a esse byronismo, dizendo que ele se deu muito mais na ficção que na própria atitude dos escritores.

Dentre as pérolas da ficção terrorífica sobressai-se *Noite na Taverna* (1855), reconhecida obra ultra-romântica de onde emanam temas misteriosos e macabros regados ao sabor do mais alto romantismo.

José Veríssimo, bastante econômico nos comentários sobre essa temática específica, registra o seguinte: “Daquele seu teor de vida romântica, a expressão literária é a *Noite na Taverna*, composição singular, extravagante, mas acaso na mais vigorosa, colorida e nervosa prosa que aqui se escreveu nesse tempo” (1998, p. 209).

Na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), Bosi lança um olhar mais demorado que o de José Veríssimo sobre a obra do escritor, desvendando-lhe a linha temática essencial:

Das imagens satânicas que povoavam a fantasia do adolescente dão exemplo os contos macabros de *A Noite na Taverna*, simbolista *avant la lettre*, e alguns versos febris de *O Conde Lopo* e do *Poema do Frade*. Também nessa literatura que herdou de Blake e de Byron a fusão de libido e instinto de morte, Álvares de Azevedo caminhava na esteira de um Romantismo em progresso enquanto trazia à luz da contemplação poética os domínios obscuros do inconsciente (1999, p. 113).

A fértil “imaginação” do jovem escritor, ao que parece, é descrita, por boa parte da crítica e da historiografia como sendo um dos pontos altos de seus textos. Imaginação impulsiva, permeada de lirismo e de tristeza, evocação dos poetas tumulares e dos escritores góticos.

Álvares de Azevedo faz soar seu texto lúgubre justamente em uma época na qual poetas e romancistas estavam empenhados em atingir o matiz adequado à expressão de nacionalidade, por isso é tido como o “fundador” do ultra-romantismo. Disso fornece nota *A Literatura no Brasil* vol 3:

Onde tudo eram sugestões de vida e de luminosidade, com o predomínio das forças elementares em suas manifestações externas mais álcres e despóticas, Álvares de Azevedo, absorto no pensamento da morte, só se preocupava com o lado noturno: as sombras, o crepúsculo, a noite, os túmulos. Parecerá por isso absurdo e artificial. Mas, se algumas influências o arrastaram a esse ambiente de noturnidade, congenial às criações do elemento gótico, não fizeram mais que reforçar um estado de espírito anterior e que, sem tais sugestões, haveria de afirmar-se com as mesmas e sombrias tendências por um imperativo inelutável, que consistiu na índole de sua própria imaginação (COUTINHO, 1997, p. 142).

A afirmação acima procura explicar a índole macabra do poeta como anterior às influências por ele recebidas. Uma parte dos estudiosos atribui, também, essa índole à presença anunciada da morte prematura na vida do escritor.

Embora jovem, Álvares de Azevedo fez, no Brasil, aquilo que, provavelmente, nenhum outro escritor de sua época tenha feito com tamanha intensidade, ao traçar os contornos de uma literatura cuja temática evoca o gótico europeu. Candido (2000) discorre a respeito do escritor com essa mesma intensidade, analisando da temática ao estilo de escrita, mostrando, dessa forma, a importância que o autor de *Noite na Taverna* ocupa dentro do cânone nacional.

Causo (2003) afirma que “Para que a transcendência possa ser atingida, são necessários índices do real a contrapor-se” (p.107). Baseado na sua afirmação, o autor sugere que Álvares de Azevedo afastou essa possibilidade por ter utilizado personagens e ambientes estrangeiros à nação, ou seja, os personagens e os ambientes são europeus. Adiante, o estudioso ainda diz que a narrativa foi enfraquecida “... pelos índices imitativos nela presentes, que remetem não só a outra realidade, mas a outro ideário não dominado pelo autor, tornando-o apenas um imitador das convenções góticas” (2003, p. 108).

A citação, embora questionável, abre espaço para um pensamento a ser elaborado: haveria possibilidade de, no século XIX, produzir-se um texto “gótico à brasileira” ou o gênero estaria, por suas próprias convenções, preso ao ambiente europeu?

Haveria, provavelmente, duas respostas possíveis. A primeira diria que em se tratando de literatura de terror/horror/suspense/mistério torna-se perfeitamente viável observar um desenvolvimento e uma aclimação dela ao Brasil. A segunda, vista sob a ótica do gótico tradicional, diria ser impossível construir um texto gótico sem recorrer às descrições de ambiente estrangeiro, uma vez que o gênero necessita do ambiente para ser entendido como tal.

Tais questões são inevitáveis. Ao se pensar que, mesmo na Europa, muitos textos são entendidos por alguns estudiosos como góticos e, por outros, como desdobramentos dessa espécie de ficção, não se haveria de esperar que a discussão fosse diferente ao se tratar do gênero no Brasil.

Uma coisa é certa e poderá ser constatada no decorrer deste estudo – os poucos textos nacionais que mais se aproximam do gótico não carregam em si

marcas locais; as imagens, ambientes e personagens geralmente estarão muito mais para a Europa que para o Brasil.

Suscitando ou não discussões, *Noite na Taverna* parece ser o texto que, unanimemente, é reconhecido pela crítica e pela historiografia como o representante maior de uma literatura macabra feita por um escritor brasileiro, o que nem sempre ocorre quando se trata de outros escritores e suas respectivas obras, como já se tem demonstrado até aqui.

Nesse sentido, é curioso notar que Franklin Távora também produziu um livro de contos que se irmanaria ao de Álvares de Azevedo, trata-se de *A Trindade Maldita* (1861). Mais curioso ainda é constatar que, à exceção de Sílvio Romero, nenhum dos historiadores mais importantes dedica uma linha sequer a essa obra; citam-na em notas de rodapé juntamente com as outras obras do escritor.

Romero (2001) faz a seguinte alusão ao texto: “*A Trindade Maldita* 1861; é uma série de contos ultra-românticos no estilo de *A Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo; são tentativas de um rapaz de 18 anos”(p. 264).

A não citação do texto por outros historiadores talvez se deva ao fato de haver dificuldade de encontrá-lo. Em *História da Literatura Brasileira – prosa de ficção* de Lúcia Miguel Pereira, encontra-se uma nota de rodapé sobre Franklin Távora que confirma a hipótese sugerida acima: “Dessa primeira fase só conseguiu a autora ler o drama *Um mistério de família*, (...) Não se achando à venda nem existindo na Biblioteca Nacional os outros livros ...” (1973, p. 44). Registre-se, aqui, que a autora dispõe *A Trindade Maldita* como livro da primeira fase do escritor.

A raridade de certos textos é notória ainda hoje, apesar de todos os meios de divulgação e de pesquisa. Muito do que se publica na atualidade atende ao apelo do cânone estabelecido, deixando à margem algumas obras consideradas inferiores pela crítica especializada.

Ainda sob a sombra de *Noite na Taverna* são apontados mais dois textos que se alinham ao gênero desenvolvido por Álvares de Azevedo, trata-se de “O *Genesco* de Teodomiro Alves Pereira, publicado em dois volumes em 1861 (...) é escrito sob a inspiração direta de *A Noite na Taverna*; (BROCA, 1979, p. 89) como também de “*Dalmo ou os Mistérios da Noite*, de Luís Ramos Figueira. É uma história tenebrosa e byroniana, espécie de imitação de *A Noite na Taverna*, como o *Genesco*, de Teodomiro Alves Pereira” (BROCA, 1979, p. 162).

E Bernardo Guimarães? Teria o escritor mineiro percorrido alguns dos caminhos da literatura sombria? As histórias literárias pontuam afirmativas econômicas a esse respeito, devendo-se a Antonio Candido uma das mais conscientes, embora referente à poesia do escritor:

... aqui e ali, todavia, surgem traços de azedume que, nos casos extremos, vão ao satanismo e à perversidade, mostrando a marca do meio paulistano, onde firmou a vocação e foi dos mais desordenados e pitorescos boêmios da tradição acadêmica (2000, p. 151).

Ao tratar da “marca do meio paulistano” é nítida a alusão de Candido à Sociedade Epicuréia, organização à qual Bernardo Guimarães se filiou em seu tempo de estudante e à qual pertenceu Álvares de Azevedo.

Posteriormente, Candido, ao fazer referência à prosa escrita por Guimarães, apenas alude ao fato de que a fantasia de tantos poemas deste se faz presente em alguma parte dela.

A maior parte daquilo que até aqui já foi exposto refere-se ao Romantismo, período a que se associa, inevitavelmente, uma maior fartura de literatura ligada a temas fantásticos, sombrios, macabros etc. Isso levaria a crer que pouco desse arsenal foi fornecido pela literatura produzida a partir da segunda metade do século XIX no Brasil.

Equivocado torna-se tal pensamento ao se ler mais minuciosamente os apontamentos feitos nas histórias literárias. O Realismo e o Naturalismo, correntes que pretendem em sua essência uma maior verossimilhança, não conseguem de todo desvencilhar-se dos aparatos românticos. Alfredo Bosi revela isso na *História Concisa da Literatura Brasileira* ao tratar do Naturalismo de forma geral:

A procura do típico leva, às vezes, o romancista ao caso e, daí, ao patológico. Haverá um resíduo romântico nesse vezo de perscrutar o excepcional, o feio, o grotesco, e é mesmo lugar-comum apontar o romantismo latente em Zola, que sobreviveria nas cruzeiras intencionais do Surrealismo e do Expressionismo (1999, p. 171).

Note-se que Bosi discorre sobre a escola naturalista em si, não falando especificamente de Brasil. Por aqui, como se sabe, as marcas românticas são muito mais salientes e não se ausentam de todo até no início do século XX. Poucas foram as obras que, genuinamente, poderiam ser classificadas dentro da escola realista ou da naturalista de forma mais efetiva.

Chega a hora de se evocar a figura de Machado de Assis, talvez o maior nome da literatura brasileira que se produziu nas últimas décadas do século XIX. Há um silêncio respeitoso por parte dos estudiosos no que concerne a temas ligados ao sombrio e ao macabro dentro da obra do escritor.

Sílvio Romero sugere que os textos machadianos são polvilhados de humor e “... às vezes, de cenas com pretensão ao horrível” (2001, p. 289). Posteriormente, ao tratar da coloração do horrível que Machado de Assis imprime em alguns de seus quadros, o crítico comenta o seguinte:

Falta neste ponto a Machado um não sabemos quê que é uma espécie de impavidez na loucura, qualidade possuída pelo grande Ed. Poe e de que é um medonho exemplo o seu *Gato preto*, ou um certo tom grandioso e que estruge nalgumas páginas da *Casa dos mortos* de Dostoievski, capazes de emparelhar com algumas cenas de Dante (2001, p. 293).

Romero, dos estudiosos aqui pesquisados, torna-se o único que sublinha isso em Machado de Assis, deixando, dessa forma, uma brecha a ser perscrutada e analisada, mesmo sendo essa comparação feita com o intuito de revelar algumas falhas na obra do escritor brasileiro.

O silêncio ainda é quase total ao se tratar de escritores do gabarito de Raul Pompéia e Aluísio Azevedo. A respeito do primeiro nada de relevância é dito quanto ao tema abordado neste trabalho; o segundo merece uma explanação mais criteriosa.

Sabe-se que, do conjunto da obra de Aluísio Azevedo, a maior parte desta não representa a escola naturalista, da qual o escritor foi eleito ícone maior. Tratam-se, em alguns dos casos, de folhetins feitos à maneira de Eugene Sue e Ponson du Terrail.

Essas obras conservam não só a estrutura folhetinesca romântica, mas também, às vezes, temas e motivos que se adequam facilmente àquilo

produzido no primeiro momento do folhetim, feito para atender ao gosto de um público leitor ávido por novidades.

É sobre essas obras que se desferem as críticas mais severas por parte dos estudiosos, a exemplo do que faz Josué Montello: “Nesses onze romances, a grande vocação de ficcionista, que foi Aluísio Azevedo, fielmente se reflete, ora realizando obras-primas, como *O cortiço* e *Casa de pensão*, ora resvalando para o folhetim destituído de importância literária, como *A mortalha de Alzira* ou *Girândola de amores*” (in COUTINHO vol.4, 1997, p. 76).

A título de exemplo, observe-se o caso de *A Mortalha de Alzira* (1894). Ao se ler esse romance percebe-se que ele é praticamente gótico, inclusive no ambiente. Nenhum dos historiadores, à exceção de Andrade Murici em *A Literatura no Brasil* vol. 4 que o classifica de tétrico, dispõe quaisquer comentários que sugiram ali a presença dos temas ligados ao gótico.

Isso leva a concluir que, nem sempre, a crítica e a história literárias são justas ou conscientes naquilo que dizem ou deixam de dizer. É evidente que se quiser enxergar em *A mortalha de Alzira* o Aluísio de *O cortiço*, o que irá restar é uma grande decepção. Todavia, se aquele texto for lido à guisa do gótico, é possível perceber nele, com maior justiça, os altos e baixos do gênero, em que se enquadra melhor. Inclusive há de se lembrar muito *A morta amorosa*, de Gautier e, por conseguinte, o célebre texto de Lewis, *The monk*.

Deixando de lado o ambiente urbano, restaria saber se o regionalismo trouxe para dentro de si alguma sombra, algum vestígio dos temas ligados ao terror/horror, ao mistério e ao suspense.

Poder-se-ia responder que não somente ele trouxe sombra ou vestígio, mas, muitas vezes, fez desses temas a matéria essencial de algumas das narrativas mais bem produzidas de seu gênero. O sertão, a mata, os rios, os grotões, as montanhas e cavernas são ambientes cercados de mitos e mistérios. Saber aproveitar essa fatura costurando-a ao imaginário já estabelecido foi trabalho que parte considerável dos escritores regionalistas realizou com maestria em algumas de suas composições.

Atente-se ao que diz Afrânio Coutinho ao tratar da ficção regionalista, mais especificamente do ciclo nortista:

O homem que penetra a Amazônia – o mistério, o terror, ou, se se quiser, o deslumbramento da Amazônia – escuta desde logo uma voz melancólica: a voz da terra. Abandonado na vastidão potâmica das águas fundas dos igarapés e igapós paludiais, das ásperas florestas compactas, perdido naquele estranho mundo de assombração, acossado pelo desconforto do calor sem pausa e pela agressão da mata insidiosa, com seus bichos, suas febres, suas sombras, seus duendes, ele logo de entrada recebe um golpe terrível, e desde então trava a luta mais trágica da vida, que é a adaptação ao meio cósmico (1997, pp. 239-240).

Não estariam aí laivos do sublime e do terror/horror? A expansão e a contração de sentidos do homem face ao ambiente e àquilo que este lhe promove? 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.

Candido (2000) expressava, embora mais direcionado ao estudo da estética romântica, esse pensamento:

Por que terão a Escócia e Alemanha a presunção de só elas possuírem esses rios, lagos, matas, montes e vales misteriosos donde surgem essas imagens lânguidas, transparentes, aéreas, qual névoa que sempre encobre a natureza desses torrões? Não. Nós também aqui temos os nossos mitos: gênios dos rios, lagos, matas, montes e vales (p. 20).

Levar em consideração a afirmativa feita por Candido constitui um passo importante para se compreender de que forma os temas ligados ao terror/horror suspense e mistério se aclimataram à ficção brasileira.

Não se deve imaginar que apenas a Europa possui ambiente natural capaz de produzir o clima lúgubre e sombrio propício ao desencadeamento das tramas macabras. Tal clima também pode se fazer presente no Brasil seja na escuridão da mata fechada, debaixo do sol imperioso que fustiga a terra do sertão ou nos pampas gaúchos.

Da mata fechada fornece exemplo os *Contos Amazônicos* (1893), de Inglês de Sousa. Nessa coletânea alguns dos contos giram em torno do medo do sobrenatural, das feiticeiras e das lendas que habitam a floresta e se fazem

presentes na cultura popular. “Há uma fatalidade geográfica que conduz o homem da mesopotâmia brasileira ao grave mistério dos mitos e à estranha poesia dos ‘casos’. A natureza, que é na Amazônia ao mesmo tempo terror, beleza e magia, explica a vocação lírica e a tendência mística do homem” (COUTINHO, 1997, p. 240).

Do sertão, uma obra que poderia muito bem figurar como ilustração seria *A Fome* (1890), de Rodolfo Teófilo. Dela diz José Aderaldo Castello o seguinte: “Assim também Rodolfo Teófilo, porém mais completo e mais rico, ao focalizar desde a transumância desagregadora à emigração, dramatizando-a e acentuando situações macabras conseqüentes da fome ...” (1999, p. 408).

O autor fala de “situações macabras”, o que, de fato, é realidade. O tema do romance é a seca, contudo ele está permeado de cenas cuja estampa projeta o horror em primeiro plano, algumas, até, a julgar pelo exagero, parecem tomadas de empréstimo dos romances de terror/horror.

Já Afonso Arinos em *Pelo Sertão* (1898) inspira-se “... no sobrenatural, alma penada, ligada à riqueza e à lenda de fazenda abandonada ...” (CASTELLO, 1999, p. 408) ao escrever o conto “Assombramento”. Neste caso, em específico, não são apenas situações pavorosas que emergem da narrativa ora aqui, ora ali, mas sim um tema muito bem articulado dentro daquilo que o gênero pode oferecer de melhor.

Dos pampas gaúchos faz-se ouvir a voz de João Simões de Lopes Neto que “Nos *Contos gauchescos* tratou dos homens e dos bichos, nas *Lendas do Sul* de fantasmas e duendes, estilizando lendas populares sem lhes crestar a frescura” (PEREIRA, 1973, p. 223).

Alguns outros nomes são ainda citados pelos historiadores e críticos literários, no entanto torna-se inviável e enfadonho ficar, aqui, citando caso a caso. Certos casos omitidos, em particular, serão analisados no capítulo subsequente.

O que a citação dos autores e das obras acima mencionados revela é que, ao tratar do regionalismo, do sertanismo ou das correntes a eles ligadas, há um maior destaque, por parte dos estudiosos, nos temas aqui trabalhados. Seria esta uma ramificação mais desenvolvida da literatura de terror/horror, suspense e mistério no Brasil? A julgar pela literatura do gênero desenvolvida na Europa, alimentada nas raízes dos contos populares, no cristianismo e na mitologia bárbara, há de se pensar que sim.

Ao lado desse painel regionalista/sertanista emerge a figura de um dos escritores que mais produziu no Brasil entre o final do século XIX e o início do século XX – Coelho Neto. Em meio às rajadas de críticas disparadas contra ou a favor do escritor descobre-se que ele transitou por entre os mais variados gêneros o que conferiu a sua obra momentos “altos” e “baixos” na visão de alguns críticos, como Lúcia Miguel Pereira.

Nesse transitar por gêneros diversos, Coelho Neto produz uma parcela de textos que tratam de temas ligados ao fantasmagórico, ao terror/horror ou ao sobrenatural que não é percebida com mérito pela historiografia ou pela crítica.

Esses temas são oriundos das influências distintas que o escritor sofreu. Dentre as influências reconhecidas por Coelho Neto está a vivência no sertão, povoada por lendas, contos e histórias de negros cheios de pavores, lendas de caboclos palpitando encantamentos, como ele diz.

Dentre as outras influências percebidas pelos historiadores e pela crítica, estão a Bíblia, Shakespeare, Eça de Queirós, Camilo Castelo Branco, Maupassant e Flaubert, sem contar os clássicos gregos e *As mil e uma noites*.

Pereira (1973) vê o ecletismo do autor com temor e desmerecimento, mais acidamente, lampejos sobre a produção dele de cunho mais fantasista ou sobrenatural “(...) resvalou pelo romance de aventuras no *Rajá de Pendjab*, atolou-se, levado pela sedução de um orientalismo de bazar, nos mistérios do ocultismo, abordados em *Saldunes e Esfinge*” (p.266).

Já Bosi (1999), ao tratar do mesmo assunto, procura manter-se um pouco mais neutro em suas aferições:

Depois de *Miragem*, o escritor lançou-se a uma criação ficcional febril, datando de 1895 seu primeiro romance-lenda (*O Rei Fantasma*), experiência que se mostrou fecunda ao longo de sua carreira literária e que se mesclaria a vagas tendências para o espiritismo, desde *O Rajá de Pendjab* (1898) até *Imortalidade* (1923), passando por *Esfinge* (1908), além de várias coleções de novelas e de contos que não cabe aqui analisar. (p.201)

Algo interessante dito nessa citação faz referência às vagas tendências para o espiritismo. Tais tendências são fruto de uma “conversão do escritor” às doutrinas espíritas, decorrente de uma experiência bastante particular.

Vale lembrar que as doutrinas espíritas aportam no Brasil na segunda metade do século XIX, constituindo mais um filão de imaginário fantasista a ser explorado pela literatura.

O caso Coelho Neto é bastante singular naquilo que diz respeito às abordagens da historiografia literária nacional que, como já mencionado anteriormente, adota, na maioria das vezes, critérios estéticos de julgamento de um escritor e de sua produção.

Atente-se, nesse sentido, para a seguinte citação de Temístocles Linhares ao tratar de Coelho Neto: “É certo que contava com a sua imaginação poderosa que, em outros, seria forçosamente um bem, mas que nele acabou por se transformar em mal, com prejuízo de seu **processus** estético, afastando-o tantas vezes do real, exposto inteiramente à regiões ocultas habitadas por fantasmas e fantasias obsedantes” (1987, p. 444).

Um dos pontos desfavoráveis que a crítica aponta no escritor é seu estilo beletrista que empola parte dos textos, perdendo-se o conteúdo em um mar de termos rebuscados e de frases de efeito. Isso, em algumas obras realmente parece ser verdade, todavia em outras o que falta, às vezes, é um olhar mais próximo do gênero no qual se encaixam tais produções, como torna-se o caso do romance *Esfinge* (1908) estudado por Roberto de Sousa Causo (2003) que aponta o seguinte em relação à obra:

Nesse sentido, o romance do prolífico Coelho Neto (1864-1934), *Esfinge* (1908), incorre na maioria desses ‘pecados’, mas consegue sobreviver como leitura e como exercício de horror nacional. Talvez porque o estilo rebuscado, beletrista ao extremo, característico do autor, nubla apenas parcialmente uma estrutura romanesca muito precisa e competente. Cada cenário é montado com cuidado, o grau de sobrenatural de cada evento fantástico é calculado para amparar o suspense, e os diálogos contribuem para a caracterização dos personagens, dando a cada um voz própria. (pp. 112 – 113)

Certamente, ao se conhecer a produção do escritor, é possível constatar esse mesmo manejo de temas tétricos, com a mesma habilidade, em outras produções do escritor. Percebe-se então, como o caso citado, que aquilo que um julgamento estético revela deficiente, um julgamento sob o viés do gênero pode julgar convincente.

Esse final de século, no qual está inserido Coelho Neto, é palco de uma produção bastante eclética no Brasil. De um lado ainda se tem escritores produzindo à moda romântica, bem mais discreta – é verdade, por outro escritores transitando entre um Realismo e um Naturalismo que nem sempre se concretizam e, por fim, os parnasianos e simbolistas, influenciados ambos pelas respectivas correntes francesas.

O Simbolismo vem apontado pela maioria dos críticos e historiadores ao lado do Decadentismo ou Decadismo. Uma parte considerável dos estudiosos vêem tanto em um como no outro apenas desdobramentos da mesma estética. Nesse sentido, elucidativo é o trabalho organizado por Cassiana Lacerda Carollo sobre *Decadismo e Simbolismo no Brasil* (1980) que procura estabelecer as fronteiras entre um e outro termo.

A morbidez, o misterioso, as mais variadas formas de evasão são novamente invocadas nessas duas estéticas, revitalizando temas e motivos já cantados no auge do romantismo ultra-romântico – cantados, é certo, sob um novo ângulo, muito mais sugestivo e hermético.

Um bom exemplo disso é apontado por Andrade Murici *in A Literatura no Brasil*, volume 4, organizada por Afrânio Coutinho, ao tratar do escritor paranaense Nestor Vitor e de sua prosa de ficção:

Uma das peças de *Signos* é de verdadeira importância representativa no conjunto do movimento simbolista: a novela 'Sapo'. Nas suas 80 páginas, Nestor Vitor atinge ao equilíbrio – sem par na sua obra – das suas virtudes criadoras. Do romantismo de Poe ao simbolismo de Villiers de L'Isle Adam não há solução de continuidade estética essencial. 'Sapo' está nesse caso: fundo romântico, repassado dum pessimismo alucinatório progressivo (1997, p. 468).

Não é esse, porém, o único comentário do crítico referindo-se a Poe e L'Isle Adam – o mesmo se repete ao tratar sobre Gonzaga Duque, em especial sobre o livro de contos *Horto de Mágoas* (1914).

Nessa atmosfera de final de século irão eclodir ainda outras obras que estarão ligadas de uma forma ou de outra aos desdobramentos da ficção gótica. Lembre-se que é justamente no final de século que *Drácula*, de Bram Stoker, um dos marcos do gênero, vem à tona.

O Brasil parece ter seguido, ainda que de longe, as tendências da literatura de terror/horror européia de final de século que explorava os limites entre o real, o sobrenatural e a própria loucura, não se sabendo ao certo onde começava um e onde terminava outro. “O elogio da loucura, sobretudo quando esta aparece com matizes esquizofrênicos, vira lugar-comum nessa ficção que dá resolutamente as costas ao cotidiano e ao terra-a-terra” (BOSI, 1999, p. 294).

*No Hospício* (1905), de Rocha Pombo, atesta para essa constatação. Terminado em 1900 e somente publicado posteriormente teve pouca atenção na época em que foi escrito:

Trata-se do terceiro dos romances simbolistas brasileiros cuja validade persiste e se impõe, ao lado de *Mocidade Morta* e de *Canaã*. Não se lhe deu a mínima atenção. Depois da tétrica *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo, aquele título terá parecido indicar ainda outro conglomerado de fantasmagorias lúgubres. (...) *No Hospício*, se escrito em alemão, na Alemanha de um século e meio atrás, poderia ter lugar entre os livros típicos do Romantismo germânico. Se, pelo misticismo, podemos referi-lo a Novalis, aproxima-se mais de Hoffmann pela atmosfera de mistério. (MURICI in *A Literatura no Brasil* vol. 4, 1997, p. 471)

Duas das considerações feitas na citação, interessam aqui. A primeira, ao fazer referência ao romance de Aluísio Azevedo, aponta para uma temática que envolve assuntos ligados ao incognoscível. A segunda, ao aproximar o romance a Hoffmann, pela atmosfera de mistério que dali emana.

Comparar, mesmo que apenas por um aspecto, um texto nacional ao do escritor alemão é conferir àquele uma aproximação bastante marcante com o gênero gótico desenvolvido na Alemanha a partir do século XVIII, muito mais satânico e violento que, por vezes, o desenvolvido na Inglaterra no mesmo período.

Alfredo Bosi refuta a afirmação feita por Andrade Muricy dizendo que:

Os críticos que lhe têm dedicado mais atenção falam de Poe e de Hoffmann como influências prováveis no espírito e na fatura da obra. É observação que se deve tomar *cum grano salis*, pois desses românticos intensamente criadores o nosso Rocha Pombo herdou apenas o gosto do quadro narrativo excepcional (um hospício onde um jovem sensível foi criminosamente internado pelo pai), mas não foi capaz de imitar-lhes a arte de sugerir atmosferas pesadelares, pois carecia de recursos formais para tanto (1999, p. 294).

É evidente que tanto Muricy quanto Bosi estão a observar o mesmo objeto – a atmosfera do livro – sob uma ótica diferente. A afirmação de Bosi parece se dar mais sob um olhar da estética e do estilo, a de Muricy, como o mesmo explicará no decorrer de seu estudo, refere-se mais à fabulação. De qualquer forma, nem uma nem outra afirmação pretendem ser conclusivas, apenas abrem possibilidades de se olhar a mesma obra.

E o início do século XX, o chamado Pré-Modernismo, registra ainda o desenvolvimento do gênero? As historigrafias praticamente se calam a esse respeito. Isso pode ser explicado pelo fato de o Pré-Modernismo não constituir uma escola literária em si, apenas uma fase em que confluem estilos e escritores do século XIX e na qual se saboreiam algumas premissas modernistas em algumas obras.

Se fosse traçado um paralelo entre o que se diz da prosa de fim de século e o que se diz da poesia, certamente poderia ser concluído que esta foi mais agraciada pela história e pela crítica que aquela, quando se trata de assuntos ligados ao macabro, ao terror. Tal fenômeno também se dá nas abordagens das outras escolas literárias do século XIX – percebe-se uma maior contingência, uma maior detenção dos historiadores e dos críticos sobre a poesia que sobre a prosa.

As histórias literárias são muito mais fartas em comentários, por exemplo, sobre o temas lúgubres nos poemas de Álvares de Azevedo e de Alphonsus Guimaraens que sobre os mesmos temas recorrentes na prosa.

Seria isso ainda um resquício da cultura clássica, que valorizava por demais o verso? A poesia abrigaria melhor esse tipo de temática, desenvolvendo-a dentro de um aspecto formal mais elaborado? Seria, ainda, o fato de ser mais prático analisar um vasto material poético que um vasto material em prosa? Não se pretende, aqui, responder a nenhuma dessas questões, mesmo porque podem não ser elas pertinentes, apenas provocadoras.

Importante, todavia, é observar que, mesmo de forma parca, os historiadores, críticos ou estudiosos de literatura levantaram algumas questões no que diz respeito às confluências do gênero gótico e de seus desdobramentos dentro da narrativa ficcional desenvolvida no Brasil.

Muitas dessas questões restringem-se, apenas, a breves comentários que não tratam de maneira aprofundada da matéria. Outras questões aparecem sob outra terminologia – o termo gótico quase nunca é utilizado, a não ser

nas referências à literatura européia, o que, aliás, não deixa de ter seu fundo de razão, uma vez que, como já demonstrado no primeiro capítulo, o genuinamente gótico se esgotou quase de todo já no século XVIII – época em que no Brasil não tinha sequer desenvolvido a narrativa ficcional.

Curioso é notar que mesmo os desdobramentos dessa ficção gótica – a literatura de terror/horror, as narrativas de suspense/mistério – também aparecem nominadas de forma diferente, parece haver maior preferência por termos como sombrio, macabro, lúgubre, tétrico, misterioso. Isso talvez se dê pelo fato de ser quase impossível delimitar as fronteiras desses desdobramentos dentro de uma história literária de caráter genérico.

Ao se analisar a história literária de outros países, algo semelhante ocorre quando do tratamento genérico. Há um porém, no entanto, que se deve levar em conta: aquilo que a história literária geral não faz é suprido por estudos a parte, por histórias do gênero que se preocupam em analisar todas as minúcias em suas particularidades.

Esse é o caso do gênero gótico. Caso se queira delinear um estudo do gênero levando-se em conta, apenas, o que a historiografia literária inglesa diz a respeito, há de se achar material considerável, todavia abrangente demais. Ao lado dessa história, contudo, há um número bastante grande de livros que historiografam e analisam o gênero de uma maneira muito mais eficiente e cuidadosa, mostrando um amplo painel do seu desenvolvimento no país.

No Brasil alguns gêneros são estudados a parte, como já se demonstrou até aqui. Todavia, a literatura de terror/horror, suspense/mistério aguarda maiores abordagens, mesmo em relação ao século XX, quando ele se torna mais evidente ainda na literatura nacional.

Deve-se assinalar que este trabalho não pretende, de maneira alguma, esgotar a matéria (se é que isso é possível). A pretensão é de, apenas, se alinhar aos pouquíssimos estudos já feitos, ampliando o leque de possibilidades de olhares sobre o desenvolvimento do gênero no Brasil.

Ao se fechar este capítulo fica evidente que, aquilo que a historiografia, a crítica e os estudos literários não disseram sobre a literatura de terror/horror, suspense/mistério é o que mais interessa neste trabalho. O silêncio é revelador e, a partir dele, parte-se para algumas análises, na tentativa de esboçar um breve painel do gênero.

Interessam também aquelas obras ou aqueles autores que, por uma razão ou por outra, escreveram textos que se encaixam no assunto, mas que não foram contemplados pela historiografia, ou, como em muitos dos casos, foram apenas mencionados sem nenhum relevo àquilo que fizeram. Entende-se, assim, que estudar a revisão e formação de um cânone não constitui apenas o fato de tentar trazer nova luz a obras e escritores já lidos e estudados, mas também recuperar textos e autores que estão em parcial ou total olvidamento.

Trata-se de um trabalho que visa à contribuição de resgate da memória literária (dentro de um gênero) que, possivelmente possa servir de apoio a estudos subseqüentes.

## 5 FIGURAÇÕES DO GÓTICO E DE SEUS DESMEMBRAMENTOS NA LITERATURA BRASILEIRA

Este capítulo constitui-se no foco principal desta tese, uma vez que é nele em que se promove o levantamento de algumas figurações presentes em textos de caráter gótico ou em textos que se originaram desse gênero, tais como a literatura de terror/horror e a literatura de suspense/mistério.

Importa salientar que o capítulo está dividido em três grandes seções ou linhas temáticas: entre a bondade e a maldade; do Diabo e seus asseclas; a morte; que, por sua vez, se subdividem nas figurações estudadas. Tais figurações consistem de imagens presentes dentro de cada linha temática específica.

Não se torna o foco deste capítulo analisar à exaustão cada figuração elencada, pois o objetivo é mais antológico que analítico. Procura-se, sim, evidenciar a recorrência das figurações em textos brasileiros com a finalidade de trazer à superfície um número grande de narrativas, muitas delas conhecidas apenas por serem mencionadas nas Histórias Literárias, outras rarissimamente mencionadas e uma parcela delas já conhecida dos leitores.

Sendo assim, optou-se por se escrever de forma que se aproximasse mais do ensaio pelo fato de se encontrar, muitas vezes, dentro de cada figuração, detalhes ou expedientes de singular importância que precisam ser retomados ou analisados em vários textos paralelamente. Tal forma de escrita permite maior liberdade no ir e vir das citações, evitando que se tomasse obra a obra e se analisasse cada uma separadamente sem se retornar a ela.

Perceba-se que, algumas vezes, um mesmo texto é mencionado ou analisado dentro de mais de uma ou duas figurações, no entanto sempre sob perspectivas diferentes. Muitas obras, por se enquadrarem melhor dentro do gênero aqui tratado, trazem um conjunto de figurações sobre as quais se deve lançar luz.

É justamente o conjunto de certas evidências que determinará se o texto será ou não classificado em determinado gênero – classificação essa sempre difícil e, quase nunca, definitiva. Tome-se, por exemplo, o texto “Assombramento”, de Afonso Arinos, *a priori*, ele se caracteriza como uma narrativa de cunho regionalista ou sertaneja, pois há uma reunião de elementos culturais, geográficos e

lingüísticos que permitem essa caracterização. Todavia, ao se olhar para a forma como a temática é construída, os detalhes espalhados pela narrativa, a construção do clima de suspense que vai se adensando a cada página, pode-se também filiá-lo às Histórias de Fantomas (espécie de narrativa descendente do gótico), pois há correspondência entre os elementos presentes aqui e ali.

Nem todos os textos citados, porém, encaixam-se no moldes da ficção gótica ou nos moldes dos seus desmembramentos. Em alguns casos, apenas se evidencia que existe em tal texto uma figuração oriunda do gênero, mas não se permite ler, com isso, que se esteja sugerindo que tal texto possua uma outra classificação.

Pelo fato de se lidar com muitas narrativas simultaneamente é que se achou por bem, incluir, logo abaixo, uma tabela que organize de forma diacrônica todas as narrativas citadas nas seções. A tabela contém apenas as narrativas brasileiras citadas que se encaixam dentro do recorte temporal aqui trabalhado, não constam nela narrativas de outras épocas, embora, às vezes, quando necessário são também citadas em uma ou outra figuração.

Logo após essa primeira tabela, aparece uma segunda, na qual constam apenas alguns traços que permitem alinhar certas narrativas ao gênero aqui estudado ou aos seus desmembramentos. Nessa tabela não aparecem todos os textos elencados na primeira, pois o objetivo é evidenciar quais textos brasileiros chegam mais próximos do gênero gótico ou de seus desmembramentos.

Isso tudo visa auxiliar o leitor, auxiliando-lhe a leitura; não se pretende estabelecer, contudo, nenhuma classificação definitiva, pois isso requereria outra metodologia desenvolvida em trabalho à parte.

**Tabela 1**

<b>OBRA</b>	<b>PUBLICAÇÃO</b>	<b>AUTOR</b>
O Filho do Pescador	1843	Teixeira e Souza
Os Dois Amores	1848	Joaquim Manuel de Macedo
“Otávio e Branca ou a Maldição Materna” in a Harpa Gemedora	1849	João Cardoso de Menezes e Souza
“Januário Garcia ou as Sete Orelhas” in Romances e Novelas	1852	Joaquim Norberto de Souza Silva
Macário	1855	Álvares de Azevedo
Noite na Taverna	1855	Álvares de Azevedo
A Nebulosa	1857	Joaquim Manuel de Macedo
Dona Narcisa de Villar	1859	Ana Luísa de Azevedo Castro
Úrsula	1859	Maria Firmina dos Reis
Gennessee	1861	Teodomiro Alves Pereira
Lucíola	1862	José de Alencar
Voragem	1867	Joaquim Manuel de Macedo
O Rio do Quarto	1869	Joaquim Manuel de Macedo
“A Dança dos Ossos” in Lendas e Romances	1871	Bernardo Guimarães
“A Garganta do Inferno” in Lendas e Romances	1871	Bernardo Guimarães
O Tronco do Ipê	1871	José de Alencar
“A Filha do Fazendeiro” in Histórias e Tradições de Minas Gerais	1872	Bernardo Guimarães
“Jupira” in Histórias e Tradições de Minas Gerais	1872	Bernardo Guimarães
A Escrava Isaura	1875	Bernardo Guimarães
O Cabeleira	1876	Franklin Távora
Encarnação	Escrito em 1877, mas de publicação	José de Alencar

	póstuma	
A Ilha Maldita	1879	Bernardo Guimarães
“A Igreja do Diabo” in Histórias sem Data	1884	Machado de Assis
A Carne	1888	Júlio Ribeiro
O Cortiço	1890	Aluísio Azevedo
A Fome	1890	Rodolfo Teófilo
A Mortalha de Alzira	1891	Aluísio Azevedo
“Demônios” in Demônios	1893	Aluísio Azevedo
“O Impenitente” in Demônios	1893	Aluísio Azevedo
“Acauã” in Contos Amazônicos	1893	Inglês de Souza
“A Feiticeira” in Contos Amazônicos	1893	Inglês de Souza
“A Quadrilha de Jacó Patacho” in Contos Amazônicos	1893	Inglês de Souza
“O Baile do Judeu” in Contos Amazônicos	1893	Inglês de Souza
“O Rebelde” in Contos Amazônicos	1893	Inglês de Souza
“Praga” in Sertão	1896	Coelho Neto
“Tapera” in Sertão	1896	Coelho Neto
“A Causa Secreta” in Várias Histórias	1896	Machado de Assis
“Sapo” in Signos	1897	Nestor Victor
“Assombramento” in Pelo Sertão	1898	Afonso Arinos
A Rainha do Ignoto	1899	Emília Freitas
Violação	1899	Rodolfo Teófilo
“O Defunto” in Histórias da Vida e da Morte	1907	Thomaz Lopes

Esfinge	1908	Coelho Neto
A Emparedada da Rua Nova	1909 – 1912 (publicação em folhetins)	Carneiro Vilela
“No Manantial” in Contos Gauchescos	1912	João Simões de Lopes Neto
“A Cobra Preta” in Contos do Sertão	1912	Viriato Corrêa
“A Rita do Vigário” in Contos do Sertão	1912	Viriato Corrêa
“A Vitória de Lúcifer” in Melusina	1913	Coelho Neto
“Melusina” in Melusina	1913	Coelho Neto
“Ciúme Póstumo” in Horto de Mágoas	1914	Gonzaga Duque
“Confirmação” in Horto de Mágoas	1914	Gonzaga Duque
Triste Fim de Policarpo Quaresma	1915	Lima Barreto
“Bocatorta” in Urupês	1918	Monteiro Lobato
“Bucólica” in Urupês	1918	Monteiro Lobato
“Noturno nº 13” in Coivara	1920	Gastão Crulls
“Bugio Moqueado” in Negrinha	1920	Monteiro Lobato
“Os Negros” in Negrinha	1920	Monteiro Lobato
“O Lobisomem” in Ilustração Brasileira	1923	Raimundo Magalhães
“A Bola” in Contos da Vida e da Morte	1927	Coelho Neto
“A Casa sem Sono” in Contos da Vida e da Morte	1927	Coelho Neto
“Conversão” in Contos da Vida e da Morte	1927	Coelho Neto

“Lobisomem” in Nas Serras e nas Furnas	1931	Valdomiro Silveira
“A Noiva” in O Monstro e Outros Contos	1932	Humberto de Campos
“Catimbau” in O Monstro e Outros Contos	1932	Humberto de Campos
“Juramento” in O Monstro e Outros Contos	1932	Humberto de Campos

**Tabela 2**

<b>OBRA</b>	<b>CARACTERÍSTICAS</b>
O Filho do Pescador	Assassinatos e revelações; Descrições de alguns ambientes góticos; Mistério a ser resolvido ao final da obra;
Os Dois Amores	Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Mistério a ser resolvido ao final da obra;
“Otávio e Branca ou a Maldição Materna” in a Harpa Gemedora	Ambiente gótico; Atmosfera noturna e pesadelar; Sobrenatural; Vampirismo;
“Januário Garcia ou as Sete Orelhas” in Romances e Novelas	Assassinatos e revelações; Tortura e crueldade; Violência;
Macário	Atmosfera noturna e pesadelar; Byronismo;

	Satanismo; Sobrenatural;
Noite na Taverna	Antropofagia; Assassinatos e revelações; Atmosfera noturna e pesadelar; Byronismo; Crueldade; Incesto; Necrofilia; Violência;
A Nebulosa	Ambiente gótico; Atmosfera noturna; Bruxaria; Clima de melancolia; Sobrenatural;
Dona Narcisa de Villar	Alusão a fantasmas; Assassinatos e revelações; Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Crueldade; Violência;
Úrsula	Assassinatos e revelações; Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Crueldade; Descrição de alguns ambientes e situações góticas; Violência;
Gennessee	Atmosfera noturna; Byronismo; Clima de melancolia;
“A Dança dos Ossos”	Assassinatos e revelações; Fantasma;

	Lugar assombrado;
“A Garganta do Inferno”	Ambientes aterrorizantes; Bruxaria; Mistério; Suicídio;
O Tronco do Ipê	Alusão a fantasmas e a bruxos; Mistério; Revelações;
Encarnação	Clima de melancolia; Mistério; Revelações;
A Ilha Maldita	Assassinatos e revelações; Bruxaria; Descrição de alguns ambientes e situações góticas; Mistério; Sobrenatural;
A Fome	Antropofagia; Cenas horripilantes; Crueldade; Peste; Violência;
A Mortalha de Alzira	Ambiente gótico; Atmosfera noturna e pesadelar; Clima de melancolia; Fantasma; Violência;
“Demônios”	Ambiente gótico; Atmosfera noturna e pesadelar; Monstruoso;
“O Impenitente”	Ambiente gótico; Atmosfera noturna e pesadelar; Fantasma;

	Revelação;
“Acauã” in Contos Amazônicos	Monstruoso; Vampirismo;
“A Feiticeira”	Ambientes aterrorizantes; Bruxaria; Mistério;
“Praga”	Ambientes aterrorizantes; Crueldade; Fantasma; Loucura;
“Tapera”	Alusão à necrofilia; Ambientes aterrorizantes; Fantasmas; Monstruoso;
“A Causa Secreta”	Crueldade; Sadismo; Violência;
“Sapo”	Ambiente pesadelar; Loucura; Monstruoso;
“Assombramento”	Ambiente noturno e pesadelar; Fantasma; Mistério; Suspense;
A Rainha do Ignoto	Descrição de alguns ambientes e situações de natureza gótica; Espiritismo; Insólito e fantástico; Mistério; Revelações;
Violação	Horror; Necrofilia; Peste;

“O Defunto”	Crueldade; Emparedamento; Escuridão;
Esfinge	Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Fantasmas; Mistério; Monstruoso;
A Emparedada da Rua Nova	Alusão a assombramento; Crueldade; Fantasmas; Suspense; Violência;
“No Manantial”	Alusão a assombramento; Assassinatos; Crueldade; Violência;
“A Cobra Preta”	Monstruoso;
“A Rita do Vigário”	Fantasma; Revelação;
“Melusina”	Bruxaria; Descrição de alguns ambientes e situações góticas; Insólito e fantástico;
“Ciúme Póstumo”	Alusão a fantasma; Insólito e fantástico;
“Confirmação”	Alusão a fantasma; Atmosfera noturna e pesadelar;
“Bocatorta”	Monstruoso; Necrofilia; Violência;
“Bucólica”	Crueldade;
“Noturno nº 13”	Assombramento;

	Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Fantasmas;
“Bugio Moqueado”	Antropofagia; Assassinato; Atmosfera noturna; Crueldade; Descrição de alguns ambientes e situações que aludem ao gótico; Violência;
“Os Negros”	Assombramento; Atmosfera noturna; Crueldade; Espiritismo; Violência;
“O Lobisomem”	Monstruoso;
“A Bola”	Assombramento;
“A Casa sem Sono”	Assombramento; Descrição de alguns ambientes e situações que aludem ao gótico; Espiritismo; Insólito;
“Lobisomem”	Monstruoso;
“A Noiva”	Atmosfera noturna; Clima de melancolia; Fantasma;
“Juramento”	Antropofagia; Horror; Violência;

## 5.1 ENTRE A BONDADE E A MALDADE

### 5.1.1 A Heroína Frágil e Perseguida

Se há uma figura recorrente em boa parte da literatura gótica essa é a da heroína frágil e perseguida. Encarnação da virtude e da bondade, ela se constitui sempre num plano linear, capaz de desenhar, desde o início do texto, um desfecho bastante previsível – por isso, raramente, surpreende.

Um possível modelo dessa espécie de personagem é encontrado dentro das novelas/romances de cavalaria medievais. Parte considerável das personagens femininas desse gênero apresentam-se emolduradas por uma aura cristã que as leva a uma prática de devoção e de submissão aos valores masculinos apregoados na época.

Essa personagem, nas novelas/romances de cavalaria, apresenta uma certa fragilidade que quase sempre a põe em perigo. Desse perigo ela é salva pelo cavaleiro, cuja honra e nobreza de espírito excedem o próprio entendimento. Sendo assim, ela aparece aí mais como uma personagem secundária, que serve, a bem da verdade, para evidenciar a figura do herói cavaleiro.

O romance gótico aproveita-se dessa composição. Nele, todavia, a figura da heroína servirá como um dos meios pelo qual se projeta o maniqueísmo presente em boa parcela das obras do gênero. A eterna luta entre o bem e o mal se reduz na composição da heroína (protótipo do bem) e na do vilão (protótipo do mal) que, em dado momento da obra, terão de se enfrentar.

A importância, porém, da heroína gótica que a difere daquela apresentada nos textos medievais, é que ela não serve para evidenciar a figura de um herói (embora esse se faça presente), mas sim para atuar como forma de oposição dos desregramentos intrínsecos ao vilão – por isso o embate não se dá apenas entre duas personagens, mas sim entre duas forças totalmente adversas que sustentam a narrativa.

Tais forças servem para se reafirmar valores e virtudes dentro de um contexto freqüentemente moralizante. Mesmo quando transgressora, a obra gótica ainda deixa transparecer, quase sempre, essa reafirmação de valores sustentados

por uma sociedade cristã. Sobre isso dá testemunho Fred Botting em seu livro sobre o gótico: “Os terrores e horrores da transgressão na narrativa gótica tornam-se meios poderosos de reafirmar os valores da sociedade, virtude e propriedade; transgressão, ao cruzar os limites do social e do estético, serve para reforçar ou sublinhar os seus valores e necessidades, restaurando e definindo limites.”<sup>18</sup> (1996, p. 7)

O espaço físico onde habita a heroína ou onde se desenrola o enredo do qual ela faz parte quase sempre remete à idéia de clausura, de confinamento. Os subterrâneos, as igrejas, os cemitérios, as florestas e, em muitos casos, a própria casa revelam uma imagem opressora, metáfora de uma repressão impingida pelo poder patriarcal sobre o sexo feminino ao longo do tempo. “ O claustro torna-se uma metáfora para a repressão da carne, corpo, natureza (todos afinal de contas reduzidos para e identificados com a sexualidade), e a idealização ilusória do espírito, mente e arte”<sup>19</sup> (KILGOUR, 1995, p.143)

É notável, ao se ler um texto gótico, a extrema dificuldade que o ambiente proporciona à heroína, diferente daquela legada aos personagens masculinos que transitam, por assim dizer, com maior facilidade por esses espaços sombrios.

Pelos subterrâneos da Ópera de Paris é que se move o fantasma, levando consigo a bela Christine Daaé; também pelos subterrâneos do Castelo de Otranto é que Isabela empreende uma fuga aflita, tentando escapar aos maus desígnios de Manfredo; no interior de uma cripta ocorre a violação de Antonia por parte de Ambrósio.

Todas essas personagens femininas tornam-se cativas de um espaço que não lhes permite mobilidade nem visão, deixando-as totalmente à mercê da vontade masculina que, coadunada ao ambiente, subjuga-as acentuando, ainda mais, o grau de fragilidade delas.

A literatura brasileira deixa em seu legado alguns exemplos de heroína frágil e perseguida bastante próximas daquelas presentes nos textos góticos ou na literatura de terror/horror européia. As diferenças que há entre uma e outra,

---

<sup>18</sup> The terrors and horrors of transgression in Gothic writing become a powerful means to reassert the values of society, virtue and propriety; transgression, by crossing the social and aesthetic limits, serves to reinforce or underline their value and necessity, restoring or defining limits.

<sup>19</sup> Cloistering becomes a metaphor for the repression of flesh, body, nature (all ultimately reduced to and identified with sexuality), and the illusory idealisation of spirit, mind and art

geralmente, referem-se ao espaço, uma vez que o ambiente gótico, no sentido arquitetônico, é muito raro de se observar num texto literário brasileiro.

*Dona Narcisa de Villar* (1859), escrito por Ana Luísa de Azevedo Castro, apresenta um bom exemplo da figuração de uma heroína próxima daquelas do modelo europeu. As virtudes, essência dessa personagem, já se fazem transparecer logo no capítulo II:

A moça tornou-se bela como uma divindade. Os seus modos eram tão benévolos, quando tratava com os pobres, sua caridade tão extensa, que ganhou no povo um amor universal. (...) Seu pescoço alvo e longo como uma gaivota de nossas margens, era ornado de colares de diamantes, cujos laços lhe cobriam o alvo colo; seus cabelos pretos e lustrosos como a asa da jagutinga, eram suspensos no alto da fronte por flores de pedras de muito custo. (...) Ah! que era a mais bela virgem de todo o bairro! (2001, pp. 31-32).

Note-se que a bondade e o carisma precedem a descrição física da personagem, reforçando, assim, aquele aspecto acima mencionado de encarnação do bem. Os sentidos moral e espiritual tornam-se imprescindíveis e prioritários na descrição da heroína, revelando sua virtude.

Da mesma forma, associa-se também a beleza física à bondade – expediente muito utilizado, principalmente no que concerne ao sexo feminino, uma vez que as feias, velhas e/ou portadoras de deformidades constantemente serão associadas à bruxa, portanto ao mal.

Veja-se o caso, a título de exemplo, das personagens Celina e Írias, de *Os dois amores* (1848), de Joaquim Manuel de Macedo: a primeira é jovem e bela, sendo associada sempre à divindade, já a segunda, mais idosa, enfrenta calúnias e agressões por parte de alguns moradores: “—Bruxa!... fora a bruxa!... bradavam uns. — Lá vai a velha bruxa!... clamavam outros. Alguns já tinham ousado chegar-se a suas vítimas, e a mantilha da velha estava feita em pedaços” (MACEDO, 1952, p. 42)

Os próprios lugares onde habitam as personagens acima mencionadas relacionam-se com as idéias formuladas pelo povo acerca das duas: a casa em que Celina habita é chamada de “Céu cor-de-rosa”, enquanto a da velha Írias é nominada de “Purgatório-trigueiro”. Embora tudo não passe de estereótipo, pois tanto Celina quanto Írias transitam pelos domínios da bondade, tal descrição

não deixa de evidenciar uma certa estrutura mental fixa, tomada por empréstimo da realidade: a de se relacionar a feiúra à maldade e a beleza à bondade. Por isso associações do lugar à personalidade, ao comportamento e à própria aparência física de alguém são, de certa forma, comuns.

Utilizando-se do recurso descritivo do lugar é que João Simões de Lopes compõe Maria Altina do conto “No Manantial”, presente em *Contos Gauchescos* (1912). Aqui não se faz uma descrição física demorada da personagem, mas deixam-se transparecer, da mesma forma, os indícios de sua virtude e de bondade:

Quando Maria Altina – era a menina, a filha dele – andava nos dezasseis anos, este arranchamento era um paraíso: o arvoredado todo crescido e dando; lavouras, criação miúda, de tudo era uma fartura; havia galpões, eira, currais, tafona. O Mariano e as duas traziam nas palminhas a pequena. Ela era o – ai-jesus – de todos, até dos negros (1998, p. 31).

A descrição física, nesse caso, é desviada para o lugar, não para a personagem. Percebe-se, porém, que ao descrever a prosperidade do lugar – no caso o rancho e a terra pertencente a Mariano – liga-se isso, indiretamente, à presença de Maria Altina; ela vem a ser a criatura especial do lugar, por isso se encontra cercada de todos os mimos.

O fato de se descrever o lugar como forma de evidenciar a virtude da moça, poderá ser comprovado ao final do conto, quando se nota que o rancho virou uma tapera, após sua morte “(...) foi ficando tapera... a tapera... que é sempre um lugar tristonho onde parece que a gente vê gente que nunca viu... onde parece que até as árvores perguntam a quem chega: — onde está quem me plantou?... onde está quem me plantou?” (NETO, 1998, p. 40).

Das mesmas virtudes de D. Narcisa e de Maria Altina participa também a personagem Luisinha, do romance *O rio do quarto* (1869), de Joaquim Manuel de Macedo. Nessa história, a mocinha, filha do padre Martim – pároco da vila – consegue encarnar todas as virtudes que deveriam estar presentes no pai, mas não estão; castidade, generosidade e liberalidade, por isso ela é amada por todos os habitantes do vilarejo.

Virtuosidade e fragilidade – eis os adjetivos que circundam a figura da heroína e que raramente aparecem indissociáveis quando se trata dessa composição. Em geral, tais personagens deixam transparecer sua fragilidade mais no momento das perseguições, quando os estados exagerados que lhes configuram a delicadeza vêm à tona.

Úrsula, personagem do romance homônimo de Maria Firmina dos Reis, passa praticamente a obra toda chorando, desmaiando ou em estado melancólico, podendo-se pontuar apenas dois ou três momentos de rara felicidade da moça. Ao final, logo após seu casamento com Tancredo e a morte deste, torna-se louca e morre em breve.

A cena do casamento de Úrsula (um dos raros momentos de felicidade) é um tanto curiosa, ao se olhar para o traje “gótico” em que ela aparece vestida para a celebração do casamento na capela de um convento: “Trajava simples vestido de seda preta, e mimosas pérolas ornavam-lhe o colo de neve, brandamente agitado pelo voluptuoso arfar do peito” (2004, p. 197).

Inglês de Sousa, no conto “Acauã” (feliz exemplo de uma literatura de terror), presente em *Contos Amazônicos*, descreve duas irmãs: Ana e Vitória, aquela filha legítima, esta filha adotiva. A primeira enquadra-se perfeitamente no perfil descritivo da heroína frágil, enquanto a segunda torna-se um exemplo típico de mulher fatal. Ana apresenta no seu próprio físico as marcas de toda a fragilidade:

Ana fora uma criança robusta e sã, era agora franzina e pálida. Os anelados cabelos castanhos caíam-lhe sobre as alvas e magras espáduas. Os olhos tinham uma languidez doentia. A boca andava sempre contraída, em uma constante vontade de chorar. Raras rugas divisavam-se-lhe nos cantos da boca e na fronte baixa, algum tanto cavada (2005, p. 60).

Ao final do conto, no momento em que está casando, Ana ou Aninha, como é chamada – parecendo hipnotizada por Vitória – apresentará os estados extremos, típicos dessa espécie de personagem:

Então convulsões terríveis se apoderaram do corpo de Aninha. Retorcia-se como se fora de borracha. O seio agitava-se dolorosamente. Os dentes rangiam em fúria. Arrancava com as mãos os lindos cabelos. Os pés batiam no soalho. Os olhos reviravam-se nas órbitas, escondendo a pupila. Toda ela se maltratava, rolando como uma frenética, uivando dolorosamente (2005, p. 64).

Os desmaios, choros e gritos quase sempre tomam parte das reações esboçadas pelas moças frágeis que se encontram diante de um perigo iminente. A razão raramente tem espaço para se manifestar diante das situações, deixando-as à mercê dos fatos, sem força de expressão ou de ação – padrão este já encontrado nos romances góticos do século XVIII.

Situação semelhante à da personagem de Inglês de Souza pode ser também percebida no romance de Ana Luísa de Azevedo Castro: D. Narcisa de Villar vê-se diante de um dilema – casar à força com um pretendente arrumado por seu irmão mais velho D. Martim – homem prepotente e cruel – ou ser encerrada em um convento. Mesmo diante da escolha da segunda opção, sua vontade não é cumprida – o irmão tirano quer vê-la casada a qualquer custo com o coronel que se dispusera a desposá-la.

Narcisa amava Leonardo, mestiço de índio e branco, mas mesmo assim se submete à vontade do irmão. No dia do noivado, Leonardo aparece no quarto dela para levá-la embora. Ao propor-lhe a fuga, porém, o mancebo ouve o seguinte comentário da jovem: “— Leonardo, sinto-me fraca para combater as tuas idéias, por isso te peço que não insistas nelas; tem compaixão de mim; deixa-me morrer pura, para que ao menos na outra vida não sejamos separados” (CASTRO, 2001, p. 79).

Observe-se a fraqueza da moça, conformada já com seu destino cruel. Ela não tem forças suficientes para transgredir o padrão imposto, nem para achar uma solução, por isso se submete. Essa submissão, não há de se esquecer, dentro do contexto do século XIX, é vista como um símbolo de abnegação cristã e virtude presentes nas melhores mulheres.

É com tal submissão que se comporta Luisinha, de O rio do quarto, diante da situação adversa, do casamento arranjado por seu pai, o padre Martim:

Luísa, tão alegre e radiosa, tão habituada a querer e poder no coração de seu padrinho, parecia ter mudado de natureza e de caráter, engolfando-se em profunda melancolia, e mostrando no seu silêncio embora tristíssimo, e na obediência sem queixa, a mais completa submissão à vontade do padre Martim (MACEDO, s/d, p. 149)

Tudo, então, é articulado de maneira a ressaltar a bondade da heroína, sua religiosidade, sua compostura, sua submissão ante a força dominadora do mal – é nisso que reside a força do bem, pelo menos na concepção da época.

Tanto em D. Narcisa de Villar quanto em O rio do quarto, em Úrsula (1859) como também em “No manantial” as situações adversas por onde figura o mal encontram-se relacionadas à união da mulher com um homem indesejável – a fuga a esse destino acarretará uma tragédia, que se constituirá no ápice da obra.

Narcisa morre junto com Leonardo, ambos assassinados dentro de uma gruta na Ilha do Mel, onde se abrigaram após uma fuga e perseguição pelo mar revolto e tempestivo. Maria Altina, no desespero da fuga a cavalo, ao ser perseguida por Chicão, precipita-se no manantial sendo sorvida pelo mesmo. Úrsula, após presenciar o assassinato de Tancredo, enlouquece e de pois morre. Luisinha não morre, mas perde seu pai – o padre Martim – que é assassinado pelo próprio primo dela, pretendente indesejável à mão da moça.

Um exemplo mais adverso que os demais ocorre em “A Garganta do Inferno”, de Bernardo Guimarães. Aqui a heroína, também frágil, não é perseguida por um homem a princípio, mas sonha com uma gruta recheada de ouro que se encontra entre as rochas. Embora advertida por sua mãe, Lina vai à procura da gruta, enfiando-se em um labirinto de pedras e plantas em meio aos rochedos:

Além do arroio, havia uma espécie de lapa, formada pela saliência de um enorme penedo que lhe servia de teto, e cujas paredes eram formadas por arbustos emaranhados, por uma rede impenetrável de cipós e trepadeiras. A entrada era pequena, e a lapa escura e profunda. Qualquer homem teria medo de penetrar ali; mas Lina, ansiosa e anelante, dirigiu-se resolutamente para ela (GUIMARÃES, s/d, p. 161).

É nesse lugar, tão labiríntico quanto os subterrâneos góticos, que Lina encontra um rapaz (ambos haviam sonhado um com o outro sem se

conhecerem) e o acompanha até a casa dele. Ele enclausura Lina, já sua esposa, dentro da casa, não permitindo que ela saia nem para dar mais notícias a sua mãe Gertrudes. Embora Lina não seja perseguida por um homem, é detida por este dentro do ambiente doméstico. O final, como o das outras heroínas apresentadas até aqui, é também a morte de maneira trágica, não só dela como também da mãe.

Em cada uma das obras, excetuando-se *O rio do quarto*, encontra-se um lugar-comum nos desfechos: o assombramento do local onde se deu o embate entre as forças do bem e do mal. Lugares dito assombrados quase sempre guardam histórias relacionadas a transgressões, a crimes, à crueldade e à perversidade do homem, funcionando como uma espécie de portal onde as histórias do passado adentram o presente e trazem à memória o fato ou os fatos ocorridos.

Apesar do desfecho trágico da heroína, o poder do bem simbolizado nela prevalece sobre o mal, por isso, mesmo em circunstâncias que adentram os limites do fantástico ou do maravilhoso o efeito moral persiste, como se pode observar em *D. Narcisa de Villar*.

Quando a noite está escura, e cai o vento noroeste, vê-se dois vultos brancos como a neve atravessarem o mar, vindos, da Ilha do Mel à Ponta Grossa, e irem costeando até a Ponta da Pedreira. Dali se transformam em duas pombas brancas, e voam pelo mesmo caminho que vieram; porém então são perseguidas por três corvos que procuram agarrá-las com seus bicos hediondos, grasnando horrivelmente: chegando bem no meio do mar, os corvos se transformam em Meninos queimados, e lançam gritos tão agudos que fazem acordar as crianças em seus berços, iluminando todo o mar com o clarão de suas caudas inflamadas. Chegando à Ilha do Mel tudo desaparece. É LEONARDO e D. NARCISA DE VILLAR que vêm do céu fazer a sua peregrinação na terra onde tanto sofreram; os corvos, são os orgulhosos irmãos da santa mártir que estão no inferno todos três (CASTRO, 2001, p. 126)

As imagens ligadas à heroína (vulto branco, pomba branca, céu) apresentam-se carregadas de uma simbologia ligada ao bem, enquanto, na outra extremidade, as imagens ligadas ao vilão (corvos, meninos queimados, inferno) revelam a presença do mal que não triunfa na esfera transcendente.

Em Úrsula, após a morte da heroína, o vilão se acabará em remorsos e entrará para a vida religiosa, tornando-se um frei; na hora de sua morte agarra o crucifixo e pede perdão a Deus por todas as suas maldades e assassinatos.

Prevalecem aí os valores cristãos de arrependimento e salvação, a heroína funciona como uma espécie de mártir, necessária à conversão do mal em bem.

Parece nítido, ao se ler narrativas góticas ou de terror/horror que tragam em seu bojo a heroína frágil e perseguida, que a figura do vilão a exceda no processo de construção narrativa, o que, de fato, é real na maioria dos casos. A heroína, porém, funciona como uma espécie de pequena luz, a qual irá se confrontar com as trevas, mas que, ao final, terá também o poder de dissipá-las, tornando-se única e peremptória na mensagem que busca transmitir.

### **5.1.2 A Mulher Fatal**

O universo misterioso da mulher sempre foi explorado de maneira substancial desde a antigüidade, seja pelas crenças, pelos mitos, pela história como também pelas artes. A literatura encontrou nesse universo uma fonte inesgotável de formas e matizes, explorando a dualidade atribuída ao sexo feminino até as últimas conseqüências.

Creu-se na dualidade feminina, ao que parece, como fato certo e inquestionável. Os mitos judaicos a respeito de Lilith ou de Eva afloram dentro dessa perspectiva apontando dois caminhos que se fundem num único ser: de uma lado a rebeldia emancipatória da primeira, espécie de demônio fêmea, a expulsa do paraíso; de outro, a curiosidade também movida por uma ambição de se emancipar, não ainda do marido, mas do próprio Deus – leva a segunda não somente a desobedecer aos preceitos divinos, como também a conduzir o marido Adão à queda.

Cristaliza-se, dessa forma, o caráter malévolo e dual da mulher que será endossado pela Igreja e pela sociedade no decorrer dos séculos. Vale, aqui, lembrar que a mesma Igreja responsável, em partes, por “demonizar” a mulher também o é por santificá-la, pois se por uma mulher entrou o pecado no mundo, também por uma mulher entrou a salvação – isso acarretará na figuração da mulher anjo e da mulher demônio, posteriormente explorada pelo Romantismo.

DELUMEAU (2001) constata que, não só no universo mítico cristão a mulher era vista dessa forma, atestando, ao que tudo indica, ser esse um fato recorrente em várias culturas:

Essa ambigüidade fundamental da mulher que dá vida e anuncia a morte foi sentida ao longo dos séculos, e especialmente expressa pelo culto das deusas-mães. A terra mãe é o ventre nutridor, mas também o reino dos mortos sob o solo ou na água profunda. É cálice de vida e de morte. É como essas urnas cretenses que continham água, o vinho o cereal e também as cinzas dos defuntos. (...) Daí as múltiplas lendas e representações de monstros fêmeas (p.312).

As representações de mulher fatal que a literatura incorpora assumem várias faces a compor um extenso painel. Nesse mural são parte integrante as míticas sereias ou ondinas, mulheres encantadas, que habitam as águas e seduzem os homens por meio do canto ou de sua beleza, atraindo-os à morte – são consideradas símbolos dos perigos ocultos nas águas.

Fadas amaldiçoadas, como a Melusina, também seduzem pela beleza, mas carregam em si um mistério, um encanto que não pode ser quebrado pelo olhar masculino. Tais mulheres não levam o homem à morte, mas trazem a desgraça sobre eles, no momento em que não se fazem mais os mistérios a respeito delas.

Mulheres dominadoras, como a Jezabel, da Bíblia, ou a Lady Macbeth, de Shakespeare, também expressam sua fatalidade ao governar, manipular os maridos. A narrativa bíblica sobre Jezabel expressa tão claramente o poder dessa mulher que o profeta Elias, após enfrentar 400 profetas que serviam a Baal, preferiu fugir e esconder-se numa gruta a enfrentá-la. Tais mulheres são símbolos de uma vontade feminina imperiosa, que desconhece os limites temporais impostos pela lei ou pela sociedade.

É na literatura gótica, ou na que descende desta, porém, que se passa a explorar, de maneira explícita, a relação direta das mulheres com as trevas que algumas épocas se encarregaram de propagar: mulheres possuídas por demônios, como a Matilda de Lewis, mulheres vampiro, como a Clarimonde de Gautier ou, até mesmo, seres inanimados, como a terrível Vênus de Ille, do escritor Prósper Merimée, todas elas trazem um cetro de morte e destruição em sua

composição, atraindo os homens, seduzindo-os e, posteriormente, aniquilando-os – seja no plano físico, emocional ou espiritual.

Certamente não se esgotam nessa listagem as possibilidades de exemplos, mas essas que aí estão já se tornam suficientes para sugerir a complexidade e abrangência da matéria: “Sempre houve no mito e na literatura mulheres fatais, porque o mito e a literatura só fazem espelhar fantasticamente aspectos da vida real e a vida real sempre ofereceu exemplos mais ou menos perfeitos de feminilidade prepotente e cruel” (PRAZ, 1996, p. 179).

Tal expediente, quando bem aproveitado, produz momentos antológicos na literatura como o fez Merimée, ao descrever a estátua de bronze da Vênus subindo a escada a passos pesados, fazendo ranger a madeira, para ir deitar-se com o desafortunado “noivo” – Afonso – a quem sufoca nos braços. A cena, embora econômica na descrição é rica no efeito, sendo capaz de produzir uma leve sensação de calafrio no leitor.

A literatura brasileira serviu-se desse imaginário ligado à mulher e também produziu a sua série de mulheres fatais que povoam narrativas ao longo do século XIX, como também durante o século XX.

Aquele que é considerado o primeiro romance brasileiro – O Filho do Pescador – (1843), de Teixeira e Sousa, traz em seu estofo a figura da mulher fatal. Diga-se de passagem que Laura é tão importante que ocupa, sem sombra de dúvida, a maior parte dessa narrativa, enquanto Augusto – o filho do pescador – apenas aparece em cenas do início e do final do texto, não sendo, portanto, o protagonista como sugere o título da obra.

Laura é moldada nas mesmas formas das personagens européias que protagonizavam cenas em folhetins franceses do início do século XIX. Como o próprio gênero impõe, não há praticamente espaço para se deter em minúcias psicológicas acerca do seu caráter, o que imperam são as peripécias que se multiplicam na quase totalidade do livro, levando a personagem a um sem-número de ações que acarretarão um desfecho moralizador.

Há no molde da mulher fatal dois ingredientes praticamente essenciais na sua constituição: a beleza e a fatalidade. O primeiro, sempre, precede as ações inerentes a esse ser, o segundo lhes traz o desfecho. Laura não foge ao padrão “Neste lugar de delícias, do fundo de uma espaçosa rua, acabava de saudar o nascimento do astro do dia uma mulher, que nesse mesmo desalinho do primeiro

despertar, nada lhe faltava de quantas graças a natureza liberaliza aos seus prediletos!” (SOUSA, p. 31).

É todo esse encanto que acaba por atrair definitivamente Augusto, o filho do pescador que, ao salvar Laura de um naufrágio, apaixona-se de imediato por ela. Torna-se sugestivo notar, pelo fato de Laura ser tirada do mar, uma analogia, sutil, com as sereias ou ondinas, mulheres que surgiam do ventre das águas e seduziam, principalmente, pescadores e marinheiros, levando-os a um destino trágico.

Essa ligação da mulher com a água e com a maldade tem suas raízes nas culturas mais antigas de que se tem notícia, como é o caso da suméria: “Diabos, lillim, Lilith aí compreendida, habitam, como se viu, os lugares sombrios, sujos e perigosos; entre as pedras, no deserto, entre as ruínas; mas particularmente próximo à água. No Talmud, os lugares de refúgio dos demônios são os rios, os lagos, os mares (...)” (SICUTERI, 1987, p. 45).

Reaparece aí a figura de Lilith que, além da cultura judaica, figura também na suméria, na egípcia e na grego-romana. Numa das versões, Lilith, após ser expulsa do paraíso, vai morar às margens do mar vermelho, junto com os demônios. Encontra-se nessa descrição, portanto, a tríade mulher – água – fatalidade que permeará mitos e crenças de todas as épocas e de várias culturas.

Se em Laura, de o Filho do pescador, há, apenas, uma sugestão de sua fatalidade relacionada à água, suficiente para levar o velho pescador, pai de Augusto, a desconfiar, talvez por superstição, da natureza dessa mulher tirada das águas, em outras obras da literatura brasileira essa relação torna-se evidente.

Em A Nebulosa (1857), de Joaquim Manuel de Macedo, tudo se passa, praticamente em torno do mar no qual, segundo a lenda local, precipitou-se uma mulher “(...) sabida em mágicas tremendas,/ (...)formosa,/ lnda aos cem anos moça como aos vinte, (...)” (MACEDO, s/d, p. 3) que, por descuido, não proferiu o encantamento antes de jogar-se ao mar, como costumava fazer: “Uma noite, porém, de tredo olvido/(Foi castigo de Deus) ao mar se atira,/ Sem que antes repetisse as da cabala/Satânicas palavras;” (s/d, p. 4).

A partir desse episódio, a lenda local se intensifica e escreve um novo capítulo à história que já circulava entre o povo incauto:

Contam muitos, porém, que nas desoras  
 Das noites em que a lua aclara a terra,  
 No turno cimo da tremenda rocha  
 Vem sentar-se a cismar branco fantasma;  
 Que tão profundos ais longos desata,  
 Como nunca exalaram humano seio.  
 (...)  
 Os incautos atraí, que ao mar se arrojam  
 De súbita loucura arrebatados  
 Ou por negros contratos se escravizam  
 Ao império fatal da *Nebulosa* (s/d, p. 6)

À *Nebulosa* é acrescentado um aspecto que não se encontra em *Laura*: os poderes sobrenaturais com os quais encanta certos homens, levando-os a arrojarem-se ao mar. Corresponde, assim, sua descrição a uma ondina – fato que será confirmado no diálogo entre a *Doida* (quando criança enfeitiçada pela *Nebulosa*) e o *Trovador*: “— Quando eu no fundo do mar morta p’ra o mundo,/— Habitando em palácios d’ouro e fogo/— onde se hospedam *Nebulosa* e lua,/— For **ondina** feliz, hei de pedir-lhes (...)” (MACEDO, s/d, p.44).

Realmente é o que ocorre com a *Doida* ao final do texto, no entanto ela não pula sozinha ao mar, mas leva consigo o *Trovador* que, desiludido por um amor não correspondido pela *Peregrina*, também salta do cimo da *Rocha Negra* para o mar, suicidando-se.

Em *A Ilha Maldita* (1879), de Bernardo Guimarães, o mote da fêmea fatal, caracterizada numa espécie de ondina, se repete. Regina é filha de uma mulher que tinha um palácio no meio do mar, servido por sereias; esta, aliás, era a única recordação que Regina trazia de sua mãe, uma vez que fora criada por uma senhora em uma aldeia de pescadores no litoral santista. Tal revelação, porém, só é feita ao final do texto – o que mantém, ao longo da história, um certo clima de incerteza em relação às origens da moça.

Esse clima traz à tona, em meio aos pescadores e habitantes da vila, especulações sobre a natureza dela:

A extraordinária formosura da menina, a pasmosa vivacidade de espírito de que desde criança dava mostras, a voz encantadora com que sabia entoar as mais bonitas cantigas, enfim seu gênio trêfego, audaz e ardiloso como nunca se viu, a fizeram passar entre o povo como filha de uma fada do mar ou de uma sereia, o que vem a ser o mesmo (GUIMARÃES, 1930, p. 8).

Note-se que, nos três casos citados, é sempre a voz popular que dá o tom supersticioso a essas mulheres. É a crença de pescadores, ou das pessoas simples, que acabam por conferir ao leitor a suspeita que recai sobre essas mulheres misteriosas – o que, por fim, só haverá de ser confirmado. Essa espécie de encaixe do tema fantástico na boca de personagens humildes, simples e supersticiosos é um recurso bastante comum ao romance negro.

Conforme crescia, Regina surpreendia cada vez mais sua mãe adotiva ao mostrar grande intimidade com o mar, passando horas a navegar nele sem que nenhum perigo a assaltasse. É por esse tempo que, certo dia, a jovem canta uma trova para sua mãe: “Nasci no seio das vagas/Numa gruta de cristal/Em colunas de coral/O meu berço se embalou,/Ondas, levai-me convosco/Que eu desta terra não sou” (GUIMARÃES, 1930, p. 16).

Aqui outro elemento é trazido à cena: a voz, o canto. Ora, sabe-se que uma das formas de as sereias encantarem os homens, além do artifício da beleza, era através de um canto mavioso e hipnotizador, ao qual, como sugere a lenda, é muito difícil resistir. Tal canto atraía o ouvinte, geralmente, para a morte ou para o desespero.

Regina atrai muitos dos moços da aldeia, mas desdenhosamente os repele, levando-os a triste e lastimoso fim. Isso acentua a crença entre os habitantes da vila de que Regina não é humana, mas sim uma espécie de monstro:

— Foi uma flagelo, – diziam os antigos, – essa moça que aqui apareceu e criou-se entre nós. Foi um monstro que o mar arrancou dos abismos do inferno e arrojou nestas praias. Foi como uma epidemia que lavrou nestas paragens, e nos roubou nossos mais belos e bem dispostos rapazes (GUIMARÃES, 1930, p. 24).

Ao final do texto, logo após uma cena de tempestade de dimensão apocalíptica, descrita cuidadosamente em todo seu aspecto catastrófico, Regina e seu amado são tragados pelo mar juntamente com a ilha:

Súbito um escarcéu medonho, uma verdadeira montanha de água despenhou-se sobre a ilha. Formidável estrondo como de um mundo que desaba se propagou ao longe abalando mares e terras!... Um vórtice imenso abriu-se no lugar da ilha gorgotando espantosamente, como se a terra ardendo em sede sorvesse a longos tragos o oceano!... Quando veio a outra onda não encontrou mais a ilha maldita (GUIMARÃES, 1930, pp. 117-118).

Tanto em *A Nebulosa*, de Macedo, quanto na *Ilha maldita*, de Guimarães, as mulheres acabam fundindo-se à água, levando consigo um homem, por quem se encantaram ou a quem encantaram, ao destino trágico da morte.

José de Alencar utiliza também esse expediente dentro de uma cena isolada de *O tronco do Ipê* (1871) descrevendo, agora, o mito não conforme os moldes europeus, mas sim utilizando as cores do folclore nacional que traz essa idéia na figura da mãe-d'água. O interessante, nesse caso, é que a pessoa seduzida pelos encantos não é um homem, mas sim uma moça – Alice, como se nota na seguinte passagem:

Pouco a pouco a figura da mãe-d'água de sombra que era, foi se debuxando a seus olhos. Era moça de formosura arrebatadora; tinha os cabelos verdes, os olhos celestes, e um sorriso que dava à menina vontade de comê-lo de beijos. Alice viu a moça acenar-lhe docemente com a fronte, como se a chamasse. A princípio não quis acreditar; tomou por uma ilusão, mas tantas vezes o movimento se repetiu, tantas vezes a moça lhe acenou graciosamente com a cabeça, que não pôde mais duvidar (1964, p. 54).

Alice precipita-se, então, no boqueirão de águas revoltas da fazenda e, por pouco, não morre afogada neste local. Como é típico em Alencar, quando este descreve trechos de teor fantástico ou sobrenatural, em algum momento posterior do livro sempre virá uma explicação racional para o fato – costume que parece ter trazido de empréstimo de Ann Radcliffe. Adentra então aquilo que Tzvetan Todorov classifica de “sobrenatural explicado”. A cena será explicada posteriormente como sendo uma simples ilusão de Alice ao ver seu próprio reflexo na água.

Coelho Neto, por sua vez, ao criar uma espécie de releitura de Melusina, em um conto homônimo (1913)<sup>20</sup>, não faz a mínima questão de explicar o sobrenatural que ocorre dentro do texto. Pelo contrário, usa e abusa (no sentido estrito do termo) do texto de Jean d'Arras escrito na última década do século XIV, intitulado *Romance de Melusina ou a História dos Lusignan*.

O próprio título do texto de Coelho Neto, ao evocar um texto medieval, aponta, e que de fato se comprova, para uma história européia. O texto do brasileiro, inclusive, parece-se muito mais com um conto de fadas à Perrault ou

<sup>20</sup> Encontram-se duas datas de publicação: 1910 e 1913.

Grimm, pois evoca uma série de elementos fantásticos como anões, silfos, duendes que não aparecem no texto original de Jean d'Arras.

Melusina é uma fada das águas, amaldiçoada, mas capaz de transformar em plena felicidade a vida do homem com quem se casar, desde que este faça um pacto com ela de nunca vê-la nas noites de sexta-feira. Como é de se esperar, o homem quebra o voto e, ao espiar a mulher que se esconde na torre do castelo, percebe ali um ser metade mulher metade serpente que se contorce em espasmos aflitos.

O texto de Arras traz um desfecho melancólico, pois o marido de Melusina, ao quebrar o voto, perde-a para sempre e vive num mundo mergulhado de tristezas e desventuras. Isso caracteriza a fatalidade dela, pois, mesmo sem querer, leva o homem a um destino sem felicidade.

Já o texto de Coelho Neto aponta para o perigo da fada apenas no momento em que o velho (espécie de elfo ou duende, com apenas dois palmos de altura) adverte o conde Orlando a respeito de Melusina: “Se, depois do que vos disse, ainda insistis em vê-la, eu vos farei conduzir por um gênio ao sítio em que ela dorme. Acreditai, porém, que não é do meu gosto que a vejais, porque tenho por infalível a vossa desgraça” (NETO, s/d, p. 19).

Na história do escritor brasileiro Melusina não chega a ser uma mulher fatal por completo. Ela corresponde a esse perfil apenas na menção feita pelo velho, no fato de ser encontrada junto a uma fonte e também na figuração de mulher-serpente, fruto de um encantamento. O fato de essa fatalidade não se completar ocorre porque o conde Orlando consegue fazer com que Titânia, a fada má que encantara Melusina, desfaga o feitiço – o que levará o casal a um final feliz.

A síntese figurativa, no entanto, dessa espécie de mulher é melhor contemplada em Vitória, do conto “Acauã”, de Inglês de Sousa. Nessa história, o capitão Jerônimo Ferreria, morador de uma vila na Amazônia, certo dia, durante a volta de uma caçada em uma sexta-feira, enfrentou uma terrível tempestade. Estando ao lado de um rio começou a perceber algo estranho acontecendo:

Do fundo do rio, das profundezas da lagoa formada pelo Nhamundá levantava-se um ruído que foi crescendo, crescendo e se tornou um clamor horrível, insano, uma voz sem nome que dominava todos os ruídos da tempestade. Era um clamor só comparável ao brado imenso que hão de soltar os condenados no dia do juízo final (2005, p. 59).

Após perder os sentidos diante de tão pavoroso espetáculo, o capitão acordou e viu um objeto estranho vagando pelo rio. Movido pela curiosidade, aproximou-se do objeto, espécie de pequena canoa, e percebeu que nela havia uma menina recém-nascida.

O capitão trouxe a menina para casa, deu-lhe o nome de Vitória e criou-a junto com Aninha, sua filha legítima. Ao crescerem, porém, as meninas apresentam-se muito diferentes uma da outra, Aninha era frágil, enquanto Vitória era alta e magra, de tez morena, bastante formosa, mas possuidora de alguns traços masculinos; a moça tinha algo estranho no olhar: “Fitava com arrogância os homens até obrigá-los a baixar os olhos” (2005, p. 60).

Ao final do conto é que se revela toda a imagem fatal de Vitória; enquanto se dava o casamento de Aninha e esta põe-se a tremer sem tirar os olhos da sacristia, Jerônimo desvia também seu olhar para lá e vê:

De pé, à porta da sacristia, hirta como uma defunta, com uma cabeleira feita de cobras, com as narinas dilatadas e a tez verde-negra, Vitória, a sua filha adotiva, fixava em Aninha um olhar horrível, olhar de demônio, olhar frio que parecia querer pregá-la imóvel no chão. A boca entreaberta mostrava a língua fina, bipartida como língua de serpente. Um leve fumo azulado saía-lhe da boca e ia subindo até o teto da igreja. Era um espetáculo sem nome! (2005, p. 63)

Essa personagem, também saída das águas, é um misto de Medusa com serpente, exercendo, no decorrer do conto, uma função vampiresca em relação a Aninha. Curiosamente o objeto dessa mulher não vem a ser um homem, mas sim sua própria irmã.

Compreende-se, dessa forma, que a relação da mulher com a água e com o mal encontra-se na literatura brasileira sob múltiplas variantes: Laura é apenas uma leve sugestão desse fato; A Doida, de *A Nebulosa*, foi “enfeitiçada” por uma ondina e Regina, de *A ilha maldita*, seria filha de uma sereia, ao que tudo indica – aqui passa-se da sugestão para a referência a esses seres fantásticos; a mãe-d’água mencionada, em *O tonco do ipê*, é apenas uma alusão folclórica, Melusina já aparece como fada das águas, protagonizando a história ao lado de Orlando; Vitória, finalmente, sintetiza em si todos os aspectos expostos até então.

Se Alencar alude ao folclore nacional ao recuperar a figura de uma mulher fatal, Bernardo Guimarães consegue abrigar, por assim dizer, essa figura sem recorrer ao mesmo expediente ao compor a sua *Jupira*.

*Jupira* (1872) é uma novela contida no volume *Histórias e Tradições de Minas Gerais* e, embora considerada indianista, destoa de certa forma, do protótipo de indianismo feito no Brasil durante o Romantismo. Isso porque a personagem protagonista é uma mestiça que “cresceu linda e garbosa como a palmeira das campinas, mas esquivada e soberba como a ema, rainha dos chapadões”(GUIMARÃES, 1976, p. 150) e vai revelar-se, ao longo da novela, uma mulher fatal, diferente da Iracema, de Alencar, que se submetia a todas as ausências de Martim.

De forma alguma *Jupira* pretende ser um texto de terror, mas o contorno dado às cenas em que *Jupira* se livra de seus pretendentes poderiam integrar um texto do gênero.

Primeiro ela mata o índio Baguari, enganando-o, fazendo-o pular no rio para depois flechar-lo; o índio não morreu com as flechas e tenta, raivoso, chegar à canoa, nesse instante, porém “*Jupira*, que o esperava em pé com um feroz sorriso de triunfo, deixou-o chegar, e quando o índio enfurecido ia deitar a mão ao bordo da pequena igara, descarregou-lhe com toda a força o remo sobre a cabeça e rebentou-lhe o crânio” (GUIMARÃES, 1976, p. 159).

O segundo homem a quem ela mata, ou melhor, manda matar, é Carlito – o único por quem ela verdadeiramente se apaixonou, no entanto não suporta vê-lo gostando de uma outra moça. Quando *Jupira* constata a traição de seu volúvel amante, “agarrá-lhe num braço, morde-o e enterra-lhe os agudos dentes com toda a força até esguichar sangue” (GUIMARÃES, 1976, p. 176). Isso porém era apenas o prenúncio da punhalada que ela mandaria Quirino dar em Carlito.

A descrição de *Jupira* encolerizada corresponde, em partes, à de um animal em fúria: “Sua palidez era como a do mármore encardido; os olhos fuzilavam revérberos cor de sangue; a boca espumava, os lábios e as narinas lhe tremiam convulsivos. Reinava em seu todo um ar imperioso, feroz, que fazia medo” (GUIMARÃES, 1976, p. 178).

Bernardo Guimarães utiliza-se da descrição para compor um momento de fúria de sua personagem mestiça. Teixeira e Sousa, por sua vez, vale-se muito mais da interferência do narrador para delinear o caráter perigoso de Laura:

Laura era, pois, uma mulher cruel (talvez porque tinha aprendido a sê-lo)... tinha até um gênio infernal, e era vingativa. Deixaria ela impune o seu falso amante, o cúmplice de seus crimes, o homem que a abandonava? Ficariam sem vingança a dor e o ultraje que acabava de sofrer! Por sua vontade, não. E que fará ela? (SOUSA, 1977, p. 82).

Essa intervenção, já no final do capítulo IX, tem, certamente, muito mais a função de aguçar a curiosidade do leitor de folhetim para o próximo capítulo que descrever o caráter de Laura, porém acaba por revelá-lo de forma mais intensa, cada vez mais, ao se reproduzir, à medida em que avançam as peripécias.

A vingança constitui a mola mestra que conduz boa parte dessas mulheres ao crime, como se pôde observar nos dois casos acima. Assim também ocorre com Regina que, ao perder seu marido na noite de núpcias, assassinado por três irmãos que viviam no vilarejo, jura vingança: “— Assassinos! (...) malditos... malditos para sempre! Juro pelo sangue e pela alma desse infeliz que vós todos três haveis de ter a mesma sorte!... Juro, juro, três vezes juro!...” (GUIMARÃES, 1930, p. 56).

De fato, Regina leva os três irmãos à morte. Os dois primeiros, Rodrigo e Roberto, morrem assassinados, o terceiro – Ricardo – é sorvido pelo mar juntamente com ela e com a própria ilha.

O trecho da narrativa em que Regina atrai Rodrigo para a morte recorda, em muito, algumas cenas góticas: Ela o atrai para a ilha maldita e, enquanto canta, o conduz para um lugar cercado por rochas negras que “ao longe se poderiam tomar por um bosque de ciprestes, fúnebre ornamento de alguma mansão mortuária” (GUIMARÃES, 1930, p. 71). Sobre uma dessas rochas negras, encontra-se a grinalda dela, já tisonada e desbotada; Regina pede um abraço a Rodrigo e, quando este corresponde, ela crava-lhe o punhal nas costas. Dessa mesma forma Jupira mata Quirino, logo após este, a mando dela, ter assassinado Carlito.

Movida também pela vingança é que Georgina, da obra *Gennesco* (1861), de Teodomiro Alves Pereira, abandona o filho que teve com Candido, pelo fato deste tê-la abandonado após um tórrido caso de amor. Não foi a miséria a principal causa de ela ter oferecido a criança à roda dos enjeitados, mas sim o ódio que sentiu contra Candido; seria essa uma maneira de punir o amante, a fim de que

ele jamais conhecesse o filho – atitude não tão cruel quanto a de Medéia, mas da mesma natureza desta.

Note-se que todos os casos de vingança sempre são contra o homem, nunca contra outra mulher. Não estaria aí contido, ainda, o esboço consciente ou inconsciente de Lilith – a mulher que contraria o desígnio do homem, opondo-se a ele?

A mulher fatal é, dentre os diversos tipos de personagens femininas compostas, aquela capaz de conter em seus contornos uma insurreição contra o poder masculino dominante; ela afronta o homem, subjuga-o e também o mata. Isso constitui, de certa forma, negação e afirmação de alguns valores vigentes, principalmente dentro da sociedade burguesa e cristã da primeira metade do século XIX. Observe-se o exemplo de Laura na citação a seguir: “Às primeiras audácias de sua mulher, Augusto respondia com beijos repudiados! Com abraços não correspondidos, e enfim com rejeitadas carícias!... (...) a talentosa Laura respondendo-lhe com uma galhofeira risada, ofereceu-lhe galantemente as suas saias em justa troca de seus calções!”. (SOUSA, 1977, p. 60).

O desrespeito pelo marido, como se pode observar, chega às raias da humilhação, do questionamento da própria hombridade deste. O que entra em questão aqui é a própria tradição matrimonial cristã patriarcal, dentro da qual o homem é “o cabeça”, o dirigente do lar. Ao propor a troca das saias pelos calções de Augusto ela o está colocando numa posição considerada, à época, inferior, sugerindo a troca de papéis dentro do lar.

Essa afronta praticada pela mulher fatal quase sempre é punida com morte ao final das histórias, principalmente dentro dos textos românticos, cujo caráter moralizante faz-se presente. Se não ocorre a morte ao final, recorre-se a saídas que possam ter o mesmo efeito moral: Laura, por exemplo, ao final é perdoada de seus crimes e interna-se em um convento, onde passará a chamar-se Maria Laura. A inclusão do nome Maria já perfaz aí um sentido de purificação, mesmo recurso de que se valerá Alencar ao final de *Lucíola* (1862).

Em alguns casos, tenta-se justificar a origem do caráter fatal da mulher. É o que ocorre em *A Nebulosa*, quando a Doida conta ao Trovador a história de sua origem: “— Nasci num antro de medonha selva/— À meia-noite, e ao rebentar de um raio;/ — Num berço me embalei agreste e rude/— De bravos cardos

e de sarças feito;/ — Adormeci ao sibilar das serpes” (MACEDO, s/d, p. 47); em Teixeira e Sousa algo semelhante pode ser observado numa das falas de Laura:

— Pois bem. Escuta. Nasci numa pequena vila pouco distante do Rio de Janeiro; meus pais tinham com que passar sofrivelmente a vida, mas não cuidaram de minha educação; apenas mandaram-me ensinar a ler, e isto bem mal. Meu pai morreu quando eu contava doze anos e meio de minha idade, e eu fiquei em companhia de minha mãe (SOUSA, 1977, p. 75).

Nos dois casos é a miséria do meio em que se nasceu a possível causa da fatalidade feminina; crescem-se, ao primeiro caso, alguns elementos “mágicos” que compõem a cena, como o raio, a hora do nascimento, os cardos, as serpentes.

Em Jupira, por sua vez, liga-se o fato ao próprio instinto selvático da menina que, mesmo sendo educada na vila, não consegue abdicar dele “A menina crescia linda, engraçada, e travessa como uma ariranha. Tinha muita vivacidade e penetração, mas os instintos selváticos prevaleciam nela...”(GUIMARÃES, 1976, p. 146).

A fatalidade da mulher pode também ser originária de um impulso sexual que deve ser apaziguado a qualquer custo. Os textos góticos ou da literatura de terror/horror, expõem com maior franqueza os temas ligados à sexualidade, principalmente aqueles que transgridem a dita normalidade.

Nesse sentido a história entre Bertram e Ângela, presente em Noite na Taverna (1855), ilustra sombriamente a afirmação acima.

Para conseguir ficar junto de seu amante, Ângela mata não só o marido como também o filho e, coberta pelo sangue deles, vai à procura de Bertram, levando-o até onde se encontram o marido e o filho mortos. A descrição do narrador e protagonista da história ao se deparar com os cadáveres revela o caráter frio e sanguinário de Ângela: “Era uma estátua de gesso lavada de sangue... Sobre o peito do assassinado estava uma criança de bruços. Ela ergueu-a pelos cabelos... Estava morta também; o sangue que corria das veias rotas de seu peito se misturava com o do pai!” (AZEVEDO, 1984, p. 41).

A atitude dessa mulher que, ironicamente, se chama Ângela (=anjo) afronta não só os valores sociais da época, que não admitia o prazer à mulher, mas

a toda uma moral constituída e regrada no decorrer da História do homem; constitui-se um crime matar alguém, todavia matar o próprio filho adentra os limites da monstrosidade, principalmente se ficar evidente a natureza passional desse crime.

Uma outra faceta dessa espécie de mulher, movida por uma sexualidade desenfreada, pode ser percebida na figura de algumas cortesãs que destroem o homem. Macedo, conhecido pela espécie de romance sentimental que produz, compõe um de seus textos de folhetim sob a insígnia de uma mulher fatal: trata-se de *Voragem* (1867), romancete em versos que apareceu como folheto autônomo na *Semana Ilustrada*.

O texto trata dos amores do jovem Durval com Irene – a *Voragem*. O próprio título atribuído a essa dama pode ser entendido, na íntegra, como aquela que devora ou destrói. A descrição dessa personagem aponta o caráter de fatalidade e ruína que ela encerra:

Das míseras, perdidas  
 Mulheres decaídas,  
 Que gasta a consciência,  
 Ostentam vida infreme,  
 Vendendo corpo e amor,  
 Primeira na impudência,  
 Licenciosa, Irene  
 É da virtude horror;  
 Que o inferno, se ajuntara  
 Num reino as dissolutas  
 Rainha das polutas  
 Irene proclamara. (in SERRA, 1997, p 153).  
 (...)  
 Ela é *Voragem!* Basta:  
 É horrível sorvedouro  
 Que absorve a honra e o ouro  
 De quem amá-la ousou (in SERRA, 1997, p. 154).  
 (...)  
 De Lúcifer a imagem  
 A cortesã revela,  
 Pela luxúria a bela, (in SERRA, 1997, p. 155)

A imagem retratada é infernal e tão perigosa que, posteriormente, o fantasma do pai de Durval aparece a ele advertindo-o acerca de sua conduta e envolvimento com tal espécie de mulher. De nada adianta, pois o final do rapaz é a prisão e a decadência.

A periculosidade da mulher associada à pulsão sexual lembra os exemplos de fêmeas encontradas na natureza. Estas, após o acasalamento, repelem, ferem ou até matam os machos a quem escolheram e atraíram.

Os limites morais, quando nessa perspectiva, são quase que totalmente ignorados – o prazer de possuir o homem e de usá-lo é o que precede e dita a ordem. Nesse mesmo texto de Macedo os homens são tratados como vassalos de Irene – não se trata, aqui, da vassalagem amorosa, presente nas cantigas de amor medievais cuja tonalidade se aproximava muito da espiritualidade. Trata-se de uma vassalagem sexual à qual o homem se submete por não poder mais sair da teia de carnalidade e prazer feita pela mulher.

Com Laura, de *O filho do pescador*, ocorre algo semelhante, embora ela não seja uma cortesã de profissão, mas sim pela conduta. Laura utiliza-se de Florindo, seu amante, para se livrar de Augusto; logo após o desaparecimento deste, ela solicita a Marcos, seu próximo amante, que dê um fim em Florindo.

Pouco tempo após a cena do crime, Laura e Marcos já se encontram em conjunção amorosa. Novamente aparece o narrador, agora, tecendo juízos acerca da cena e dos personagens:

Eu não vos quero dizer que neste momento dois nojentos amantes em uma casa, na Copacabana, trocam as mais baixas finezas, mutuam as mais infames carícias, reciprocando os mais escandalosos protestos do mais criminoso e do mais nefando amor! Mas vós o prevedes; pois bem, é esse facinoroso Marcos, e essa abominável Laura! (...) É um amor de réprobo, selado com sangue no hediondo livro do crime, e presidido por Satã, e protegido pelo inferno! (SOUSA, 1977, p. 85).

Logo depois, Laura já se encontra encantada por um caçador misterioso, muito jovem, a quem procurará encontrar, numa tentativa que não passará de um mero bilhete marcando o lugar do encontro. O que a personagem desconhece é que esse caçador é seu filho, que ela dera por perdido. A cena chega próxima, pelo menos no intento, do incesto – um dos temas comuns ao romance negro.

Tanto a citação do romance de Macedo quanto a do romance de Teixeira e Sousa aproximam a mulher, ou sua atitude, a Satã ou Lúcifer. Não se trata aí de apenas mais um recurso literário para sugerir terror, mas de um resgate

ligado ao imaginário medieval cristão, que se propagou ao longo dos séculos – a mulher é um dos agentes de Satã no mundo e a atração sexual que exerce pode ser entendida, em meio a uma sexualidade reprimida, como um laço infernal para desvirtuar o homem do “bom” caminho.

Se desvirtuar um homem comum pode ser visto como uma artimanha infernal legada à mulher, mais isso se acentua se esse homem tiver alguma espécie de ligação mais intensa no que se refere à religião. O romance de Lewis O monge é um marco e, talvez, o mais violento texto escrito envolvendo essa temática. Após Lewis, Gautier traz sua contribuição ao produzir a *Morta amorosa*.

Nitidamente inspirado em Gautier, como revela uma citação na primeira página do livro, é que Aluísio Azevedo escreve *A mortalha de Alzira* (1891), compondo, assim, um curioso exemplo de romance negro no qual um padre é seduzido por uma cortesã, mesmo depois de ela ter morrido.

Os moldes de Azevedo aqui não são os naturalistas, mas românticos, pois o exagero e a inverossimilhança, típicos dessa estética, revelam-se abundantes ao longo de todo o texto.

Nessa história, Frei Ozéas é um homem atormentado pelos pecados da carne, dos quais não consegue livrar-se, por mais que tente. Por alimentar um sentimento constante de culpa diante de Deus é que, ao deparar-se com um enjeitado que fora abandonado às portas do mosteiro, faz um voto de que o criaria para a santidade.

Frei Ozéas deu o nome ao enjeitado de Ângelo e o criou aprisionado numa das torres do mosteiro, com a preocupação de ele nunca ver a luz do sol em dias de grande calor e de somente alimentar a sua alma com textos religiosos. Ozéas tentava, assim, a sua reabilitação diante de Deus, criando um ser puro e casto: “escondiam-lhe o próprio sol em dias de grande calor, como se a exibição daquela vida que se derramava sobre a terra para fecundar com a luz germinadora e benéfica, fosse bastante para acordar na carne pálida do seminarista a revolucionária centelha do amor” (AZEVEDO, 1947, p. 26).

Essa santidade durou cerca de vinte anos, mas ruiu com apenas um olhar de Ângelo para a condessa Alzira, durante uma missa na qual ele era o pregador. Algumas páginas antes de se dar o ocorrido, porém, o narrador já prepara o leitor para o caráter fatal da cortesã: “(...) mais bela que todas, mais sedutora e mais diabólica, a célebre condessa Alzira, a mulher mais insensível de Paris! veio

com seu amante destes últimos tempos, o marquês de Florans!” (AZEVEDO, 1947, p. 50).

O olhar fatal de Alzira sobre Ângelo foi percebido por Frei Ozéas que, “(...)soltando um grito, correu para ele, tomou-o violentamente nos braços, escondeu-lhe a cabeça entre as suas mãos trêmulas, tapando-lhe o rosto contra seu peito” (AZEVEDO, 1947, p. 54). A partir desse dia, o desejo por Alzira passará a fustigar Ângelo e, mesmo depois de morta, ela retornará, diariamente, em sonho para levar Ângelo consigo a viagens fantásticas.

Ângelo tem plena consciência do perigo que corre, o que fica revelado em uma prece que faz aos pés da Virgem Maria: “Exorcizai de dentro do meu corpo o demônio que me morde as carnes e cospe fogo no meu sangue! Enxotai a luxúria, que baba minha alma para sorvê-la depois!” (AZEVEDO, 1947, p. 95 - 96).

Curiosamente é sob a forma da Virgem que Alzira, depois de morta, apresenta-se a Ângelo pela primeira vez em um sonho:

Ângelo volta-se todo para ela e sonha que lhe estende os braços, pedindo-lhe que desça do seu altar e venha colocar-se ao lado dele. Mas a Virgem começa a tomar as feições de Alzira. A sua branca roupa de noiva transforma-se em longa túnica mortuária, soltam-se-lhe os cabelos e caem-lhe pelas espáduas, como os da morta do castelo de Aurbiny. Os olhos tingem-se-lhe de uma sinistra sombra cadavérica, e os seus lábios fazem-se roxos e tiritantes de frio (AZEVEDO, 1947, pp. 142-143).

O antes e o depois desenham-se nessa cena. A Virgem, outrora objeto de adoração e devoção, desfaz-se como névoa e a prostituta passa a ocupar esse lugar no coração e na mente de Ângelo, levando-o paulatinamente à perdição. É a luta entre o anjo e o demônio, na qual este vence aquele.

Por fim, quando, na cena final, o fantasma de Alzira aparece a Ângelo este, movido pelo desejo de possuí-la mata Frei Ozéas e depois suicida-se, jogando-se de um despenhadeiro. Este final lembra muito o de Ambrósio de Lewis, que é precipitado ao inferno. A imagem do inferno, aliás, está muito ligada ao abismo, ao interior da terra.

Em alguns dos textos aqui expostos fica claro o lugar para onde a mulher fatal conduz o homem – a queda, o princípio de toda a desgraça humana,

segundo a tradição bíblica. Por isso o Trovador de A Nebulosa precipita-se nas águas junto com a Doida, por isso Regina e Ricardo são tragados pelo mar em A ilha maldita e pelo mesmo motivo Ângelo pula no abismo, a fim de poder encontrar-se seja onde for – no céu ou no inferno –, com sua Alzira.

Geralmente, o que ocorre com esses homens seduzidos pela mulher fatal é que lhes falta a razão quando estão junto a esse ser “encantadoramente maléfico”. Sobra, porém, um último laivo de consciência masculina que é dado a Barbosa, do romance A Carne (1888) no momento de sua morte:

Entregara-o de mãos atadas aos caprichos de uma mulher histérica que se lhe oferecera, que se lhe dera, como se teria oferecido, como se teria dado a qualquer outro, a um negro, a um escravo da roça, não por amor psíquico, mas para satisfazer a carne faminta... Repleta, farta, essa mulher o abandonara. (...)E ele morria, por amor dessa mulher, morria porque ela lhe quebrantara o caráter, morria porque ela o prendera nos liames da carne, morria porque sem ela a vida lhe tornara impossível...” (RIBEIRO, 1997, p. 144).

No pensamento de Barbosa podem ser ouvidas, em síntese daquilo que foi visto até aqui, as vozes dos muitos amantes desafortunados que, atraídos pelo encanto, pela beleza, pela voz ou pelo olhar, foram conduzidos à desgraça. Tais homens, hipnotizados em sua razão, atraídos tal qual borboleta à chama – como cantaram os poetas – envolvem-se num misto de prazer e de dor, de agonia e de encanto, com os laços da fatalidade; laços tecidos por uma casta de mulheres cujas mãos tramam, arditamente, o caminho inevitável da destruição.

### **5.1.3 Vilões e Vilanias**

Presença marcante em qualquer produção que se enquadre nos moldes do gótico, ou de seus desmembramentos, o vilão torna-se figura essencial na condução dessa espécie de texto, pois, por intermédio dele é que freqüentemente as forças do mal se manifestam.

Nos romances góticos do século XVIII, os vilões quase sempre eram

representados por figuras aristocráticas, portadoras de um poder inquestionável, donas de vontades superiores e, não raro, assassinas em potencial.

O significado primeiro de vilão – aquele que mora em vila – já o liga diretamente ao ambiente do qual provém. Herança de um pensamento secular que relacionava a vila ou cidade aos vícios e desregramentos e a área rural, ou a natureza, à pureza. O conceito de vilão se cristalizará com o passar do tempo, trazendo para si outras nuances que serão misturadas à sua tonalidade original.

Devido a esse fato é que todo o discurso elaborado em torno do vilão nos romances góticos relaciona-se, com raras exceções, à vida social urbana. A ambição, a mentira, os falsos valores, a adulação, a manutenção das aparências, a hipocrisia são apenas alguns dos predicados ligados a ele, sem contar o constante apego ao dinheiro e aos bens materiais.

Com o advento do Romantismo e a criação do herói byroniano, o limite daquela composição linear do vilão fornecida pela literatura gótica passa a ser transposto, amalgamando-se novos elementos à figura deste. Nessa perspectiva é possível o vilão encarnar outra faceta que oscila entre os valores éticos negativos inerentes a ele e alguns aspectos sedutores, como a inteligência, a educação, o porte físico etc. Nesse caso, a classificação como vilão se torna comprometida, uma vez que as fronteiras não estão bem definidas.

Enquadra-se nesse molde, de certa forma, o Heathcliff, de *O morro dos ventos uivantes* (1847), de Emily Brontë. Tal personagem é visto por alguns como uma espécie de herói byroniano, falta-lhe, porém, nesse quesito a vida ébria e propensa à luxúria. Até que ponto as atitudes desse personagem são meros reflexos da exclusão sofrida por ele na infância, ou até que ponto suas vilanias, premeditadas e planejadas em todos os pormenores, são fruto de uma maldade inata? Fica difícil tentar definir e, justamente nisso, é que reside a grandeza artística do personagem.

No dizer de Flávio Kothe:

Quando se quer criar um personagem apenas sublime, elevado, acaba-se criando alguém artisticamente baixo porque carente de veracidade. Todo personagem que apenas corporifique qualidades positivas ou negativas é um personagem trivial, pois foge à natureza contraditória das pessoas e não questiona os próprios valores. A trivialidade corresponde a uma visão ingênua ou, talvez, à visão que se tem nas horas de paixão absoluta, seja de amor, seja de ódio. Pode ser, também, uma economia estrategicamente necessária à construção da obra (2000b, p.58).

A partir da segunda metade do século XIX, dentro das estéticas realista e naturalista, a figura do vilão de moldes mais lineares declina. Ao mesmo tempo, emergem outras categorias que ocupam o mesmo plano nas narrativas, tais como personagens duais, personagens marginais ou personagens detentores de um poder patriarcal, capazes, por vezes, de atrocidades que dariam inveja a qualquer vilão gótico. Os fatores econômicos, como aqueles relacionados à prosmicuidade, poderão ajudar a compor o perfil desse vilão/marginal de fim de século.

Importa salientar que o molde linear do vilão declina, mas não desaparece de todo, podendo, às vezes, ser encontrado dentro de textos do início do século XX.

Por fim, percebe-se que, com o decorrer do tempo e o fluir de novas estéticas, o sentido stricto relacionado à palavra vilão sofre algumas mutações. Não haverá, portanto, mais vilões apenas ligados à aristocracia, encontrar-se-ão, também, vilões na média burguesia das cidades, na classe menos favorecida das periferias, na zona rural, no recôndito das matas ou dos sertões.

Nas narrativas brasileiras do período aqui estudado, o vilão puramente aristocrático, de contornos europeus, é raro de se encontrar. Há uma junção, todavia, de elementos dessa aristocracia européia a elementos do patriarcalismo rural ou médio-burguês. São mais constantes a figura do marginal periférico, seja das matas ou dos sertões.

Gilberto Freyre, ao propor uma espécie de leitura sociológica das figuras do herói e do vilão na literatura brasileira, trata algo interessante quando levanta a seguinte estatística:

O vilão do período patriarcal da literatura brasileira acompanha, em alguns casos, o herói, em seus característicos. Também é predominantemente masculino (11,2 %), ficando a vilania feminina representada apenas por 2,4 %. E moço: 7,0 % entre os 20 e 35 anos. Quase nunca adolescente: 0,2 % entre os 11 e 19 anos. Em 4,0 % dos casos, é maduro: entre 36 e 50 anos. E só 2,6 % são velhos: 50 anos em diante (FREYRE, 1979, p. 94).

Como se pode observar, além de homens, a maior parte dos vilões se estabelece na faixa que compreende a idade entre 20 a 50 anos. Isso é revelador no momento em que mostra que tal faixa etária torna-se responsável pela

manutenção do poder patriarcal que, geralmente, é a origem do próprio mal, por pautar-se no abuso e na arbitrariedade. Por isso é que se irá tratar, aqui, com mais intensidade, da vilania masculina.

Um dos vilões que se encaixa nesse molde descrito por Freyre aparece em um romance de suspense e mistério de caráter policial, escrito em folhetins, por Carneiro Vilela entre 1909 e 1912 – A emparedada da rua Nova.

A Emparedada da Rua Nova constitui um dos mais notáveis exemplos de romance-folhetim já feitos no Brasil; seguindo os moldes de Eugene Sue, Carneiro Vilela compõe uma obra recheada de mistério e suspense, amarrando as situações umas às outras sem deixar nada ao acaso para, por fim, chegar a um desfecho trágico já anunciado no título.

No capítulo IV tem-se narrada a história de Jaime Favais que, de filho humilde de pobres aldeões portugueses, passa a rico comerciante da cidade do Recife. Toda a trajetória de trabalho na taberna do tio, amalgamado à ambição de crescer e prosperar, é delineada dentro desse capítulo. Jaime Favais, após economizar muito dinheiro, aplica uma estratégia bastante comum à época – pede a mão de sua prima Josefina em casamento, o que é prontamente aceito pelo tio, pois, afinal de contas, “os dois primos adoravam-se, e, o que não era menos, o seu dinheiro não passava a estranhos. Os portugueses sempre tiveram grande apego à família” (VILELA, 1984, p. 40).

Tempos depois de realizada a união matrimonial dos dois primos, Josefina convence a Jaime de que é necessário que ele mude de negócio, passando a ter um comércio mais condizente com o nível social que eles adquiriram. Dessa forma, Jaime compra o sobrado da rua Nova e estabelece ali seu comércio, tendo como principal ajudante também um sobrinho.

O casamento de Jaime passa, com o decorrer do tempo, a virar apenas uma fachada, na qual se entrevia uma família feliz e respeitada. Nos porões desse casamento, no entanto, abundava o descaso do marido, a infelicidade da mulher e a rebeldia da jovem filha. O clima para o surgimento da transgressão aos valores masculinos está pronto e, no limiar dessa transgressão, emerge a figura do vilão – marido e pai, traído no seu código de honra e conduta.

Josefina trai o marido e Clotilde trai a vontade do pai de vê-la casada com o primo que trabalhava como caixeiro na sua venda. Há, aqui, uma insistência

em se perpetuar uma prática de casamento que tinha como único fim a manutenção do poder econômico masculino dentro da família.

Por esse motivo é que, ao descobrir o envolvimento da mulher e da filha com o mulato Leandro, Jaime Favais não hesita em aplicar o código de honra moral que lhe era de direito – lavar o nome, a honra com sangue. Numa trama bastante artilosa, Jaime contrata dois marginais para executarem o serviço sem fazer alarde. O comerciante preocupa-se com a manutenção das aparências e, para evitar ver seu nome envolvido em um crime, não mata a esposa traidora e, a princípio, nem pensa em matar a filha, destinando a morte, apenas, a Leandro.

No momento em que Josefina e Clotilde descobrem que são amantes do mesmo homem e que Jaime Favais também descobrira tudo e mandara executar Leandro, o final trágico começa, então, a se delinear. Josefina enlouquece e definha, tornando-se uma espécie de morta-viva, sem ação e reação a quaisquer estímulos. Clotilde, por sua vez, revolta-se e enfrenta seu pai; ele quer que ela se case com o primo, agora não apenas para manter a fortuna da família, mas, principalmente, para se evitar o escândalo da gravidez da moça.

Diante da recusa de Clotilde em se casar com o primo, Jaime irá aprisioná-la em um banheiro num quarto que parece ficar nos fundos da casa ou no porão (não se tem a idéia nítida da localização desse espaço), envolvendo-a numa espécie de mortalha. Durante a noite, Jaime manda buscar um pedreiro e, ameaçando-o de morte, faz com que ele construa uma parede, fechando o banheiro onde se encontrava a moça, emparedando-a.

Como símbolo do poder patriarcal, a casa, neste romance, guardará todos os excessos inerentes a ele – culminando com o ato do emparedamento enquanto castigo aplicado àquela que ousou confrontar e transgredir os ditames desse poder. “A tirania paterna é modalidade recorrente na narrativa gótica, fazendo da casa espaço de opressão (...)”(MONTEIRO, 2004, p.38).

Curiosamente Jaime Favais não aplica a sua filha o castigo comum às moças que transgrediam as regras morais do século XIX. Geralmente, essas moças eram ou confinadas em um convento ou, então, expulsas de casa – expostas à vergonha pública da rua. No dizer de Roberto DaMatta, “...ser posto para fora de casa significa algo violento, pois, se estamos expulsos de nossas casas, estamos privados de um tipo de espaço marcado pela familiaridade e hospitalidade perpétuas

que tipificam aquilo que chamamos de amor, carinho e consideração” (MATTA, 1997, p. 54).

Ao sepultar a filha no banheiro, Jaime Favais procura sepultar junto com ela sua desonra, sua vergonha de marido e de pai que teve a moral e seu lar violados. Olhando por esse lado, Jaime Favais parece ter sido vítima do vitupério feminino dentro de sua própria casa; ao se analisar a trajetória das personagens e ao se confrontar a cena final de emparedamento, na qual Clotilde chora e pede perdão ao pai, suplicando que pare com aquilo enquanto ele permanece impassível, não restam dúvidas quanto ao verdadeiro caráter desse homem.

Monteiro Lobato escreve dois contos em que a situação de vilão aparece sob circunstâncias análogas às do personagem de Vilela. No conto “Bugio moqueado” encontra-se o coronel Teotonio, fazendeiro residente no Mato Grosso, que, ao descobrir a traição de sua mulher com um negro da fazenda, manda matá-lo e, logo após, moquear a sua carne. Após o feito, ele cumpria um ritual fazendo com que a mulher adúltera comesse um naco da carne seca do amante durante as refeições.

Em “Os negros”, a figura do capitão Aleixo é rememorada a partir de uma experiência mediúnica sofrida pelo personagem Jonas. Nesse ocorrido, Fernão, vítima do capitão Aleixo, fala através de Jonas quando este viu-se envolto numa espécie de transe.

O espírito conta a sua história trágica de envolvimento amoroso com a filha do capitão, o que fez com que este, movido pela malvadeza e tirania, castigasse a mucama Liduína, companheira da filha, até a morte, cortando-lhe a chicotadas, e emparedasse Fernão vivo na casa-do-tronco.

Em ambos os contos, que se encontram no volume intitulado *Negrinha* (1920), Lobato dá mostras de como se escrever textos de terror/horror à brasileira. A crueldade dos vilões é amparada nos valores patriarcais mais rígidos, cuja transgressão, como também ocorrera com Clotilde e Josefina, merece ser punida de maneira atroz. A aristocracia dos vilões góticos cede lugar, nos três casos citados, à média burguesia, aos grandes latifundiários e aos senhores de escravos.

Por vezes esse elemento aristocrático não se perde de todo, mas aparece mixado à realidade rural brasileira. Perfeito exemplo disso são os três irmãos de D. Narcisa de Villar, presentes no romance homônimo: D. Martim de Villar

e seus dois irmãos mais novos – D. Luís e D. José de Villar – o mais velho, governador da colônia de S. Francisco Xavier, vindos de Portugal para o Brasil.

Esses personagens não abandonam o ar de soberania e austeridade trazidos da metrópole e escravizam índios impressionáveis e sobre eles exercem o despotismo de forma brutal e tirânica. Esse mesmo poder será o responsável por eliminar Narcisa e Leonardo, no momento em que esta se recusa a cumprir a vontade do irmão mais velho que, na falta do pai, ascende ao lugar destinado a este.

Ao se comparar todos esses vilões brasileiros, percebe-se que a diferença maior entre eles reside, apenas, no exterior, no trato ou na própria educação. A mentalidade e o estigma patriarcal que os movem às ações mais bárbaras, porém, são comuns a todos eles. Comparem-se as descrições de D. Martim e, depois, a do capitão Aleixo:

Longe pois de atrair sobre si as bênçãos de seus súditos, somente havia feito nascer o temor, em vez de respeito em todos os corações. Natureza egoísta, orgulhosa e fria, ele julgava essa espécie nascida para a submissão e trabalho, e suas penas nenhuma sensibilidade achariam naquela alma dessecada pela ambição, que presumia com desdém, que os pesares não deviam tocar a entes incapazes de refletir. Na sua opinião, os Índios de sua colônia eram os mais ditosos. Não lhes faltava o pão, tinham roupa para cobrir-se e tarefa dobrada. Assim julgam muitas vezes os tiranos do povo, não pensando que a alma necessita também de alimento! Seus dois irmãos o acompanhavam em seus sentimentos e opiniões, e as crueldades que exerciam quando reunidos administravam justiça, os fazia denominar por todo o povo, homens do raio (CASTRO, 2000, pp. 28-29).

O caráter fidalgal dos personagens torna-se evidente logo na primeira leitura. Já o caráter de Aleixo parece se definir mais pelo estereótipo que pela conduta: “Foi assim, nessa tarefa, que conheci o capitão Aleixo. Era um homem alentado, de feições duras, olhar de gelo. Trazia botas, chapéu largo e rebenque na mão. Atrás dele, como sombra, um capataz mal encarado” (LOBATO, 1950a, pp. 83-84).

Não raro, a descrição do vilão também aparece associada a outros fatores exteriores à pessoa, como é o caso do coronel Teotonio: “E, palavra d’honra! Não me recordo de ter esbarrado nunca tipo mais impressionante. Barbudo, olhinhos

de cobra muito duros e vivos, testa entortada de rugas, ar de carrasco... Pensei comigo: Dez mortes no mínimo” (LOBATO, 1950a, p.32).

A associação direta dos olhos do coronel aos de uma cobra remete à idéia de fatalidade presente na pessoa dele. Relacionar características humanas à de animais constitui, geralmente, a fórmula para se compor uma personalidade bruta, irracional, desprovida de quaisquer sentimentos mais nobres, logo capaz de atos dessa mesma natureza.

O mesmo Lobato, ao descrever o perfil da malvada Nha Véva, no conto “Bucólica”, contido em *Urupês* (1918), estabelece a seguinte analogia: “A menina era entrevada e a mãe, má como a irara. Dizia sempre: Pestinha, por que não morre? Boca atôa, a comer, a comer. Estica o cambito, diabo! Isto dizia a mãe – mãe, hein?” (1950b, p. 163). Ao comparar a índole da velha à do pequeno carnívoro já se tem uma idéia do porquê da mãe deixar a filha morrer de sede.

Maria Firmina dos Reis recorre a esse expediente de maneira bastante extravagante para compor o perfil de seu terrível e sádico vilão Fernando P... no romance *Úrsula* (1859), talvez o mais radcliffeano de todos os vilões aqui apresentados: “Ao vê-la, o comendador rugiu como um tigre, os olhos injetaram-se-lhe de sangue, e as artérias intumescidas ameaçavam arrebentar: seu semblante tornou-se roxo de ódio, e a fisionomia era medonha e horripilante” (2004, p. 189).

Diversas vezes, ao longo do romance, as reações esboçadas pelo vilão são violentas e assemelham-se à irracionalidade de um animal, pronto a despedaçar a sua presa. O ódio contido dentro dessa personagem leva-o a um estado de agressividade, próximo ao da possessão: “Na hediondez de seu ódio e de seu ciúme arrancava os cabelos, dilacerava o rosto, e blasfemava contra Deus e contra os homens” (2004, p. 197); “(...) dos lábios gotejou-lhe sangue; rugiu como onça, e arremessou-se sobre o negro” (2004, p. 204).

De fato, a figuração desse vilão aproxima-se muito àquela esboçada pelo gótico. Vários dos elementos presentes no século XVIII, como a aristocracia, a tirania, a perseguição a parentes, a crueldade e a esperteza da personalidade encontram-se em Fernando P...; unem-se a isso, ainda, alguns elementos nacionais, como o fato de ele ser um senhor/torturador de escravos, as paragens brasileiras por onde se empreendem fugas e perseguições.

Outro recurso que pode ser utilizado na figuração do vilão é a presença de alguma espécie de deficiência física arrolada a ele. A idéia primordial

contida nesse expediente remonta à época medieval, quando se cria estar a deformidade de alguma forma relacionada à presença do demônio na vida ou na concepção desse indivíduo. Uma descrição um pouco mais demorada a esse respeito poderá ser vista, neste trabalho, posteriormente, ao se tratar da figura do monstro.

Leia-se a descrição de Hermínio, também conhecido por Zanolho, um dos marginais contratados por Jaime Favais para executar Leandro:

Era aí que morava o Hermínio, por alcunha o 'Zanolho', graças à facilidade com que metia os olhos um pelo outro, de forma aparentar o mais completo estrabismo convergente, que é possível imaginar-se, vantagem essa de que ele aliás usava freqüentemente, com o duplo fim de disfarçar a expressão da fisionomia e de evitar que, pela inspeção do olhar, se pudesse avaliar ou conhecer o que lhe ia lá pela alma, – se é que tinha alma esse indivíduo! (VILELA, 1984, p. 390).

No romance *O rio do quarto*, de Macedo, o personagem vilão Manuel Pereira associa-se a João Maneta, que lhe serve de espécie de mentor, articulador de todas as vilanias praticadas pelo primeiro. A João Maneta falta um braço, perdido durante uma guerra, a Zanolho falta uma visão eficiente; não faltam, porém, a ambos inteligência estratégica, capaz de traçar os mais ardilosos planos para se chegar aos objetivos desejados.

Perceba-se, até aqui, que o vilão e o bandido são provenientes ou das cidades ou da zona rural e podem estar encarnados em figuras mais ou menos favorecidas materialmente.

Paralelo a esses espaços, porém, um lugar privilegiado da literatura brasileira onde florescem alguns vilões/marginais é o sertão ou a mata – refúgio a misteriosas e cruéis personagens que povoam contos, romances e novelas.

Em “A quadrilha de Jacó Patacho”, conto presente em *Contos Amazônicos*, Inglês de Souza compõe o perfil de um bandido de sangue frio que vive embrenhado nas matas amazônicas, trazendo terror e desgraça aos vilarejos circunvizinhos:

Mas era esse o nome do famigerado tenente de Jacó Patacho, cuja reputação de malvadez chegara aos recônditos sertões do Amazonas, cuja atroz e brutal lascívia excedia em horror aos cruéis tormentos que o chefe da quadrilha infligia às suas vítimas. Seria aquele tapuio de cara bexigosa e ar pacífico o mesmo salteador da baía do Sol e das águas do Amazonas, o bárbaro violador de virgens indefesas, o bandido cujo nome mal se pronunciava nos serões das famílias pobres e honradas, tal o medo que inculcava? (SOUSA, 2005, p. 94)

Alguns dos elementos expostos a respeito da caracterização do vilão encontram-se presentes nessa descrição do personagem Saraiva: a maldade, a crueldade e a lascívia ornadas por uma cara bexigosa; contrastando a isso percebe-se o ar pacífico, o que torna o bandido, além de todos os predicados, um ser extremamente dissimulado, pois não se percebe a índole que se oculta sob o seu aspecto sereno.

Do movimento da cabanagem é que saem os bandidos da quadrilha de Jacó Patacho, rebeldes com causa, quase sempre gerados no ninho da pobreza e da resignação. São, ainda, os cabanos os temidos malfeitores de um outro conto de Inglês e Sousa, intitulado “O rebelde”.

Nesse conto, todavia, os bandidos ocupam um lugar secundário na narrativa, pois o foco principal recai sobre as alvas cãs do pernambucano Paulo da Rocha, mulato cinquentenário, em torno do qual os habitantes de Vila Bela criaram praticamente um mito: “A fértil imaginação amazonense fizera do antigo revolucionário um personagem misterioso, sinistro e perigoso, de cuja alma já estaria de posse o Inimigo, ainda em vida do corpo. (...) Todos se calavam quando ele aparecia” (p. 100).

Interessante é de se notar que Paulo da Rocha é formado vilão/bandido a partir do imaginário da população, amedrontada e supersticiosa – tanto que passam a chamá-lo de *velho do outro mundo*. Por detrás, porém, de seus olhos de ave de rapina e de sua boca enorme, esconde-se o verdadeiro herói dessa história recheada de banditismo e de aventura.

Esse banditismo está quase sempre associado à idéia de quadrilha, como é o caso dos já citados contos do escritor paraense. Um dos primeiros textos que trabalha com essa idéia encontra-se, no entanto, pelo menos 40 anos antes da

edição dos *Contos Amazônicos* (1893), quando da publicação de *Romances e Novelas* (1852) de Joaquim Norberto de Souza Silva.

Dessa coletânea faz parte o romance *Januário Garcia ou as Sete Orelhas*, obra que mereceu a classificação de gótico pela pesquisadora Tânia Rebelo Costa Serra. Esse texto apresenta uma das descrições mais violentas de um ato praticado por uma quadrilha contra alguém.

O filho de Januário Garcia é a vítima dessa quadrilha composta de sete integrantes, contratada por um pai que se sente desonrado por conta do namoro de sua filha com o mancebo e, por isso, manda castigá-lo. O pai da jovem queria apenas que “dessem uma lição” no jovem, ajeitando-o para o futuro. Os bandidos, porém, munidos de perversidade, mataram o rapaz, utilizando para isso requintes de crueldade. Leia-se a descrição:

— Nada! Pegaram o mísero mancebo, ligaram-no a duas estacas e afiaram as suas navalhas...  
 — E depois, José?  
 — Esfolaram-no vivo!...  
 (...)  
 — depois cortaram-lhe perna por perna... coxa por coxa... braço por braço... orelha por orelha... que tudo enviaram ao pai da menina; acabaram-no decepando-lhe enfim a cabeça e arrancando-lhe as entranhas. (2002: 112)

A violência do ato é um dos únicos recursos utilizados por Norberto na caracterização dos bandidos, dispensando-se quaisquer incursões pela mente dessas personagens, algo bastante previsível em se tratando de um texto romântico.

É Franklin Távora, contudo, que conseguirá tipificar com harmonia a figura de um dos personagens mais temidos e mais destemido bandido de todos os tempos: o Cabeleira. Ancestral do cangaço, esse “herói do mal”, plagiando aqui Samira Youssef Campedelli, no prefácio do romance de Távora, torna-se verdadeiro mito pernambucano, não só entre matutos, mas também entre os próprios habitantes das cidades. O velho mote “Fecha porta, gente,/Cabeleira aí vem,/Matando mulheres,/Meninos também” fez-se ecoar século XX afora, fazendo com que, mesmo depois de morto, ele se tornasse um fantasma aterrador. Disso dá testemunho Gilberto Freyre em sua obra *Assombrações do Recife Velho* (1951):

Cabeleira, o bandido dos canaviais, veio, certa vez, ele próprio, em pessoa, com toda a sua ira de monstro, até as pontes do Recife, ao próprio centro da cidade ilustre, assombrando recifenses até então acostumados a incursões de piratas ou de corsários, saídos do mar, mas não a ser assaltada por demônios vindos do próprio interior da região. Durante longo tempo, o recifense viveu sob o terror desse bandido com alguma coisa do próprio satanás: Cabeleira. Cabeleira! Cabeleira! Cabeleira! Cabeleira-eh-vem! (...) Uma assombração. Só o nome – Cabeleira, Cabeleira, Cabeleira! – assombrava. Morrera? Fora enforcado? Fora justicado? Morrera. Fora justicado. Mas quem tinha, como ele. Pacto com o Diabo, morto tornava-se assombração. Cabeleira subsistiu para os recifenses como assombração até quase nossos dias (2000, p. 59-60).

O Cabeleira, protagonista do romance homônimo (1876) de Távora, é um dos poucos vilões/bandidos ao qual se imprime um certo aspecto de humanidade. Ao se salientar a infância do personagem, educado numa relação antitética estabelecida ora pelo pai, ora pela mãe, constrói-se o caráter do bandido que, de cruel e temido assassino passará à regeneração fornecida pelo amor de Luísa.

Um dos destaques dessa narrativa encontra-se, justamente, no fato de como o pai de José (vulgo Cabeleira) educa o filho na escola do crime, ensinando-o primeiramente a torturar animais e a matá-los de formas diferentes. A violência dessa espécie de educação tem um efeito dominante sobre a índole do menino, por vezes frágil e confusa. Ao obrigar o filho a matar um coelho, Joaquim reforça o seguinte comentário para o garoto: “— Não quero que chores. Quem é homem não chora; quem é homem faz chorar” (TÁVORA, 1997, p. 43).

É esse, finalmente, o adágio que ocupará a mente e as ações do jovem Cabeleira, pelo menos até na metade da história. A partir do momento em que o bandido reencontra Luísa, o poder regenerador do amor toma espaço e conduz o personagem à purgação dos erros por meio da morte. Dessa forma, cria-se a figura de um vilão polarizado, oscilante entre o bem e o mal, algoz e vítima ao mesmo tempo.

O aspecto de vítima torna-se ressaltado ao final da obra, quando o bandido, prestes a ser enforcado, ao ver sua mãe, Joana, chorando em meio à multidão, diz: “—Morro arrependido dos meus erros. Quando caí no poder da justiça, meu braço era já incapaz de matar, porque eu já tinha entrado no caminho do bem...” (TÁVORA, 1997, p. 133).

Daí resulta a grandeza da personagem – não é apenas o fato desse bandido ter permanecido no imaginário de gerações inteiras que o torna importante, muito se deve à própria construção dele na diegese, enquanto persona, máscara, homem de papel.

Se a alguns vilões/bandidos é concedida a purgação por intermédio do castigo, como é o caso do Cabeleira, a outros o que permanece é a idéia da vingança impressa por meio do castigo, seja ele terreno ou divino.

Os irmãos de D. Narcisa de Villar, embora pareçam arrependidos de seus feitos ante a própria morte, sofrem castigos terríveis, aplicados pela mão da Providência, ao que tudo indica:

D. Matim de Villar morreu de uma moléstia desconhecida. Um verme que se criou no nariz desse ambicioso, semelhante a um desse que se reproduzem nas árvores, o matou cheio de sofrimentos e remorsos, indo em romaria a Iguape implorar ao milagroso Senhor Bom Jesus Aparecido. (...) Seu irmão, D. José de Villar, foi acometido de melancolia. Um dia viram-no deixar a casa taciturno e pálido, e nunca mais a ela voltou. Morreu frade num convento de franciscanos em Braga. Restava o do meio, Sr. D. Luís, o único representante dessa nobre e grande casa dos Villares. Um ataque apoplético o pôs em risco de vida três meses depois da morte do primogênito. Quando esperavam que sua saúde ia restabelecer-se, foi atacado de alienação, de sorte que corria furioso para o interior dos matos virgens... o encontraram morto, inteiramente desfigurado, com o corpo cheio de dentadas de animais (CASTRO, 2000, pp. 123-124).

Em nenhum dos casos, como se é de notar, há interferência do homem na punição dos três vilões; não só em vida eles recebem o castigo, como também após a morte, pois tornam-se assombrações corporificadas em corvos que perseguem duas pombas brancas (Narcisa e Leonardo), depois transformam-se em meninos queimados, lançando gritos agudos pelo ar, numa clara demonstração dos suplícios infernais.

A trajetória desse vilões presente em *D. Narcisa de Villar* é a que mais se aproxima da estrutura da novela gótica, pelo tom sombrio, aristocrático e nebuloso presente na obra. Difere do gótico, porém, por não trazer alguma revelação final – elemento quase sempre presente nos textos dessa natureza no século XVIII.

Nesse sentido, Joaquim Manuel de Macedo, em *Os dois amores* (1848), se vale muito mais dos moldes góticos tradicionais, embora não haja a atmosfera pesadosa, nem os ambientes labirínticos encontrados nestes, paira um clima de mistério em todo o texto, culminando com a revelação sobre a vida de Salustiano, o vilão da história, que descobre ser irmão de Cândido a quem se opôs e fez mal durante boa parte da obra. Isso e mais alguns elementos é que, talvez, levaram Antonio Cândido, a dizer que tal romance se encontra entre “os mais negros” que Macedo produziu.

Fugindo à idéia da punição divina, percebe-se que a punição terrena, aquela aplicada por homens aos malfeitores, pode ser tão cruel quanto os atos praticados por estes.

Januário Garcia, personagem de *Januário Garcia ou as Sete Orelhas*, após saber de que forma seu filho havia padecido na mão da quadrilha formada pelos sete bandidos, sai em peregrinação com um único intuito – matar os assassinos de seu filho; assim ele o faz, mas não se contenta apenas em matá-los, corta-lhes também a orelha e, com elas faz um colar que traz preso ao pescoço como símbolo de sua vingança.

Manuel Pereira de *O rio do quarto* foi enforcado e “Seu corpo foi esquartejado, e sua cabeça e seus quartos entregues, abandonados ao tempo e aos abutres em lugares que avizinhavam do sítio, onde cometera o tremendo crime. Um de seus quartos ficou exposto e suspenso perto do ribeiro, a cuja margem caíra assassinado o padre Martim” (MACEDO, s/d, pp.166-167). Note-se que o próprio título do romance remete à idéia final, a do esquartejamento do vilão/assassino.

Nem sempre, porém, o vilão/bandido padece os castigos cruéis, por vezes isso nem é mencionado. Jaime Favais, após emparedar a filha, viaja para a Europa e retorna depois de três anos. Ao retornar ao antigo sobrado onde morava, não consegue mais dormir à noite, sendo assaltado pelas imagens da mulher e da filha, esta como um fantasma, aquela como um ser desgrenhado. Para livrar-se de seus “fantasmas”, Jaime atea fogo ao sobrado e, como conclui ironicamente o narrador “Ainda hoje existe este miserável e, não há muito tempo, figurava o seu verdadeiro nome entre os membros mais proeminentes da *Sociedade Católica*” (VILELA, 1984, p. 555).

Castigado ou não, aristocrático ou marginal, monstruoso ou belo, seja qualquer uma das feições dadas ao vilão, o fato é que ele irá se impor como

uma das figuras mais proeminentes em narrativas que comportam a sua presença. Como irradiação do mal, são as ações do vilão que, geralmente, surpreendem o leitor e que trazem movimento à trama.

Em textos de terror/horror são os vilões que representam um elo entre as forças malignas e os vícios humanos. Coadunadas, essas duas forças passam a representar a face do mal, encarnada por um ou mais personagens. Quanto menos lineares se apresentam esses personagens, mais “humanos” se tornam – reflexos de algo possível – por isso assustam e se fazem arautos do medo ou do pavor.

## **5.2 DO DIABO E SEUS ASSECLAS**

### **5.2.1 O Diabo**

O Diabo é uma das aparições mais contundentes e convincentes que já povoou o imaginário e a cultura ocidental. Sua presença ainda é marcante enquanto justificativa de toda a barbárie, de todo pecado e de toda frustração que possam vir a ocupar a vida do homem.

Mais antigo que a própria humanidade, segundo o cristianismo, o Diabo torna-se mentor e articulador do mal que povoa a terra, podendo colocar a seu dispor toda uma potesdade de demônios que interfere na vida do homem, seja na esfera coletiva ou na individual.

A crença de que Diabo pode estar em toda a parte está diretamente associada a também idéia de Deus onipresente, uma vez que o primeiro se torna oponente declarado do segundo, tentando perverter toda a obra deste.

Historicamente, é quase lugar-comum afirmar que o Diabo ganha projeção na Idade Média. Isso constitui, de fato, um equívoco em grande parte, uma vez que a figura dele se avoluma mais ao final da Idade Média e início da Idade Moderna.

Ao se perceber a época da publicação da *Divina Comédia* (entre 1305 e 1318) de Dante Alighieri e do *Paraíso Perdido* (1667) de John Milton, torna-

se possível alinhar o pensamento ao de Jean Delumeau, que afirma “Assim, contrariamente ao que acreditaram Stendhal e muitos outros depois dele, foi no começo da Idade Moderna e não na Idade Média que o inferno, seus habitantes e seus sequazes mais monopolizaram a imaginação dos homens do Ocidente” (2001, p. 247).

Nenhuma descrição acerca do Diabo encontra maior repercussão que a de Dante e a de Milton na história literária. Donos de uma assombrosa habilidade, os dois escritores são capazes de dar forma àquilo que não se vê, traçam o perfil de um ser sem rosto, condenado à exclusão e pai de toda a maldade existente; o primeiro dá prioridade à descrição da moradia do Senhor das Trevas, enquanto o segundo se detém na “personalidade” do Enganador.

Se, de fato, o Diabo possui uma feição, pelo menos no imaginário, ele deve isso, em partes, aos dois poetas que o consagraram em suas respectivas obras; a outra contribuição é fornecida pela iconografia que, apropriada de imagens e símbolos oriundos do paganismo, projeta diferentes formas para o príncipe das trevas.

Isso se torna interessante uma vez que, ao se observar as origens judaico-cristãs do Diabo, percebe-se que ele não possui uma forma definida. Pelo menos é o que se deixam entrever os trechos bíblicos nos quais ele aparece. Comparem-se dois excertos bíblicos onde ele é mencionado; primeiramente o relatado no livro de Jó, parte integrante do Velho Testamento:

6. E vindo um dia em que os filhos de Deus vieram apresentar-se perante o Senhor, veio também Satanás entre eles. 7. Então, o Senhor disse a Satanás: De onde vens? E Satanás respondeu ao Senhor e disse: De rodear a terra e passear por ela. 8. E disse o Senhor a Satanás: Observaste tu a meu servo Jó? Porque ninguém há na terra semelhante a ele, homem sincero, e reto, e temente a Deus, e desviando-se do mal. (livro de Jó cap. 1)

A referência do Novo Testamento alude ao episódio da tentação de Cristo:

1. Então foi conduzido Jesus pelo Espírito ao deserto, para ser tentado pelo diabo. 2. e, tendo jejuado quarenta dias e quarenta noites, depois teve fome; 3. E, chegando-se a ele o tentador, disse: Se tu és o Filho de Deus, manda que estas pedras se tornem em pães. 4. Ele, porém, respondendo, disse: está escrito: Nem só de pão viverá o homem, mas de toda a palavra que sai da boca de Deus. (Evangelho de S. Mateus, capítulo 4)

Em ambos os casos percebe-se que não se faz alusão à aparência do Diabo, ele constitui uma presença corpórea, um ente, mas não se destina a ele nenhuma descrição de caráter assombroso ou comovente.

Já Dante, na *Divina Comédia*, empresta-lhe uma face monstruosa, estabelecendo contraste entre o outrora Lúcifer (anjo de luz – antes da queda) e o grande Satã (soberano do Inferno), conforme se torna notório na seguinte passagem:

E agora o rei do triste reino eu vejo,  
de meio peito do gelo montante;  
e mais com um gigante eu me cotejo  
que um braço seu co' um inteiro gigante;  
imagina o que dele é então o todo  
pra de tal parte não ser aberrante.  
Se belo foi quão feio ora é o seu modo,  
e contra o seu feitor ergueu a frente,  
só dele proceder deve o mal todo.  
Mas foi o meu assombro inda crescente  
quando três caras vi na sua cabeça:  
toda vermelha era a que tinha à frente,  
e das duas outras, cada qual egressa  
do meio do ombro, que em cima se ajeita  
de cada lado e junta-se com essa,  
(...) Um par de grandes asas acompanha  
cada uma, com tal ave consoantes:  
— vela de mar vira eu jamais tamanha —  
essas, sem penas, semelhavam antes  
às dos morcegos, e ele as abanava,(...) (ALIGHIERI, 2000, pp. 226-227).

Milton retoma alguns aspectos descritos em Dante, mas impinge no seu Satã uma maior densidade, inclusive psicológica. “O Satanás de *Paraíso Perdido* é discípulo do lago shakespeariano, grande mestre da cilada. Satanás não tem a estirpe pobre de lago, mas é (por assim dizer) um diabo autêntico e esperto,

que faz o melhor possível para progredir, e o leitor deve oferecer-lhe todo o estímulo” (BLOOM, 2003, p. 78).

Esses dois textos de caráter fundador emprestarão a produções posteriores muito do conteúdo desenvolvido dentro deles. Ao se ler a teoria sobre o gótico, alguns autores mencionam Milton como um dos predecessores do gênero.

Essa referência, certamente, não se faz única e exclusivamente ao fato de Milton trabalhar com a figura do Diabo em seu texto; o aspecto sombrio de certas descrições presentes em alguns dos cantos do épico inglês é componente essencial na construção da atmosfera de horror que exalarão das narrativas góticas do século XVIII ou dos textos de terror/horror produzidos do século XIX em diante.

Em textos dessa natureza, o Diabo tornar-se-á uma presença constante, seja agindo por intermédio de um de seus agentes terrenos, como a mulher, o judeu, o pagão, a bruxa e outros, ou por meio de sua própria presença, assumindo diversos formatos, apresentando-se sob variadas denominações. Essa última figuração é mais rara, mas é dela que se irá tratar aqui.

Quanto às denominações do Diabo, importa citar o que Luther Link explicita em seu livro sobre o assunto:

Satã é um título, não é nome de ninguém. Satã não é o Diabo (embora viesse a tornar-se o Diabo em comentários cristãos). No cânone do Antigo Testamento, exceto em Jó, raramente encontramos o Satã (ou Satã); quando encontramos, ele não é importante. O adversário de Deus – o Diabo – é chamado diabolos nos Evangelhos de Lucas e Mateus. Essa palavra grega significava acusador ou difamador; foi traduzida para o latim como diabolus. O Satã e o Diabo eram diferentes. Porém, mais de trezentos anos antes de Cristo, um fator de resultados imprevisíveis fora introduzido pelos judeus alexandrinos: ao verterem o Antigo Testamento para o grego, traduziram o satan hebraico para o grego diabolos. É por isso que o Diabo do Antigo e do Novo Testamentos têm o mesmo nome, embora não signifiquem a mesma coisa (1998, p. 24).

Em decorrência do tempo, das traduções equivocadas, das diferentes interpretações acerca do assunto é que Diabo, Satã, Lúcifer, Mefistófoles, Príncipe das Trevas, Rei do Inferno, Coisa Ruim, O Cão, Capeta, Capiroto, Satanás, entre outros nomes e epítetos, passam a servir de denominação a um único ser. Sendo assim, além de multifacetado, o Diabo também terá várias designações, usadas de acordo com a cultura ou o momento histórico de um dado lugar.

Em *Vathek*, de William Beckford, inclusive, é evocada uma espécie de Diabo oriental, senhor dos infernos, onde a princesa Carathis e o príncipe Vathek terminarão por toda a eternidade: “Quando ela emergiu de um dos tais abismos, Eblis a ela se apresentou. Mas, apesar de mostrar-se com todo o fulgor de sua majestade infernal (...)” (1997: 137).

Embora nominado de forma diferente, percebe-se que o Diabo, então, não é artigo exclusivo da mentalidade européia, ele poderá também aparecer em outras culturas, sob outra forma, outro nome e, até mesmo, debaixo de um novo significado.

No Brasil, o Diabo aportou por volta de 1500, quando se dá o início da colonização, e estabeleceu sobre essas terras seu domínio. A relação assombrada e maravilhada que o colonizador mantém com a nova terra e seus habitantes, torna-se o ponto de partida para uma interpretação demonológica acerca da cultura e do comportamento do outro, conforme se lê em Laura de Mello Souza:

Mas a grande vedete da demonologia americana é o diabo: é ele que torna a natureza selvagem e indomável, é ele que confere os atributos da estranheza e da indecifrabilidade aos hábitos cotidianos dos ameríndios, é ele sobretudo que faz das práticas religiosas dos autóctones idolatrias terríveis e ameaçadoras, legitimando assim a extirpação pela força (2001, p. 29).

Por isso não é de se estranhar que os catequistas tenham introduzido ao imaginário nativo as figuras do diabo, do inferno e dos demônios, conseguindo, forçosamente, estabelecer relações entre as culturas nativas e os poderes e a maldade de um ser que esses habitantes sequer conheciam ou tinham ouvido falar a respeito.

Um fértil exemplo disso pode ser encontrado no *Auto de São Lourenço*, de José de Anchieta. Encenado pela primeira vez em 1583, esse auto procura disseminar a idéia de que o cauim, as danças tribais, a antropofagia, as guerras entre tribos, a poligamia e outros elementos ligados à cultura dos índios eram inspirados pelo Diabo ou pelos demônios. Basta ver que todos esses seres dentro do auto possuem nomes indígenas, mas são vencidos pelos santos “europeus” (esses já não têm o nome indígena) evocados no decorrer da peça.

De teor didático-moralizante, tais autos procuravam “usar” o Diabo enquanto elemento de doutrinação e coação. O Diabo e os demônios chegaram, quase sempre nesses casos, a compor uma série de personagens mais hilárias e sarcásticas que propriamente assustadoras; nisso há de se levar em conta os moldes deixados por Gil Vicente.

Se o Diabo foi uma figura bastante presente na Colônia entre os séculos XVI e XVII, no século XIX ele será mais uma imagem do pessimismo e byronismo de alguns românticos.

Um dos grandes ultra-românticos brasileiros, Álvares de Azevedo, trabalha na peça *Macário* (1855) um Satã de recortes que não correspondem ao legado deixado por Dante ou Milton. A caracterização desse Diabo passa a ser mais nobre, garbosa e de fino trato – herança visível do *Fausto*, de Goethe.

Isso pode ser entrevisto em um diálogo entre Macário e Satã, quando aquele projeta alguma dúvida sobre a identidade deste:

Macário – E tu és mesmo Satã?

Satã – É nisso que pensavas? És uma criança. De certo que querias ver-me nu e ébrio como Calibã, envolto no tradicional cheiro de enxofre! Sangue de Baco! Sou o Diabo em pessoa! Nem mais nem menos: porque tenha luvas de pelica, e ande de calças à inglesa, e tenha os olhos tão azuis como uma alemã! Queres que to jure pela Virgem Maria? (AZEVEDO, 1984, p. 124).

Após essa cena, Macário acorda de um pesado sono e pensa tudo não ter passado de um sonho. Ao observar o chão, porém, percebe uns sinais queimados de pé no chão, um pé de cabra.

Nesse detalhe do pé não humano se concentra uma das principais características trazidas da iconografia para o Diabo. Essa representação, todavia, é proveniente da cultura pagã, mais precisamente herança das representações de Pã, ser híbrido, metade bode, metade homem.

Já o Diabo pensado por Machado de Assis em “A igreja do Diabo”, além de lembrar muito a cena descrita no livro de Jó, recupera uma certa tonalidade miltoniana, na parca descrição feita dele “(...) levantou os olhos, acesos de ódio, ásperos de vingança, e disse consigo: — Vamos, é tempo. E rápido, batendo as

asas, com tal estrondo que abalou todas as províncias do abismo, arrancou da sombra para o infinito azul” (ASSIS, 1997a, p. 35).

É nítido, ao se ler todo o conto, que a intenção de Machado não foi fazer um texto de caráter sombrio, mas sim irônico e sarcástico. Seu Satã perde, no decorrer do texto, toda essa explosão de ódio e vingança presentes no início, transformando-se num ser quase patético, vítima da inconstância humana, humilhado por Deus que, ao final, inverte a metáfora do tecido de veludo e das franjas de algodão criada pelo próprio Diabo no início de sua conversa: “— Que queres tu, meu pobre Diabo? As capas de algodão têm agora franjas de seda, como as de veludo tiveram franjas de algodão” (ASSIS, 1997a, p. 42).

Enquanto o Diabo escrito por Álvares de Azevedo está mais propenso a filosofar, beber e fumar, revelando, inclusive, alguma inclinação a possuir o amor de Macário, o de Machado de Assis está mais para o pobre diabo. Coelho Neto, no entanto, propõe um Diabo mais à altura do personagem bíblico e do épico de Milton, em um conto denominado “A vitória de Lúcifer”.

A queda do anjo de luz e o efeito disso sobre o cosmos faz-se presente no conto de forma grandiosa:

Fugindo à cólera do Altíssimo e ao tumulto das legiões armadas, que se atropelavam em corrida, atroando os céus altos com o alvoroço alarmante das tubas e com o estrondo metálico dos gládios, o Arcanjo rebelado, que subitamente enegrecera sob a maldição divina, arremeteu, de ímpeto espavorido, às muralhas elíseas abrindo uma brecha por onde passou deixando, como estigma do seu trânsito, a mancha que, ainda nas mais tenebrosas noites, se destaca como um núcleo negro de onde discorre e alastra a escuridão opaca (NETO, in Melusina, s/d, p. 99).

Um detalhe, que não é visto em Álvares de Azevedo nem, tampouco, em Machado de Assis, é o fato de Lúcifer ter se tornado negro “... que subitamente enegrecera...”. Essa percepção possui raízes anteriores à época medieval, podendo ser encontrada em livros apócrifos, dos quais faz saber Luther Link ao afirmar:

O preto representa o mal e a poluição. Satã sentado em seu trono no Inferno é sempre preto. Quando cai do céu, é preto o mais das vezes. Talvez o negrume do Diabo tenha relação com os deuses egípcios e núbios. A Núbia sempre esteve em contato estreito com o Egito, que foi governado pelos núbios em alguns períodos. Do século II ao V, o Diabo é descrito nos livros apócrifos como um etíope negro, provavelmente de origem egípcia. Nos Atos de São Pedro (XXII), por exemplo, Pedro vê o Diabo na forma de uma mulher hedionda, toda “negra e imunda como um etíope, não como um egípcio” (1998, p. 63).

Muitos dos deuses pagãos eram representados como negros, a exemplo de Anúbis, do Antigo Egito. A relação que o cristianismo estabelecerá com a cor preta e a malignidade se dá, em partes, pela conclusão de que tudo que era pagão provinha do Diabo.

Esse tipo de associação, no entanto, não chega a ser exclusividade do cristianismo; ao se ler algumas das histórias orientais das *Mil e uma noites*, por exemplo, percebe-se que alguns gênios malignos são negros, enquanto outros, benignos, são brancos.

O eixo central da ação do conto escrito por Coelho Neto é a história da queda de Lúcifer e de sua vingança ao articular a morte do Filho de Deus. Aqui, o personagem Lúcifer não se comporta como o Satã boêmio de Azevedo, ele realmente exerce a função de adversário de Deus, articulando a destruição daquilo que foi criado pela mão divina.

A narrativa assume um certo aspecto sombrio, embora não consiga manter a mesma grandiosidade do começo, quando fornece a sugestão, nas duas últimas linhas, de o Mal ter vencido o Bem – no momento da crucificação: “E quando a sua cabeça meiga pendeu e a Morte cerrou-lhe os olhos compassivos, uma grande voz atroou à altura tenebrosa anunciando a redenção do homem pelo sangue do Cordeiro. Mas alapardado num antro da montanha afrontosa, Lúcifer vitorioso ironicamente sorria” (NETO, in *Melusina*, s/d, p. 106).

Como se pode notar, poucas são as narrativas brasileiras que se ocuparam com o Diabo enquanto protagonista das cenas. Ao analisar, contudo, a presença dele enquanto evocação, síntese do mal, superstição popular expressa em causos de vaqueiros e sertanejos, certamente ter-se-ia material que sobejasse em muito aquele analisado neste item.

Dos três textos, porém, o único que irá mostrar o Diabo no Brasil é o drama escrito pelo poeta romântico, pelo menos na primeira parte. Aqui as cenas se desenrolam em uma Piratininga noturna, cercada do silêncio misterioso das paragens e embriagada pelo mal do século. Isso pode se constituir mais um fator de se observar esse texto como digno de nota à época em que foi escrito.

Essa atmosfera meio boêmia que paira sobre *Macário* adensa-se mais nos diálogos entre Mathus e Gennesco, da obra *Gennesco*, que também evocam Satã o tempo todo em suas conversas, embora ele não se faça presente em nenhum momento enquanto entidade. Satã passa a ser, nesse caso, típico chavão ultra-romântico, cantilena byroniana espalhada em solo brasileiro.

Embora nenhum dos textos nacionais aqui descritos tenha um caráter tenebroso, a presença do Diabo se impõe *per se*, pois é ele que tem nas mãos as chaves da maldade, da cilada, dos vícios, da crueldade, da tirania e da perdição humanas, elementos que assustam o homem por si só, talvez pelo fato de eles poderem ser encontrados isoladamente ou em conjunto dentro de cada um.

### 5.2.2 O Monstro

Ao publicar *Frankenstein* (1818), Mary Shelley não teria noção de que estaria criando, à imitação do que fizera Victor Frankenstein na ficção, um dos monstros mais conhecidos da história. Capaz de sobreviver ao tempo, a criatura de Frankenstein permaneceu, adentrou o século XX e sofreu as mais variadas deformações que o cinema pôde dar; até 1995 tinham sido realizados 160 filmes sobre o monstro.

A criatura trazida à vida por Frankenstein talvez tenha permanecido por tanto tempo pelo fato de se fundirem nela mesmas características do monstruoso e do humano. O próprio nome Frankenstein (sobrenome do cientista) passa, com o decorrer do tempo, a ser associado também à criatura, sendo, assim, criador e criatura tornam-se um só e passa-se a um questionamento: até onde vai a humanidade e a monstrosidade de ambos?

É justamente no percorrer as fronteiras desse entendimento que reside a importância do texto. Primeiramente porque adentra os próprios conceitos

acerca de monstruosidade e, segundo, porque o texto de Shelley inaugurará uma nova linhagem dentro da literatura gótica – a do monstro.

A noção de monstruosidade está ligada à idéia de violação de limites, sejam eles de natureza estética ou de natureza ética. O monstro, em si, é um habitante de fronteira, híbrido em sua definição local, passando a ocupar, em suas muitas figurações, espaços contrastantes e conflitantes. Dessa forma, o monstro pode estar no limite entre o humano e o bárbaro, o grotesco e o sublime, o irracional e o racional, o vilão e a vítima.

Disso fornecem exemplos a criatura de Frankenstein de Shelley, o Quasímodo de Victor Hugo, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, de Stevenson, e o Drácula de Stocker.

Nas palavras de Sérgio Luiz Prado Bellei “(...) o monstro é aquela criatura que se encontra na ou além da fronteira, mas está sempre e paradoxalmente próximo e distante do humano, que tem por função delimitar e legitimar” (2000, p. 11).

Nesse sentido pode-se depreender que o monstro só legitima e delimita o humano por encontrar-se distante da norma estabelecida pelo senso comum que estabelece as prerrogativas do que é “ser humano”, “A primeira característica do monstro é, portanto, ser diferente” (KAPLLER, 1993, p. 294). Eis aí um problema que encontra contornos bastante visíveis na Idade Média.

Santo Agostinho considerava a monstruosidade também como uma obra do Criador que, caprichoso, havia feito seres diferentes uns dos outros, tendo composto um grande mosaico no que diz respeito às diversas formas de vida existentes.

Em outros momentos, porém, do medievo, o que parece prevalecer é uma associação do monstruoso ao maligno:

Se, na Bíblia, Deus anunciara que faria o homem à sua imagem e semelhança, o monstro significava uma ruptura com esse princípio. (...) Nessa lógica, o mudo revelaria, no silêncio da boca, as marcas de sua intimidade com o inferno, onde pinças de ferro lhe teriam arrancado a língua. O surdo, insensível à palavra de Deus, seria sensível unicamente aos rumores infernais. O cego tivera os olhos queimados pelo calor do inferno. O aleijado deveria seu desequilíbrio àquele de sua alma. O corcunda traria o peso de sua maldição às costas, sobre a qual se sentava, de tempos em tempos, seu mestre, o diabo. A crença nas forças demoníacas era tão profunda que mesmo a ciência classificava os poderes do demônio e suas formas de intervenção na fabricação de monstruosidades (PRIORE, 2000, p.35).

Partindo dessa concepção, é de se imaginar certas ações empreendidas contra os monstros, já que eles deviam estar muito próximos de todos. Acresce-se a isso que a noção de monstruosidade, não raro, pode estar diretamente ligada à questão da alteridade.

A forma de se interpretar o outro contribuiu, em muito, no desenvolvimento e na expansão de um imaginário teratológico, principalmente a partir das expedições e das grandes navegações. O contato do europeu com lugares distantes e exóticos, com habitantes nativos culturalmente distintos, produziu uma infinidade de monstros que só vieram legitimar a crença milenar nessas criaturas, bem como engrossar as fileiras das muitas espécies de monstros já reconhecidas e aceitas principalmente pelo homem medieval.

Sendo assim, viajantes como Marco Polo e Colombo, por exemplo, trouxeram na sua bagagem de viagem uma gama de relatos envolvendo situações ou seres fantásticos que habitavam as terras distantes. Nessa geografia do estranho vale assinalar que a África, o Oriente e o Novo Mundo constituíram-se nos maiores fornecedores de material mágico, fantástico/maravilhoso para a Europa.

Desses lugares é que surgiram histórias sobre seres híbridos, metade homem metade bicho, ou metade homem metade planta; seres exóticos, possuidores de apenas um grande pé ou sem cabeça, seres de apenas um olho etc. A antropofagia de alguns povos serviu de base, em muitos dos casos, para tais relatos assombrados dos viajantes.

Junte-se a isso a opinião da igreja, responsável por dar crédito e ratificar esse imaginário presente na Europa, advindo de terras distantes ou, em alguns casos, trazidos de empréstimo da mitologia clássica. Claude Kappler realiza, sobre esse assunto, minucioso trabalho em seu livro *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. Muito desse imaginário ligado ao monstruoso perpetuou-se rompendo fronteiras, chegando também ao Novo Mundo.

O Brasil, no século XVI, como não poderia deixar de ser, teve a sua quota de participação nesse processo. Isso não correspondeu a um atraso em relação à mentalidade assombrada dos europeus, uma vez observado que parte do imaginário medieval se estendeu e, não raro, se encontram vestígios dele ainda nos dias de hoje.

Mary del Priore (2000) esclarece qual o tipo de relação que o europeu teve com o Brasil:

Presentes em todo o Ocidente cristão, monstros e monstregos faziam a rota de tantos navegadores em direção ao Oeste, chegando junto com os primeiros colonizadores à terra brasilis. E eles não vinham sós. Acompanhavam-se do olhar que os europeus tinham sobre a América. O Ocidente cristão ora achava que o Novo Mundo era habitado por seres que, de fato, descendiam de Moisés, ora pensava que o novo continente era o endereço fixo do demônio e, por isso mesmo, uma fábrica de monstregos em permanente produção (pp.77-78).

Tendo em vista a literatura de viagens ainda ser pouco explorada por parte significativa dos estudiosos de literatura brasileira, que não conseguem vê-la enquanto produção literária (postura bastante diferente da que ocorre em Portugal), a História parece ter se ocupado desse papel, passando a fornecer uma história das mentalidades que parte, muitas vezes, das fontes literárias.

Em forma de ilustração é possível afirmar que um pouco da recolha de material sobre os monstros do Brasil foi feita por Afonso d'Escragnolle-Taunay, no livro *Monstros e monstregos do Brasil* (1998), no qual percorre desde textos famosos como *Os diálogos das grandezas do Brasil* (Ambrósio Fernandes Brandão) até narrativas de holandeses ou de desertores da artilharia da guarnição de Santa Helena, no ano de 1799.

Não é de se esquecer porém, que, além do europeu alimentar o seu imaginário com as descobertas assombrosas do Brasil, ele também trouxe para cá muito do seu imaginário, que acabou mesclando à cultura aqui já existente como também, em muitos casos, prevalecendo sobre esta. Por isso bruxas, fantasmas, vampiros e lobisomens passarão a ocupar também a mentalidade dos brasileiros nos séculos posteriores ao do início da colonização.

Fora monstros de caráter mais específico, como o vampiro, o lobisomem e o duplo, que serão estudados em subcapítulos à parte, cumpre observar de que forma a literatura brasileira se apropriou das idéias ligadas à monstrosidade.

Uma parte desse monstruoso no Brasil, esteve, sem dúvida, ligado à questão do negro. Estigmatizado como um animal, força bruta para o trabalho, o negro ocupará de pronto dentro da literatura brasileira do século XIX um espaço marginal na configuração dos personagens.

Várias são as narrativas em que ele aparece na própria condição de escravo, no entanto, raras vezes de modo independente. Quando focalizado no coletivo, o negro surge, apenas, como uma das “propriedades” pertencente ao senhor; quando focalizado de forma mais individual, em muitos casos, será exposto como um ser perigoso, capaz de crimes e de feitiçarias que atentam contra o senhor.

Novamente entra, aqui, no cerne da discussão, a forma como se vê e se percebe o outro – no que diz respeito ao negro, a demonização de sua cultura e, conseqüentemente, a de seus atos e a de sua pessoa foi quase que imediata.

Lima Barreto atenta para esse fato em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915) ao descrever a benzedeira cafuza Sinhá Chica. Tratando dos préstimos da velha rezadeira junto à população mais pobre da terra, como também junto aos imigrantes, o narrador expõe a seguinte idéia: “(...) não tanto pelo preço ou contágio das crenças ambientes, mas também por aquela estranha superstição européia de que todo o negro ou gente colorida penetra e é sagaz para descobrir as coisas malignas e exercer a feitiçaria” (1995, p. 184).

Do século XIX ao início do século XX, alguns momentos em que essa concepção emerge podem ser vistos. Leia-se em *A Carne* (1888), de Júlio Ribeiro, a descrição feita do negro Joaquim Cambida:

Era horroroso esse preto: calvo, beijudo, maxilares enormes, com as escleróticas amarelas, raiadas de laivos sangüíneos, a destacarem-se na pele muito preta. Curvado pela idade, tardo, trôpego, quando se erguia e, envolto na sua coberta de lã parda, dava alguns passos, semelhava uma hiena fusca, vagarosa, covarde, feroz, repelente. Tinha as mãos secas, aduncas; os dedos dos pés reviravam-se-lhe para dentro, desenhados, medonhos (1997, p. 59).

Toda a descrição do escravo feiticeiro leva um carregado acento hediondo, prenunciando, de certa forma, os crimes envolvendo feitiçaria que ele foi capaz de cometer. Note-se a particularidade dos pés em referência indireta aos pés do diabo, geralmente, em forma de casco de bode ou cabra, senão deformados. As páginas sobre José Cambida no romance de Júlio Ribeiro, contêm todos os ingredientes relativos ao terror/horror de qualquer texto do gênero.

Dentro dessa mesma moldura, Lobato, ao compor o seu Bocatorta, consegue superar a composição do escritor naturalista, escrevendo, talvez, o conto mais tenebroso de toda sua produção:

Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando sobretudo, na monstruosa deformação da boca. Não tinha beijos, e as gengivas largas, violáceas, com raros cotos de dentes bestiais fincados às tontas, mostravam-se cruas, como enorme chaga viva. E torta, posta de viés na cara, num esgar diabólico, resumindo o que o feio pode compor de horripilante. Embora se lhe estampasse na boca o quanto fosse preciso para fazer daquela criatura a culminância das ascosidade a natureza malvada fora além, dando-lhe pernas cambaias e uns pés deformados que nem remotamente lembravam a forma do pé humano. E olhos vivíssimos, que pulavam das órbitas empapuçadas, veitados de sangue na esclerótica amarela. E pele grumosa, escamada de escaras cinzentas. Tudo nele quebrava o equilíbrio normal do corpo humano, como se a teratologia caprichasse em criar a sua obra prima (1950b, pp. 188-189).

Nessa descrição, mais superlativa que a de Joaquim Cambida, reaparecem alguns elementos comuns a este: observe-se a boca de ambos, as escleróticas amarelas, a forma de andar e, finalmente, os pés deformados.

Em ambos os casos, as personagens vivem em um ambiente à margem das fazendas onde habitam, reforçando, assim, o lugar do monstro que, diferente do grupo social, não pode conviver no seio dela. Joaquim Cambida, por ser velho e inútil ao trabalho, mora em um paiol decrépito, sozinho, distante dos outros negros que habitam a senzala. Bocatorta encontra-se bastante isolado nos limites da fazenda, tendo à volta de sua casa (que mais parece a toca de algum animal) uma densa mata que o separa do restante dos habitantes.

A violação estética que impinge o aspecto monstruoso a esses dois personagens precede, dentro das referidas obras, a transgressão dos limites éticos e morais imposta ao homem. Nos dois casos, os negros são suspeitos de cometerem algum tipo de crime: José Cambida é suspeito de ter assassinado vários escravos e um feitor da fazenda; Bocatorta é suspeito de vários crimes: “o povo diz dele horrores – que come crianças, que é bruxo, que tem parte com o demo. Todas as desgraças acontecidas no arraial correm-lhe por conta” (1950b, p. 181).

A confirmação dos crimes ultrapassa todas as suspeitas no momento em que Joaquim Cambida confessa ter matado vários escravos, dentre eles muitas crianças, e atribui, inclusive, o fato de a dona da fazenda ter uma doença degenerativa às suas mandingas; quando descobrem ser Bocatorta o necrófilo, violador do cadáver de Cristina, o caráter suspeito do negro torna-se, então, realidade hedionda.

Nos casos descritos acima, as suspeitas populares tiveram um respaldo da realidade. José de Alencar trabalhará também com esse expediente em *O tronco do ipê*, em um capítulo no qual ficam evidentes as associações da monstruosidade e da maldade ligadas à figura do negro. Alencar, todavia, salienta a idéia de que a superstição popular é capaz de produzir o monstro, sem, contudo, ele existir de fato.

Em um primeiro momento, descreve-se a figura de pai Inácio: “Esse primeiro dono foi um negro cambaio (...) O aspecto disforme do negro, e o isolamento em que vivia naquele sítio agreste em meio de ásperos rochedos, incutiram no espírito da gente da vizinhança a crença de que o pai Inácio era feiticeiro” (1964, p. 46).

Tudo o que acontecia de mal nas imediações era sempre atribuído aos poderes do velho negro. Após o desaparecimento desse “bruxo”, a sua palhoça foi ocupada por um outro negro – pai Benedito, que herdou, junto com a casa, a má reputação do outro.

Há um detalhe, explorado por Alencar, que mostrará a habilidade das velhas e beatas em inventarem um monstro. Pai Benedito era um negro bonito e, por isso, não se poderia, de imediato, associá-lo à figura do mal; dessa forma, achou-se uma outra saída para se produzir tal efeito: “(...) as beatas inventaram outro Benedito à sua feição. A dar-se crédito à palrice das tais velhas, aquele preto bem apessoado, em sendo meia-noite virava anão com uma cabeça enorme, os pés zambros, uma corcunda nas costas, vesgo de um olho e torto do pescoço” (1964, pp. 47-48).

O retrato é parecido com o de Ribeiro e de Lobato, no entanto, o texto de Alencar contém alguns atenuantes, típicos do romantismo, como é o fato de se compor o monstro de alma pura, vítima de uma sociedade injusta, tornado monstro ou pela sua fealdade, pelo seu isolamento ou pela sua etnia, quando não pelos três fatores juntos.

Isso é uma provável herança deixada pelo *Frankenstein* de Shelley ou pelo *Notre-Dame de Paris* (1831), de Victor Hugo. Este escritor, muito lido pelos românticos brasileiros, imprimiu em seu Quasímodo as marcas da monstruosidade física, porém, deu-lhe virtudes que o fizeram mais humano que qualquer outro a sua volta.

É em Quasímodo que se encontrará o molde para o Belchior de *A escrava Isaura* (1875), de Bernardo Guimarães. “Era um monstrengo afetando formas humanas, um homúnculo em tudo mal construído, de cabeça enorme, tronco raquítico, pernas curtas e arqueadas para fora, cabeludo como um urso, e feio como um mono” (1992, p. 27).

Nesse romance, já não se configura o monstro associado ao aspecto da negritude, surgindo aí uma outra possibilidade. Todavia, tanto em *Alencar* quanto em Guimarães o belo e o grotesco se alternam e, em nenhum deles, há violação dos limites éticos impostos pela sociedade. Ambos os monstros constituem figurações românticas, que evocam muito mais a piedade que o terror – o que os difere em muito dos textos de Júlio Ribeiro e de Monteiro Lobato.

É de se questionar o porquê da presença de seres monstruosos dentro de textos que fogem ao gênero de terror/horror. Uma possível explicação convincente para isso é encontrada no prefácio de *Cromwell*, escrito por Victor Hugo:

O belo tem somente um tipo; o feio tem mil. É que o belo, para falar humanamente, não é senão a forma considerada na sua mais simples relação, na sua mais absoluta simetria, na sua mais íntima harmonia com nossa organização. Portanto, oferece-nos sempre um conjunto completo, mas restrito como nós. O que chamamos o feio, ao contrário, é um pormenor de um grande conjunto que nos escapa, e que se harmoniza, não com o homem, mas com toda a criação. É por isso que ele nos apresenta, sem cessar, aspectos novos, mas incompletos (2002, p. 36).

Embora o texto de Hugo trate apenas de um dos aspectos ligados à monstruosidade – a fealdade – não se pode ignorar que exatamente isso é que constitui um dos pontos cruciais na figuração do monstro, pelo menos o que, de imediato, causa maior repulsa.

Um capítulo importante ao se tratar desse componente, a ser considerado, é aquele que diz respeito à desfiguração do humano presente em algumas obras. Não se trata do monstro natural, gerado fora dos padrões ditos normais, mas sim daquele indivíduo que abandona a sua condição humana e se torna um ser monstruoso por uma ou outra razão, geralmente ligadas a causas sociais.

Em *A fome* (1890), de Rodolfo Teófilo, ocorrem algumas descrições que correspondem a isso. Embora se trate de um romance de seca, muitas das cenas beiram o horror ou se entregam completamente a ele. Daí surgirem alguns personagens de caráter medonho, obviamente numa tentativa determinista de mostrar do que é capaz o meio. Observem-se algumas das descrições de retirantes vítimas da fome:

Surpresa horrível! O fazendeiro, sem querer, recua um passo e procura dominar-se. Tinha diante de si uma múmia de pé, encostada ao tronco de uma árvore. A figura era horripilante. Uma caveira coberta de pele seca e lustrosa eriçada de cabelos duros como as cerdas do caitatu, de órbitas vazias, as fossas nasais abertas e sem nariz, a boca cerrada pelas filas de dentes de branco esmalte, articulava-se ao esqueleto (...). Mirrados todos os músculos, as vísceras se colaram aos ossos, dispensando o concurso da putrefação o banquete dos vermes (1979, p. 27).

A ele se articulava a cabeça, um pouco mais vestida do que uma caveira, com um rosto esquelético, a fisionomia carregada de ferocidade animal faminto. Os dentes completos, de branco esmalte, sem lábios mais que os cobrissem, num riso perene de ironia e mofa, brilhavam em lúgubres cintilações, mais horripilante tornavam-lhe a figura (1979, p. 33).

Aqui se vêem duas descrições muito próximas uma da outra, contudo tratando de personagens diferentes. Os substantivos escolhidos por Teófilo – múmia e caveira – apontam para a monstruosidade; já os adjetivos, visivelmente, têm por objetivo suscitar o horror em quem lê.

Octacílio Colares sublinha uma observação a esse respeito no prefácio que escreve à edição de 1979: “(...) e algo retórico, na exaltação de cenas em que a terra e o homem, num complexo de sofrimento e assombro, lembram figurações fantasmagóricas, vizinhas do irreal e imponderável” (p. XIII).

A literatura que trabalha com o drama da seca traz, geralmente, alguns momentos de assombro e de perplexidade. O texto de Teófilo, porém, beira o fantástico e cria seus próprios monstros, espécies de zumbis perambulantes, gerados nas oficinas da miséria e da fome.

Saindo desses limites do natural, presentes em *A fome*, Aluísio Azevedo, à mesma época de Rodolfo Teófilo, recordará em *Demônios* (1893), vários elementos constituintes do gótico e de seus desmembramentos, inclusive o monstruoso. Aqui, no conto homônimo presente no livro, entrará um elemento familiar à figura do monstro: a metamorfose.

O conto de Azevedo enfeixa uma outra narrativa, escrita pelo narrador autodiegético, que ganha, gradativamente, um ritmo alucinante no qual se percorre o mundo do indizível e do sombrio, numa espécie de evolucionismo às avessas.

A atmosfera de noite perene criada na história, dentro da qual, apenas o narrador e sua amada irão se movimentar, em meio a cadáveres putrefactos servirá de cenário a todas as metamorfoses ocorridas ao longo do texto.

Na primeira metamorfose do texto, o narrador e Laura transformam-se numa espécie de trogloditas:

Nosso organismo transformava-se num laboratório, revolucionado por uma chusma de demônios. E nossos músculos robusteceram-se por encanto, e os nossos membros avultaram num contínuo desenvolvimento. E sentimos crescer os ossos, e sentimos a medula pulular engrossando e aumentando dentro deles. E sentimos as nossas mãos e os nossos pés tornarem-se fortes, como os de um gigante; e as nossas pernas encorporem, mais consistentes e mais ágeis; e os nossos braços se estenderem, maciços e poderosos (1954, p. 47).

A segunda metamorfose leva os personagens a assumirem um estado de besta-fera:

Então meu corpo principiou a revestir-se de um pêlo espesso. Apalpei as costas de Laura e observei que com ela acontecia a mesma cousa. (...) Depois senti que os meus maxilares se dilatavam de modo estranho, e que as minhas presas cresciam, tronando-se mais fortes, mais adequadas ao ataque, e que, lentamente, se afastavam dos dentes queixais; e que meu crânio se achatava; e que a parte inferior do meu rosto se alongava para a frente (...) (1954, p.51).

Na terceira metamorfose os dois transformam-se, paulatinamente, em árvores, enraizando-se pelo solo úmido de uma era ancestral: “Ao passo que as nossas pernas, entrelaçadas num só caule, cresciam e engrossavam, cobertas de armaduras corticais, fazendo-se imponentes e nodosas, como os estalados troncos desses velhos gigantes das florestas primitivas” (1954, p. 55)

Desse estado, os protagonistas metamorfoseiam-se em rocha: “e que afinal fomos perdendo gradualmente a natureza de matéria orgânica para assumirmos os caracteres do mineral” (1954, p. 47).

Por fim, após longo tempo nesse estado, o narrador e Laura dissolvem-se e retornam ao caos do princípio das eras: “(...) uma gasificação geral, como devia ter sido antes do primeiro matrimônio entre as duas primeiras moléculas que se encontraram e se uniram e se fecundaram, para começar a interminável cadeia da vida (...)” (1954, p. 57).

Nitidamente percebe-se no texto de Azevedo um cientificismo típico da segunda metade do século XIX na base das metamorfoses ocorridas, no entanto, a criação de lúgubres ambientes, adensados pela noite, transporta o leitor para as leituras tétricas. Parece haver aí a intenção de se alternar a escrita e os temas românticos com a mentalidade racionalista de final de século. Talvez por isso, o narrador, no último parágrafo do texto, explique para o leitor que toda a história não passou de alguns capítulos que ele escrevera em uma noite de insônia.

Nestor Victor, porém, percorre uma idéia mais psicótica da metamorfose, ao escrever a novela *Sapo*, presente em *Signos* (1897). Essa narrativa expõe a decadência física, social e moral de Bruce, numa trama psicológica em que se fazem presentes alguns elementos decadentistas.

“Sapos, sapos, sapos” – esse era o adágio comum no pensamento de Bruce, antes da decadência total, ao referir-se à sociedade que o cercava, pelo fato de ele considerá-la vivendo à lama. “Sapo, sapo, sapo” – essa será a acusação que Bruce sofrerá, já quando em plena decadência, por parte do pai morto, num encontro onde se mesclam elementos do psicológico e do pesadelo.

A metamorfose, aqui, acompanha a decadência do personagem, culminando com a loucura deste que se vê transformado literalmente em um sapo:

E aí o Bruce se sentiu sapo, fisicamente, em verdade. Ele viu malhas amarelas e verde-escuras cobrirem-lhe o corpo, os olhos saltaram-lhe, rubros, das órbitas, veio-lhe uma ânsia enorme de desabafar aquela angústia, mas, ao mesmo tempo ele sentiu uma força invencível impeli-lo para o solo, onde caiu de duas mãos, que já lhe pareceram encurtar-se como forma de patas. Então saltando, saltando, quadrumano, ele começou a arrancar da alma umas notas de fazer chorar pedras, mas sob a forma horrível de um coaxar perfeito, com que despertou toda a casa, assombrada (1897, p. 206).

Bruce termina em um hospício, comportando-se como um sapo, coaxando, comendo insetos do chão e respondendo às intempéries do tempo da mesma forma como o fazem os batráquios.

Fred Botting explica essa tendência de final de século XIX para temas ligados aos conflitos psicológicos:

Formas externas foram sinais de distúrbio psicológico, de estados subjetivos duvidosos, cada vez mais, dominados pela fantasia, alucinação e loucura. A internalização das formas góticas refletiram anseios mais amplos que, centrados no individual, interessaram a natureza da realidade e sociedade e sua relação com a liberdade e imaginação individuais<sup>21</sup> (1996, p. 11).

Há, ainda, aqueles monstros herdados das lendas locais e regionais, que permanecem inculcados nas mentalidades de comunidades que mantêm suas tradições. Viriato Corrêa soube colher desse “jardim de causos” um conto que tem como mote uma história bastante comum – a da cobra que vem mamar no seio de uma jovem mãe. Em “A Cobra Preta” o narrador descreve a cena sob o terror dos olhos da velha Maricota que, acordada, vigia a filha que, após o parto, dorme profundamente com o bebê ao lado.

O aspecto monstruoso do réptil é deflagrado em poucas palavras: “A velha tremeu na sua carcaça e ficou sem um pingo de sangue a correr-lhe nas veias. Era aquela a cobra preta, de que todo o sertão dizia que, à noite, vinha mamar no seio das mulheres de parto novo. (...) E a cobra estava aí, colossal e horrenda, a

---

<sup>21</sup> External forms were signs of psychological disturbance, of increasingly uncertain subjective states dominated by fantasy, hallucination and madness. The internalisation of Gothic forms reflected wider anxieties which, centring on the individual, concerned the nature of reality and society and its relation to individual freedom and imagination.

enroscar-se (...)” (in PENTEADO, 1958, p. 253).

Inglês de Sousa também percorre esse caminho em “O baile do judeu”, ao tratar do boto. O texto, de leve tonalidade cômica, une o mau presságio ligado à figura do judeu, anfitrião do baile, à lenda do boto que, disfarçado sob um capote e chapéu preto, adentra o baile do judeu e começa a bailar com Mariquinhas; a dança, que começara engraçada, torna-se um suplício para a moça, pois o misterioso rapaz não a larga e valsa com ela cada vez mais rápido, a ponto de ela quase esmorecer.

Por fim, após ser-lhe revelada a identidade de boto (mais um híbrido homem – boto) ele foge com a rapariga e atira-se ao rio. “O monstro, arrastando a desgraçada dama pela porta fora, espavorido com o sinal-da-cruz, atravessou a rua (...) e com ela se atufou nas águas” (SOUSA, 2005, p. 87).

Inglês de Sousa acrescenta alguns ingredientes à lenda do boto, associando, de certa forma a história à idéia de malignidade presente, às vezes, na figura do judeu. “Era de supor que ninguém acudisse ao convite do homem que havia pregado as bentas mãos e os pés de Nosso Senhor Jesus Cristo em uma cruz, (...)” (2005, p. 83).

Essa mentalidade ligada ao judeu acabou por relegá-lo, algumas vezes, à categoria de monstro, a um mal absoluto, ou a uma das faces do Diabo. Jean Delumeau pormenoriza em *História do medo no Ocidente* um capítulo inteiro dedicado a essa figura e descreve algumas das maldades freqüentemente atribuídas ao judeu: “Usuários ferozes, sanguessugas dos pobres, envenenadores das águas bebidas pelos cristãos: assim os imaginam freqüentemente os burgueses e o povo miúdo urbano no final da Idade Média” (2001, p. 279).

Sobre esse conto conclui-se, então, que a ocorrência do baile se dar justamente na casa de um judeu, torna-se imprescindível para a manifestação do boto. Este, por sua vez, aparece alinhado à perspectiva da malignidade – note-se que ele foge ao ver a persignação feita por Bento de Arruda.

Seja de quaisquer fontes onde se vá buscá-lo ou sob qualquer formato que apareça, o fato a ser considerado é o de que o monstro existe enquanto questionamento dos conceitos e das formas do humano, por isso transgride os valores estéticos e, por vezes, éticos que permeiam a sociedade, contrariando-a.

O monstro pode ser bom ou mal por natureza (este último mais recorrente), porém a exclusão a que é submetido, às vezes, o leva a revelar de forma assustadora a face da maldade, passando de um estado a outro.

Ele pode, além de viver na exclusão, também encontrar-se muito mais próximo do que se imagina, no interior do próprio homem, tal qual o Mr. Hyde que emerge de Dr. Jekyll ou o retrato que, grotescamente, vai demonstrando as mutações da alma de Dorian Gray – isso, factualmente, causa maior assombro.

### 5.2.2.1 O Duplo

*The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (1886) representa um dos pontos culminantes da literatura de terror oriunda do gótico do século XVIII, consagrando-se como uma das obras mais importantes da produção de Robert Louis Stevenson.

A ambivalência contida na temática que se desenvolve ao longo dessa novela questiona se é possível haver no interior de cada um – independente do carácter e da educação – um monstro terrível, capaz de surgir quando estimulado e dominar o homem. Trabalha-se, aí, com o tema do duplo.

O duplo é um dos temas recorrentes nos desmembramentos da ficção gótica, podendo ser lido em Edgar Allan Poe, no conto “William Wilson”, em *O retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde e, até, em *Drácula*, de Bram Stoker – isso apenas para citar as narrativas mais conhecidas.

Física ou psicológica, a manifestação da duplicidade pode estar contida em uma única personagem ou projetada numa segunda, um outro que corresponda de forma antagônica a um primeiro. Uma das marcas impressas sobre o duplo é justamente esse antagonismo que pode se cristalizar sob o formato do belo/horrível, do bem/mal, do racional/selvagem, do equilibrado/louco, do casto/depravado.

Variam as formas de representação do duplo: temos personagens que, além de semelhantes fisicamente (ou iguais), têm sua relação acentuada por processos mentais que saltam de um para ou outro (telepatia), de modo que um possui conhecimento, sentimentos e experiência em comum com o outro. Ou o sujeito identifica-se de tal modo com outra pessoa que fica em dúvida sobre quem é o seu eu (...) Ou há o retorno ou repetição das mesmas características, das mesmas vicissitudes e dos mesmos nomes através de gerações (...) ou ainda, um mesmo eu desdobra-se em pessoas distintas e opostas (RODRIGUES, 1988, p. 44).

Qualquer uma das faces assumidas permitirá à oposta o questionamento, criando um jogo de situações que, quando bem trabalhados, podem fornecer ao texto um denso arremate psicológico.

Nesse sentido, o tema no século XIX agrega ao gênero um valor maior. Ao se olhar para trás, nos primórdios da ficção gótica, o que se encontra são as dualidades trabalhadas na figura do herói/heroína e do vilão (sobre os quais já se falou) que não conseguem fugir às convenções que o gênero impunha, o que o tornava, na maioria das vezes, trivial e dedutível.

No momento em que não se trabalha apenas com a ação, mas também com a complexidade da alma e dos estados psicológicos do indivíduo, aprofunda-se mais a reflexão e permite-se um maior ângulo de visão sobre ele.

Esse tema foi bastante explorado no século XIX e ainda é marcante na literatura moderna e contemporânea, transpondo os limites da ficção de terror/horror e sendo utilizado dentro de outros gêneros ou categorias.

Um dos respeitáveis exemplos de que se tem notícia na produção nacional, cujo tema se desenvolve em torno de um jogo de duplicidade, é o conto “A causa secreta” de Machado de Assis.

Esse conto, composto de um criterioso jogo de luz e sombra, revela a literatura brasileira a sua versão de *O médico e o monstro*. De fato, a oposição Garcia (médico) e Fortunato (monstro) constitui-se um quase processo de “sedução” que este exerce sobre aquele, no qual o monstro se sobrepõe, aos poucos, à figura do médico.

Tal processo de “sedução” e de sobreposição funciona como a mola mestra no desencadear das situações em que o outro se projeta. Isso também é perceptível em *A mortalha de Alzira*; padre Ângelo, o homem puro e santo – criado para a vida devota, após se ver atraído pela cortesã Alzira (a morta que lhe aparece

durante os sonhos) passa a, cada dia, ir dormir mais cedo para poder se encontrar com ela em uma espécie de sonho.

O sonho funciona como um processo de libertação, no qual um outro Ângelo emerge, cheio de luxúria, ávido por gozar os prazeres que a vida proporciona, chegando, inclusive, a cometer um assassinato nesse plano. “O protagonista, assolado pelos sonhos nos quais todos os desejos carnis se libertam, começa a definhar, o desejo começa assim a superar a própria consciência moral estabelecida pela religião, na qual formou-se o caráter de Ângelo” (MENON, 2004, p. 8).

Sendo assim, o sono é o elemento que seduz Ângelo a querer ir dormir cada vez mais cedo, pois é por intermédio dele que se estabelece a ponte entre a realidade e o sonho, no qual se libera o outro que, com o decorrer do tempo, passa a dominar a existência de Ângelo, levando-o ao suicídio.

A recorrência de um duplo nessa narrativa é assinalada dentro dela mesma: “Com o correr dos sonhos, formou-se uma secreta rivalidade entre o padre casto e o licencioso boêmio. Odiavam-se. Cada qual desejava a extinção do rival” (AZEVEDO, 1947, p. 182).

A mesma sensação de o outro dominar o primeiro se tem ao comparar o início e o fim do conto de Machado de Assis. No início do conto, Garcia é quem observa Fortunato, primeiramente na porta da Santa Casa e, posteriormente, no teatro, ocasião em que este se comportava de forma estranha diante de um “dramalhão, cosido a facadas, ouriçado de imprecações e remorsos” (ASSIS, 1997b, p. 53).

Ao final é Fortunato quem observa Garcia, numa nítida demonstração de que o segundo passaria, provavelmente, ser a próxima vítima de seu sadismo “Fortunato, à porta, onde ficara, saboreou tranqüilo essa explosão de dor moral que foi longa, muito longa, deliciosamente longa” (ASSIS, 1997b, p. 61).

É no cruzamento dos olhares e das observações de ambos os personagens que se vai revelando o caráter de cada um. Enquanto Garcia observa o comportamento de Fortunato, este dirige o seu olhar e observação para os aspectos mais sórdidos, ligados à dor, ao sofrimento e à morte. A própria narrativa vai assumindo, conforme se desenrola o enredo, um aspecto mais sombrio que tem como ponto culminante a horripilante cena da mutilação do rato.

O monstro, tal como em Stevenson, parece prevalecer sobre o médico, subjugando-o e transtornando-o. O mesmo fato ocorre com Ângelo, o outro o aniquila. No conto de Machado, porém, há de se pontuar que o duplo se apresenta em dois seres distintos, mas que estão ligados, de uma forma ou de outra, por fatos que direcionam suas vidas para um mesmo caminho, ocorrendo um desdobramento antitético das ações e reações desses personagens frente a um mesmo problema.

Ao trabalhar o tema do duplo, Coelho Neto consegue leva-lo à profundidade no romance *Esfinge* (1908), obra em que aparece a figura andrógina de James Marian, personagem possuidor de um físico atlético masculino, mas com rosto de uma bela mulher. O nome da personagem já traz ligado a ele o aspecto da duplicidade que atinge conotações sexuais.

Fruto de uma experiência excêntrica produzida por um místico oriental de nome Arhat, James Marian foi criado a partir da junção de uma cabeça feminina cosida a um corpo masculino, sendo que cada uma dessas partes foi recuperada de um acidente, no qual uma menina teve seu corpo esfaqueado e um menino foi decapitado.

Qualquer semelhança com o *Frankenstein* de Shelley não é mera coincidência, certamente a obra da escritora está na base do pensamento de Coelho Neto.

O drama de James Marian, porém, é outro, diferente daquele vivido pela criatura de Frankenstein: a indefinição da própria sexualidade. Na pensão onde mora, ele se apresenta como homem, contudo todos notam sua face extremamente delicada e bela de mulher. Feminina era a identidade com a qual a criatura híbrida havia se identificado ao longo de sua existência ao lado de Arhat; agora, no Rio de Janeiro, ele procura identificar-se como homem.

Quando Arhat revela a James Marian como este fora criado, a partir de pedaços de dois corpos, também desfere uma sentença que confirma o drama da duplicidade sexual que a personagem enfrentará:

Se em ti predominar o feminino que transluz na beleza do teu rosto, o rosto de tua irmã, serás um monstro; se vencer o espírito do homem, como faz acreditar o vigor dos teus músculos, serás como um imã de lascívia; mas infeliz serás como ainda não houve outro no mundo se as duas almas que pairavam sobre a carne rediviva lograrem insinuar-se nela (NETO, 1908, p. 208).

A ambigüidade excede o drama pessoal da personagem e percorre também a forma como os demais se relacionam com ela, num misto de admiração e aversão, de respeito e inveja, de atração e de repulsa físicas. Homens e mulheres sentem-se atraídos por James Marian, não se sabe até que ponto imbuídos de um interesse sexual ou tentados a decifrar o enigma em torno de sua misteriosa pessoa.

Tão enigmática quanto James Marian figura uma outra personagem de um romance de autoria feminina, trata-se de *A rainha do ignoto* (1899), de Emília Freitas. Nessa obra, recheada de mistério e fantasia, a rainha – líder de um grupo de mulheres, paladinas do bem – apresenta-se não sob dupla personalidade, mas sob múltiplas faces que mudam de acordo com a ocasião em que se encontra.

Em prefácio escrito para a edição de 2003 dessa obra, Constância Lima Duarte tece o seguinte comentário: “Utilizando-se de técnicas narrativas bem modernas, o clima fantástico é instaurado com naturalidade no enredo e assume o predomínio da atmosfera, ora com ingredientes de um fantástico medievo, ora lembrando narrativas inglesas de terror (...)”. (FREITAS, 2003, p. 17).

Certamente é por conta dos múltiplos disfarces e da capacidade de incorporar novas personalidades que a rainha do ignoto transita por quase todas as situações ancoradas no livro, acentuando o clima de mistério em que os personagens se envolvem. Também só será possível ao Dr. Edmundo adentrar os limites da ilha do nevoeiro e conhecer mais de perto a rainha, sob um disfarce feminino, apresentando-se como uma das paladinas.

Mesmo tendo toda uma incursão pelo psicológico, o romance de Freitas não leva a termo todos os desdobramentos de sua personagem principal, abandonando em partes a atmosfera de penumbra que abre o livro, perdendo-se aí uma fatia que nutre muito bem as narrativas descendentes do gótico.

Machado de Assis, no texto supracitado, elabora meticulosamente cada olhar sobre cada situação, revelando, aos olhos de Garcia e do leitor o caráter perturbador da figura de Fortunato, além de criar o clima mórbido, propício para essa espécie de narrativa.

Enquanto o monstro puramente dito reside na fronteira, o duplo (subcategoria do monstro) é construído sobre uma base paradoxal, pela qual transita e se alterna. Tal aspecto também metaforiza uma violação de limites impostos pelas leis naturais ou racionais, dessa forma o duplo é também um ser transgressor e,

nessa transgressão, é que se irão encontrar os materiais que podem conduzi-lo às escuras vielas da literatura macabra.

### 5.2.2.2 O Vampiro

De todos os monstros gerados pela imaginação humana nenhum tornou-se tão conhecido quanto o vampiro. Se a criatura de Frankenstein celebrou-se pelo século XX afora, o efeito “Drácula” foi ainda maior. Estima-se que, só no cinema, até o início do século XXI, haviam sido produzidos cerca de 600 filmes cuja temática girava em torno do vampirismo.

Historicamente, esse ser ancestral, notívago, insaciável em sua sede, atormentou povoados, promovendo mudanças de hábitos e comportamentos em determinadas épocas. Quase todas as culturas, das mais arcaicas às modernas, registram passagens em que seres saíam de seu túmulo e voltavam para atormentar os vivos, bebendo o sangue destes ou, em alguns casos, devorando-os.

A configuração do vampiro, aliás, está muito atrelada à idéia sobre a morte que se tinha até não muito tempo atrás: “Há portanto, um primeiro princípio, um verdadeiro teorema: toda pessoa que não tenha vivido até o termo prescrito não transpassa, permanece bloqueada entre este mundo e o além” (LECOUTEUX, 2005, p. 41).

Sendo assim, toda morte que não respeitasse o ciclo do nascer, crescer e envelhecer seria vista como um sinal de mau agouro para o morto, para sua família e para a própria comunidade na qual ele estivesse inserido. Permeando esse princípio é que se encontram os conceitos da “morte má” e da “boa morte”, este bastante difundido pela *Ars Moriendi* a partir do século XV.

O medo conseguia ainda ir além da própria morte em si; segundo crenças antigas, acreditava-se que a alma permaneceria junto ao corpo por determinado número de dias, pois só a partir do quadragésimo dia é que iria ocorrer o seu julgamento. Esse hiato entre a morte e o julgamento da alma poderia se tornar algo muito perigoso para os vivos, uma vez que há possibilidade do retorno de alguns mortos.

Analisando a história dos vampiros, nota-se que, antes de ele ser celebrado pela literatura, muitos eram os seus formatos e variantes; por vezes confundia-se com o fantasma e com o lobisomem. É a literatura de terror que irá consagrá-lo, vesti-lo de ar aristocrático, dar-lhe uma sexualidade indefinida e torná-lo um misto de algoz e vítima, capaz de infundir terror e piedade a um só tempo. Estabelece-se, assim, o carácter parasita do vampiro, ele mata, mas não consegue viver por conta própria – depende da vida que há no outro.

No século XVIII, os vampiros já apareciam na literatura, mas ainda não possuíam toda a roupagem que lhes foi dada durante o século XIX. Um bom exemplo disso encontra-se em *Vathek*, no momento em que a princesa Carathis, juntamente com seu séquito de negras caolhas, encontra um cemitério e resolve chamar os vampiros que ali havia, dando-lhes como refeição os guias que a tinham acompanhado em viagem:

As negras, radiantes com as ordens da patroa e aguardando o prazer da companhia dos vampiros, partiram como conquistadoras e entraram a bater nas tumbas. Como repetiam as pancadas, ouviu-se um som oco que provinha da terra, a superfície começou a abrir-se e, de todos os lados, os vampiros puseram o nariz para fora, com a finalidade de aspirar os eflúvios que as carcaças dos lenhadores começavam a desprender. Juntaram-se os vampiros diante do sarcófago de mármore branco, onde Carathis se sentara entre os corpos de seus infelizes guias (BECKFORD, 1997, p. 109).

Nesse texto, os vampiros não passam de uma horda de carniçais, comportam-se como zumbis e abrigam-se no cemitério – o que, talvez, esteja mais próximo do antigo mito. Ao se fazer uma transposição para *Drácula*, nota-se que o vampiro surge muito mais humano, inclusive nos seus próprios conflitos, embora, ao longo do texto de Stocker, ele se torne mais uma sugestão que uma presença palpável.

Foi Bram Stocker que reuniu em seu *Drácula* (1897) vários dos elementos dispersos nas figurações vampíricas compostas por Goethe, Polidori, Hoffmann e Le Fanu, entre outros<sup>22</sup>. Não se pode deixar de perceber, entretanto, que os textos escritos por esses autores podem muito bem fazer páreo ao romance de Stocker.

---

<sup>22</sup> *A Noiva de Corinto* (1797); *O Vampiro* (1819); *A Vampira* (1819 – 1821); *Carmilla* (1871).

Um dos méritos de *Drácula* é conseguir unir, no final de século, material gótico do século XVIII às inovações trazidas pela literatura de terror/horror do século XIX. Por isso tratar-se de obra fundamental a estudiosos e leitores do gênero.

Se na Europa o vampiro se tornou célebre, no Brasil ele parece ter sido uma presença pouco marcante na literatura nacional do século XIX e início de século XX. Isso, provavelmente, esteja ligado à falta de tradição literária do Brasil no gênero que à presença do mito no imaginário nacional.

Shirlei Massapust em artigo sobre o vampirismo luso-brasileiro reconhece algumas particularidades acerca dos vampiros no Brasil já na tradição de algumas tribos, em alguns casos nordestinos, em lendas urbanas e até no folclore, mais especificamente no caso do Saci:

Algumas versões, apresentando traços em comum com um certo deus maia duma perna só e com o Curupira indígena, sustentam que os bebês mulatos eram “abandonados nas matas, onde morriam pagãos virando Saci”. Entre suas traquinagens, como assustar as galinhas e os cachorros, ele “mete os dentes no pescoço do cavalo, sugando com prazer o sangue do animal”. Mas esta não é a única característica que este diabrete compartilha com o vampiro; também é superstição que Saci não faz malandragem com quem usa um bentinho no pescoço, com dentes de alho descascado – “ele foge como o Diabo da Cruz” (in FERREIRA, 2002, p. 30).

Nitidamente mostram-se, aí, apenas alguns traços de vampirismo que, por sua vez, não se fazem presentes em todas as representações do Saci. Por outro lado, isso demonstra que, de uma forma ou de outra, o imaginário brasileiro assimilou tal estrutura européia, ao mesmo tempo em que já dispunha da sua própria – como é o caso das lendas a respeito dos *cupendipes*, contadas pelos apinajés do Alto Tocantins.

Os *cupendipes* seriam uma tribo de índios com hábitos noturnos, dotados de asas de morcego que, quando saíam à noite, degolavam com um machado suas vítimas.

Ao que tudo indica a tradição popular e oral possui um maior acervo a respeito do mito que a literatura brasileira do período em estudo neste trabalho. Dentro desta, salientam-se alguns casos que, pela própria raridade, tornam-se importantes enquanto figuração.

O primeiro deles, fiel à estrutura do gótico europeu, é um texto de João Cardoso de Menezes e Souza intitulado *Otávio e Branca ou a Maldição Materna*, publicado em 1849. Romance escrito em versos, apontado como o primeiro do gênero na literatura brasileira a trazer a figura do vampiro em sua composição, ainda que de forma sugestiva.

A história mistura em sua trama um pouco de *Romeu e Julieta* e outro tanto de “O Noivado do Sepulcro”, fornecendo uma ambientação gótica onde há um castelo, sinos do campanário de uma velha igreja tocando e um cemitério – local em que se desenrola o enredo. O título da obra corresponde a um dos temas góticos mais trabalhados no século XVIII, legado deixado pelo *O Castelo de Otranto* – a maldição dos pais que recai sobre os filhos.

A figura do vampiro, mais sugestiva que factual como já foi dito, é introduzida logo na primeira parte do poema: “Meia-noite soou! – Nos ares trêmulos/Fúnebre ecoa o som do campanário/De horror gelando o coração dos vivos!/(...) só ousa violar a mudez tão erma/Do pássaro da noite o guincho agudo,/E uivos de cães, quiçá correndo em cata/De maligno Vampiro redivivo”(in FERREIRA, 2002, p. 210).

Após essa incursão, apenas a última parte do poema registrará, novamente, a presença da criatura – numa das suas metamorfoses mais usuais – a do morcego. É a cena em que o pai de Branca, o conde Holbachi, desolado pela morte da filha e da esposa vai ao cemitério e se deixa prostrar diante do túmulo daquela: “(...) Soaram uns suspiros sufocados./Eram de um velho, que, prostrado em terra,/Por todos esquecido, ali ficara./Após momentos nada mais se ouvia/Pelas longas abóbadas antigas;/Só o sussurro d’asa dos morcegos/Voando em torno à lâmpada, quebrava/essa mudez solene e aterradora”(in FERREIRA, 2002, p. 220).

Depois disso, o conde aparece morto no outro dia junto ao túmulo. A idéia que se tem é que os dois morcegos sugaram-lhe a vida, sugerindo que as duas criaturas seriam Otávio e Branca; esta morreu fulminada por um raio, depois da maldição lançada por sua mãe, enquanto aquele morreu assassinado pelo noivo dela.

Pelas antigas tradições, quem morresse debaixo de maldição maldito seria mesmo após a morte, condenado a não achar descanso. Dessa forma, pode-se inferir que a primeira e a última menção feita sobre o vampiro no texto

correspondem às figuras dos dois amantes que começarão a vagar noite adentro, num encontro apenas possível depois da morte.

Permeado também por uma atmosfera gótica é que vão se registrar os encontros “vampíricos” entre Alzira e padre Ângelo de *A mortalha de Alzira*. Há duas espécies de vampirismo a que se fazem alusão nessa narrativa: a primeira está associada ao fato de se sugar o sangue, e a segunda à idéia de um vampirismo psíquico.

Sobre a primeira, ela ocorre apenas em uma única cena – logo após Ângelo, em sonho, ter matado um salteador que atentava contra ele e Alzira:

— Fugamos! Segredou Alzira, puxando pelo braço o companheiro.  
 — Não! Hei de beber-lhe primeiro o sangue! Hei de beber o sangue de todo aquele que pretender arrancar-te dos meus braços!  
 E vergou-se sobre o cadáver, colando-lhe os lábios a uma ferida do peito que sangrava (AZEVEDO, 1947, p. 172).

A referência ao vampirismo é direta, embora única. Azevedo, inspirado por *La morte amoureuse*, de Gautier, provavelmente quis acrescentar um novo elemento que o diferenciasse um pouco do escritor francês. No texto deste, Clarimonde é uma vampira que procura Romuald durante os sonhos. Em Azevedo o que se tem é a imagem de Ângelo comportando-se, na cena descrita, como um sanguessuga que tirará toda a vitalidade daqueles que se interessarem pela cortesã.

Alzira também corresponde a uma vampira, não aquela que sorve o sangue, mas a que suga toda a energia vital do indivíduo até levá-lo à extinção. Entra-se, nesse caso, num território arenoso, que nem a psicanálise reconhece como verdadeiro, no entanto, é bastante presente enquanto crença:

A idéia do vampirismo psíquico é mais antiga que a idéia do vampirismo como prática ligada ao ato de beber sangue, embora ambas estejam profundamente relacionadas: afinal, o que é o sangue circulando em nossas veias senão uma “energia vital” materializada? Esta noção acompanha o ser humano desde a época em que a magia era um elemento cotidiano e essencial da vida das pessoas, e que a repercussão da imaginação ativa sobre a realidade (que podemos chamar simplesmente de pensamento mágico) era amplamente aceita (in FERREIRA, 2002, pp. 97-98).

Essa modalidade vem envolta na crença de que algumas pessoas são capazes de se valer das “brechas” emocionais de outras, passando, assim, a sugar a sua essência.

No texto do escritor maranhense, Alzira se vale da brecha emocional deixada em Ângelo: a paixão fulminante que ele teve por ela logo no primeiro olhar. De jovem, cheio de aspirações e vida, Ângelo passa a figura cambiante, sem brilho e energia – o que começou a ser alvo de comentários por parte dos fiéis. “A sua triste figura, sombria e vacilante, já não era a de um fervoroso crente, a de um sacerdote contrito, mas sim a de um cansado ascético, que não pode nem sabe chorar nem rir” (AZEVEDO, 1947, p. 173).

Sendo assim, conforme avança a narrativa e os encontros entre o padre e a cortesã, avança também o estado de definhamento a que o primeiro vai sendo submetido, até que ele recorra ao suicídio como a única saída possível de se encontrar definitivamente com Alzira.

James Marian, de *A esfinge*, de Coelho Neto, esboça um traço desse vampirismo quando relata ao narrador seu amor por Miss Fanny, que morrera há poucos dias duma moléstia que a foi consumindo pouco a pouco. “Sorvi-lhe o sentimento, tive-a chegada a minha alma como um sedativo, vivi daquele amor. Vampirismo espiritual, talvez” (1908, p. 250).

Da mesma espécie de vampirismo que Alzira exerce sobre Ângelo e de que James Marian se acusa, compartilha a personagem Vitória, do conto “Acauã”, de Inglês de Sousa. Vitória vampiriza Aninha, levando-a a um quase estado de letargia profunda “(...) Aninha ficava mais fraca e abatida. Não falava, não sorria, dois círculos arroxeados salientavam-lhe a morbidez dos grandes olhos pardos. Uma espécie de cansaço geral dos órgãos parecia que lhe ia tirando pouco a pouco a energia da vida” (SOUSA, 2005, p. 61).

O conto de Inglês de Sousa não traz em seu estofó a ambientação gótica dos outros textos. O caráter regionalista desse texto se reforça, inclusive, na clássica analogia da criatura com um animal. Em “Acauã” não aparece o morcego, imagem indissociável do vampiro, mas surge o pássaro escuro de nome acauã (origem tupi). Tal ave é considerada como um símbolo de mau agouro, principalmente entre as populações ribeirinhas ou isoladas do Amazonas. Embora o quiróptero não seja desconhecido no Brasil, prefere-se a referência à ave da região ao mamífero conhecido mundialmente.

Do morcego vampiro serviu-se Rodolfo Teófilo em *A fome*, compondo uma das cenas mais bizarras existentes no livro. Manuel Freitas, ao inspecionar uma casa abandonada, se depara com a seguinte situação:

(...) ao passar pela porta de um quarto, foi vivamente impressionado por um ruído de vôo que vinha de dentro. Parou, forçou a porta e entrou no escuro aposento. Uma nuvem de morcegos pairava no ar. Freitas vai às apalpadelas à porta fronteira, guiado pelas estreitas frestas abertas entre as tábuas e por onde a luz se coava. Aberta a porta, entra a luz em feixes, e os morcegos deslumbrados esvoaçam doidamente. A um canto estava uma rede armada, que oscilava brandamente como impelida pelos movimentos respiratórios de animal. O fazendeiro se aproxima e vê viva uma massa preta a mover-se; olha com mais atenção e vê que centenas de morcegos se enovelam ali grunhindo. Observa atentamente e com surpresa divulga encravados na pretidão da nuvem dois pontos azuis aureolados de branco. Eram olhos, e olhos humanos. Aproxima-se mais e, tocando o pêlo dos animais, procura enxotá-los. Poucos foram os que voaram deixando o repasto. Rarefeito o véu negro, percebe o fazendeiro as formas de um corpo de criança. Os morcegos agarrados sugavam o sangue, embora de cheios já não pudessem voar (1979, p. 30).

É por descrições hiperbólicas dessa natureza que, em muitos momentos, o texto de Teófilo se afasta do Naturalismo que pretende e beira as raias do macabro. Embora a cena tenha um caráter fantástico, talvez Rodolfo Teófilo não estivesse tão distante de uma possível realidade.

Shirlei Massapust, em artigo já citado neste trabalho, dá notícias de que entre as aldeias do waiãpi, do Amapá, havia uma lenda ancestral sobre morcegos colossais que matavam crianças.

Comprovação ou não disso, em agosto de 2000 foram descobertos fósseis, na Argentina, de uma espécie de morcego hematófago, cuja envergadura chegava até um metro. Fósseis da mesma espécie foram também descobertos no Brasil e constatou-se que eles viveram até o século XIX: “Portanto, levando-se em consideração a existência real de grandes morcegos que talvez atacassem índios em épocas de fome, vemos que as lendas supracitadas poderiam ter se originado de antigos relatos (...)” (in FERREIRA, 2002, p. 29).

Do cemitério ao sertão – eis as diferentes possibilidades onde se possa promover um encontro com o vampiro dentro da literatura brasileira. Trata-se, porém, de casos esparsos nos quais não se pode analisar evolução, pois para isso

haveria necessidade de uma produção mais efetiva, na qual a criatura surgisse de fato e se acomodasse entre as principais linhas de um texto.

Mesmo assim, sob qualquer um dos disfarces em que apareça, o vampiro certamente figurará entre as criações mais assombrosas que já produziu a mente humana. Emissário da morte e do terror, essa criatura que, amaldiçoada, não pode ter descanso, está condenada a vagar pela imaginação do homem, alimentado pelas superstições, pela literatura, pelo cinema ou por qualquer veículo onde possa ser inserida uma certa dose de fantasia.

### 5.2.2.3 O Lobisomem

Muito próxima à figuração do vampiro está a do lobisomem, por vezes, até, confunde-se com aquela. Sabe-se que a crença em lobisomens é bastante antiga e pode ser encontrada em diversas culturas. Todavia é a partir do cristianismo medieval que se irão dar os contornos mais fortes a essa figura, carregando-a de uma tonalidade brutal, ameaçadora e amaldiçoada.

Segundo Jacques Albin Simon Collin<sup>23</sup> (1794 – 1881), erudito e demonólogo formado no século das Luzes, lobisomens seriam homens ou mulheres que foram transformados, transformavam-se em lobos ou acreditavam serem tal criatura, nesse último caso se reconhecia um processo de insanidade instalado a que se designou de licantropia.

Embora, ao longo de sua explicação, o estudioso se mostre cético em relação ao mito, sua explicação traz alguma luz em torno desse monstro e de seu comportamento.

Se, no Iluminismo, tentou-se desmistificar a crença no lobisomem como também em outras criaturas de contornos fantásticos, o mito, por sua vez, mostrou-se mais forte e chegou até o século XX incorporando-se ao acervo de histórias de cunho oral ou escrito em diversas localidades ao redor do mundo e também ao cinema; este último exerceu um importante papel na difusão de criaturas fantásticas provenientes das mais variadas culturas.

---

<sup>23</sup> Excerto do Dicionário Infernal, traduzido para a antologia *Homens, Lobos e Lobisomens*, 2004.

Dentre os grandes escritores que trouxeram o monstro para as páginas literárias encontram-se Alexandre Dumas, Guy de Maupassant e Walter Scott. A sensibilidade na busca do material, aliada à técnica narrativa dos autores acabou por produzir alguns dos textos mais importantes que circulam em torno do mito lobo-homem, embora nem sempre lembrados com merecido destaque.

No Brasil, histórias sobre lobisomens, trazidas primeiramente da Europa, propagaram-se rapidamente tanto em meio a comunidades rurais quanto em meio às urbanas e, dessa forma, mais uma criatura foi acrescida ao imaginário fantástico nacional, ganhando alguns contornos visivelmente brasileiros.

A literatura brasileira apresenta o mito em algumas produções, tratando-o, quase sempre, num leve tom de galhofa que de assombração. O século XX consagra o romance *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, como uma das obras de destaque no cenário literário nacional.

Anterior a essa obra, porém, duas narrativas, nesse sentido, merecem ser mencionadas no que tange à figuração do lobisomem, pois nelas se atestam muito do mito europeu mixado a histórias de caboclos ou casos sertanejos contadas ao pé da fogueira “A figura do lobisomem está, em geral, associada ao espaço rural e apresenta ligação com a situação moral ou sortilégio para explicar sua presença” (POLESE, 2005, p. 2).

Em “O Lobisomem”, de Raymundo Magalhães, publicado em 1923 na *Ilustração Brasileira*, encontram-se duas histórias de lobisomem, em forma de narrativa encaixada num único conto.

A primeira, contada pela personagem Zé Vicente, diz respeito a uma suspeita sua e da esposa sobre um lobisomem que provavelmente ande rondando a casa e tenha devorado uma ninhada de cachorrinhos. “Acho que foi o lobisomem. Pela meia-noite, ouvimos um bicho rosar e arranhar a porta do quintal com muita força. A cachorrinha, parida de novo, deu logo sinal do lado de dentro e o bicho largou um grunhido que nos encheu de pavor”(1959, p. 271).

O velho Macedo, um dos ouvintes da história contada por Zé Vicente, após o término da narrativa deste, põe-se a tagarelar a sua própria história de encontro com um lobisomem. Em meio a risos por parte dos ouvintes, pois o velho tinha fama de mentiroso, Macedo conclui sua história.

O tom final de dúvida se o que ele contara constitui de fato uma verdade se instala ao final do texto, quando da fala de seu Bento, o dono da venda:

“— Mentiroso, sim, lá isso é – sentenciou seu Bento gravememnte. — Mas, ninguém me tira da cabeça que, desta vez, o Macedo se esqueceu de mentir ... Se essa história não é verdadeira, já vi coisa parecida...” (MAGALHÃES, 1959, p. 274).

Interessa notar que o lobisomem com o qual se encontrou Macedo era, na verdade, uma mulher – a Joana – amante do padre Francisco. Ela tornara-se lobisomem por conta da maldição de ser “amiga” do vigário, transformando-se na criatura toda sexta-feira à meia-noite.

Valdomiro Silveira, porém, alude a uma outra espécie de maldição em seu texto “Lobisomem” – a da família que possui sete filhos homens, tornando-se o sétimo a hedionda criatura.

Luís da Câmara Cascudo registra em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro* que o lobisomem seria o oitavo filho nascido depois de sete filhas. O texto de Silveira, assim, apresenta um pequeno contraste em relação ao que relata Câmara Cascudo, trocando as sete filhas por sete filhos. Pelo que se percebe são muitas as variantes acerca da maldição do lobisomem, mas essa ligada ao nascimento parece ser a mais latente de todas.

No texto de Valdomiro Silveira, incluído em *Nas serras e nas furnas* (1931), o caráter diferente do sétimo filho já se fez notar desde o nascimento, pois o menino apresentava-se “(...) meio mole desde a nascença, com o pescoço bambo” (SILVEIRAI, s/d, p. 138). Não demorou muito e outras características começaram a aparecer como também um comportamento começou a ser percebido:

Não tardou muito em amarelar e murchar a pele: os cabelos enovelaram-se-lhe, os olhos sumiram, a boca fez-se arqueada e fina. Entrou a comer, às escondidas, a terra dura das paredes. Gritava de noite, em sonhos, pulava da cama às tontas, corria pelos quartos feito um desatinado, até que assossegavam e deitavam, embalando-lhe o sono com histórias mansas (SILVEIRA, s/d, pp. 138-139).

Algo, porém, parece ser comum às narrativas quando se trata do comportamento do lobisomem. Tanto no texto de Raymundo Magalhães quanto no de Valdomiro Silveira, há referência ao fato do monstro chafurdar ao pó ou à lama. Roque, o sétimo filho de Ladislau remexia o mangueiro das novilhas crioulas e o chiqueiro dos tatus de ceva. Joana confessa que, ao se transformar no bicho “...

quando chegava a uma encruzilhada, tirava a roupa e espojava-se no chão como uma besta” (MAGALHÃES, 1959, p. 274).

Sobre essa espécie de comportamento também dá testemunho Gilberto Freyre em *Assombrações do Recife Velho*, ao relatar o caso de um lobisomem doutor “ ‘Tomava forma de cão danado mas tinha alguma coisa de porco. Toda noite de sexta-feira estava nos ermos de Caldereiro, do Monteiro, do Poço da Panela, cumprindo o seu fado nas encruzilhadas. Espojando-se na areia, na lama, no monturo’ ” (2000, p. 64).

Eis aí uma das marcas que geralmente traz ao texto nacional um certo tom de originalidade. O mito europeu do lobisomem não o liga à idéia de porco ou, até, de gambá devido ao seu mal cheiro. O que figura em alguns dos textos europeus é realmente um ser monstruoso, capaz não apenas de devorar cachorrinhos ou galinhas, mas de se defrontar com o homem, ameaçando-lhe a vida. Leia-se um trecho retirado do conto “O Lobo”, de Guy de Maupassant: “A fera hisurta, de dorso arredondado, o esperava. Seus olhos luziam como estrelas. (...) A fera tentou agarrá-lo, procurando rasgar-lhe o ventre (...)” (2004, p. 31).

Essa diferença torna-se compreensível ao lembrar-se de que as histórias brasileiras sobre os lobisomens estão, como já mencionado, ligadas, na maioria das vezes, diretamente ao meio rural. É natural, em virtude disso, que alguns elementos presentes na cultura das comunidades não urbanas migrem para o mito europeu, matizando-o com suas próprias cores.

Esse fato constitui, apenas, uma das facetas perceptíveis na figuração do lobisomem. Outro ponto que pode ser descrito é o fato de como livrar a pessoa amaldiçoada de seu “encantamento” – segundo os textos analisados, basta apenas ferir o lobisomem para se desfazer a maldição. É por isso que Ladislau dá um tiro de raspão em Roque, seu filho, quando este atacava um galinheiro e Macedo fere a criatura com a ponta da faca, transformando-a imediatamente na Joana, amante do vigário.

Nesse sentido, há também uma outra variante que foi, talvez, mais explorada pelo cinema – a de um sacerdote benzer ou ungir um projétil, preferencialmente de prata, a fim de se aniquilar o lobisomem. Em nenhum dos textos nacionais aqui mencionados faz-se referência a esse último processo, a solução parece ser bem mais simples, a ponto de servir apenas um ferimento para

acabar com a maldição. Em algumas versões incorporadas ao mito basta apenas um espinho para se ferir o lobisomem a fim de que este volte à normalidade.

Em ambos os casos aqui analisados, percebe-se que a figura do lobisomem encontra seu espaço na diegese, no entanto não se cria a atmosfera sombria nem o clima de suspense que normalmente circundam essa espécie de história.

O fato curioso que se observa é que, a se julgar pela grande circulação que o mito teve e tem entre os brasileiros, muito mais que a do vampiro, parece desproporcional a pequena quantidade de obras literárias que tratam da figura do lobisomem, pelo menos no recorte temporal aqui estudado. Poucos autores se detiveram na recolha desse material que continua circulando, ainda na atualidade, na mente de muitas pessoas como uma crença isolada ou, até, nas crônicas locais de determinadas comunidades.

De qualquer forma isso não invalida nem mesmo desmerece a composição dessa figura, símbolo da irracionalidade latente que se esconde nas fissuras do comportamento humano e que, de pronto, pode despertar, revelando o obscuro do qual todos tendem a se afastar.

### **5.2.3 Bruxas e Encantamentos**

A bruxa<sup>24</sup> foi um dos seres ao qual mais se atribuiu maleficidade e ligação com o demônio de que já se teve notícia, constituindo-se como um dos medos escatológicos do Ocidente em determinado período de tempo.

É fato que a crença na existência da bruxa está intimamente associada ao medo e às suspeitas que se tinham da mulher, pela propensão, segundo se dizia, que esta demonstrava em ser enganada pelo Diabo. Isso produz, com o decorrer do tempo, um imaginário fantástico/maravilhoso em torno do feminino que demorará muito tempo para começar a ser diluído pela razão.

Daí as mulheres serem, por excelência, consideradas culpadas por bruxarias, sortilégios, encantamentos ou quaisquer ações em que houvesse laivos

---

<sup>24</sup> Opta-se aqui pelo substantivo feminino, uma vez que essa figuração estará intimamente ligada à imagem da mulher. Não se deixará, porém de se falar também da representação do bruxo, mesmo que em menor escala.

de um misticismo que não se enquadrasse naquilo que a religião propunha como certo. A História fornece testemunho disso e consegue marcar quais foram os períodos nos quais mais houve perseguição a essas “servas de Satã”.

O período entre 1580 - 1670 consagra-se como a era em que houve maior empenho na caça às bruxas, mostrando toda a violência e autoritarismo em que se pautavam os mecanismos judiciários organizados para se extinguir o terrível flagelo que a feitiçaria representava.

O imaginário a respeito das bruxas, ligado a um sem-número de processos inquisitoriais nos quais prevalecia a arbitrariedade de um grupo “seleto” e fanático pelo assunto, somou-se ao medo coletivo e produziu um sistema de crenças que influenciou ativamente o comportamento do homem da época.

Dessa soma nasceu uma violência legalizada que chegou às raias do delírio e da insanidade. Determinadas localidades assistiram a um verdadeiro extermínio de pessoas acusadas de bruxaria; diga-se de passagem que em praticamente 80% dos casos tratava-se de mulheres.

A título de ilustração, transcrevem-se aqui alguns dados mapeados pelo historiador Jean Delumeau na *História do medo no Ocidente*: No sudoeste da Alemanha entre 1560 e 1670 ocorreram aproximadamente 3229 execuções de pessoas acusadas de bruxaria; estima-se, também, que entre 1590 e 1680 a Escócia executou nada menos que 4400 condenados pela prática. Observando esses dados parciais se torna possível vislumbrar a proporção a que devem ter chegado as chamadas da repressão.

Não só a Europa assistiu à perseguição das bruxas. A migração para o “Novo Mundo” de certas estruturas religiosas ou supersticiosas traz, consigo, a figura da bruxa, do sabá e crenças quejandas.

O Brasil se vê “invadido” pela bruxaria tão logo se inicia o processo de colonização. Além de enviarem para a Colônia como degredadas pessoas acusadas de praticar feitiços ou encantamentos, não demorou muito para os europeus identificarem nos ritos dos nativos elementos que se associavam à prática decorrente das bruxas européias. Mais tarde, a mesma identificação se dará em relação às religiões africanas e às suas manifestações:

Apresentando elementos de continuidade com relação à cultura e à religiosidade popular da Europa no início da Época Moderna, as práticas religiosas da Colônia se confundiam muitas vezes com práticas mágicas e de feitiçaria, em quase tudo semelhantes aos casos metropolitanos (...). Muitas das bruxas acusadas em terras brasileiras já haviam saído encaroadas em Portugal por crimes análogos, vendo-se por este motivo degradadas para o Brasil (SOUZA, 2001, p. 51).

Desde o período áureo de caça às bruxas registrado entre os séculos XVI e XVII, a perseguição continuou, ainda, por algum tempo, adentrando o século XVIII e encontrando nesta época o seu período de declínio: “A partir do século XVIII, despojada de sua aparência maléfica e satânica, a bruxaria viu sua posição cultural se degradar rapidamente e ser rebaixada ao nível da superstição” (SALLMANN, 2002, p. 125).

Observa-se que este declínio está, direta ou indiretamente, associado ao despontar do Iluminismo e a sua tendência de se explicar racionalmente o mundo.

Pensar, no entanto, na figura das bruxas enquanto figuração literária, excede conhecer os fatos históricos a elas relacionados, é preciso lançar um olhar sobre o seu significado como sobre suas formas de representação no texto.

De acordo com Jean-Michel Sallmann (2002) “O bruxo é um indivíduo capaz de modificar o destino de um outro indivíduo (*sors* em latim significa ‘sorte’ ou ‘destino’, *sorcier* é a palavra francesa para bruxo) por meio de procedimentos rituais ou simbólicos” (p. 22).

A etimologia dessa palavra encontra-se associada ao significado de fada, proveniente do latim *fatum* que significa destino. Embora tanto o significado de bruxa quanto o de fada apontem para um mesmo caminho, operou-se ao longo do tempo uma distinção entre uma figura e outra, associando-se a primeira ao mal e a segunda ao bem:

Segundo a Tradição, as fadas são seres imaginários, dotados de virtudes positivas e poderes sobrenaturais, que interferem na vida dos homens para auxiliá-los em situações-limite (quando nenhuma solução natural poderia valer). A partir do momento em que passam a ter comportamento negativo, transformam-se em bruxas. A beleza, a bondade e a delicadeza no trato são suas características comuns (COELHO, 2000, p.174).

Essa distinção entre a malvadeza da bruxa e a bondade da fada, que será refletida pela literatura, é fruto do percurso histórico que irá associar paulatinamente a bruxa ao demônio. Nem sempre, porém, foi assim, pois “Antes que a Igreja fizesse a ligação da bruxaria com o Diabo, os poderes das bruxas não eram maléficis nem elas, perniciosas à sociedade” (BARROS, 2001, p. 338).

De qualquer forma o que mais assustava na bruxa seria realmente a possibilidade de ela promover uma intervenção direta das forças maléficis em meio à comunidade. Daí, a relacionarem a elas casos de perversão sexual, antropofagia, necrofilia, infanticídio, pestes e calamidades naturais, foi apenas um passo. Por isso ela foi considerada um grande mal que precisava ser extirpado de entre o povo.

O momento, porém, em que as bruxas ou feiticeiras<sup>25</sup> começam a fazer parte da literatura precede a todos os processos inquisitoriais e à caça desenfreada que se praticou em épocas específicas da História. A literatura clássica já apresentava alguns exemplares de feiticeiras nas figuras de Medéia, de Circe e das Parcas. Estas últimas, inclusive, parecem possuir um vínculo forte com algum significado sobre a bruxa que irá se desenvolver posteriormente, pois agem diretamente sobre o destino das pessoas, segundo a mitologia.

Nos textos bíblicos também se encontram algumas citações, sempre de cunho negativo, sobre a feiticeira<sup>26</sup>. Uma admoestação a esse respeito é feita em Êxodo 22:18, capítulo que trata da imoralidade e da idolatria, “A feiticeira não deixarás viver.” O caso mais célebre, porém, relatado na Bíblia diz respeito ao momento em que o rei Saul consulta uma feiticeira em En-Dor, a fim de que ela invocasse o espírito do profeta Samuel, já morto naquela ocasião.

O capítulo que trata desse assunto, 1 Samuel 28: 1-25, esclarece que, antes de Saul ter solicitado a ajuda da feiticeira ele havia tentado banir as práticas ligadas à adivinhação e aos encantamentos: “E já Samuel era morto, e todo o Israel o tinha chorado e o tinha sepultado em Ramá, que era a sua cidade; e Saul tinha desterrado os adivinhos e os encantadores” (1 Samuel 28: 3).

Torna-se evidente, ao se ler o trecho em Êxodo e ao se perceber o que Saul fizera com os feiticeiros que a lei judaica proibia qualquer espécie de

---

<sup>25</sup> A palavra feiticeira pode ser utilizada como sinônimo de bruxa. Segundo o verbete encontrado no Dicionário Globo (1992) **Feiticeira** é a mulher que faz feitiços; bruxa;

<sup>26</sup> Vale observar que a feitiçaria na Bíblia está bastante associada às práticas de invocação de mortos e de adivinhação. Não se percebe a concepção de que a feiticeira tem a capacidade de agir sobre ou de transformar o destino do homem.

prática ligada à feitiçaria, à adivinhação, à invocação dos mortos. Isso provavelmente tenha servido de suporte ao cristianismo, assim como aos períodos em que houve perseguição às bruxas. O suporte bíblico seria essencial para se legitimar as práticas violentas de extermínio.

Algumas dessas colorações em torno da bruxa ou feiticeira, trazidas nos textos clássicos e também nos textos bíblicos adentrarão a era cristã, surgindo em algum momento no medievo. Na literatura medieval o romance de cavalaria deixa em seu legado uma das construções mais proeminentes no que diz respeito à feitiçaria – o mago Merlin e Morgana, sendo o primeiro, inclusive, título e protagonista de um desses romances. Nessa espécie de texto não se procura dar, no entanto, uma conotação única a essas figuras, negativa ou positiva, apenas ressaltam-lhes os poderes sobrenaturais e a postura de interferência sobre algumas ações humanas.

Na Renascença, em Shakespeare, mais especificamente em *Macbeth*, é que irá se demonstrar a imagem da bruxa com certos contornos sombrios. A cena I dessa peça situa o aparecimento das feiticeiras em meio a trovões, relâmpagos e chuva, em um pântano. A associação da bruxa aos elementos naturais, sobre os quais ela exerce poder, e o fato dela aparecer em um charco, reiteram o tom lúgubre e pesadelar que se instala sobre essa figura. Todavia ainda não se encontra aí um tom carregado de maleficidade ligado à bruxa, mas sim um sentimento de mau agouro proveniente de suas falas e inserções pela peça.

No século XIX, há um resgate da figura da bruxa na literatura – o que é notório nos contos dos irmãos Grimm – como também em outras espécies de manifestações artísticas, como é o caso da pintura de Francisco de Goya, em que se percebem algumas telas cujo tema aponta para o sabá das feiticeiras.

Foram nos contos de fada, ao que parece, o lugar em que mais a figuração da bruxa maléfica se solidificou. Velhas, feias, desdentadas, possuidoras de narizes aquilinos e unhas grandes, trajando preto, verruga ao lado do nariz ou no canto da boca – é mais ou menos assim que se pintou a bruxa ao longo dos inúmeros contos “infantis” nos quais ela aparece.

Na literatura brasileira encontram-se alguns casos dessa ocorrência da personagem. Inglês de Souza utiliza-se dela para escrever um de seus contos mais aterrorizantes “A Feiticeira”, presente na coletânea dos *Contos Amazônicos*.

A história gira em torno do tenente Antonio de Sousa, cético ao extremo, que se orgulha de não compactuar com as credices do povo, e seu encontro com uma bruxa de verdade, a Maria Mucoim. A descrição da personagem relembra, em vários de seus traços, as velhas bruxas dos contos de fadas:

(...) uma velhinha magra, alquebrada, com uns olhos pequenos, de olhar sinistro, as maçãs do rosto muito salientes, a boca negra que, quando se abria em um sorriso horroroso, deixava ver um dente – um só! – comprido e escuro. A cara cor-de-cobre, os cabelos amarelados presos ao alto da cabeça por um trepa-moleque de tartaruga, tinham um aspecto medonho (...) (SOUSA, 2005, p.40).

Vale notar que essa espécie de descrição foi também compartilhada por outros escritores que inseriram a figura da bruxa em algumas de suas narrativas. Observe-se a bruxa de *O Cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo: “Era extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos (...)” (AZEVEDO, 1995, p.38)

A Quitéria, do romance *A fome*, de Rodolfo Teófilo, é descrita, nessa mesma linha, com requintes caricaturais:

Era branca, rosto pálido e bastante sulcado pela velhice, tendo rugas mais salientes e em maior número do que exigiam os seus cinquenta anos. Um nariz enorme e curvo, como o bico das aves de rapina, levantava-se como uma parede em meio de dois olhos pequenos vivos e verdes, com raríssimas pestanas, arqueadas sob grossas sobrancelhas grisalhas. A testa enorme e arrampada para a nuca fazia um contraste com o queixo pontiagudo, que, à falta absoluta de dentes, deixava unir os maxilares e beijava a ponta do nariz. As orelhas enormes parece que cresciam, havia meio século; eram tão finas, que quase a luz as atravessava, e estavam presas ao rosto como as aldabras a um baú. Balançavam, ao menor movimento do corpo, e quase tocavam as clavículas (TEÓFILO, 1979, p. 108).

Essa face da bruxa, na verdade, não se configura apenas na literatura, mas é amparada pela própria História, como bem atesta Maria Nazareth Alvim de Barros: “No início as acusações foram dirigidas a mulheres feias, velhas rudes, analfabetas e pobres, justamente as que correspondiam ao estereótipo da mulher maligna e que condizia com a função da bruxa” (2001, pp.357-358).

Se o estereótipo das bruxas é o primeiro passo a denunciá-las como tal, ele não se constitui, todavia, no fator único de identificação. A função que determinadas mulheres exerciam nas comunidades na qual estavam inseridas poderia depor, em muitos dos casos, contra elas mesmas: as viúvas, curandeiras, rezadeiras, parteiras ou qualquer uma que conhecesse o segredo das ervas medicinais seriam, segundo se relata, as primeiras a despertar qualquer espécie de suspeita.

Vale dizer que a bruxa construída por Alúcio Azevedo, em *O Cortiço*, corresponde quase que totalmente à idéia que se fazia da bruxa nas linhas descritas pela História. Paula (A Bruxa) era parteira, ao que tudo indica acostumada a produzir abortos “Abençoadas drogas que a Bruxa dera à Bertoleza nas duas vezes em que esta se sentiu grávida!” (AZEVEDO, 1995, p. 138), receitava remédios “ — Foi da friagem da noite, afirmou a Bruxa, e deu um pulo à casa do trabalhador para receitar.” (AZEVEDO, 1995, p. 75) e também ensinava feitiços “A cabocla disse-lhe que se banhasse todos os dias e desse a beber ao seu homem, no café pela manhã, algumas gotas das águas da lavagem” (AZEVEDO, 1995, p. 89).

Além dessa caracterização de raízes históricas presente em Azevedo, um outro fator – a credence popular e a superstição – também associava algumas mulheres à prática de bruxaria e, conseqüentemente, ao Diabo. No conto de Inglês de Sousa, toda a crença do povo de que Maria Mucoim fosse uma feiticeira é compartilhada com o narrador da história, o velho Estevão, que assume uma postura tão supersticiosa quanto a de seus conterrâneos ao tratar do assunto: “Quem nada pode esperar do céu, pede auxílio às profundezas do inferno. E se isso digo, não por leviandade o menciono. Pessoas respeitáveis afirmaram-me ter visto a tapuia transformada em pata (...)” (SOUSA, 2005, p.40).

Nessa fala do narrador aparece o elemento primordial na caracterização de uma bruxa verdadeira: a sua ligação com o Inferno e seus regentes. Joaquim Manuel de Macedo utiliza do mesmo expediente em *A Nebulosa* ao falar da feiticeira:

Não longe da enseada, em vale escuro,  
 Há uma densa e tenebrosa selva;  
 Cavou ali a natureza um antro  
 Tão negro e vasto que terror infunde;  
 Servira outrora de covil às feras,  
 Povoaram-no, após, os maus espíritos  
 Segundo crêem; fora, enfim, o asilo  
 De astuta feiticeira; os pescadores  
 Contam ainda formidáveis casos  
 Que muitos viram; velha hirsuta e feia  
 Que maga era; mas sabida em artes  
 De necromancia que o demônio inspira: (s/d, p.33)

Na esteira da mesma idéia, Bernardo Guimarães também se vale dessas marcas em “A garganta do Inferno”:

Contava-se uma infinidade de histórias temerosas a respeito daquela tremenda caverna. Diziam que, antigamente, no lugar onde hoje é a caverna, vivia em um miserável ranchinho, uma mulher muito velha e muito rica, de quem todos tinham medo, pois era realmente uma bruxa. Em virtude do pacto que fez com o demônio, tomando fortuna com ele, em noite de sexta-feira santa, conseguiu ajuntar muito ouro e obteve o dom de viver cinco idades de homem,, contanto que nunca deixasse de exercer malefícios e artes diabólicas. (s/d, p.170)

A feiticeira de *A fome* é vítima da desconfiança dos vizinhos: “Em segredo diziam que Quitéria tinha pacto com o diabo, com quem conversava todos os anos, na véspera de São João, em uma encruzilhada, à hora da meia-noite” (1979, p.108).

Essa relação entre a bruxa e o demônio possui suporte histórico na cultura ocidental. Cria-se que a bruxa selava um pacto demoníaco, geralmente redigido com o próprio sangue e, a partir daí, tornava-se serva de Satã, servindo-lhe, inclusive, de noiva, mantendo relaçãoes sexuais com ele e adorando-o.

São muitos os relatos sobre isso, principalmente quando se tratava do Sabá. As descrições feitas por muitos dos réus confessos diante dos tribunais da inquisição sobre o que se praticava em um Sabá, excediam os limites mesmo da mais fértil imaginação e provocavam os ânimos daqueles que se viam na obrigação de extirpar os males da bruxaria pela raiz.

Conforme afirma Carlo Ginzburg em *História Noturna* (2001), durante mais de três séculos houve relatos acerca daquilo que se praticava em um Sabá. Nesse encontro noturno na floresta com o Diabo, os bruxos praticavam orgias sexuais, cerimônias antropofágicas e profanação dos ritos cristãos.

José de Alencar, inclusive, alude de certa forma a uma espécie de sabá, em *O tronco do ipê*, ao registrar a crença que as beatas alimentavam em relação a pai Benedito: “(...) o bruxo preto, que fizera pacto com o ‘Tinhoso’; e todas as noites convidava as almas da vizinhança para dançarem embaixo do ipê um ‘samba’ infernal que durava até o primeiro clarão da madrugada” (1964, p.9).

É do sabá, talvez, que advenha a idéia projetada na construção do texto literário de se colocar a bruxa habitando a floresta, lugares ermos ou casebres isolados do convívio social. Tal projeção de espaço, principalmente no que concerne à floresta, deve, em parte, tributo aos romances de cavalaria – dentro dos quais encontram-se rastros da cultura celta. Nessa cultura, a floresta constituía-se num espaço onde o maravilhoso habitava: fadas, duendes, elfos, monstros e tantos outros seres quanto coubesse na imaginação. Por isso, a floresta se estabelecia como o lugar em que tanto o bem quanto o mal podiam conviver, se encontrar e se defrontar.

Observe-se que, nos textos nacionais aqui analisados, a marcação do espaço onde vive a bruxa se dá quase sempre em lugares isolados, de natureza sombria ou exótica. Nos trechos já citados da *Nebulosa* e da “Garganta do Inferno” isso é bastante evidente. Maria Mucoim, do conto de Inglês de Sousa, morava em uma casa “(...) situada entre terras incultas nos confins dos cacauais da margem esquerda. É, segundo dizem, um sítio horrendo e bem próprio de quem o habita” (2005, p. 42).

Pai Benedito, de *O Tronco do Ipê*, suspeito de bruxaria e de pactuar com o “tinhoso”, mora em um casebre no alto de um penhasco, distante da fazenda onde se desenrola toda a ação. José Cambida, o velho escravo feiticeiro de *A Carne* de Júlio Ribeiro, também mora em um casebre isolado, dentro da fazenda, excluído do convívio com os outros negros.

Essa relação do lugar com a figura da bruxa metaforiza a distância que qualquer grupo social representante do “bem” tenta manter do mal. Este, por sua vez, mesmo isolado, se faz presente e age, por vezes, sobre o grupo, aterrorizando-o.

Daí o castigo aplicado às bruxas ser, quase sempre, a morte na fogueira. O fogo purificaria não só a alma que se perdera, como também o próprio ambiente – como uma forma de extirpação do mal do meio social. A literatura responde a essa mesma idéia, utilizando a simbologia do fogo como elemento purificador.

O feiticeiro José Cambida, de *A Carne*, é queimado pelos próprios negros da fazenda, após confessar os seus crimes e sua feitiçaria:

Ergueu-se uma fumarada espessa, azul-claro por cima, cor de ferrugem por baixo; a chama cintilou em compridas línguas, lambeu, rodeou a mesa do carro, chegou ao sapé de cima e ao corpo do negro. As roupas deste, embebidas em petróleo, fizeram uma como explosão, inflamaram-se repentinamente. Ele soltou um mugido rouco, sufocado retorceu-se frenético...(...) Sentia-se um cheiro acre, nauseabundo de chamosco, de gorduras fritas, de carnes sapecadas (RIBEIRO, 1997, pp. 92-93).

Aluísio Azevedo coloca também a sua personagem Paula (*A Bruxa*) ardendo no incêndio que ela mesma causara nos casebres de *O Cortiço*, em uma cena bastante sugestiva que remete à figura de uma bruxa nas fogueiras inquisitoriais:

A Bruxa surgiu à janela da sua casa, como à boca de uma fornalha acesa. Estava horrível; nunca fora tão bruxa. O seu moreno trigueiro, de cabocla velha, reluzia que nem metal em brasa; a sua crina preta, desgrenhada, escorrida e abundante como as éguas selvagens, dava-lhe um caráter fantástico de fúria saída do inferno. E ela ria-se, ébria de satisfação, sem sentir as queimaduras e as feridas, vitoriosa no meio daquela orgia de fogo, com que ultimamente vivia a sonhar em segredo a sua alma extravagante de maluca. Ia atirar-se cá para fora, quando se ouviu estalar o madeiramento da casa incendiada, que abateu rapidamente, sepultando a louca num montão de brasas (1995, p. 165).

Não é por acaso que, após o incendio provocado pela Bruxa, no qual ela morreu e o cortiço foi completamente destruído, João Romão construiu um novo cortiço, agora de alvenaria, com casas melhores que as de outrora. Esse novo cortiço abrigará, por sua vez, novos moradores, pessoas de nível econômico um pouco melhor que o das lavadeiras e dos trabalhadores que lá habitavam

anteriormente. Purifica-se, assim, o cortiço e, não há como negar que isso ocorre após a morte da Bruxa, embora não se tente ligar um fato a outro dentro da narrativa.

Se a bruxa de Azevedo não passa de uma cabocla rezadeira e supersticiosa, o mesmo não se dá com a Maria Mucoim, de Inglês de Sousa. Aqui, o efeito é contrário: o terror é infundido no tenente Antonio Ribeiro justamente quando ele, que sempre zombava das crendices do povo, começa a constatar a verdade sobre a suposta feiticeira. Isso se dá a partir do momento em que ele invade a casa da velha e adentra o quarto dela:

Era um quarto singular o quarto de dormir de Maria Mucoim. Ao fundo uma rede rota e suja; a um canto um montão de ossos humanos, pousada nos punhos da rede uma coruja, branca como algodão, parecia dormir; e ao pé dela um gato preto descansava em uma cama de palhas de milho. Sobre um banco rústico estavam várias panelas de forma estranha, e das traves do teto pendiam cuiambucas rachadas, donde escorria um líquido vermelho parecendo sangue. Um enorme urubu, preso por uma embira ao esteio central do quarto, tentava picar um grande bode, preto e barbado, que passeava solto, como se fora o dono da casa (SOUZA, 2005, p.43-44).

Note-se a presença de toda uma fauna ligada ao mistério, ao mau agouro e à feitiçaria: o gato preto, a coruja e o bode. O urubu, certamente, ocupa aí o lugar do corvo, tendo em vista este não fazer parte da fauna brasileira. Nesse sentido, Inglês de Sousa é muito mais fiel às cores da nação que Ana Luísa de Azevedo Castro ou Carneiro Vilela, que conseguem inserir corvos nas respectivas narrativas *D. Narcisa de Villar* e *A emparedada da Rua Nova*, na tentativa de criar o tom lúgubre das histórias de terror/horror.

Nas crenças acerca da bruxaria havia também a possibilidade de a bruxa transformar-se em animal, geralmente ocupando o corpo de um bode/cabra ou de um gato: “Os bruxos também tinham o poder de se transformar em animais, em gatos, por exemplo, para subir nos berços e asfixiar os bebês (...)” (SALLMANN, 2002, p.54).

Além dessa fauna medonha presente no quarto da Mucoim, há de se salientar, ainda, a presença de outros componentes que aludem às práticas de bruxaria: os ossos humanos, as panelas diferentes (caldeirão?), o sangue.

É só após o tenente Antonio Ribeiro se deparar com todos esses elementos que ele começa a se assustar com a figura de Maria Mucoim. Esta, por sua vez, com um gesto, comanda os animais que estão no quarto a atacarem o tenente e tenta, arrancar-lhe os olhos com as unhas pontiagudas. O tenente se livra da velha, empurrando-a, mas ao sair ouve um grito da bruxa que o obriga a voltar o seu rosto vendo a seguinte cena: “A Maria Mucoim, deitada com os peitos no chão e a cabeça erguida, cavava a terra com as unhas, arregaçava os lábios roxos e delgados e fitava no rapaz aquele olhar sem luz, aquele olhar que parecia querer traspasar-lhe o coração” (SOUZA, 2005, p. 44). A cena sugere alguma espécie de impreciação feita contra o tenente.

Antonio Ribeiro sai correndo da casa da velha, mas então se depara com uma tremenda tempestade que se abateu repentinamente sobre o local e que, posteriormente, fez o rio transbordar – momento em que se dará o clímax da história.

Nessa cena está inserida uma das crenças acerca das bruxas – a de que ela pudesse intervir nas forças da natureza ou comandá-las: “Sabiam provocar chuvas torrenciais que submergiam as culturas, o raio que derrubava casas e árvores, a chuva de granizo que destruía o trigo ainda verde e os pomares” (SALLMANN, 2002, p.54).

Atribuir tal intervenção à bruxa era uma acusação muito grave. De fato, geralmente os períodos de repressão e caça às bruxas em certas comunidades vinha precedido de alguma catástrofe natural, acidente em grande escala ou ocorrência de pestes. Precisava-se achar o(s) culpado(s) e extirpar-lhe(s) do convívio social. Posterior a isso, bastava haver um suspeito para que se começasse a relacionar todas as desgraças comunitárias à figura dele(a).

É isso que ocorre em relação à personagem pai Inácio, de *O tronco do ipê*, de Alencar, de cujo envolvimento com a feitiçaria tinham certeza as matronas do lugarejo:

Desde então nenhuma catástrofe se deu por aquela redondeza, nenhum transtorno ocorreu, que não fosse lançado à conta da mandinga do negro. Se um roceiro caía do cavalo e quebrava a perna; se alguma dona de casa se queimava no tacho de melado ou no forno a fazer beiju; se dava a peste nas galinhas ou chocava o grão na espiga do milharal, não tinha que ver: era feitiço (1964, p.46).

Na narrativa de Alencar tudo não parece passar de credice do povo. No caso da narrativa de Inglês de Sousa, porém, a credice torna-se fato, e o corajoso tenente terá um enfrentamento aterrador com a bruxa. O final desse texto corresponde muito bem aos típicos desfechos dos textos de terror/horror – não há uma resolução do problema, deixa-se o leitor na expectativa do acontecimento, na sugestão de que o terrível realmente acontece e se torna realidade.

Isso se confirma no conto “A feiticeira” quando o tenente Antonio de Sousa, sendo levado pela correnteza do rio que transbordara, avista uma canoa vindo em sua direção, ele acredita ser o barco de um amigo seu – o tenente Ribeiro. Quase sem forças para nadar, aproxima-se à embarcação, conseguindo nela adentrar, mas qual é a sua surpresa ao se deparar com o seguinte: “Mas não era o tenente Ribeiro o tripulante da canoa. Acocorada à proa da montaria, a Maria Mucoim fitava-o com os olhos amortecidos e aquele olhar sem luz, que lhe queria traspasar o coração...” (SOUZA, 2005, p. 46).

Por isso, de todos os textos aqui elencados nesta figuração, o conto de Inglês de Sousa é o único cujo tema central é a bruxa e, de fato, enquadra-se nos moldes das narrativas de terror/horror produzidas no século XIX – sem esquecer de que o escritor consegue traçar um nítido exemplo de “terror nacional” ao mixar os constructos europeus sobre a bruxa aos elementos regionais do Amazonas.

Quanto aos demais, a bruxa ou bruxo protagonizam algumas cenas ou são mais sugestivos que reais. Não deixa de ser interessante, todavia, assinalar a presença desses personagens em algumas narrativas, principalmente, porque eles respondem a um conjunto de crenças bastante antigo que, no imaginário ou fora dele, avançou o século XIX e, não raro, ainda é perceptível na atualidade.

#### 5.2.4 Fantasmas e Espíritos

Começar um subcapítulo que trate dos fantasmas e espíritos requer que se busque conceituar e estabelecer as diferenças entre os termos **fantasma**, **espírito** e **espectro**. Aqui já se esbarra num problema, uma vez que os limites entre um e outro, na maioria das vezes, não se encontram bem definidos.

Partindo da etimologia dessas palavras, percebe-se, por exemplo que os dicionários trazem correspondência de sinonímia entre os três termos: “**Espectro** s.m. 1. Fantasma; recordação obsessiva. (...) / **Espírito** s.m. 1. REL parte imaterial do ser humano; alma(...); 2. ser imaterial, fantasma (...) / **Fantasma** s.m. 1. suposta aparição de pessoa morta ou de sua alma; assombração, espectro. (...)” (HOUAISS, 2004, pp. 305; 307; 333)

Espectro (é) s.m. Sombra de um morto; aparição fantástica; imagem; sombra; pessoa muito magra (...) / Espírito s.m. Substância incorpórea e consciente de si mesma; alma; entidade sobrenatural, como os anjos e demônios; ente imaginário, como os duendes; (...) / Fantasma s.m. Imagem falsa, ilusória, que se apresenta à nossa fantasia; visão aterradora; suposta aparição de defunto; espectro; (...) (FERNANDES, 1992).

As definições do dicionário apresentam, além das correlações entre os termos, possíveis diferenças que não se mostram tão nítidas a ponto de poderem ser pontuadas.

A crença nos fantasmas<sup>27</sup> remete à Antiguidade e se encontra diretamente relacionada à compreensão que o homem faz da morte. Praticamente existem registros em todas as culturas das crenças relacionadas à possibilidade de o morto retornar ao mundo dos vivos e intervir benéfica ou maleficamente sobre ele. Vida e morte, aliás, são conceitos que aparecem indissociáveis na mentalidade de muitos povos antigos, distandando-se, de certa forma, da maneira como ambos os eventos são compreendidos e interpretados pelo homem atual.

Fustel de Coulanges, em *A Cidade Antiga* (1864) trata com propriedade desse assunto ao referir-se à concepção da antiguidade sobre a morte:

Acreditou-se, durante muito tempo ainda, que nesta segunda existência a alma continuaria associada ao corpo. Nascida com o corpo, não seria deste separada pela morte; (...) Os ritos fúnebres mostram-nos claramente que, quando se enterrava um corpo no túmulo, se acreditava enterrar junto algo com vida. Ao término da cerimônia fúnebre, havia o costume de chamar três vezes a alma do morto pelo nome que este havia usado em vida, desejando-lhe vida feliz debaixo da terra (2002, p.14).

<sup>27</sup> Irá se utilizar, aqui, os termos fantasma e espectro como sinônimos, pois de acordo com os dicionários eles se aproximam mais semanticamente.

Em vista dessa consciência a respeito da morte, torna-se mais fácil aferir a crença e o medo que se estabeleceu, no decorrer dos tempos e com o advento da religião cristã, em relação à possibilidade de algum morto retornar à vida. Delumeau (2001) explica que “Nessas sociedades, os defuntos são vivos de um gênero particular, com quem é preciso contar e compor e, se possível, ter relações de boa vizinhança. Eles não são imortais, mas amortais durante um certo tempo” (p.91).

Por isso havia sempre a possibilidade do retorno, principalmente se a morte tivesse se dado de maneira inesperada, violenta, cruel ou se os ritos fúnebres não tivessem sido devidamente realizados. A crença nos vampiros, como já se viu, foi pautada nesse pensamento que se tinha sobre a vida e a morte.

Um fantasma poderia, então, retornar para assombrar o mundo dos vivos sem, muitas vezes, ter consciência de que o estava fazendo; por outro lado, em alguns casos, poderia apresentar-se a fim de dar informações, pedir ajuda para libertação de sua alma ou, até, para exigir algo que lhe foi prometido e não foi cumprido.

Por vezes, o fantasma também manteria vínculos estreitos com determinados lugares, geralmente sua antiga habitação, dos quais não consegue se desvencilhar. Relacionam-se a esse caso algumas práticas comuns em certos países europeus entre vivos e mortos:

(...) os defuntos nem sempre conseguem romper os laços que os unem à sua vida anterior; seus familiares sabem disso muito bem e, até o século XIX, quase em toda a Europa, em certas datas, deixavam comida sobre a mesa e uma luz acesa, sabendo que os antepassados mortos visitariam sua antiga casa, viriam aquecer-se na lareira, razão pela qual se tomava a precaução de inverter o tripé da lareira a fim de que eles não se queimassem (LECOUTEX, 2005, p.59).

Exceto em alguns casos, na maioria das vezes não se ligava, nos tempos antigos, maleficidade aos fantasmas – essa idéia será desenvolvida de forma mais nítida posteriormente. Na Idade Média, o medo que se tem dos fantasmas está muito mais relacionado à questão da morte: ao fato de o morto não

ter conseguido repouso, ao fato de ele ser amaldiçoado, à perspectiva de que talvez tenha voltado para trazer más-novas do além-túmulo.

A literatura reflete bem essa idéia, mesmo em épocas posteriores à Idade Média. Tome-se, por exemplo, o *Macbeth*, de Shakespeare. Nessa peça, o fantasma de Banquo aparece durante um jantar apenas para Macbeth – como lembrança da consciência homicida deste. O assombro reside mais no fato de o fantasma poder ser a revelação de uma verdade que na crença de que ele possa fazer algum mal no sentido físico.

Em *O Castelo de Otranto*, de Walpole, há, embora de maneira tênue, a presença de alguns fantasmas sem que eles protagonizem nenhuma cena, são aparições que saem do quadro e adentram uma parede, sugestões de barulhos que indiquem sua presença em ambientes escuros e fechados e outros tantos clichês presentes no gênero gótico que irão se perpetuar.

Com o passar do tempo o conceito que se tem dos fantasmas evolui, bem como a forma como eles passam a ser representados. De pálidas aparições ou meras sugestões, tornam-se seres que agem consciente ou inconscientemente, podendo estar atrelados ou não a determinados lugares para assombrá-los com sua presença. Podem ser pacíficos ou maldosos, dependendo muito da situação em que se encontram. De qualquer forma seu surgimento sempre acarreta uma espécie de assombro e a mera menção a sua presença é capaz de desencadear alguma espécie de cena macabra.

Paralela à idéia que se faz do fantasma, há de se observar de que maneira se desenvolve a noção de espírito. Este possui contornos parecidos com os do fantasma, por isso os termos, às vezes, são utilizados como sinônimo de um e de outro. Há uma diferença, porém, que se torna crucial pontuar: o espírito pode ter a capacidade de possuir um corpo, agindo por intermédio deste, geralmente de forma consciente e premeditada, senão quando invocado pelos vivos.

Essa concepção, de alguma forma, já se encontra presente na Bíblia, embora lá, os espíritos são sempre entidades malignas, demônios que se apossam de um corpo a fim de destruir a vida da pessoa e de seus familiares. É notório na narrativa bíblica, o episódio do gadareno possesso, de cujo domínio demoníaco Jesus Cristo o libertou, ordenando à legião de espíritos que ocupavam o corpo do homem que entrassem nos porcos; posterior a isso, os porcos lançam-se

de um despenhadeiro para o mar. Aí, talvez, esteja uma das mais explícitas alusões a espíritos malignos que nos relatam os Evangelhos.

A noção acerca dos espíritos ganhou terreno em meio à sociedade moderna<sup>28</sup>, após o advento da doutrina espírita, apregoada por Allan Kardec. Segundo essa crença, os mortos podem se comunicar com os vivos, através de médiuns ou pessoas que sejam sensíveis a ouvi-los. Não se admira, em vista disso, que logo a literatura e o cinema comecem a refletir o conjunto de crenças acerca do espiritismo.

Seja qual for a forma como se crê, a aparição de fantasmas ou a presença de espíritos produzem, em um primeiro momento, sensações ligadas ao terror ou à estupefação. Está aí, portanto, um filão que será perscrutado pela literatura, não só pela do gênero, mas também nas diferentes vertentes e formas em que a arte literária ganha corpo.

Na literatura gótica, os abantesmas surgirão, primeiramente, como seres difusos, etéreos, em vários momentos inofensivos. Muitos dos casos estão ligados mais à memória do lugar, da família ou são projeções da próprio inconsciente. Histórias de teor gótico ou de mistério sugerem fantasmas que, às vezes, aparecem realmente, todavia, por outras, instala-se uma dúvida – houve realmente uma aparição ou tudo não passou de um equívoco?

Em Radcliffe os fantasmas são explicados sob a luz da razão, o que também ocorre com alguns contos do inglês Conan Doyle. Já em Emily Brontë, *O morro dos ventos uivantes*, a sugestão é muito forte, mas a narrativa é trabalhada de tal forma que leva o leitor à geração de expectativa e de dúvida. De qualquer forma, os fantasmas ou espíritos deixam em alguns casos de serem elementos acessórios à trama e passam a protagonizar muitas das histórias.

Até meados do século XIX, o padrão literário da figuração fantasmagórica correspondia, em sua maioria, ao que foi descrito acima. Já pelo final desse período e início do século XX, um novo rumo é dado às histórias de fantasmas pelas mãos do antiquário inglês Montague Rhodes James. Em suas histórias, o escritor foge ao convencional, formulando novas idéias em torno dos espectros:

---

<sup>28</sup> Importa aqui salientar a sociedade moderna, pois entre as sociedades primitivas havia, na maioria das vezes, crença de que os mortos pudessem se comunicar com os vivos e de que os ancestrais deveriam reger a vida dos mais novos.

Inventando um novo tipo de fantasma, ele se aparta consideravelmente da tradição gótica convencional; pois enquanto os velhos fantasmas típicos eram pálidos e imponentes, e percebidos principalmente pelo sentido da visão, o fantasma de James é geralmente franzino, pequeno e cabeludo – uma abominação noturna lerda e diabólica, meio bicho meio homem – e geralmente apalrado em vez de visto. (LOVECRAFT, 1987, pp.100-101)

A partir de então, aumentam-se as possibilidades de construção da figura do fantasma ou do espírito nos textos literários, os tons sombrios se adensam e se avolumam, abrindo espaço para aquela espécie de terror cósmico que se desenvolverá habilmente nas mãos de Lovecraft.

Na Inglaterra, ao que tudo indica, é que as histórias de fantasmas se avolumaram mais, angariando leitores cada vez mais ávidos pelo gênero:

Em outras palavras, a paixão da última fase vitoriana pelas histórias de fantasmas – até mesmo Henry James experimentou com o gênero a sua maneira – foi uma variação altamente especializada em torno do gótico. Era, literalmente, o gótico à luz de lâmpadas a gás. Nos séculos que precederam a iluminação adequada das ruas, quando as pessoas tinham de se contentar com tochas e velas, a noite era cheia de perigos e os cidadãos pacíficos ficavam trancados em casa após o pôr-do-sol. A iluminação a gás transformou tudo isso, mas era ineficiente. As pequenas ilhas de luz que criava faziam a escuridão ao redor parecer ainda mais perigosa e ameaçadora (ALVAREZ, 1996, p.180).

Embora a Inglaterra pareça ter uma tradição ligada aos fantasmas, às casas ou castelos mal assombrados, a literatura brasileira também fornece alguns registros interessantes no que concerne à figuração.

Em alguns textos, a presença do fantasma, ou assombração, marca apenas de relance a narrativa, como é o caso de *A Filha do Fazendeiro* (1872), de Bernardo Guimarães – novela inserida na coletânea *História e Tradições da Província de Minas Gerais*.

A alusão ao fantasma e ao assombramento é feita logo no começo da narrativa, situando-se no plano presente – o que servirá de abertura para a narração da história de um amor malfadado ocorrida, antigamente, na localidade mencionada:

A algumas centenas de passos além da capelinha havia à beira do caminho uma cruz de pau toscamente lavrado, e via-se claramente que ali havia uma sepultura. Existindo ali tão perto uma capela e um recinto sagrado para se enterrarem os mortos, por que razão fora ali sepultado aquele corpo, assim segregado dos outros hóspedes do túmulo? Aquele lugar tinha reputação de mal assombrado (...). Um, que por desgraça teve de passar por lá a desoras, quase que lá ficou morto de medo fazendo companhia ao enterrado. Contou, que vira sobre a sepultura levantar-se um fantasma monstruoso, o qual depois de exalar um gemido prolongado e lamentoso como o uivo de um cão, arrebentou dando um estouro como de um tiro, e desmanchou-se em línguas de fogo vivo(...) (GUIMARÃES, 1976, p. 16-17).

Uma nova menção a esse fantasma só será feita ao final da novela, no momento em que relata que um triste noitibó ia pousar sobre a cruz todas as noites e que uma pomba alva saía voando da sepultura e desaparecia nos ares. A referência que se faz aqui é aos personagens Roberto e Paulina – protagonistas da triste história de amor. Esse trecho lembra, também, o início do romance *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luísa de Azevedo Castro, onde se alude a três corvos (os irmãos de Narcisa) e a duas pombas (Narcisa e o mestiço pelo qual se apaixonara) que saem, da Ilha do Mel, à noite, batendo as asas.

No caso do texto de Bernardo Guimarães, ele utiliza a técnica (como é bastante costumeiro) de se colocar a história de fantasma, ou assombração, na fala do povo, dos contadores de casos, eximindo o narrador – por ser mais letrado – de envolver-se com as crendices da gente supersticiosa.

É de se notar que, mesmo nesse curto trecho transcrito de *A Filha do Fazendeiro*, reside ali o ideário da morte má, propícia ao surgimento do fantasma, uma vez que o personagem Roberto, pelo fato de suicidar-se, não pôde ser enterrado no cemitério, sendo relegado à margem de um caminho. Claude Lecoutex desenvolve essa idéia ao afirmar que “Toda interrupção antecipada pode ter conseqüências nefastas e perigosas, não apenas para o próprio indivíduo, mas também para os outros homens. É preciso, então, viver a vida até o fim, cumprir seu destino, respeitar o tempo concedido pelos deuses, senão o além-túmulo nos recusa (...)” (2005, p.40).

Um outro trecho de sugestão fantasmagórica ligado a essa idéia pode ser observado em *O Cabeleira*, de Franklin Távora, na cena em que ele, na tentativa de redenção, foge com Luísa e, ao ir recolher galhos secos para alimentar

a fogueira, depara-se com uma cruz ao pé de uma árvore. Tal cruz marca o lugar onde, exatamente um ano antes, Cabeleira assassinara um marchante. O costume de se colocar uma cruz fora do cemitério, no lugar onde alguém morreu, responde a um certo temor do qual nos fala Jean Delumeau: “Um viajante inglês observava que em 1828: ‘Quando um homem terminou seus dias de maneira violenta, ergue-se uma cruz no lugar onde ele pereceu, a fim de que o morto não se torne um vampiro’” (2001, p.90).

Logo após deparar-se com a cruz, Cabeleira corre para Luísa e afirma estar vendo o fantasma do velho: “— Eu o vi lá outra vez, Luisinha. Ele olhou-me silencioso e triste. — Ele quem? perguntou ela. — O marchante; o velho a quem assassinei para roubar. Lá está ele com os cabelos brancos ensopados em sangue” (1997, p. 106).

O fantasma, nesse caso, está preso à memória criminosa do bandido que, ao ver-se num estado de transição entre o seu passado marginal e a perspectiva de um presente feliz, traz à tona a imagem do inocente que fora morto cruelmente por ele, a fim de que possa purgar os pecados cometidos em sua trajetória de banditismo. É justamente o que acontece, pois, logo após a aparição, Luísa o leva junto à cruz diante da qual ele vira a assombração e, juntos, começam a rezar, até o momento em que o criminoso não percebe mais a presença do fantasma.

Nesse aspecto, o da memória assolada pelos fantasmas do passado, é que Alencar em 1877 escreve um de seus textos mais interessantes: *Encarnação*. Neste último romance do escritor romântico, publicado postumamente em 1893, toda a tensão narrativa se dará por conta da presença da esposa morta, na mente de Hermano. Mesmo não sendo capaz de libertar-se de seu passado, Hermano casa-se com Amália, jovem de dezoito anos.

A jovem tinha consciência do grande amor que Hermano vivera por Julieta, a esposa morta, todavia começa a perceber que esta ainda rege a vida do marido e ele, numa atitude que beira a patologia, faz questão de manter intacta a memória da falecida. A manutenção da casa, com os objetos exatamente no lugar onde Julieta os dispunha, do lugar à mesa, do toucador trancado – tudo revelava para Amália a crise em que o marido vivia, até o dia em que se encontram as duas bonecas de cera, em tamanho natural, que Hermano conservava no toucador de Julieta.

Embora não possua o clima pesadelar, a obra desafia um tema que beira a morbidez do ultra romantismo. O fantasma, aqui, não é uma presença visível, mas sim uma memória capaz de governar os vivos e interferir nos projetos dos vivos. Não é à toa que apenas o fogo – na fatídica cena do incêndio do casarão – torna-se eficiente para purificar a consciência do protagonista.

Também em torno da esposa morta é que Gastão Crulls escreve um conto, só que desta vez a presença do fantasma se torna visível – trata-se de “Noturno nº 13”. Essa narrativa, presente em *Coivara* (1920), tece de forma lírica o encontro de Paulo com Regina, a esposa que morrera ao dar à luz uma menina.

Regina e Paulo possuíam um amor cúmplice um pelo outro, o que fazia com que os elos entre ambos se estreitassem diariamente; eles viviam numa fazenda e compartilhavam todas as decisões: “Penso que a singeleza dessa vida no campo muito contribuiu para as alegrias do casal, que se combinara num único sentir e tinha a felicidade como um bem indiviso e inalienável” (CRULLS, 1951, p.15). Após o trágico acontecimento da morte de Regina, Paulo perde o interesse pela própria vida e abandona a fazenda.

Tempos depois, ao retornar à fazenda na companhia do irmão de Regina – narrador do texto – ouve as histórias dos caseiros e dos trabalhadores do local que andavam assombrados pelo fato de estarem ouvindo, durante a madrugada, o piano tocar sozinho no velho casarão.

Sem dar muito crédito à fala dos empregados, Paulo e seu cunhado hospedam-se no casarão. Naquela mesma noite, o narrador conta que é acordado por Paulo, que diz estar ouvindo o piano a dedilhar o Noturno nº 13 de Chopin – música preferida da esposa morta. Nada ouvindo, o narrador pensa que Paulo deva estar sugestionado pelas histórias contadas a eles logo na chegada.

Na outra madrugada, porém, o narrador acorda sobressaltado ouvindo o piano e o mesmo Noturno sendo tocado ininterruptamente; ele corre ao quarto de Paulo, mas não o encontra mais lá. A cena é sugestiva, e o pavor infundido é apenas aquele relatado pelo narrador, o que ele mesmo sentiu:

Transido de medo, com o coração no degelo, e os nervos à flor da pele vibrando a cada som, eu pude bem acompanhar todas as gradações dessa longa súplica, que se me entalhou de vez no cérebro e, por muitos meses, à maneira de uma obsessão pavorosa, andou a cantar junto de meus ouvidos (CRULLS, 1951, p.23).

Após o cessar do piano, o narrador vai à janela e vê dois vultos saindo da casa: Paulo e o fantasma da esposa que o enlaça pela cintura. Os dois caminham até sumirem-se no infinito.

Embora se perceba na descrição do narrador todo o medo que este sente diante do evento, o texto não abusa de estratégias para levar o leitor a compartilhar de tal fato – tudo fica por conta dos juízos que estabelece o narrador do texto. Há um clima noturno, do casarão preso ao silêncio da fazenda, desse silêncio sendo quebrado pela música melancólica de Chopin, a visão do fantasma. Aqui, o espectro não volta para requerer nada, nem para punir alguém; ele apenas vem buscar o grande amor de sua vida, para que possam “viver” a sua história na eternidade.

Ao se aproximar o romance *Encarnação*, de José de Alencar, com o texto de Gastão Crulls, o que se percebe é que, embora o motivo seja o mesmo – o da esposa morta – a forma de condução narrativa que se oferece a ele diferencia-se em um e outro texto.

No de Alencar, o que predomina é o tom psicológico, o fantasma é constituído da memória cativa de Hermano ao seu primeiro amor, por isso o tom é de mistério, chegando próximo, mesmo que levemente, das tonalidades da geração ultra-romântica. Já em Crulls se tem um nítido exemplar de uma história de fantasmas, leve e bem delineada, sem qualquer reclame psicológico que possa levar o leitor a se indagar se tudo não passou de fruto de uma projeção mental do marido entristecido. Ao jogar a comprovação da realidade para o narrador, que atesta o som do piano e depois vê o fantasma, a narrativa não deixa margens para eventuais dúvidas.

Em *História do medo no Ocidente*, Delumeau transcreve uma estatística feita por L. Stomma, etnólogo polonês, sobre os mais prováveis “candidatos” a fantasmas. Dentre os muitos casos relatados, destacam-se, aqui, pela ligação com alguns dos textos elencados, os casos das mulheres mortas durante o parto, mulheres mortas após o parto, noivos mortos antes do casamento. Segundo o etnólogo todos teriam uma certa predisposição a voltar, pois morreram em momentos importantes de suas vidas que constituíam verdadeiros ritos de passagem, mas que não se realizaram.

A esse aporte responde o texto de Alencar, o de Gastão Crulls e o próximo – o de Humberto de Campos. O certo tom de lirismo que o conto de Crulls

guarda pode também ser percebido na narrativa do gênero escrita por Humberto de Campos: “A Noiva”, presente na coletânea *O monstro e outros contos* (1932). Aqui, o narrador heterodiegético relata uma história ocorrida com um poeta chamado Silvestre de Moraes. Após um longo dia de trabalho junto aos alfarrábios que adquirira para uma obra de erudição, o poeta está a ler um livro, dentro do qual encontra um fio de cabelo dourado. Passa, então, a imaginar de quem seria aquele fio e acaba dormindo. É a partir do sono que se desenvolverá o evento fantástico:

Meditava assim o poeta, com os olhos fitos no faiscante fio de ouro, quando as suas pálpebras se cerraram, tocadas pelas mãos invisíveis do sono. E, como sempre acontece aos que sonham sem dormir, o sonho, continuou, no sono, o encanto da realidade (CAMPOS, 1951, p.112).

É o sonho que abrirá as portas para a entrada do fantasma em cena, a moça que aparece ao poeta a fim de reaver seu fio de cabelo, pois sem ele não poderia adentrar à mansão celeste. Ao acordar, porém, o poeta percebe que o fio de cabelo não está mais dentro do livro “Procurou o fio de ouro, que vira marcando a página, antes de adormecer. Não o encontrou. O vento, com certeza, o havia levado...” (CAMPOS, 1951, p.117).

O último período dessa citação revela a vontade de se explicar racionalmente um fato de aparência insólita, deixando, todavia, a dúvida pairar. Por isso o sonho torna-se o elemento fundamental para a introdução do fantástico, porém o mesmo só se concretiza mediante a dúvida deixada no leitor – houve ou não o encontro com o fantasma? Sobre isso, registra Selma Calasans Rodrigues:

O sonho tem sido usado freqüentemente como explicação para experiências inverossímeis, mas o que determina a fantasticidade *stricto sensu* é exatamente a brecha deixada pela narrativa ao inserir no enunciado a pergunta: Será ou não sonho? Ou seja, uma indagação sobre os limites entre o sonho e o real (1988, pp.33 – 34).

Desse mesmo recurso serve-se Aluísio Azevedo em *A mortalha de Alzira*. Os encontros entre o padre e a cortesã se dão, sempre, após ele ter ido dormir, no entanto, ao acordar o padre percebe que sempre resiste alguma forte impressão ou marca daquilo que ocorreu durante o sonho.

Esse expediente irá se repetir em um conto de Azevedo intitulado “O impenitente” (1893). Utilizando o mesmo mote do padre que não consegue despojar-se do furor sexual, o escritor compõe uma história de fantasma, na qual a amante do padre, já morta, vem buscá-lo durante a noite para levá-lo até a casa dela, a fim de ele constatar que ela morrera. Ao chegar a casa, guiado sem saber pelo fantasma, depara-se com um ambiente sombrio que em nada deixa a dever a algumas descrições encontradas nos melhores romances góticos:

A sala de jantar, onde tantas vezes, feliz, ceava a sós com Leonília, estava transformada em câmara mortuária, toda funebremente paramentada de cortinas de veludo negro, que pendiam do teto consteladas de lantejoulas e guarnecidas de caveiras de prata. Só faltava o altar. No centro, sobre uma grande eça, também negra e enfeitada de galões dourados, havia um caixão de defunto. Dentro do caixão um cadáver todo de branco, cabelos soltos. Em volta, círios ardiam, altos, em solenes tocheiros, cuspidos a cera quente e o fumo cor de crepe (1954, p.90).

Diante dessa estranha disposição gótica dos elementos, o padre pecador tira o crucifixo que traz no pescoço e o pendura na parede, à cabeceira da falecida, não sem antes rezar fervorosamente. Ao sair dali, depara-se com um temporal, no entanto, consegue retornar ao mosteiro. Dias depois, ao procurar a casa da amante e ser informado por um vizinho de que Leonília morrera, o padre tenta explicar para si: “Fui vítima de uma alucinação que coincidiu com a morte desta querida cúmplice dos meus pecados de amor...” (1954, p. 92).

Ao sair, porém, da casa da morta o padre avista o seu crucifixo pendurado exatamente no lugar onde deixara na noite da “alucinação”. Instala-se aí a dúvida, tanto para o personagem quanto para o leitor – o que constitui, segundo Todorov, a essência de um texto de caráter fantástico puro.

Pode-se dizer que o texto de Azevedo ultrapassa o mero evento fantástico e se constitui num bom exemplo de texto de tendência gótica. Os simulacros góticos – o mosteiro, o enclausuramento, a noite densa e tempestuosa – aproximam-se muito daquilo que é trabalhado em textos do gênero no final do século XVIII e início do século XIX, na Europa.

Embora esse texto mantenha pontos de contato com *A mortalha de Alzira* que, por sua vez, possui um elo com *A morta amorosa*, de Gautier, Gilberto

Freyre registra em *Assombrações do Recife Velho* que o tema do encontro do frade com a prostituta morta faz parte da crônica assombrada local da cidade:

Pois o Recife antigo teve uma rua chamada do Encantamento. Era uma rua por trás da do Vigário. Sua história, contada por outro velho cronista da cidade – Pereira da Costa – é das que mais enchem de sobrenatural o passado recifense. É história em que entra frade e aparece casa mal assombrada. Um frade que costumava deixar à noite, disfarçado, o convento, para dar seu passeio, ver as moças, talvez as mulatas, matar a fome de mulher. Uma noite encontrou uma mulher que lhe pareceu de ‘uma beleza encantadora’. Seguiu-a e depois de algumas voltas subiu as escadas de um sobrado que ficava na tal rua. A sala estava às escuras. Sentaram-se, a mulher e o frade libertino, este procurando descobrir quem era mulher tão bela. De repente, conta o cronista que a sala ficou iluminada. Apareceu no centro um esquife contendo um corpo humano. E a mulher bonita, esta desaparecera. O frade deve ter se assombrado, mas teve a calma necessária para pendurar em um prego o relicário que trazia ao pescoço. Desceu as escadas do sobrado; e da rua olhou para a sala. Estava outra vez às escuras. Voltou ao convento e contou a aventura aos outros frades. No dia seguinte, muito cedo, voltou com alguns deles à casa mal-assombrada: ‘e com o maior espanto verificaram que só havia ali o relicário que ele tinha deixado como sinal’ ”(2000, p.44).

Perceba-se que o conto de Aluísio Azevedo é em muito semelhante à crônica assombrada do Recife antigo: o frade seguindo o fantasma, a casa na qual se encontra o esquife com a morta, o relicário pendurado na parede e, por fim, a dúvida instaurada.

Uma variante dessa história poderá ser lida em “A Rita do Vigário”, narrativa presente em *Contos do Sertão* (1912), de Viriato Corrêa. Neste conto, antes de se fazer referência ao fantasma da Rita, alude-se ao fato de algumas senhoras terem-na visto transformada em mula-de-padre. No folclore, realmente, é esta a figuração que cabe às amantes de sacerdotes.

O conto de Viriato Corrêa, porém, não se estabelece em torno da figura folclórica, vai além, ao criar uma história de cunho fantasmagórico. Nele, a personagem João da Barra, barqueiro, tem um sonho com Rita – sua amante e ex-amante do vigário:

Há quatro dias atrás, num acesso de sezão, sonhara, delirando, que a amásia tinha o queixo amarrado, as mãos cruzadas sobre o peito, os olhos frios como os dum defunto: vira-a caminhar fantasticamente a passos largos, em direção ao cemitério e, entre as cruzes negras das sepulturas, cantar, bailando, um padre-nosso canalha: e, ao sapateado, ia-se afundando a terra e a Rita sumira-se para baixo, entre uma nuvem de poeira, luminosamente erguida para o azul... (CORRÊA, 1959, p. 319).

Novamente, aqui, se tem o elemento do sonho, ou do delírio que introduzirá o evento fantástico. João da Barra, ao chegar a terra, vai procurar Rita. O insólito já se faz presente desde o momento em que ele chega à casa de Rita: ao bater à porta ela se escancara, de repente, sem ninguém tê-la aberto. Mesmo apavorado diante do fato, João avança pela sala até encontrar-se com Rita, toda vestida em branco.

Interessa notar que, neste conto, o autor se vale de elementos acessórios à presença do fantasma: há toda uma interferência sobrenatural no espaço físico que colabora na geração do clima de terror, sentido pela personagem protagonista: a porta que se abre sozinha, os passos da Rita que não são ouvidos quando ela caminha, a luz que treme e depois se apaga, a visão de uma caveira no reboco da parede.

Rita, na verdade, fora amaldiçoada com um esconjuro pelo padre de quem fora amante, depois de um flagrante que este deu nela e em João da Barra. Eis aí a explicação para o retorno da morta: não poderia gozar do descanso eterno, pois fora amaldiçoada por um sacerdote.

O encontro de João da Barra com Rita termina quando ele lhe dá um beijo:

Ela pulou em pé. Luziram-lhe os olhos lubricamente, os seios entesaram e a cabeleira ficou arrepiada, sacudindo-se. João da Barra cingiu-lhe a cinta, e ela, espectral e doida, bailou cantando, acanhada: — Padre-nosso, que estais no céu, santificado... O vento esfuziou nas frinchas, apagando a luz. O trovão estrondejou lá fora (CORRÊA, 1959, p. 325).

Esse trecho evidencia elementos profanos, a sensualidade e a dança frenética, associados ao sacro – a oração – construídos num tom de zombaria e deboche, uma espécie de blasfêmia proferida pelo fantasma amaldiçoado de Rita.

Da mesma forma que no texto de Azevedo, apenas no final do conto é que João da Barra ficará sabendo da morte de Rita – fato que havia acontecido há mais de uma semana. Após o conhecimento de tal evento, João entra numa espécie de frenesi louco: “E tombou de encontro à porta, encolheu-se timidamente, como se passasse alguma visão apavorada pelos seus olhos e, com a voz rotunda e cava, gemeu, cantou e riu, numa tremura elétrica de queixos: — Padre-nosso, que estais no céu, santificado...” (CORRÊA, 1959, p. 327).

Não se instala, aqui, a dúvida se o evento realmente ocorreu ou não, pelo contrário, todo o terror vivido pelo personagem se dá justamente pelo fato de ele reconhecer que havia tido um encontro “amoroso” com um fantasma. Interessa observar que a constatação da veracidade do fato não só infunde o pavor na personagem como também pode levar o leitor à perplexidade.

Contrário a isso, ao se utilizar a técnica da explicação racional para o fato insólito ou fantástico, o narrador desfaz a tensão gerada na cena, aplacando o ânimo dos personagens como provavelmente o dos leitores. É essa a opção de Alencar em *O tronco do ipê*, ao descrever um possível evento fantasmagórico:

Ouviu-se um grito, que parecia articular o nome de Benedito; mas o preto velho não o escutou; com os cabelos eriçados, os olhos pasmos, e o corpo hirto, contemplava uma visão que arrastava e espavoria ao mesmo tempo. De feito, a estatura elevada de um homem a cavalo assomara lá da outra banda, na margem do lago. Sombrava-lhe o rosto um chapéu desabado; e uma capa escura descia-lhe dos ombros até os joelhos. — É ele ... ele mesmo. Os lábios trêmulos do negro estertoravam de pavor. — Ele quem? perguntou Mário. — Seu pai! ... Fazem hoje dezoito anos. Foi a essa mesma hora! Ele vem ver o filho! ... Avançava o cavaleiro lentamente pela água adentro (1964, p.251).

Logo após o ocorrido, Mário percebe não se tratar de um fantasma que adentrava o ribeirão, mas sim do barão, dono da fazenda, que se precipitava para o rio. Toda a expectativa de que Mário pudesse ter o encontro com o pai morto, desfaz-se ante a explicação posterior do ocorrido. Há, portanto, uma simulação de

fatores que levam, por um certo tempo na narrativa, a se acreditar que o sobrenatural se faz presente.

A cena descrita no romance de Alencar só alcança os limites do fantástico, mesmo que explicado o equívoco, pelo fato de se pontuar durante todo o texto alguns aspectos relacionados ao aspecto assombrado do rio e do redemoinho que ali havia, como se vê no trecho a seguir: “Debalde o lago sombrio, povoado dos fantasmas que a tradição fazia vagar por suas margens (...)” (1964, p.92).

Por certo que as superstições e as crendices sobre assombramento que rondam determinados lugares conferem-lhes tal estatuto, mesmo diante da maioria das pessoas que nunca viram ou ouviram nada. O simples fato de se dizer que um lugar é mal assombrado ou que nele aparecem fantasmas já funciona como sugestão prévia àqueles que terão que passar por lá ou ir até o dito local.

Valendo-se dessa tradição, muito comum no meio rural ou no sertão, mas que também ocorre no circuito urbano, Bernardo Guimarães constrói o conto “A Dança dos Ossos” (1871). Nessa narrativa onde se junta a história de fantasma, mais especificamente a de um esqueleto que aparece em noite de sexta-feira dançando num lugar da mata, à tentativa de explicação racional do fato, as crendices sobre o lugar são reforçadas pelas histórias do velho Cirino. Este, mesmo ante às tentativas de dissolução do caso por parte de seu senhor (o narrador do texto), não se convence de que haja explicação para as suas histórias.

Em vista disso, o que resta, ao final do conto, é um comentário do narrador do texto que, irônico, diz o seguinte: “À vista de tão latentes provas, dei pleno crédito a tudo quanto o barqueiro me contou, e espero que os meus leitores acreditarão comigo, piamente, que o velho barqueiro do Parnaíba, uma bela noite, andou pelos ares montando em um burro, com um esqueleto na garupa” (in TUFANO, 1994, p.19).

Alinhado a essa idéia do lugar assombrado pelas muitas histórias que se conta dele, Afonso Arinos compõe um dos seus textos contidos na coletânea *Pelo Sertão* (1898) – “Assombramento”.

Nesse conto, não se trata de um fantasma específico, como o fez Bernardo Guimarães em “A Dança dos Ossos”. Toda a crença é de que a velha tapera, à beira do caminho das tropas, seja mal assombrada e, por isso, ninguém consegue pernoitar ali.

O cuiabano Manuel Alves, porém, resolve dormir sozinho na tapera a fim de desmistificar aquilo que se falava do lugar. Ao que tudo indica, o arrieiro estava mais disposto a mostrar sua valentia para os companheiros que desvendar algum mistério que envolvesse mesmo a casa.

A forma como esse conto é trabalhado, com um suspense que se avoluma página a página, com a origem dos eventos que vão ocorrendo dentro da tapera – sem deixar claro se há mesmo assombração ou se tudo não passa de sugestão psicológica da personagem, permite colocá-lo junto às melhores histórias de assombração.

Há algo típico nas melhores histórias de fantasmas que se dá, justamente, na forma como os escritores do gênero conseguem trabalhar a diegese. A habilidade de se construir o aspecto assombrado do lugar deve juntar-se a uma boa dose de suspense que, geralmente, cresce e acaba levando a um clímax – com ou sem revelação do fantasma ou das causas do assombramento.

Isso se torna facilmente perceptível na narrativa de Arinos. O clima de terror começa a ser tecido desde o momento em que Manuel Freitas contempla a velha casa:

Encaminhou para a escadaria que levava ao alpendre e que se abria em duas escadas, de um lado e de outro, como dois lados de um triângulo, fechando no alpendre seu vértice. No meio da parede e erguida sobre a sapata, uma cruz de madeira negra avultava; aos pés desta, cavava-se um tanque de pedra, bebedouro do gado da porta, noutro tempo. Manuel subiu cauteloso e viu a porta aberta com a grande fechadura sem chave, uma tranca de ferro caída e um espeque de madeira atirado a dois passos do assoalho. (...) Subiu a um banco de recosto alto, unido à parede, e chegou o rosto perto do oratório, procurando examiná-lo por dentro, quando um morcego enorme, alvoroçado, tomou surto, ciciando, e foi pregar-se ao teto, donde os olhinhos redondos piscaram ameaçadores (ARINOS, s/d, p. 42).

Observe-se que a disposição de alguns elementos colabora para a criação da atmosfera de suspense: a escadaria, a cruz negra no centro, a tranca de ferro aberta; esse cuidado na descrição (presente em todo o texto), unido à ação da personagem que sobe cautelosamente as escadas, gera um clima de apreensão. Isso traduz previamente que a personagem encontra-se num estado alterado, certamente influenciado pelas muitas histórias sobre o local – estado este que os

demais personagens do texto desconhecem, ficando apenas a cargo do leitor tal percepção.

Pode-se dizer que poucos dos textos aqui trabalhados possuem tamanho cuidado. Preenche esse quesito um conto de Coelho Neto cuja temática também será a da casa assombrada, trata-se de “A casa sem sono” (1927). A descrição da casa feita pelo narrador traz, também, elementos ligados à decadência, ao abandono e à ruína:

Através do gradil escalavrado avistei o terreno que fora, outrora, jardim. Todo era mato, de erva alta, recortado por uma vereda sinuosa. Mamoréis, carregados de frutos hispídeos, fechavam uma das passagens laterais. Os muros, cobertos de trepadeiras selvagens, tinham o aspecto intonso de altas sebes. (...) a casa, cuja pintura externa descascava, era triste, com a varanda enxadezada em ladrilhos, alguns já deslocados, oscilando ao piso. (...) O soalho começava a apodrecer em certos pontos, fendendo-se em frinchas (...) Toda a casa tresandava a bolor... (1927, p.80).

Há de se assinalar que o texto de Coelho Neto possui o mesmo cuidado no que concerne à descrição do ambiente assombrado que o de Arinos. Falta, porém em Coelho Neto (pelo menos nesse conto) a geração do suspense durante a narração. Os eventos insólitos que marcam ambos os textos diferem-se também na forma como são conduzidos.

No texto de Coelho Neto o narrador compra a casa, mesmo sob as advertências do amigo que afirma ser aquele um lugar maldito. Diante da impossibilidade de se conseguir dormir dentro da casa o narrador, simplesmente, abandona o local.

Já o texto de Arinos leva a uma gradação dos fatos que culmina na queda da personagem Manuel Alves no porão da casa, sobre um monte de moedas: “O corpo de Manuel, tragado pelo buraco que se abriu, precipitou-se e tombou lá embaixo. Ao mesmo tempo um som vibrante de metal, um tilintar como de moedas derramando-se pela fenda de uma frásqueira que se racha, acompanhou o baque do corpo do arrieiro” (ARINOS, s/d, p.52).

A presença das moedas pode ser bastante reveladora ao final do conto, pois dentre as muitas crenças acerca de assombrações uma reside no fato de se ligar lugares ou casas mal assombradas a tesouros enterrados. Dessa forma, os

fantasmas agiriam como uma espécie de protetor do dinheiro, ou ainda, estariam ligados ao mundo material pela ambição que outrora alimentaram em vida: “Ou esse dinheiro foi mal ganho, ou por quê, o certo é que as almas dos antigos donos desta fazenda não podiam sossegar enquanto não topassem um homem animoso para lhe darem o dinheiro...” (ARINOS, s/d, p.59).

Gilberto Freyre registra, em *Assombrações do Recife Velho*, pelo menos dois casos de casas mal assombradas que estariam ligadas à presença do dinheiro. O primeiro seria o de uma casa da rua Imperial: “Dizia o povo que a família Bernardo, que havia ocupado o prédio antes do general, tinha desenterrado do jardim um caixão cheio de dinheiro. Estava o caixão enterrado ao pé de uma mangueira velha, acrescenta a boca do povo” (2000, p. 173). O outro caso refere-se a um sobrado do Pátio do Terço:

Quando a família Ramos mudou de casa, espalhou-se em São José o boato de haver alguém retirado de uma parede do sobrado botija ou caixão cheio de dinheiro. Estava o ouro velho enterrado na cozinha, acrescentavam os linguarudos, para quem as visagens haviam desaparecido não apenas com as missas mandadas dizer pelos Ramos por alma da estranha que aparecera ao menino Luís, mas principalmente por ter sido desenterrado o dinheiro (2000, p. 182).

O desenterrar do dinheiro liga-se, nos casos citados por Freyre, ao desaparecimento da assombração. No conto de Afonso Arinos, porém, levanta-se uma outra perspectiva: a de que o dinheiro é amaldiçoado, por isso ninguém deve mexer nele, o que fica evidente na fala de um velho tropeiro: “— Eu não pego nessas moedas do capeta” (ARINOS, s/d, p.60).

Percebe-se que tanto o texto de Arinos quanto o de Coelho Neto aludem mais ao fato de haver um local assombrado, não se faz referência específica a nenhum fantasma, como se viu nos textos de Gastão Crulls ou nos de Aluísio Azevedo, por exemplo.

Nesse sentido, não só as casas passam a ser assombradas, por vezes objetos podem ocupar tal representação. No conto “A Bola”, presente em *Contos da Vida e da Morte* (1927), do escritor Coelho Neto, uma bola se move por conta própria, aterrorizando um escritor que está em um hotel hospedado com a sua família.

Gonzaga Duque, por sua vez, apela para a metempsicose<sup>29</sup> no conto “Ciúme Póstumo” (1914), no qual a personagem Raul acredita que a alma de Maria Eugênia, possuída por ciúmes, se manifesta por meio de uma flor sempre-viva. Logo após a constatação por parte de todos de que a flor realmente se movia no vaso em que fora colocada, há a confirmação de que o fantasma de Maria Eugênia anda por ali, pelo menos aos olhos de Raul:

Raul, rápido, levou a mão ao peito; empalideceu, o olhar ficara-lhe bárbaro, d'espanto, e em movimento brusco de defesa voltou-se na otomona, como se acompanhasse a sombra caminheira de um duende, que tivesse passado por suas costas, altiva, inalterável, fria, lenta, branca e vingadora. (...) — Eu não lhes dizia acreditar na metempsicosis?... A alma de Maria Eugênia aondou por aqui. Eu vi (DUQUE, 1996, pp. 72-73).

Embora seja uma história de fantasmas, o conto de Gonzaga Duque possui um tom leve, falando de maneira branda do fantasma. Isso também é notado em praticamente todas as outras narrativas citadas até aqui – não se detém muito sobre o aspecto da aparição, outros elementos auxiliares às tramas como as descrições e o suspense criado colaboram para a geração do clima lúgubre que a maioria dessas histórias requer.

Nem sempre, porém, é assim. Às vezes, o foco se concentra na descrição do espectro e no mal que ele pode vir a causar. Nesse sentido, uma face hedionda da aparição ocorre no conto “Praga”, inserido em *Sertão*, (1896) de Coelho Neto.

Aqui, narra-se a trágica história de uma mãe que é espancada pelo próprio filho, Raymundo, o que a faz cair em um pântano, vindo a morrer afogada. A lembrança do delito vem à mente do rapaz, tempos mais tarde, quando este se encontra num delírio de febre. Junto com essa memória aparece, também, o fantasma da mãe, ávido por vingança:

---

<sup>29</sup> Teoria da transmigração da alma para um outro corpo.

À claridade fria da grande lua, Raymundo viu, emoldurada pela porta, coberta de algas e de gias coaxantes, a boca gotejando a água podre do pântano, toda enroscada de ervas, o crânio fendido, a tirar lentamente, com os ossos dos dedos, partículas de miolos roxos e rãs pequeninas, verdes, de olhos fosforescentes, Mãe Dina, a morta, com um braço erguido, hirta, os dedos apartados em gesto terrível de ameaça (NETO, 1933, p.47).

A partir daí, começa a fuga de Raymundo que se vê perseguido pelo espectro. Este, um misto de caveira, vampiro e zumbi, busca freneticamente a vingança contra o filho:

Mãe Dina defendia-se ameaçando-o com as mandíbulas que tatalavam macabramente e, de uma vez, conseguindo apanhar-lhe o pulso, cravou-lhe os dentes com fúria, retalhando os músculos. Raymundo soltou um grito abafado e, de um pulo, ganhou a claridade, baixou os olhos para examinar a ferida e, à luz da lua, descobriu, com horror, na chaga gotejante, um referver de vermes moles. (...) mas o esqueleto longe de perdoar, irritou-se cravando-lhe os dedos acúleos na garganta... (NETO, 1933, pp. 49-50).

Essa luta só terminará quando, enfim, Raymundo cai dentro do pântano, sendo sorvido para as profundezas, onde outrora ele permitira que sua mãe se afogasse. Claude Lecoutex afirma que “Os fantasmas, sobretudo os assassinados e suicidas, perseguem as pessoas jovens” (2005, p.63). Se tal fato poderia ocorrer em circunstâncias menos violentas, que dizer da aparição surgir, como no caso de conto de Coelho Neto, por ser fruto de uma atitude cruel e ambiçiosa do filho que espanca a mãe para roubar-lhe o pouco dinheiro.

Torna-se nítido que o fantasma de mãe Dina, retorna com o único intuito de se vingar - o que ocorre, pois o filho tem a mesma morte, no mesmo local em que ela. Essa narrativa permite, no entanto, articular uma dúvida após a leitura do texto: houve mesmo o fantasma ou tudo não passou do delírio oriundo da febre que acometeu Raymundo?

Não há resposta, mas é justamente essa disposição que produz perplexidade, pois não se soluciona o problema, como o fez Alencar explicando racionalmente, ou como o fez Gastão Crulls, deixando como certa a presença do fantasma.

Certamente, o texto de Coelho Neto explora a faceta malévola e vingativa do fantasma, além de descrever a pintura assombrosa da aparição. Essa faceta também aparece no texto “Confirmação” (1914), de Gonzaga Duque, embora se trate de um fantasma de forma nebulosa e não de uma aparência aterradora, como a de mãe Dina:

E essa figura criada no vazio do espaço, viva da intangibilidade de suas formas, parou diante de nós, olhou-nos demoradamente e estranhamente ‘té que, num lento volver de cabeça, fixou suas pupilas transparentes, mas ardentemente negras, no rosto transfigurado de Carlos. O meu amigo ergueu-se num ímpeto de terror, e quis fugir, mas o braço luminoso do espectro o conteve e como Carlos, assombrado, voltasse o rosto para ela, vimo-la tomar-lhe a cabeça entre as mãos ambras e beijar-lhe na boca... (1996, p.84)

Posterior ao beijo do fantasma, Carlos cai morto no chão. O fantasma nada mais era que uma moça chamada Flávia, desprezada por Carlos em seu amor por causa de outra. Tem-se aí o caso do fantasma que vem requerer aquilo que é seu e vingar-se da afronta que sofrera em vida.

A atmosfera lúgubre, criada nesse conto do escritor simbolista, como também em outros inseridos na mesma coletânea, enriquece os enredos cuja temática se desenvolvem em torno do misterioso, do assombrado e do insólito. Talvez, por isso, Vera Lins, em estudo introdutório à 2ª edição do livro *Horto de Mágoas*, tenha afirmado que: “Os contos de Gonzaga Duque, que lembram Edgar Allan Poe, pelo clima de mistério, em que nada se esclarece totalmente, trazem imagens estranhas para uma lógica pragmática” (DUQUE, 1996, p.12).

Essa lógica pragmática também é desafiada, não pelo clima de mistério ou pela falta de esclarecimento, mas sim pela natureza do evento, em textos onde se explora a presença de espíritos que falam por outras pessoas, seja por mediunidade ou por possessão.

Um exemplo disso é perceptível no texto de Emília Freitas, ao descrever uma cena de psicografia presente em *A rainha do ignoto* (1899):

Ela fez a invocação, e ouviu-se um rumor semelhante a uma rajada de vento; os jornais e os papéis que estavam sobre as mesas voaram. Odete com um impulso frenético na mão corria o lápis sobre o papel com celeridade. Suas idéias não tomavam parte no que escrevia, e a letra não era a sua, notou satisfeito o Dr. Edmundo; era uma letra de mulher, miudinha e igual muito parecida com a de uma sua namorada do tempo de estudante (2003, pp. 214-215).

A descrição acima constitui apenas uma cena do romance, mas não se projeta como tema principal da narrativa. Nesse aspecto o conto “Conversão” (1927), de Coelho Neto, insere-se totalmente na temática espírita, ao relatar a conversa da filha morta com a mãe pelo telefone, tudo testemunhado pelo avô da menina.

O melhor exemplo dessa figuração, todavia, levado a cabo, encontra-se no conto “Os Negros”, presente em *Negrinha* (1920). Lobato, aqui, sabe muito bem manejar as tintas tanto na criação da atmosfera lúgubre quanto na descrição do evento: tempestades, um casarão abandonado de fazenda que em muito faz lembrar o do conto “Assombramento”, de Afonso Arinos, o espírito que fala pela boca do viajante e outros elementos acessórios à trama.

O texto se desdobra, por meio de dois narradores diferentes – um típico caso de narrativa enfeixada. Primeiramente, conta-se a chegada à fazenda por um narrador em 1ª pessoa e, no meio dessa narrativa, insere-se a do 2º narrador – o espírito de Fernão, que fala pela boca de Jonas; ao final, a narrativa volta para o domínio do primeiro narrador.

A forma como o espírito se manifesta em Jonas, sugere, quase, uma possessão:

Na marquesa, onde dormia, Jonas estremeceu. Olhei. Estava sentado e em convulsões. Os olhos exorbitados fixavam-se nalguma coisa invisível para mim. Suas mãos crispadas mordiam a palhinha rota. (...) Tentou murmurar uma palavra. Seus lábios tremeram na tentativa de articular um nome. Por fim enunciou-o, arquejante: — ‘Izabel’... Mas aquela voz já não era a voz de Jonas. Era uma voz desconhecida. Tive a sensação plena de que um ‘eu’ alheio lhe tomara de assalto o corpo vazio. E falava por sua boca, e pensava com seu cérebro. Não era Jonas, positivamente, quem estava ali. Era ‘outro’!... (LOBATO, 1950a, p.80)

Após esse ocorrido, o espírito começa a falar por meio de Jonas, relatando a sua malfadada história de amor com Izabel, filha do capitão Aleixo. A narrativa original feita pelo espírito de Fernão, pelo que indica o primeiro narrador, não obedecia a nenhum critério, sendo necessário, posteriormente, este ordenar-lhe a forma:

Aqui se interrompeu a história do 'outro', como a ouvi naquela horrorosa noite. Repito que não a ouvi assim, nessa ordem literária, mas murmurada em solilóquio, aos arrancos, às vezes entre soluços, outras num ciclo imperceptível. Tão estranha era essa forma de narrar que o velho Tio Bento não apanhou coisa nenhuma (LOBATO, 1950a, p.106)

O conto de Lobato refere-se a uma “horrorosa noite”, ingrediente cúmplice das histórias do gênero. Pode-se avaliar que a maioria das cenas relatadas até aqui mencionam a noite ou a escuridão, pois a presença delas nessa espécie de narrativa colaboram para intensificar o medo ou a perplexidade que ela possa sugerir. Sobre isso explica Delumeau: “ Que os ‘perigos objetivos’ da noite tenham levado a humanidade, por acúmulo ao longo das eras, a povoá-la de ‘perigos subjetivos’ é mais do que provável. E dessa maneira já o medo *na* escuridão pôde tornar-se mais intensamente e mais geralmente um medo *da* escuridão” (2001, p.99).

Afinal, são as criaturas notívagas aquelas que mais assustam, isso porque se escondem sob o manto da escuridão, da noite ou da sombra, sem, algumas vezes, haver a possibilidade de revelação por meio da luz. Tratar de uma figuração como a do fantasma, sem se preocupar sequer em citar algo sobre a noite seria, por certo, deixar uma lacuna aberta.

Muitos são os fantasmas capazes de se manifestar ao homem. Por vezes surgem em forma de uma memória assolada pelo passado, como em *Encarnação* ou em *O Cabeleira*; por outras, desfilam como figuras diáfanas – o que é perceptível em “Noturno nº13” ou em “Confirmação”; tais criaturas, às vezes, tomam a forma de espectros medonhos para assombrar o mundo dos vivos – caso de “Praga” – ou povoam lugares dos quais não conseguem se desligar: “Assombramento” e “A Casa sem Sono”.

Seja como for, se fantasma ou espírito, mesmo salvo as diferenças estabelecidas, eles já povoam o imaginário da humanidade há tempos remotos. Não parece haver cultura que não lide com os seus fantasmas ou países que não tenham seus lugares assombrados. Na cidade ou no campo, antes e agora, esses seres ainda se fazem presentes, talvez funcionando mais como uma projeção da consciência da inevitabilidade da morte que, por mais que incomode, é inerente ao homem.

### **5.3 A MORTE**

#### **5.3.1 O Caráter Horrível da Morte**

Tentar conceituar a morte constitui um trabalho praticamente impossível, uma vez que os argumentos a respeito dela limitam-se a hipóteses que, fora do campo biológico, não podem ser provadas. O que se torna possível, então, é observar de que maneira ela afeta a vida, o que pode ser gerado por meio dela, qual o comportamento do homem face a esse mistério no decorrer das épocas. Enfim, quanto mais se estuda sobre a morte, mais se compreende a vida. Jorge (1964, p. XVI), no prefácio de seu livro, tece o seguinte comentário: “A vida e a morte, a morte e a vida... quem poderá separá-las? Quem poderá isolar os mortos dos vivos, se estes são dirigidos por aqueles (...)”

Ao se tratar desse tema, inúmeros outros, carregados de ideologia, vem à tona, como imortalidade, alma, eternidade, céu, inferno, reencarnação etc., cada qual derivado dos mais diversos credos que vêm surgindo na humanidade desde que esta existe.

É significativo notar que as pinturas rupestres registravam o modo de trabalho do homem primitivo, isto é, como caçava, mas também ilustravam a morte. A princípio, quando alguém morria, o seu cadáver era simplesmente abandonado, mas à medida em que o homem passou a se organizar política e socialmente, criando comunidades, começa também a desenvolver uma “cultura da morte” – daí surgirem as primeiras idéias sobre imortalidade.

A idéia da imortalidade da alma ou da esperança em uma vida futura, pós morte, será solidamente encontrada no antigo Egito. Os legados de tamanha crença chegaram até a civilização atual, basta observar as gigantescas pirâmides, que, na realidade, eram os túmulos reais, nos quais foram enterrados os faraós com seus pertences na esperança de um dia retornarem. Chiavenato (1998, p.27) aponta para o fato das pirâmides serem construídas em pedra, o que “(...)queria dar um significado de eternidade a algo frágil. Na Mesopotâmia, porém, onde não se acreditava tanto na sobrevivência da alma, os túmulos eram feitos de barro mesmo.”

Com o advento do cristianismo, cujas idéias de glória e punição eterna foram bastante difundidas, começa a haver uma maior preocupação sobre o como viver. Cristo exortava a todos dizendo para não acumular tesouros aqui na terra, onde a traça e a ferrugem consomem, mas que se preocupassem em guardar o seu tesouro nos céus. Junto a isso vinha a ideologia de uma vida simples, em comunidade, onde todos repartissem o que tinham e vivessem para adorá-Lo.

Ao se oficializar a religião católica as idéias de um céu e um inferno vão ganhando força e proporções nada cristãs. A Igreja, enriquecida e ávida por poder, aproveita-se de tais conceitos para semear o medo e o terror no meio do povo, chegando ao cúmulo de cobrar indulgências. A morte passa a ser, então, uma obsessão. Averiguando-se a quantia de obras de arte que retratam esse tema na Idade Média, tem-se a confirmação disso. O medo da morte, que sempre existiu, irá crescer em proporção nessa época.

Importa salientar que o medo não é da morte física em si, mas sim um medo do porvir, daquilo que o além reserva. Torna-se fácil, então, compreender o papel da Igreja em todo esse processo. Ariès trata do assunto da seguinte forma: “Medo da danação, e não medo da morte, como diz Le Goff. Ainda que essas imagens da morte e da decomposição tenham sido utilizadas para despertar este medo, originalmente elas lhe são estranhas...” (2003, p.152)

Esse medo já referido não é fruto do período medieval, uma vez que o homem teme o que lhe é desconhecido, apenas se observa aí um crescimento de tal sentimento, na maioria das vezes fomentado pela própria Igreja. Cresce o número de rituais que antecedem e sucedem a morte, a fim de garantir ao morto o descanso eterno no lugar desejado.

Para nós, a morte é uma coisa embaraçosa: é preciso livrar-se o mais rapidamente possível do cadáver. A transferência para os locais de sepultamento acontece furtiva e apressadamente. Na Idade Média, ao contrário, toda a família, os serviçais, os vassallos, todos se reúnem em trono daquele que vai morrer. O moribundo deve fazer muitos gestos, despojar-se, distribuir entre os que ele ama todos os objetos que lhe pertenceram. Ele deve também declarar seus últimos desejos: exortar os que lhe sobrevivem a portar-se de forma melhor, e, evidentemente, submeter-se a todos os ritos que o ajudarão a ocupar, no além, uma posição que não lhe seja muito desagradável. O corpo do defunto é, a seguir, objeto de zelosos cuidados. Fica exposto algum tempo sobre o leito mortuário, que é depois transportado para a igreja. E, no interior desta, durante a vigília fúnebre, desenrola-se um último rito, na minha opinião totalmente expressivo da solidariedade que une, naquele momento, os vivos e os mortos: um banquete. Todos os membros da família e da região são convidados a reunir-se em torno de uma mesa presidida por aquele cuja alma partiu para outro local. Os pobres das redondezas são agrupados e convidados a comer; eles se beneficiam, uma última vez, da generosidade do morto” (DUBY, 1998, pp.124, 127).

Dentre os rituais realizados podem-se citar o fato dos poderosos, na hora derradeira, cercarem-se de sacerdotes, parentes e amigos, confessarem-se, receberem extrema-unção, deixarem parte de seus bens a mosteiros ou padres que se encarregariam de rezar uma quantidade de missas para o encaminhamento da alma ao céu, ou para que essa passasse o mínimo de tempo possível no purgatório – um terceiro lugar criado pela Igreja.

A literatura medieval e renascentista reflete os temores e anseios da época de forma bastante substancial, por exemplo em *A Divina Comédia* de Dante Alighieri, bem como em vários autos religiosos escritos por Gil Vicente. Céu, Inferno, Purgatório, danação, salvação são conceitos que se fazem presentes na obra desses escritores de maneira bastante evidente.

Ao mesmo tempo que reafirmava a mentalidade da época, a literatura, muitas vezes, questionava determinados valores vigentes dentro da igreja

Gil Vicente (1465-1536?), em *Auto da Barca do Inferno*, ilustra a idéia do ritual para salvar a alma, mas ao mesmo tempo revela a fragilidade de tal prática. Isso pode ser visto no episódio em que o fidalgo conversa com o Diabo:

*Diabo* Em que esperas ter guarida?  
*Fidalgo* Que deixo na outra vida  
 quem reze sempre por mi.  
*Diabo* Quem reze sempre por ti!...  
 Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi! Hi!...  
 E tu viveste a teu prazer  
 cuidando cá guarecer  
 porque rezam lá por ti?!  
 Embarca! Ou... embarcai!,  
 que haveis de ir à derradeira...  
 Mandai meter a cadeira,  
 que assim passou vosso pai  
 (1997, pp. 24-25).

Esse diálogo mostra um pouco da mentalidade do homem medieval, mas também explicita que o fato de alguém ficar rezando na terra para a salvação da alma de outrem, não adiantava de nada. Aí já se pode notar o despontar de uma nova idéia, que se firmará, especialmente, no século XVII: os teólogos dessa época afirmaram que não mais era necessário preparar o moribundo para a morte, mas sim ensinar os vivos a meditar sobre ela.

Essa meditação sobre a morte, cederá espaço ao *Carpe Diem*, nos séculos XVII e XVIII, com a proposta de se aproveitar intensamente cada instante da vida. O *Carpe Diem* torna-se um dos temas literários do período, sendo cantado por diversos poetas em diferentes países.

Mesmo em vista disso, vale ressaltar que os temores referentes à alma continuam, mas à medida em que se vai adentrando ao Século das Luzes assiste-se a um certo anseio do homem em se explicar racionalmente o mundo a sua volta, o que refutava muitos dos mitos e crenças presentes na herança cristã medieval.

Paradoxalmente, é justo sob as luzes da razão que irá despontar o texto gótico, na segunda metade do século XVIII – como já foi visto. A morte, nessa espécie de narrativa, corresponde, em partes, às idéias sobre um erotismo macabro e também sobre um gosto pela morbidez, preferências essas que começam a se fazer sentir um pouco antes, já no século XVI:

Chamamos mórbido ao gosto mais ou menos perverso, mas cuja perversidade não é declarada ou consciente, pelo espetáculo físico da morte e do sofrimento. Do século XVI ao XVIII, o corpo morto e nu tornou-se ao mesmo tempo objeto de curiosidade científica e de deleite mórbido. (ARIÈS, 2003, p. 148)

É esse “espetáculo físico da morte e do sofrimento”, cujas raízes antecedem o alvorecer do romance gótico, que poderá ser visto em muitos dos textos do gênero. A morte raramente se dará de forma natural, geralmente haverá a intervenção de forças maléficas, seja pelas mãos dos vilões ou pela ação do sobrenatural, que interagem com os personagens.

Consoante a isso, observa-se a presença de uma violência bárbara em várias dessas narrativas, como também imagens ligadas à dor, ao sofrimento, à crueldade, à putrefação, à tortura entre outras tantas. Sendo assim, a tônica referente à morte, nessa espécie de narrativa, passa a não ser aquela apregoada pelas religiões, enquanto passagem para uma outra dimensão, mas sim o “como se morre” e o terror/horror que daí pode se desprender.

Nesse sentido, as narrativas góticas ou as de terror/horror primam, por vezes, ao estabelecer os contornos de certas descrições sobre a morte, revelando-lhe o lado doloroso, brutal e violento. Isso sugere o medo, pois pensar na morte apenas como uma passagem a um outro mundo ou, até mesmo, como um fator biológico, é aceito de forma mais natural pelo homem, pois constitui um olhar sobre o fato em si; por outro lado, quando se desloca o olhar para aquilo que precede a morte, para a maneira pela qual ela pode se concretizar, o que resta é a perplexidade e o assombro quando esse formato foge aos padrões “desejáveis” do homem face ao morrer. É mais aceitável pensar em morrer de forma natural, completando-se o ciclo da existência, ou de forma tranqüila, morrer durante o sono, por exemplo, ou até acidentalmente, desde que não haja dor. O que passar disso já se torna mais temerário.

Imagens ligadas aos sepulcros, cadáveres, fantasmas, doenças e sofrimentos entrarão século XIX adentro, tornando-se predileção na pena de alguns românticos que transitarão entre as várias faces da morte, dando-lhe, por vezes, contornos mais amenos, espiritualizados, e, por outras, acentuando-lhe o aspecto do homem horrível.

Uma das imagens do caráter horrível da morte é a decomposição do corpo. Isso torna-se uma mensagem para os vivos sobre o seu futuro inevitável, por isso representa uma imagem para a qual todos não querem olhar, pois é hedionda e repugnante. Antes da ficção gótica, já houve poetas que tornaram “familiares” essa espécie de representação na poesia dos séculos XV e XVI. Ariès destaca o seguinte sobre esse assunto: “Os poetas tomam consciência da presença universal da

corrupção. Ela está nos cadáveres mas também no decurso da vida, nas ‘obras naturais’. Os vermes que comem os cadáveres não vêm da terra, mas do interior do corpo, de seus ‘licores’ naturais” (2003, p.56).

No século XIX, a decomposição é mostrada, nas páginas literárias, muitas vezes, em vida – há de se recordar os inúmeros casos de personagens físicas, cujo corpo vai definhando diariamente, expondo um espetáculo de horror e de tristeza. A arte, todavia, vale-se desse espetáculo e o transpõe para as suas diferentes linguagens, produzindo, assim, aquilo que se pode designar do belo-horrível ou belo-terrível. Mário Praz explica essa questão da seguinte forma:

A descoberta do horror como fonte de deleite e de beleza terminou por agir sobre o conceito de beleza: o horrível, na categoria do belo, terminou por se tornar um dos elementos próprios do belo: do belamente horrível se passou, em graus insensíveis, ao horrivelmente belo (1996, p.45).

Não se pode deixar de assinalar que, em vista do que aqui já foi exposto sobre o caráter horrível da morte, há de se reconhecer também uma certa presença das idéias do Marquês de Sade. Podem-se percebê-las, principalmente, no que concerne ao elo que se estabelece, em alguns casos, entre a dor física e a sexualidade e à destruição da consciência moral prescrita, principalmente, pela sociedade cristã: “Esvaziado o seu mundo de qualquer outro conteúdo psicológico que não seja o prazer da destruição e da transgressão, o Marquês de Sade move-se num clima opaco de mera matéria na qual as pessoas são degradadas ao papel de instrumentos para provocar aquele suposto êxtase divino da destruição” (PRAZ, 1996, p. 109).

É por essa esteira, portanto, que irão desfilar também os temas relacionados à crueldade e à sexualidade, ao repugnante e ao desejo, à violação de todas as normas comportamentais prescritas pela sociedade. Observe-se um trecho de “A Pudica”, presente em *As Diabólicas* (1874) de Jules Barbey d’Aurevilly, onde se unem alguns dos elementos anteriormente mencionados:

A Pudica, derrubada, estava caída sobre a mesa onde tinha escrito, e o major a segurava com um punho de ferro: toda a roupa erguida, seu belo corpo nu, torcido, como uma serpente cortada, sob seu abraço. Mas o que credes que ele fazia com a outra mão? Esta mesa de escrever, a vela acesa, o lacre fervente ao lado, todas estas circunstâncias tinham sugerido uma idéia infernal ao major – a idéia de lacrar aquela mulher, como fora lacrada a sua carta – e ele estava encarniçado naquela monstruosa lacração, na espantosa vingança de um amante perversamente ciumento! — Seja punida onde você pecou, mulher infame! — gritou (in PENTEADO, 1958, p. 82)

Nota-se nesse trecho o erotismo aliado à dor, o corpo desnudo da mulher sendo torturado de forma violenta e dolorosa. Cenas como essa encontram-se presentes na literatura com certa frequência. Isso, apenas, reitera o caráter, por vezes transgressor da arte que pretende representar o homem naquilo que ele tem de mais sublime, mas também naquilo que ele possui de mais obscuro. O alto e o baixo se completam e traduzem, dessa forma, a eterna antítese humana.

Muitas são as faces da morte horrível que se pode explorar na literatura brasileira. Selecionou-se, no entanto, aqui, um tópico que possui certa recorrência em algumas histórias de terror como também um caráter *sui generis*, no que diz respeito à crueldade e à violência: o emparedamento.

### 5.3.1.1 Do Emparedamento

Ao se citar o emparedamento como figuração da morte horrível, surgem à lembrança pelo menos dois textos antológicos do escritor Edgar Allan Poe: “O Gato Preto” (1843) e “O Barril de Amontilado” (1846).

Neles, tem-se, respectivamente, a história do emparedamento de uma mulher e a do emparedamento de um amigo. Motivada pela loucura, ou pela vingança, é que tal ação, bárbara em todos os sentidos, torna-se presente como elemento que infunde terror dentro desses textos.

Muito antes de Poe, contudo, já havia histórias que relatavam o emparedamento como forma de punição, talvez o caso mais clássico encontre-se em *Antígona*. Nessa tragédia de Sófocles, Creonte nega o sepultamento a um morto,

mas sepulta, ainda viva, Antígona, pelo fato de ela ter desafiado o poder estabelecido, rompendo com as leis impostas por Creonte.

Nessa história, o método de “emparedamento” é mais arcaico que aqueles descritos em Poe. Neste, o túmulo se encontra dentro da casa, enquanto naquele o sepultamento se dá em uma gruta. O método em si, se mais arcaico ou moderno, não é o que mais importa; o fato gera o terror, pois sugere uma morte lenta, angustiante e dolorosa.

Historicamente, ao que se sabe, o emparedamento consiste numa das formas mais antigas de castigo de morte aplicado principalmente às mulheres. Na antiga Roma era uma das formas de se punir as vestais que desafiassem as regras estabelecidas, na Turquia, constituía um castigo aplicado a mulheres adúlteras, em muitos outros países surgiram relatos, verídicos ou não, de pessoas que foram emparedadas vivas, inclusive no Brasil, também circularam casos do gênero.

A narrativa brasileira mais contundente, com certeza, de um episódio de emparedamento, se faz presente no romance *A emparedada da Rua Nova*, de Carneiro Vilela. Aqui, um suposto caso real, é recuperado pelo escritor e desfiado ao longo de praticamente seiscentas páginas, recheadas de suspense, num texto que lembra as tramas policiais.

O título da obra já se refere ao evento em si que é postergado pelo narrador até, enfim, chegar às últimas páginas onde ele é descrito em suas minúscias mais cruéis.

O enredo dessa história, já descrito anteriormente na figuração do vilão, aponta para o castigo imposto pelo poder patriarcal à filha e à mulher que transgridem esse poderio. Por isso, no romance de Vilela, o espaço passa a revelar tanto o símbolo do patriarcado urbano quanto, posteriormente, o lugar de decadência de onde emergirá o terror.

Ao se ler a obra, nota-se uma fina ironia do escritor ao mencionar o ambiente no qual fora educada Clotilde, a filha, certamente a fim de proporcionar ao leitor a idéia da origem do comportamento transgressor da jovem:

Se mais alguma coisa trouxe para a casa paterna como prenda valiosa, foram sem dúvida umas lições práticas de hipocrisia e um ódio inveterado por tudo quanto fosse contrariedade e por tudo quanto lhe parecesse reclusão. A seleção quase conventual, em que vivera durante o período colegial, fizera-lhe adorar a liberdade. Os sofrimentos por que passara na observância rigorosa de umas regras carrancas e aperreadoras, haviam acumulado no seu coração uns ódios intransigentes por tudo quanto lhe parecesse obrigação e tinham-lhe dado uma aptidão e uma presteza extraordinária para a revolta (VILELA, 1984, p. 46).

Educada em ambiente fechado, cercada de rigorosas normas de conduta, Clotilde retorna a outro ambiente, o do lar, não menos recluso e nem menos severo. Nesse ambiente vivia, também, sob as mesmas normas, sua mãe Josefina que, com o passar dos anos já não encontra mais felicidade no casamento.

A respeito do espaço enquanto referencial de valores, Benjamim Abdala Júnior diz o seguinte:

O espaço social, enquanto sistema de valores, projeta-se na psicologia das personagens formando em seus cérebros, simbolicamente, um espaço. Esse espaço – seu sistema de valores – determina o que ela pode ou não fazer. (...) Se esses atributos sociais que se projetam na sua interioridade estiverem em conflito com valores psicológicos próprios, essa personagem entrará em tensão interior, e seus pensamentos e ações serão imprevisíveis (JÚNIOR, 1995, p. 49).

É justamente isso que ocorre com as personagens Josefina e Clotilde. O envolvimento das duas com Leandro se dá de forma bastante velada e representa a transgressão aos valores ditados pela sociedade patriarcal que, dominadora, destinava à mulher apenas o espaço doméstico, o da vida familiar cheia de honra e de virtude, dentro do qual imperava a vontade masculina. Leandro é a própria tipificação do jovem irresponsável, criado nas ruas, aprendendo nelas a malandragem.

Se a casa é a representação da reclusão e da vida íntima, a rua, por sua vez, representa a liberdade e a vida pública. Quando Josefina e Clotilde se envolvem com Leandro, portanto, o que está ocorrendo supera a atração sexual; ambas encontram no amante um ideal de liberdade e de ruptura que se contrapõem

à clausura do lar; tais idéias encontram-se simbolicamente impressas nas imagens da casa e da rua.

A casa simboliza, nesse sentido, todo o poderio senhorial que se mostra, diante da sociedade, como paladino da moral e dos bons costumes, enquanto a rua representa o descaminho e a fuga a todos esses valores. Por isso, é também a casa que servirá como o instrumento final do castigo maior aplicado por Jaime Favais à sua filha Clotilde.

A cena do emparedamento, narrada pela voz do pedreiro, quando este é interrogado pela polícia, bem ao gosto e à maneira de Poe, descrevem um momento de crueldade e de terror muito intensos:

O homem ajudava-me como um servente adestrado ou desejoso de acertar. Parecia ter tanta pressa como eu. Uma cousa, porém, aterrorizava-me cada vez mais. À proporção que o ladrilho se tornava mais espesso e a parede ia subindo, os gritos da mísera sepultada iam-se tornando mais medonhos e sufocados. Pareciam partir de muito longe. De repente ouvi uma pancada forte e seca. Afigurou-se-me que com os esforços empregados, a desgraçada havia conseguido quebrar o nó que lhe prendia as mãos e que estava batendo na tábua que servia de teto à sua medonha sepultura. (...) A parede continuou a subir e a tornar-se mais espessa, e os gritos a ficarem mais longínquos e as pancadas mais surdas e quase imperceptíveis. Com pouco, a parede estava totalmente feita e não se percebia mais uma só pancada, nem um só gemido. Reinava silêncio lúgubre e só a luz do candeeiro crepitava, iluminando as nossas duas figuras imóveis e silenciosas (VILELA, 1984, p. 551).

A descrição inicial da rua Nova, que serve de abertura para o capítulo III e de moldura para a narrativa, assume uma outra tonalidade no capítulo XIX – o que encerra a história. Aqui, a rua já não é mais o ambiente claro e movimentado descrito inicialmente, a cena noturna ocupa boa parte desse capítulo, conferindo-lhe um ar sombrio e de penumbra – a solidão impera e o foco principal da descrição se concentra no ambiente onde se passa a terrível cena do emparedamento. O lugar público – o da rua – cede espaço para o lugar íntimo – o da casa – dentro do qual será desencadeado o terror.

O castigo comum aplicado às mulheres à época – a expulsão do lar – não é, literalmente, consumado em Clotilde. Metaforicamente, porém, podemos perceber que a filha será também “expulsa de casa”, pois o espaço destinado a ela

será o da exclusão, um ambiente abandonado que fica aos fundos ou no porão do sobrado. Instintivamente, sem precisar recorrer a quaisquer estudos a respeito, sabe-se que uma casa possui espaços diferenciados – há espaços mais públicos e aqueles mais reservados apenas ao convívio íntimo familiar. Quando a moradia possui um quarto nos fundos ou no porão, geralmente, esse se torna o lugar de despejo, de se guardar tudo aquilo que, de uma maneira ou de outra, não pode mais ocupar os espaços privilegiados da casa.

É de se notar que Clotilde, primeiramente criada no espaço seguro do lar, depois confiada ao espaço enclausurado do colégio, finalmente, encontra seu fim num espaço também fechado. Tudo o que ela sempre detestou – o confinamento – é justamente o que lhe serve de algoz em seus últimos momentos.

O terror que essa cena infunde possui seu precedente nos romances ou novelas góticas, que apresentavam, quase sempre espaços fechados e/ou labirínticos onde mocinhas perseguidas se perdiam, eram encerradas ou mortas. A título de exemplo vale lembrar aqui a cena descrita por Lewis em *The monk* (1796), na qual Antonia é violada e morta por Ambrosio em uma cripta subterrânea.

Após emparedar a filha, Jaime Favais viaja, no próximo dia, para a Europa, acompanhado de Josefina, completamente louca e desvairada. Após anos fora do Brasil o comerciante volta para Pernambuco e tenta habitar seu antigo sobrado. Isso, porém, não se torna possível, pois a casa trazia à tona as recordações de seu crime e, ao lado disso, ele ainda tinha que assistir, impassível, à usurpação de sua fortuna por parte de seu sobrinho:

Durante as noites, acontecia-lhe acordar sobressaltado como se houvessem soado ao pé de si gemidos lúgubres e abafados. Outras vezes parecia-lhe ver surgir ao seu lado o espectro esquelético e medonho de sua mulher ou a figura branca e vaporosa de sua filha. Passava noites inteiras acordado, e às vezes se enfurecia contra si mesmo, por sentir-se fraco e impotente para reagir contra todas aquelas aberrações do seu espírito doente e sobretudo por ser obrigado a assistir impassível e humilde a demolição, antes a usurpação de sua fortuna pelo seu sobrinho (VILELA, 1984, p.555).

O terror se completa com essa cena final descrita, pois o lugar, outrora imagem do poder social e familiar, funciona, agora, como espaço de decadência, guardião de uma memória assombrada pelos fantasmas do passado.

Dessa forma, ele assume, ao longo do romance, posições paradoxais de poder e decadência, enfeixando toda a narrativa da família Favais.

Este passado pulou das páginas da história (se é que o fato foi verídico) e adentrou os limites da ficção, consagrando um dos muitos lugares assombrados do Recife Velho. Tais lugares, na verdade, passam a figurar no imaginário social como ponte entre uma realidade tangível e fatos inexplicáveis, verdadeiros portais onde se conecta o passado ao presente e de onde se colhem histórias que ajudam a escrever a História da cidade.

Também dentro de uma casa é que Fernão, personagem do conto “Os Negros”, de Monteiro Lobato, será emparedado vivo pelo capitão Aleixo. O texto lobatiano encontra algumas similaridades com o romance de Vilela, como: o desafio ao poder patriarcal (Fernão namora escondido a filha do fazendeiro), o emparedamento feito em lugar de exclusão (na casa-do-tronco) e a memória assombrada do lugar (a fazenda passa a ser mal assombrada).

Como diferença, todavia, pode-se dizer que o narrador do evento – o espírito de Fernão – no conto de Monteiro Lobato, economiza a descrição da cena:

Outro, um pedreiro, misturava cal e areia no chão rente a uma pilha de tijolos. O fazendeiro também ali estava, de braços cruzados, dirigindo o serviço. Vendo-me desperto, aproximou-se do meu ouvido e murmurou com gélido sarcasmo as últimas palavras que ouvi sobre a terra: — Olhe! A tua noivinha é aquela parede... Compreendi tudo: iam emparedar-me vivo... (LOBATO, 1950a, p. 105).

Não se promove aqui a descrição paulatina do evento, como é feito em Carneiro Vilela, o terror é infundido pela sugestão do que ocorreu, bem como pela constatação feita pelo narrador ao final do texto: “De caminho espiei pelas grades da casa-do-tronco: na taipa grossa da parede havia um trecho murado a tijolo... Afastei-me horripilado” (LOBATO, 1950a, p. 108).

Em ambos os casos o emparedamento é a consumação de um castigo. Uma outra variante dessa morte, não menos terrível, refere-se ao ato de alguém ser enterrado vivo, um típico caso de morte aparente como bem define Ariès (2003):

Efetivamente, existe uma ponte entre os dois mundos, que é o medo de ser enterrado vivo e a ameaça da morte aparente. Estes surgem nos testamentos da segunda metade do século XVII e duram até a metade do século XIX. Entendia-se por morte aparente um estado muito diferente do nosso atual estado de coma. Era um estado de insensibilidade que se assemelhava tanto à morte quanto à vida. (...) O morto podia despertar desejo, mas o vivo também podia ser encerrado na prisão do túmulo e acordar em meio a indizíveis sofrimentos. Eis o que provocou grande medo, ainda que fossem possivelmente raras as probabilidades de tais acidentes (p.157-158).

Em “O Defunto” (1907), Thomaz Lopes fornece aos leitores uma história em que a personagem acorda dentro do caixão, já emparedada em seu túmulo. Um narrador em 3ª pessoa, onisciente, relata, sem pressa e com riqueza de detalhes, toda a agonia vivida pela personagem em sua derradeira tentativa de escapar à morte. Já de início, uma sensação claustrofóbica invade a narrativa:

Quando ele despertou, deitado ao comprido num estreito caixão negro e dourado, tinha as mãos postas numa derradeira prece. Lançou vagamente os olhos em torno, e em torno tudo era silêncio e treva. Procurou levar as mãos aos olhos, mas sentiu as mãos presas, sem movimento; e pareceu-lhe então que estava morto. (...) Rebenta o caixão, levanta-se, quer correr, mas bate de encontro a uma parede, uma fria e cinzenta parede de mármore. Rápida e rija vem-lhe a certeza de estar enterrado vivo, prisioneiro da morte, atirado num calabouço. No silêncio e na treva... (LOPES, 1959, p.285).

Todo o cansaço, a dor e o delírio que se abatem sobre o personagem são acrescentados à narração de maneira gradativa até o clímax, quando, transido, sedento e faminto o personagem vivencia sua última experiência:

O enterrado ouviu a seus pés um guincho fino; os olhos tiveram um rápido brilho de prazer e, estendendo as mãos crispadas, apanhou um rato, vivo e mole. Abrindo os lábios num sorriso que devia ser de imbecilidade, bestializado e faminto, levou o rato à boca, frio, áspero, nojento, estrebuchando e guinchando entre os dentes. Oh! mas a sede! A sede que aquela carne repulsiva aumentara! A fome que ela fizera crescer! – E então, num esforço hercúleo, ergueu-se; olhou a treva um instante, com um olhar profundo, calmo, parado. De repente, soltando um uivo de fera enjaulada, rasgou as roupas, dilacerou-as – e, nu, selvagem, rugindo e chorando de desespero, retalhou com os dentes a carne branca de seus braços... (LOPES, 1959, p.285).

O sentido de aflição que se faz presente ao longo de todo esse texto e, principalmente, em seu epílogo não encontra precedentes nos outros textos contidos nessa figuração e citados até aqui. A crueldade presente no conto de Lopez, não advém de um vilão, mas se projeta diante de uma fatalidade, de um equívoco.

O terror também é evocado no conto por não abrir espaço para as reflexões de natureza transcendental que, geralmente, presidem a morte: céu, anjos, paraíso, Deus, reencarnação, planos espirituais etc. Quando se levantam discussões dessa natureza, o clima de medo diante da morte torna-se, talvez, um pouco menor, uma vez que ela passa ser encarada como uma passagem, um lapso, uma mudança.

Ao se trabalhar apenas o aspecto material e fisiológico, acentua-se o caráter horrível da morte, descarta-se a esperança e se focaliza o sofrimento. Tanto em a *Emparedada da Rua Nova* quanto em “Os Negros”, levanta-se, mesmo que tenuamente, a discussão sobre a perenidade da alma. Todavia, a perspectiva apresentada, não traduz dias melhores, mas sim revela uma memória triste e assombrada, presa aos lugares de origem da morte cruel, almas sem descanso eterno, condenadas a vagar pelo mundo dos vivos, assombrando-os.

Dessa forma, pode-se perceber, que não apenas a literatura de terror da América do Norte, ou a da Europa transitaram pelos domínios da perversidade humana, ou do fatídico que pode atingir o homem. A literatura brasileira também imprimiu sua marca em textos dessa natureza, não deixando nada a dever às outras, assimilando alguns expedientes, mas também compondo junto a eles ingredientes típicos e originais.

### **5.3.2 Necrofilia**

A necrofilia constitui, geralmente, um daqueles assuntos sobre o qual o ser humano prefere não falar. O tema não ocupa as grandes rodas de conversa, nem é tratado nos noticiários que atingem a grande massa da sociedade. Muitos, por conta disso, tem dificuldade em crer que exista tal ação e que um ser humano seja capaz disso, outros, talvez, nem saibam ao certo do que se trata.

O fato é que a necrofilia e os necrófilos parecem ficar mais circunscritos às páginas policiais ou àquelas que tratem de psicanálise. Pouco se fala e pouco se ouve sobre o assunto, a não ser quando se pesquisa sobre ele na literatura especializada.

Sendo assim, torna-se comum as pessoas acharem que se trata de uma perversão rara, que atinge, apenas, a uma exígua parcela da população. Impossível se torna dizer se isso é ou não verdade, pois o necrófilo evita a exposição e, por isso, nem os estudiosos possuem exata noção a respeito do problema.

Erich Fromm conceitua a necrofilia da seguinte maneira:

O termo 'necrofilia', amor ao que é morto, tem sido aplicado geralmente a apenas duas espécies de fenômenos: (1) necrofilia sexual, o desejo manifestado pelo homem de estabelecer relações sexuais ou qualquer outra espécie de contato sexual com o cadáver de uma espécie de fêmea; e (2) necrofilia não-sexual, o desejo de manipular, de se aproximar e de examinar pela visão os cadáveres e, particularmente, o desejo de desmembrá-los (1987, p. 435).

Os dois conceitos trazidos pelo psicanalista e filósofo alemão abrangem, no geral, aquilo que se conhece sobre necrofilia. Erich Fromm, porém, ao longo do seu estudo, aprofunda mais a discussão sobre o assunto, mostrando as variantes do tema, bem como a opinião de outros estudiosos a respeito.

Deixando o campo conceitual da psicanálise e avançando um pouco sobre a literatura, percebe-se que esta não evitou representar a necrofilia; Mário Praz (1996), afirma que ela é "... uma das clássicas variações do sadismo" (p.208), o que a liga a outras formas de transgressão.

A faceta mais explorada pela literatura em torno da necrofilia é aquela que a liga à sexualidade – primeiro dos conceitos desenvolvidos por Erich Fromm. Essa representação na literatura, todavia, encontra-se, muitas vezes, de forma sugestiva, romantizada.

Não é à toa que os poetas ultra-românticos cantam as pálidas virgens e expressam o seu desejo de unirem-se a elas, muitas delas já se encontram mortas, mas ainda assim são objetos do desejo. Ao se acrescentar a tonalidade romântica à necrofilia, esconde-se-lhe o rosto terrível, fazendo com que

ela soe idealizada, metáfora de amores impossíveis e inatingíveis. Ao se lhe despir o véu romântico, entretanto, o que se mostra é, então, a face patológica e angustiante do ato.

A literatura brasileira apresenta textos em que ocorrem essas duas faces da necrofilia. Em um primeiro momento, há uma face romântica revelada no texto “Solfieri”, de *Noite na Taverna*. Observe-se o trecho em que Solfieri viola o cadáver da mulher amada dentro de uma igreja:

Preguei-lhe mil beijos nos lábios. Ela era bela assim: rasguei-lhe o sudário, despi-lhe o véu e a capela como o noivo os despe à noiva. Era mesmo uma estátua; tão branca era ela. A luz dos tocheiros dava-lhe aquela palidez de âmbar que lustra os mármore antigos. O gozo foi fervoroso – cevei em perdição aquela vigília. A madrugada passava já frouxa nas janelas. Àquele calor de meu peito, à febre de meus lábios, à convulsão de meu amor, a donzela pálida parecia reanimar-se (1984, p.35).

Embora seja revelado, posterior a essa cena, que a moça estava em estado de catalepsia, o narrador, ao violá-la, não sabia disso, pensava que ela estivesse morta. A tendência necrófila de Solfieri se prova ao final do texto, quando a amada, agora sim morta, é enterrada no quarto sob o leito dele.

A cena transposta acima não chega a chocar, pois o ato em si se encontra envolto na linguagem romântica, o corpo “morto” não está putrefacto, mas é revelado num jogo de luz e sombra que acentua ainda mais o erotismo da descrição.

Os termos sudário, véu, noiva, branca, luz, palidez, mármore remetem à brancura, à claridade e, metaforicamente, à castidade da moça. Toda essa luminosidade é contrastada com a penumbra do ambiente: “Quando dei acordo de mim estava num lugar escuro...” (1984, p.34), o que cria a imagem da bela morta, da virgem intocada e idealizada – fato que minimiza a crueza do ato praticado por Solfieri.

Ao despir, porém, a necrofilia dos aparatos românticos, o que surge são cenas de horror que apelam diretamente aos sentidos, causando repugnância. Nesse quesito, não poderia haver melhor exemplo que a novela *Violação* (1899), de Rodolfo Teófilo.

A história, passada em uma vila do litoral cearense, tem como pano de fundo uma epidemia de cólera-morbo que dizima quase a população do local. As primeiras linhas da novela já apontam para o fato que se irá consumir ao final do texto: “A triste cena de bruteza humana que vou narrar...” (1979, p.236).

Essa cumplicidade do narrador com o evento, se dá pelo fato de ter sido ele um dos protagonistas. Por isso o juízo acerca do ocorrido aparece logo na primeira linha, ao narrador julgar o ato como de bruteza humana. o que se passa a narrar, então, é inimaginável. A forma como o vilarejo vai sendo dizimado pela peste, os corpos a céu aberto, o medo do contágio lembram alguns episódios descritos pelos historiadores sobre a peste negra.

Na descrição do ambiente empestado, coalhado de cadáveres se decompondo a céu aberto é que irá se compor o cenário para o episódio de violação do cadáver da noiva do narrador. A cena é assistida por este que todos julgam estar morto, também vítima da peste. O narrador não está morto, mas, sem forças para reagir, é obrigado a assistir ao terrível espetáculo:

Estávamos à mercê de dois monstros dominados somente pelo instinto bestial. Ela seria vítima inconsciente daquela cena de bruteza humana, e eu seria a vítima consciente. (...) Os dois monstros, cada qual mais repelente pela sua moral, mais imundo pelo seu físico, mais asqueroso pelos seus vícios, indignos mesmo do amor de um cadáver, cevaram-se à farta na virgem morta, enquanto adormeci ou desmaiei!... (1979, p.254-255).

Aqui, o que chama a atenção é o aspecto hediondo da cena, isso porque os termos utilizados no discurso remetem a esse aspecto: monstros, instinto bestial, bruteza, repelente, imundo, asqueroso, vícios, indignos. Junta-se, portanto, o ato de perversão (terrível por si só) a uma série de palavras que auxiliam na construção do sentimento de horror que, certamente, é compartilhado pelo leitor.

Utilizando o mesmo caminho de Teófilo, Monteiro Lobato dá vida ao seu personagem mais monstruoso em “Bocatorta” (1918). Aqui, a atmosfera lúgubre e pesadelar que falta no texto de Rodolfo Teófilo, é construída passo a passo, desde a composição do monstro até as tonalidades do ambiente pantanoso, descrito logo na primeira página do conto.

Algo que causa surpresa no conto, é o fato de Bocatorta ser considerado, pelo major Zé Lucas, um “monstro” inofensivo, embora repugnante. Essa idéia é desfeita, ao final, quando Eduardo, o major Zé Lucas e o feitor da fazenda assistem à cena de violação do cadáver de Cristina:

Um quadro hediondo antolhou-se-lhes de golpe: um corpo branco jazia fora do túmulo – abraçado por um vulto vivo, negro e coleante como o polvo. O pai de Cristina desferiu um rugido de fera, e qual fera mal ferida arrojou-se para cima do monstro. A hiena, mau grado a surpresa, escapou ao bote e fugiu. E, coxeando, cambaio, seminu, de tropeço nas cruces, a galgar túmulos com agilidade inconcebível em semelhante criatura, Bocatorta saltou o muro e fugiu, seguido de perto pela sombra esganiçante de Merimbico. Eduardo, que concentrara todas as forças para seguir de longe o desfecho do drama, viu passar rente de si o vulto asqueroso do necrófilo... (LOBATO, 1950b, p.194).

O fato de a cena se passar no cemitério projeta a descrição para a ambientação gótica, embora mesclada aos elementos rurais da narrativa. Nesse sentido, vale dizer que a ambientação do conto “Solfieri” é gótica em seu sentido mais tradicional, pois se passa dentro de uma igreja, em Roma e também no cemitério. Álvares de Azevedo promove uma evasão do cenário nacional, ambientando a história na Europa, enquanto Monteiro Lobato constrói o ambiente tenebroso dentro de uma fazenda.

Os três textos mostrados aqui referem-se à violação do cadáver, ao sentido erótico, instintivo e brutal que alguns trechos revelam. Há, todavia, algumas sugestões sobre necrofilia, embora não apontem para o ato sexual, que foram registradas por alguns escritores.

Coelho Neto, em “A Tapera”, (1896), relata a história de Honório Silveira que, após presenciar uma série de acontecimentos fantasmagóricos envolvendo sua esposa morta, desenterra o cadáver desta e leva-lhe o crânio embora: “E todos os ossos ali estavam amarelecidos e, sobre o crânio, como filandras, os cabelos emaranhados. Tomando-os, pareceu-me que ainda recendiam voluptuosamente. Beijei-os, chorei sobre eles e parti levando-os...” (NETO, 1933, p. 115).

Nesse trecho, como também na seqüência da narração, a personagem se interessa por uma parte do corpo morto, mais precisamente o crânio.

É de se imaginar, e isso se torna repugante, alguém beijando um crânio do qual ainda pendiam os cabelos da falecida. Não há a violação do cadáver no sentido da prática do ato sexual, mas aflora o sentido erótico macabro que provém da cena.

Algo em comum todos os textos trabalhados nessa figuração possuem: trata-se, sempre, de homens necrófilos. Os estudos sobre o assunto explicam que a necrofilia é uma perversão exclusivamente masculina, não se manifestando em mulheres.

Que dizer então, de uma sugestão necrófila que ocorre em “Catimbau”, texto de Humberto de Campos, no qual uma moça beija os lábios da cabeça recém decepada de um peão? “A cabeça do vaqueiro foi encontrada primeiro, coberta de sangue e terra. O corpo foi achado depois. Uma hora mais tarde, a cabeça decepada de *Catimbau* recebia na boca sangrenta, no alpendre da fazenda, diante dos companheiros comovidos, o seu prometido beijo de Natal...” (1951, p. 48).

Surpreendente nesse conto, além da figura feminina ter tal atitude, é o fato de o texto não ser uma narrativa de terror/horror. Trata-se, sim, de uma história de ambiente rural, cujo tema é o amor do vaqueiro por uma bela moça. O trecho que foi acima transcrito é o recorte do final do conto, única menção ao horrível, talvez, por isso, ela se torne instigante.

A necrofilia, provavelmente, não é um tema que atraia multidões nem, tampouco, que seja aprazível a elas. O texto literário, no entanto, a representa, seja no campo do real ou do fantástico, em narrativas sombrias, derivadas das histórias de terror/horror e em outras que não respondem a esse caráter.

Pode-se afirmar, portanto, que a literatura desconhece fronteiras, nela cabem, tal como no cérebro de Brás Cubas, não só a atmosfera da águia e do beija-flor, mas também a da lesma e do sapo. Isso a faz completa e confere a ela seu caráter humanizador.

### 5.3.3 Antropofagia

Quase tão antiga quanto a humanidade, a antropofagia pode se apresentar sob múltiplas insígnias: cultural<sup>30</sup>, religiosa e ritualística, fisiológica, sexual etc. Seja qual for a forma como se apresenta, o fato é que ela está diretamente ligada às noções de alteridade e de fronteira, intimamente unidas entre si. Sobre o conceito de fronteira Bellei (2000) assinala o seguinte:

Assim contextualizada, a fronteira não é jamais simplesmente uma linha divisória, mas o lugar que marca sempre o desequilíbrio de poder e conhecimento entre o central e o periférico, o superior e o inferior. A fronteira é o lugar de uma (des)valorização no qual o elemento subordinado não pode deixar de sentir ao mesmo tempo o desconforto da angústia da influência e o embaraço do inevitável desejo de copiar e imitar. (p.150)

Quando se lê a literatura de viagens do áureo período das navegações, logo se percebe de que maneira esse sentido de fronteira torna-se um fator de conflito, não pelo fato de se conhecê-lo, mas sim pela quase total ignorância a respeito.

O que se vê, salvo algumas exceções, são exploradores provindos da metrópole que, num primeiro momento, se assombraram ante as descobertas de novos lugares, de novos povos e de costumes diferentes. Posteriormente, porém, quando se levantaram os interesses da colonização, violaram-se os princípios ligados à alteridade, considerando-se o antigo habitante da nova terra um ser bárbaro, inferior, brutal em sua cultura, um ser que precisava, a qualquer custo, ser “vestido” de civilização.

Os relatos que esses viajantes faziam, misturavam a realidade ao fantástico, transitando entre o maravilhoso e o grotesco. No meio de tais relatos, algumas vezes, descreveram-se os hábitos antropofágicos de alguns povos, geralmente, sem a mínima compreensão cultural ou religiosa que envolvia esses eventos. A antropofagia resumia-se, portanto, a um rito selvagem e hediondo, fruto

---

<sup>30</sup> Não se fará menção, ao longo dessa figuração, à antropofagia pregada por Oswald de Andrade, por se compreender que, embora tenha raízes históricas, ela não corresponde ao viés estudado dentro desta tese, ou seja: o terror/horror, o misterioso, o gótico.

da barbárie dos povos “não civilizados”. Não se pode ignorar que isso, muitas vezes, serviu de pretexto para se eliminar tribos inteiras.

Assim, o central e o periférico se confrontaram e aquele, imbuído de uma noção superioridade subjugou o outro, tentando aniquilá-lo em sua cultura, religião e meio de vida social.

Nem sempre, porém, a antropofagia corresponde a rituais praticados por povos dito selvagens. Lançando um olhar anterior à era cristã, percebe-se um relato contido na Bíblia, especificamente no Livro de 2 Reis 6: 25 – 29, no qual a prática da antropofagia se dá por razões de escassez de alimentos:

25 E houve grande fome em Samaria, porque eis que a cercaram, até, que se vendeu uma cabeça de um jumento por oitenta peças de prata, e a quarta parte de um cabo de esterco de pombas, por cinco peças de prata. 26 e sucedeu que, passando o rei pelo muro, uma mulher lhe bradou, dizendo: Acode-me, ó rei, meu senhor. 27 E ele lhe disse: Se o Senhor te não acode, de onde te acudirei eu, da eira ou do lagar? 28 Disse-lhe mais o rei: Que tens? E disse ela: Esta mulher me disse: Dá cá o teu filho, para que hoje o comamos e amanhã comeremos o meu filho. Cozemos, pois, o meu filho e o comemos; mas, dizendo-lhe eu ao outro dia: Dá cá o teu filho, para que o comamos, escondeu o seu filho (p. 392).

Sabe-se que, em condições extremas, o homem é capaz de recorrer à prática do canibalismo, lembre-se o caso ocorrido nos Andes, em 1972. No meio animal, isso é bastante comum: práticas de canibalismo muitas vezes não se dão apenas por razões de fome extrema, mas também como um meio que os mais fortes se utilizam para eliminarem os mais fracos ou os concorrentes.

Da mesma forma que a Bíblia, a literatura brasileira traz alguns casos de antropofagia ligados a situações extremas. O primeiro que pode ser mencionado, encontra-se no livro *A Fome*, de Rodolfo Teófilo. Sugere-se a prática antropofágica em meio à seca extrema, onde seres mortos-vivos perambulam sem rumo pela caatinga. Leia-se a seguinte descrição de um ser faminto que se aproxima da filha de Freitas:

As narinas dilatam-se-lhe mais, fareja, sorve o cheiro daquela carne sadia na qual tem ímpetos de saciar a fome, de rasgá-la a dentadas. O delírio aumenta, os músculos das faces retesam-se, relaxam-se, executam enfim uma série de movimentos desordenados, de contrações espasmódicas e, na esperança de mastigar as faces da moça, dá um passo para ela, vacila, mas depois firma-se melhor nas pernas, que cambaleiam (1979, p. 34).

A cena, logo após, evolui da antropofagia (que não se consuma) para uma espécie de canibalismo mais terrível ainda: a que devora partes do próprio corpo. No romance, Manuel Freitas fere o faminto que se achega à filha, no ímpeto de devorá-la e, então, ocorre o seguinte:

O faminto leva a ferida à boca e, com uma avidez que desarma e comove Freitas, suga o sangue que sai do ferimento, um sangue incolor como o de insetos. A sucção era feita com uma gula infrene. O faminto parecia querer sugar pela ferida todos os líquidos do corpo. Nem uma gota mais vertendo o ferimento, começou a comer as próprias carnes! (1979, pp. 34 - 35)

Tristeza e comoção, além do horror, se desprendem do texto de Teófilo e a antropofagia se justifica pela necessidade de sobrevivência. Álvares de Azevedo, em *Noite na Taverna*, narra um caso de antropofagia que, a princípio, se justifica pela necessidade, no conto intitulado “Bertram”.

Após um naufrágio, o narrador, sua amante e o comandante do navio vêem-se numa jangada sem ter mais o que comer. Os três promovem um sorteio para ver quem seria devorado e a sorte cai sobre o comandante. A antropofagia, aqui, como afirma o narrador, torna-se uma lei: “Isso tudo, senhores, para dizer-vos uma coisa muito simples... um fato velho e batido, uma prática do mar, uma lei do naufrágio – a antropofagia” (1984, p. 50).

Como alega o narrador: “Aquele cadáver foi nosso alimento por dois dias... Depois as aves do mar já baixavam para partilhar minha presa” (1984, p. 52). Observe-se que, ao narrador enunciar esse trecho do discurso, ele se refere ao comandante morto como uma presa, o que alude à condição animal a que o homem se submete numa situação de extrema emergência. Afloram os instintos e a razão é relegada a segundo plano.

Embora o texto de Azevedo pertença à escola romântica, a evidência de que o instinto age sobre a razão é indiscutível. A outra face do horror que daí se desprende, não é descrita: o fato da amante do narrador ser esposa do comandante e ter de comer-lhe as carnes. Em nenhum momento a esposa se opõe à execução do marido, o que parece apontar para a preferência ao amante, que conheceu há poucos dias.

Nessa preferência revela-se um leve toque de erotismo macabro, além da necessidade de alimento, o fato de juntar-se ao amante e não defender o marido, permite essa observação. Ao descrever a morte da amante, o narrador não se desvencilia desse erotismo, compondo uma cena na qual Eros e Thanatos se fundem e se confundem num só delírio:

Então ela propôs-me morrer comigo. Eu disse-lhe que sim. Esse dia foi a única agonia do amor que nos queimava: gastamo-lo em convulsões para sentir ainda o mel fresco da voluptuosidade banharmos os lábios... era o gozo febril que podem ter duas criaturas em delírio de morte. Quando soltei-me dos braços dela a fraqueza a fazia desvairar. O delírio tornava-se mais longo, mais longo, debruçava-se nas ondas e bebia a água salgada e oferecia-me nas mãos pálidas dizendo que era vinho. As gargalhadas frias vinham mais de entuviada... (1984, p. 52).

No trecho fica evidente o sentido erótico aliado à perspectiva de morte. O enlace amoroso ocorrido, na ânsia de se aproveitar o tempo que resta, precede o delírio e a morte da mulher. Prazer e morte, volúpia e agonia confundem-se formando um único momento.

O fato do tema da morte carregar-se de sentido erótico é tratado por Philippe Ariès como sendo um fator que se torna mais latente a partir do final do século XV e encontra seu apogeu no século XIX. De qualquer forma, o texto romântico é que consagrará tal formato que, variando ou não, atravessará as fronteiras do século XIX e encontrará acolhida no século XX. Isso torna-se nitidamente observável em um conto de Humberto de Campos chamado “Juramento” (1932).

A história, narrada por Ramon Gonzalez y Gonzalez, tem como tema central a antropofagia, mas persistem nela aqueles elementos do erótico macabro relacionados ao texto de Álvares de Azevedo.

Ramon conta a história de amor, ocorrida trinta anos antes, quando ele tinha quarenta anos, pela jovem Consuelo, moça de dezesseis anos, filha de um amigo seu. A jovem rejeita o pedido de casamento de Ramon e este, interiormente, fez um juramento: “Aquele coração havia de, um dia, pertencer-me” (CAMPOS, 1951, p.167).

Certo dia, Consuelo e seu pai, ao irem visitar uma propriedade de Ramon que ficava próxima a uma floresta muito densa foram atacados pelos índios xurupinás e levados cativos até à aldeia para serem devorados.

Em meio à narração do fato, o narrador Ramon Gonzalez, tece um comentário no qual se percebem rastros de Sade:

— O senhor já viu cousa que mais excite um homem, despertando-lhe toda a bestialidade, do que o corpo de mulher martirizada? Seminua, com os lindos seios morenos pulando quase da camisa esfarrapada, o colo arranhado, o rosto porejando sangue, pelo esforço físico e pelo pudor...? (CAMPOS, 1951, p.167).

Na revelação dos rastros sádicos, evidencia-se o aspecto sombrio do prazer ligado à dor, à flagelação ou ao suplício. Nesse sentido adverte Heitor Ferraz: “Basta pensar que Sade está no coração de quase todos os escritores que desceram aos subterrâneos do homem, sem medo dos vícios que encontrariam, e de lá voltaram com uma literatura debochada, eivada de perversões e revelações, que ainda causa enorme desconforto no leitor” (2006, p. 31).

Esse desconforto, trazido à tona pelo comentário do narrador, se avulta na página seguinte do conto de Humberto de Campos, na qual é descrito o sacrifício de Consuelo, o esquartejamento de seu corpo e o canibalismo dos índios, bem como o do próprio narrador que irá comer o coração da jovem:

Vi quando a mataram, com uma pancada vigorosa no crânio... como são feios os miolos, aparecendo, ensangüentados, entre a pasta dos cabelos!... vi quando um de seus seios, tão redondo, tão rígido, tombado do girau, rolou na areia do chão, onde um velho cachorro o tomou nos dentes (...). Vi quando a esquartejaram, quando a retalharam, quando a distribuíram, em pedaços sangrentos. (...) Indiquei um pedaço de carne roxa, que aparecia, repugnante, entre as vísceras, o qual me foi trazido, e eu comecei, também, a devorar. (...) — Era o coração. Havia cumprido o meu juramento... (CAMPOS, 1951, pp.171-172).

Além dessa relação do erotismo com a morte que se desprende do texto de Campos, nota-se também que a descrição revela alguns detalhes de antropofagia religiosa/ritualística, sobre a qual já se comentou.

Despida da idéia de um erotismo macabro de contornos românticos é que a antropofagia surge em um conto de Monteiro Lobato, numa perspectiva lúgubre e assombrosa, gerada pela mente cruel do coronel Teotônio em “Bugio Moqueado”.

O assombro que percorre essa história não se dá apenas pelo fato de a mulher do coronel ter que comer, diariamente, uma porção da carne de seu amante, morto e moqueado. O clima que envolve o antigo casarão é sombrio e o encontro do narrador com a mulher do coronel resvala pelas veredas do gótico:

Tive essa impressão. Sem pingo de sangue no rosto, sem fulgor nos olhos vidrados, cadavérica, dir-se-ia vinda do túmulo naquele momento. Aproximou-se, lenta, com passos de autômato, e sentou-se de cabeça baixa. (...) A escuridão da alcova, o ar diabólico do urutu, aquela morta-viva morre-morrendo a meu lado, tudo se conjugava para arrepiar-me as carnes num calafrio de pavor (LOBATO, 1950a, p. 34).

O momento em que o narrador percebe algo de diferente dentro da despensa (na verdade a carne do negro que fora moqueada) se tingem das mesmas tintas escuras da descrição anterior: “Com os olhos já afeitos à escuridão, eu divisava melhor as coisas. (...) Vi lá umas brancuras pelo chão – sacos de mantimento – e, pendurada a um gancho, uma coisa preta que me intrigou” (LOBATO, 1950a, p. 34).

Monteiro Lobato consegue invocar, nesse conto, alguns dos elementos das histórias de terror aliando-os à penumbra gótica ao modelar o tema do texto. Embora só o aspecto da antropofagia suscite horror ou assombro, no conto lobatiano agregam-se esses outros elementos que cooperam na composição do terror/horror.

Excetuando-se a literatura de viagens, dos cronistas da época da colonização, e os estudos antropológicos a respeito, a literatura parece transitar pouco pela temática da antropofagia dentro dos aspectos elencados neste trabalho.

Da fome à perversão, do sexo à insanidade, as figurações que aludem à antropofagia dentro daquilo que aqui foi levantado, revelam a face bárbara e violenta que o ser humano pode vir a assumir. Face essa que ocupa algumas das páginas literárias da literatura nacional, inclusive em textos de caráter mais canônico, mas que também percorre toda a história da aventura humana, povoada pelas conquistas mas também pelo medo.

## 6 FRAGMENTOS DISPERSOS NAS FENDAS DO ESQUECIMENTO

Constituiu-se um fato quase comum afirmar que a literatura brasileira não enveredou pelos caminhos obscuros da produção macabra, sinistra, sombria – seja lá qual for o nome que se queira atribuir às muitas ramificações provenientes do gótico europeu, que ocorreram a partir do século XVIII. Isso foi aceito durante muito tempo, pois, em meio à produção canônica achavam-se poucos indícios de que houvesse realmente tal incursão.

Essa afirmação, muitas vezes, foi baseada mais na observação das manifestações culturais existentes no Brasil, na maioria dos casos ligadas à luz, à festa, ao calor e ao otimismo, que num estudo efetivo sobre o que esse país guarda nas sombras e na escuridão de seu imaginário e que, conseqüentemente, reflete sobre sua literatura.

De fato, não há como negar que o aspecto animado e brejeiro parece constituir parte considerável do estilo brasileiro; isso não significa, porém, que não exista um outro lado, que surja numa contramão que legitime e crie o contraste do Humano. Esse contraste por vezes tem raízes na própria pátria brasileira, mas em muitos casos foi trazido pelo europeu colonizador e vicejou numa terra nova, produzindo seus respectivos frutos ou introduzindo sua genética, mesclando-se à seiva do Brasil.

Ao se tratar de literatura é mister, todavia, assinalar algumas reflexões que se fazem pertinentes a respeito da produção ficcional: a questão da tradição, da canonização e da identificação.

Em se partindo da primeira, é possível afirmar que o Brasil realmente não marcou uma forte e persistente tradição literária pelo gênero gótico, ou pelos seus desmembramentos.

A se julgar, por exemplo, a evolução do romance regionalista, percebe-se que ele teve uma fase embrionária no Romantismo e que, a partir daí, evoluiu dentro de uma concepção estética e temática até a modernidade, alcançando um nível de maturidade significativo em relação a outras categorias de produção narrativa.

Para pontuar a evolução de um gênero faz-se necessário um estudo diacrônico, que componha um painel onde seja possível identificar desde o

nascimento até o amadurecimento desse gênero. Um percurso de tal extensão, pelo menos no que foi possível identificar até o término deste trabalho, não foi feito ainda pelos estudiosos de literatura no que concerne ao gótico e a seus desmembramentos no Brasil. O que se encontram são artigos, ensaios e algumas reflexões esparsas dentro da crítica literária. A própria historiografia deixou algumas pistas que ainda precisam ser desvendadas.

Este trabalho, como se disse na introdução, não teve a pretensão de fazer tal estudo dentro de uma perspectiva diacrônica, embora aponte alguns caminhos nesse sentido. No entanto, ao levantar algumas figurações encontradas em mais de cinquenta textos, traz à luz muitos fragmentos que, recolhidos, analisados e selecionados, podem ajudar como pontos de referência e de reconhecimento. Por isso, tratar-se de uma pesquisa de cunho mais antológico aquilo que aqui se desenvolveu.

Na seleção dos textos, coletou-se material existente na produção dita canônica que, de tão seletiva, exclui ou atribui valor insignificante a obras de autores que ocupam seu panteão, por isso, além de alguns textos conhecidos, partiu-se também para a produção que ficou mais à margem – tida como fraca ou de pouca expressão.

Tais juízos de valor são concebidos a partir da comparação de uma ou duas obras de um escritor consideradas “grandes” com o restante de sua escrita – como o já mencionado caso do Aluísio Azevedo de *O cortiço*, naturalista expressivo, e o Aluísio Azevedo de *A mortalha de Alzira*, de “Demônios”, de “O impenitente”, romântico sombrio e fantasmal.

Dessa espécie de comparação também sofreram as obras ligadas ao gótico, ao terror/horror na Europa. Lá, embora muitas vezes consideradas inferiores, estudou-se e percebeu-se a recorrência de uma produção ligada aos temas e motivos macabros, delineando-se uma teoria específica do gênero como também alguns estudos de caráter historiográfico/analítico.

O que falta no Brasil, quando se trata dessa espécie de literatura, é ler certas obras à guisa da teoria inerente ao gênero, observando características, comparando temas, motivos e estrutura, despojando-se dos já vetustos preconceitos existentes. É nesse trilho que se adentra a última questão levantada – a da identificação. Só a partir da identificação do gênero é que se poderá tentar esboçar um estudo de caráter mais aprofundado – o que talvez não esteja muito longe de

acontecer, tendo em vista alguns pesquisadores que têm demonstrado interesse pelo assunto.

Não se pode querer analisar a produção literária de um país, olvidando parte dela, seria ignorar o papel, mesmo que secundário, de uma parcela significativa de textos, limitando-se sempre ao já cristalizado cânone.

Ao se propor o termo **figurações** que encabeça o título desta tese, procurou-se aludir aos dois sentidos que o dicionário expõe sobre o verbete: “1. representação exterior de uma forma. 2. papel de figurante.” (HOUAISS: 2004, p. 342).

O primeiro sentido busca mostrar de que maneira as formas presentes no imaginário ligado ao terror e ao horror são representadas pela literatura brasileira, evidenciando-se textos do gênero nos quais elas ocorram ou em trechos isolados de outros textos não correspondentes às premissas do gênero. Já o segundo sentido aponta para a função que, subliminarmente, o cânone imposto destina ao gênero, relegando-o a um patamar inferior, a um papel terciário, quando ainda o faz.

Por isso, o objetivo primordial deste trabalho se concentra na recolha de material e na projeção de textos que, eventualmente, possam contribuir para estudos de teor mais analítico ou historiográfico do gênero.

Ao se projetarem tais textos fica evidente que os escritores nacionais produziram uma parcela de obras que trabalham com temas ou com motivos que se enquadram no sobrenatural, no macabro, no sombrio, ora circulando pelos limites do terror/horror, ora pelos limites do suspense e do mistério. Algumas hipóteses seguidas de perguntas, após a observação dos textos, podem ser sugeridas, na espera de um estudo mais efetivo que possa levá-las adiante.

Em primeiro lugar, pode-se perceber que na maioria dos casos em que os textos nacionais mais se aproximaram da ambientação e da atmosfera gótica eles se distanciaram do Brasil, trazendo uma narrativa ambientada na Europa ou em algum lugar não identificado. Seria, então, necessária a criação de um espaço textual estrangeiro para a emanção da atmosfera pesadelar gótica?

Em um segundo plano, percebe-se a forte influência do imaginário europeu medieval que se avoluma no decorrer de séculos de colonização, mixando-se a elementos da própria terra, compondo, assim, todo um universo mítico que se desenrola nas conversas entre caboclos, ao pé da fogueira, nos sem-número de

casos sertanejos ou nos serões familiares. Muitas das narrativas, aliás, são apresentadas dentro de um desses aspectos, trazendo narradores sertanejos que destilam suas histórias pessoais ou narradores que contam histórias de segunda mão, procurando distanciar-se da veracidade ou não do fato, sem prejuízo à fantasia. Estaria, portanto, na narrativa regionalista o filão maior de uma literatura de terror/horror no Brasil?

A maior parte dos textos aqui apresentados enquadram-se cronologicamente na produção feita desde 1843. Haveria de se esperar, portanto, uma forte tradição no gênero em um país onde a parcela mais significativa das narrativas literárias viscejou e circulou de maneira mais efetiva apenas a partir de meados do século XIX?

Para cada uma dessas perguntas seria imperioso um estudo à parte, com metodologia específica que conseguisse, ao menos, propor uma solução.

Este trabalho visa contribuir para esses possíveis estudos, embora se tenha consciência de que ele apresenta apenas uma dentre muitas possibilidades de se abordar o assunto. Espera-se que a este trabalho venham-se somar outros que tragam outras visões, diferentes posturas, metodologia diferenciada e que, num esforço conjunto seja possível trazer maior lume a uma discussão que, embora aceita, parece ser relegada a algumas fendas do esquecimento dos estudos literários.

## REFERÊNCIAS

ALENCAR, José de. *Alfarrábios – O Garatuja; O Ermitão da Glória; A Alma de Lázaro. Guerra dos Mascates*. São Paulo: Editora Formar Ltda, s/d.

\_\_\_\_\_. *Como e porque sou romancista*. Biblioteca Virtualbooks. s/d. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br)

\_\_\_\_\_. *Encarnação*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

\_\_\_\_\_. *Lucíola*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *O Tronco do Ipê*. 11ª ed. São Paulo: edições Melhoramentos, 1964.

ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia: inferno*. São Paulo: Ed. 34, 2000.

ALVAREZ, A. *Noite: a vida noturna, a linguagem da noite, o sono e os sonhos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

ANATOLE, ALLAN POE, E OUTROS. *Horas de Terror*. São Paulo: ed. Clube do Livro, 1981.

ANCHIETA, José de. *O auto de São Lourenço*. Rio de Janeiro: editora Tecnoprint, s/d.

ANDERSON, Perry. *Passagens da Antiguidade ao Feudalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2000.

ARIÈS, Philippe. *História da morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

ARINOS, Afonso. *Pelo Sertão*. Rio de Janeiro: Edições de Ouro, s/d.

ARRAS, Jean d'. *Romance de Melusina ou a História dos Lusignan*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

ASSIS, Cássio Luís Moreira de. “Névoa Tropical – uma leitura de *A Nebulosa*, de Joaquim Manuel de Macedo”. Dissertação de Mestrado: Universidade Federal de Juiz de Fora, 2002.

ASSIS, Machado de. *Contos Consagrados*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1997a.

\_\_\_\_\_. *Crônicas* 3º vol. São Paulo: ed. Mérito S.A./ed. Brasileira Ltda, 1961.

\_\_\_\_\_. *Várias Histórias*. São Paulo: ed. Ática, 1997b.

AZEVEDO, Aluísio. *A Mortalha de Alzira*. 7ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Cia – editores, 1947.

\_\_\_\_\_. *Demônios*. 7ª ed. São Paulo: Livraria Martins editora, 1954.

\_\_\_\_\_. *O Cortiço*. 28ª ed. São Paulo: Ática, 1995.

AZEVEDO, Álvares de. *Noite na Taverna/Macário*. São Paulo: Três Livros e Fascículos Ltda, 1984.

BARBAULD, Anna Laetitia. *The Works of Anna Laetitia Barbauld*, 2 vols. London: Longman.

BARRETO, Lima. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: editora FTD, 1995.

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As Deusas, as Bruxas e a Igreja (séculos de perseguição)*. Rio de Janeiro: ed. Rosa dos Ventos, 2001.

BECKFORD, William. *Vathek*. Trad. Henrique de Araújo Mesquita. Porto Alegre: L & PM Pocket, 1997.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. *Monstros, índios e canibais*. Florianópolis: Insular, 2000.

Bíblia de Estudo Plenitude ed. revista e corrigida. Barueri – SP: Sociedade Bíblica do Brasil, 2001.

BLOOM, Harold. *Gênio*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira* 36ª ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.

BROCA, Brito. *Românticos, Pré-Românticos, Ultra-Românticos – Vida Literária e Romantismo Brasileiro*. São Paulo: Livraria e Editora Polis, 1979.

BRONTË, Emily. *O Morro dos Ventos Uivantes*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

BURKE, Edmund. *A Philosophical Enquiry into Our Ideas of the Sublime and the Beautiful*. Ed. Adam Phillips. Oxford: Oxford University Press, 1990.

CAMPOS, Haroldo. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.

CAMPOS, Humberto de. *O monstro e outros contos*. São Paulo; Rio de Janeiro; Porto Alegre: W. M. Jackson Inc., 1951.

CANDIDO, Antonio et. all. *A personagem de ficção*. 9ª ed. São Paulo: ed. Perspectiva, 1995a.

\_\_\_\_\_. *Formação da Literatura Brasileira*. volumes 1 e 2. 9ª ed. Belo Horizonte: editora Itatiaia, 2000.

\_\_\_\_\_. "O direito à literatura" in *Vários Escritos*. 3ª ed. Revista e ampliada. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1995b.

CAROLLO, Cassiana Lacerda - seleção e apresentação. *Decadismo e Simbolismo no Brasil – crítica e poética*. vol. 1. Rio de Janeiro/Brasília: Livros Técnicos e Científicos editora/MEC, 1980.

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Buenos Aires: Del colégio, 1975.

CARROL, Noël. *A filosofia do horror*. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CARVALHO, José Cândido de. *O Coronel e o Lobisomem*. 26ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, São Paulo: EDUSP, 1988.

CASTELLO, José Aderaldo. *A literatura brasileira – origens e unidade* volume 1. São Paulo: EDUSP, 1999.

CASTRO, Ana Luísa de Azevedo. *D. Narcisa de Villar*. Florianópolis: ed. Mulheres, 2000.

CAUSO, Roberto de Sousa. *Ficção Científica, Fantasia e Horror no Brasil – 1875 a 1950*. Belo Horizonte: editora UFMG, 2003.

CHIAVENATO, Júlio José. *A morte – uma abordagem sociocultural*. São Paulo: Moderna, 1998.

COELHO, Nelly Novaes. *Literatura Infantil – teoria . análise . didática*. São Paulo: ed. Moderna, 2000.

CORREA, Alamir Aquino. “Historiografia, cânone e autoridade”. Anais do VIII Seminário do CELLIP. Umuarama: UNIPAR, 1995. 323-328.

CORRÊA, Viriato. “A Rita do vigário” in *Panorama do Conto Brasileiro* vol.8 – o Conto Fantástico. Rio de Janeiro – São Paulo – Bahia: Civilização Brasileira, 1959.

COULANGES, Fustel de. *A Cidade Antiga*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil* vol. 3. São Paulo: Global editora, 1997.

\_\_\_\_\_. *A literatura no Brasil* vol. 4. São Paulo: Global editora, 1997.

CRULLS, Gastão. *Contos Reunidos*. São Paulo: Livraria José Olympio, 1951.

DELUMEAU, Jean. *História do medo no Ocidente 1300 – 1800*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, Georges. *Ano 1000 ano 2000 na pista de nossos medos*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

DUQUE, Gonzaga. *Horto de Mágoas*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, 1996.

DUMAS, Alexandre et all. *Homens, Lobos e Lobisomens – as histórias mais fascinantes*. São Paulo: Marco Zero, 2004.

FERNANDES, Francisco; LUFT, Celso Pedro; GUIMARÃES, F. Marques. *Dicionário Brasileiro Globo*. 23 ed. São Paulo: Globo, 1992.

FERRAZ, Heitor. “Sade: a dissolução como método”. *Revista Entre Livros* ano I nº 12. São Paulo, 2006.

FERREIRA, Cid Vale. Org. *Voivode – estudos sobre os vampiros*. Jundiaí, SP: Pandemonium, 2002.

FREITAS, Emília. *A rainha do ignoto*. Florianópolis: ed. Mulheres; Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2003.

FREYRE, Gilberto. *Assombrações do Recife Velho*. Rio de Janeiro: topbooks editora, 2000.

\_\_\_\_\_. *Heróis e Vilões no romance brasileiro*. São Paulo: Cultrix/ Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

FROMM, Erich. *Anatomia da destrutividade humana*. trad. de Marco Aurélio de Moura Matos. 2ª ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

GAUTIER, Théophile. *A morta amorosa*. Biblioteca Virtual Books. [www.virtualbooks.com.br](http://www.virtualbooks.com.br)

GINZBURG. *História Noturna, Decifrando o Sabá*. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GODWIN, William. *St. Leon*. Ed. Pamela Clemit, *Collected Novels and Memoirs of William Godwin*, vol 4. London: Pickering, 1992.

GOETHE, J. W. von. [*Urfaust*] *Fausto Zero*. São Paulo: Cosac & Naify edições, 2001.

GUIMARÃES, Bernardo. *A escrava Isaura*. São Paulo: Ática, 1992.

\_\_\_\_\_. *A ilha maldita*. Rio de Janeiro: Oficinas Gráficas do Jornal do Brasil – Suplemento Romântico do Jornal do Brasil nº 27, 1930.

\_\_\_\_\_. *Histórias e Tradições de Minas Gerais – A cabeça do Tiradentes/A filha do fazendeiro/ Jupira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/INL, 1976.

GUIMARÃES, Bernardo. *Lendas e Romances*. Rio de Janeiro: H. Garnier, s/d.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HOUAISS, Antonio; VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

HUGO, Victor. *Do grotesco e do sublime* – tradução do prefácio de Cromwell. São Paulo: Perspectiva, 2002.

\_\_\_\_\_. *O corcunda de Notre-Dame*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.

JORGE, Salomão. *A Estética da morte*. São Paulo: Saraiva S. A. livreiros editores, 1964.

JÚNIOR, Araripe. *Teoria, Crítica e História Literária*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978.

JÚNIOR, Benjamim Abdala. *Introdução à análise da narrativa*. São Paulo: Scipione, 1995.

KAPPLER, Claude. *Monstros, demônios e encantamentos no fim da Idade Média*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

KILGOUR, Maggie. *The rise of the gothic novel*. London: Routledge, 1995.

KOTHE, Flávio Rene. *A narrativa trivial*. Editora UNB, 1994.

\_\_\_\_\_. *O Cânone Imperial*. Editora UNB, 2000a.

\_\_\_\_\_. *O herói*. Série princípios. São Paulo: Ática, 2000b.

LECOUTEX, Claude. *História dos vampiros – autópsia de um mito*. São Paulo: ed. UNESP, 2005.

LEROUX, Gaston. *O Fantasma da Ópera*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

LEWIS, Mathew Gregory. *The Monk*. Ed. Howard Anderson. Oxford: Oxford University Press, 1980.

LINHARES, Temístocles. *História Crítica do Romance Brasileiro 1728 – 1981*. vol. 1. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

LINK, Luther. *O Diabo – A máscara sem rosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

LOBATO, Monteiro. *Negrinha*. 3ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1950a.

\_\_\_\_\_. *Urupês*. 4ª ed. São Paulo: ed. Brasiliense, 1950b.

LOPES, Thomaz. “O Defunto” in *Panorama do Conto Brasileiro* vol. 8 – o conto fantástico. Rio de Janeiro – São Paulo – Bahia: ed. Civilização Brasileira, 1959.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves Editora S.A, 1987.

MACEDO, Joaquim Manuel de. *A Nebulosa*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro Editor, s/d.

\_\_\_\_\_. *O Rio do Quarto*. São Paulo: Melhoramentos, s/d.

\_\_\_\_\_. *Os Dois Amores*. São Paulo – Rio de Janeiro – Porto Alegre: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952.

MAGALHÃES, Célia. *Os monstros e a questão racial na narrativa modernista brasileira*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

MAGALHÃES, Raymundo. “O Lobisomem” in *Panorama do Conto Brasileiro vol. 8 – o conto fantástico*. Rio de Janeiro – São Paulo – Bahia: ed. Civilização Brasileira, 1959.

MATTA, Roberto da. *A casa & A rua – espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MATURIN, Charles Robert. *Melmoth the Wanderer: A tale*. Ed. Douglas Grant, Oxford: Oxford University Press, 1989.

MEINHOLD, Wilhelm. *A bruxa âmbar*. Trad. Leiko Gotoda. São Paulo: Marco Zero, 1994.

MENON, Maurício Cesar. “O lugar enquanto emanção do terror”. *Anais do X Congresso Internacional da ABRALIC*. Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. “O real, o sonho e o sobrenatural – travessias do desejo e da morte em *A mortalha de Alzira*, de Aluísio Azevedo”. *Anais do IX Congresso Internacional da ABRALIC*. Porto Alegre, 2004.

MEYER, Marlise. *Folhetim, uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

MONTEIRO, Maria Conceição. *Na aurora da modernidade: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa*. Rio de Janeiro: Caetés, 2004.

NETO, Coelho. *Contos da Vida e da Morte*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1927.

\_\_\_\_\_. *Esphinge*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1908.

\_\_\_\_\_. *Melusina*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, s/d.

\_\_\_\_\_. *Sertão*. Porto: Livraria Chardron, de Lello & Irmão, editores, 1933.

NETO, João Simões de Lopes. *Contos Gauchescos*. São Paulo: Ática, 1998.

PENTEADO, Jacob. Org. *Obras Primas do Conto de Terror*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1958.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *História da Literatura Brasileira – prosa de ficção de 1870 a 1920*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio editora/ MEC, 1973.

PEREIRA, Teodomiro Alves. *Gennesco*. São Paulo: Typographia Litteraria, 1861.

POE, Edgar Allan. *Os assassinatos na rua Morgue; A carta roubada*. Trad. Erlene T. V. dos Santos, Ana Maria Murakani, Samantha Batista. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

POLESE, Edna da Silva. “Um lobisomem no tribunal”. *Anais do II EPPEL – UFPR*. Curitiba, 2005.

POLIDORI, John. “The Vampire” in *Three Gothic Novels*, ed. E. F. Bleiler. New York: Dover Publications, 1966.

POMBO, Rocha. *No Hospício*. coleção Farol do Saber. Curitiba: prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.

PRAZ, Mário. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Trad. Philadelpho Menezes. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1996.

PRIANI, P. M. "La novela gótica: debilidades y fortalezas. Género y excepciones." [www.geocities.com/Paris/Maison/4482/1p1.htm](http://www.geocities.com/Paris/Maison/4482/1p1.htm).

PRIORE, Mary Del. *Esquecidos por Deus – monstros no mundo europeu e ibero-americano (séculos XVI – XVIII)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

PUNTER, David. *The Literature of Terror – the Gothic tradition vol. 1*. London/New York: Longman, 1996.

RADCLIFFE, Ann. *The mysteries of Udolpho*. Ed. Bonamy Dobree. Oxford: Oxford University Press, 1980.

\_\_\_\_\_. *The Italian, or the Confessional fo the Black Penitents*. Ed. Frederik Garber. Oxford: Oxford University Press, 1981.

\_\_\_\_\_. *The romance of the Forest*. Ed. Chloe Chard. Oxford: Oxford University Press, 1986.

REEVE, Clara. *The Old English Baron: A Gothic story*. Ed. James Trainer. Oxford: Oxford University Press, 1977.

REIS, Maria Firmina dos. *Úrsula*. Florianópolis: ed. Mulheres; Belo Horizonte: PUC Minas, 2004.

RIBEIRO, Júlio. *A Carne*. São Paulo: Ática, 1997.

RODRIGUES, Selma Calasans. *O Fantástico*. Série Princípios. São Paulo: Ática, 1988.

ROMERO, Sílvio. *Compêndio de História da Literatura Brasileira*. org. Luiz Antonio Barreto. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

SALLMANN, Jean-Michel. *As bruxas Noivas de Satã*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

SCOTT, Sir Walter. *Letters on Demonology and Witchcraft*. Introd. R. L. Brown, Ardsley, 1968.

SERRA, Tânia Rebelo Costa. *Antologia do romance-folhetim (1839 a 1870)*. Brasília: editora UNB, 1997.

SHAKESPEARE, William. *Macbeth*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

SHAVER-CRANDELL, Anne. *A Idade Média*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

SHELLEY, Mary. *Frankenstein*. Rio de Janeiro: Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

SICUTERI, Roberto. *Lilith: a lua negra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

SILVA, Joaquim Norberto de Souza. *Romances e Novelas*. São Paulo: Landy editora, 2002.

SILVA, Vitor Manuel de Aguiar e. *Teoria da Literatura*. 8ª ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1997.

SILVEIRA, Valdomiro. *Nas serras e nas furnas*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, s/d.

SÓFOCLES. *A Trilogia Tebana (Édipo-Rei, Édipo em Colono, Antígona)*. Tradução de Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar Editor, 1991.

SOUSA, Inglês de. *Contos Amazônicos*. São Paulo: ed. Martin Claret, 2005.

SOUSA, Maria Leonor Machado de. *O "horror" na literatura portuguesa*. Portugal: Livraria Bertrand, 1979.

SOUSA, Teixeira e. *O Filho do Pescador*. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

SOUZA, Laura de Mello e. *Inferno Atlântico – demonologia e colonização séculos XVI – XVIII*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

STEVENSON, R. L. *O Médico e o Monstro*. São Paulo: Ática, 1993.

STOKER, Bram. *Drácula*. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

TAUNAY, Afonso d'Escragnole. *Monstros e monstregos do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. 7ª ed. São Paulo: Ática, 1997.

TEÓFILO, Rodolfo. *A fome/Violação*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

TUFANO, Douglas. (org.) *Antologia do conto brasileiro: do Romantismo ao Modernismo*. São Paulo: Moderna, 1994.

VASCONCELOS, Sandra. "Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (vertentesinglesas)". <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/htm>.

\_\_\_\_\_. "Romance Gótico: persistência do romanesco" in *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo editorial, 2002.

\_\_\_\_\_. "Romances ingleses em circulação no Brasil durante o século XIX". <http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/htm>.

VERÍSSIMO, José. *História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira, 1601 a Machado de Assis, 1908*. 5ª ed. Brasília: editora UNB, 1998.

VICENTE, Gil. *Auto da Barca do Inferno*. São Paulo: FTD, 1997.

VICTOR, Nestor. *Signos*. Rio de Janeiro: Typ. Correia, Neves & C. – Sapopemba, 1897.

VILELA, Carneiro. *A emapredada da Rua Nova*. 3ª ed. Coleção Recife vol XXXI. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife, 1984.

WALPOLE, Horace. *O castelo de Otranto*. São Paulo: editora Nova Alexandria, 1996.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. Trad. Marina Guaspari. Ediouro; São Paulo: Publifolha, 1998.

## **ANEXOS**

## **ANEXO 1**



## **ANEXO 2**

