



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

A TRINDADE MALDITA:
A NARRATIVA GÓTICA DE FRANKLIN TÁVORA

Londrina
2017

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

A TRINDADE MALDITA:
A NARRATIVA GÓTICA DE FRANKLIN TÁVORA

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

Orientador: Prof. Dr. Adilson dos Santos

Londrina
2017

FERNANDA MARTINEZ TARRAN

A TRINDADE MALDITA:
A NARRATIVA GÓTICA DE FRANKLIN TÁVORA

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

BANCA EXAMINADORA

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

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

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

Londrina, 06 de junho de 2017.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que contribuíram para a realização deste trabalho. Primeiramente, ao meu orientador, professor Dr. Adilson dos Santos, pela oportunidade e por toda a paciência. Aos professores e servidores ligados ao Programa de Pós-Graduação em Letras da UEL. Aos meus pais, que fazem parte de todas as minhas conquistas. Ao marido Marcel, à irmã Marisa e ao cunhado Danilo, que participaram ativamente desse processo que durou dois anos, ouvindo-me constantemente falar de assuntos ligados à dissertação e me acompanhando em eventos diversos. Aos colegas, especialmente Márcio, Luah, Letícia, Marli, Caroline, Lucas e Mateus, agradeço pela amizade, pelos bons momentos juntos e pelo apoio em ocasiões de fundamental importância. Aos familiares e amigos, pelas palavras de incentivo.

TARRAN, Fernanda Martinez. **A Trindade Maldita**: a narrativa gótica de Franklin Távora. 2017. 134 f. Dissertação (Mestrado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

RESUMO

Este trabalho tem por propósito apresentar uma obra pouco conhecida do autor brasileiro João Franklin da Silveira Távora (1842-1888). Amplamente conhecido no país como escritor da vertente regionalista, Franklin Távora também se aventurou pela ficção gótica: no ano de 1862, produziu um conjunto de contos publicado no *Diário de Pernambuco* e intitulado *A Trindade Maldita*. A obra traz uma série de narrativas encaixadas em uma moldura externa, constituída pela taverna sombria em que três forasteiros passam a noite a contar histórias macabras de suas vidas degradadas. O diálogo com *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, é evidente, como o são também as marcas do gótico europeu em que Távora foi claramente buscar inspiração. Dessa forma, esta pesquisa se inicia por traçar a trajetória do gótico europeu e por destacar seus elementos mais marcantes. Investiga-se, também, o percurso do gótico pela literatura brasileira do século XIX e sua inserção em nosso Romantismo. Pretende-se, aqui, destacar as características que fazem com que a obra se filie ao gótico: há uma variedade de elementos, entre os quais o *locus*, os temas noturnos, os personagens vilanescos, a linguagem adjetivada e exuberante e as imagens de uma natureza sombria e incontrolável, que ligam *A Trindade Maldita* às obras gótico-românticas consagradas. Essa análise tem também o intuito de trazer à luz uma parcela da produção de fundo gótico que, apesar de abundante no Brasil do século XIX, parece insistentemente relegada a segundo plano por grande parte da crítica literária. Retira-se, assim, de persistente obscuridade uma obra que se via esquecida há mais de um século, e espera-se contribuir para uma melhor compreensão da trajetória literária de Franklin Távora.

Palavras-chave: Franklin Távora. Gótico. Romantismo.

TARRAN, Fernanda Martinez. **A Trindade Maldita**: Franklin Távora's gothic narrative. 2017. 134f. Thesis (Master's Degree in Languages – Literature Studies) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2017.

ABSTRACT

This research intends to present a work by the Brazilian author João Franklin da Silveira Távora (1842-1888) that is little-known to the general public. Widely known as a regionalist writer, Franklin Távora has also ventured on gothic fiction: in the year of 1862, he produced a set of short stories that was published on *Diário de Pernambuco* and entitled *A Trindade Maldita*. It contains a series of narratives told by three foreigners that spend the night at a dirty tavern talking about their horrible past lives. The influence of *Noite na Taverna*, by Álvares de Azevedo, is evident, as well as the traces of European gothic. This research starts by examining the trajectory of European gothic and by accentuating its main elements. It also investigates the course of gothic writing in Brazilian literature during the 19th century and its insertion in our Romanticism. The intention is to highlight the aspects that connect Távora's work to the gothic: the *locus*, the nocturnal themes, the villains, the extravagant use of the language and the images of a dark and uncontrolled nature. This research also seeks to bring to light a fragment of the gothic production that abounded in Brazil during the 19th century, although forgotten by most critics. By removing from darkness a work that has been hidden for over a century, we hope to contribute for a better comprehension of Franklin Távora's literary trajectory.

Keywords: Franklin Távora. Gothic. Romanticism.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	07
1	O GÓTICO	11
1.1	UMA HISTÓRIA.....	11
1.2	PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS	17
1.3	CARACTERÍSTICAS DO GÓTICO CLÁSSICO	22
1.4	O GÓTICO NO BRASIL.....	31
1.5	A OBRA DE FRANKLIN TÁVORA	38
2	A TRINDADE MALDITA	41
2.1	MECANISMOS DE SUSPENSE	44
2.2	O PAPEL DA NATUREZA.....	47
2.3	O USO DA LINGUAGEM.....	51
2.4	<i>LOCUS HORRIBILIS</i>	53
2.5	OS PERSONAGENS E A HERANÇA GÓTICA	56
2.5.1	O vilão monstruoso.....	62
2.6	MORALISMO E VEROSSIMILHANÇA NA FICÇÃO GÓTICA.....	71
2.7	A PROFANAÇÃO RELIGIOSA	75
2.8	RELAÇÕES DE ALTERIDADE	77
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	81
	REFERÊNCIAS	85
	ANEXOS	89
	ANEXO A – <i>A Trindade Maldita (Contos no botequim)</i>	89

INTRODUÇÃO

O medo é um dos mais primitivos e eficientes mecanismos relacionados ao instinto de sobrevivência. Ainda que presente em todos os animais, mostra-se mais profundo nos seres humanos, graças a sua consciência da própria finitude. Por mais que os avanços da ciência e da tecnologia tenham atenuado o risco de morte de maneira considerável, tal instinto permanece como uma das emoções humanas mais intensas e constantes ao longo de nossa evolução (FRANÇA, 2012, p. 187).

Na história da arte e da literatura, desenvolveram-se inúmeros gêneros e subgêneros que têm o ancestral medo do desconhecido como fundamento. Esse medo, no entanto, não é aquele experimentado quando o indivíduo corre um risco real: trata-se de um prazer estético, comumente acompanhado por elementos de suspense e fantasia (FRANÇA, 2012, p. 187).

Uma vez associadas às emoções mais primitivas, é natural que as narrativas que se relacionam com o medo, o suspense e a fantasia remontem à época das primeiras manifestações do pensamento e da linguagem humanos. Para Lovecraft (1987), o medo e o terror foram ingredientes dos mais complexos ritos cerimoniais, a partir dos quais se erigiram sistemas e tradições cujos rastros persistentes podem ser encontrados nas sociedades modernas. Traços desse terror se estenderam à literatura clássica, mas estiveram ligados, sobretudo, à literatura oral. Muitos personagens e mitos que são parte do arcabouço da literatura de mistério até nossos dias têm sua origem em remotas fontes orais e são parte da herança permanente da humanidade.

A Idade Média, célebre pela disseminação da magia e do folclore, manteve a herança até então acumulada e a aumentou. Lovecraft (1987) faz abundantes menções a imagens aterrorizantes e outros elementos da era medieval que, segundo ele, foram responsáveis por intensificar e perpetuar a tradição de fantasia e mistério que o folclore carrega até hoje: “...em todo esse período (...) havia tanto entre os cultos como entre os iletrados uma crença cega em todas as formas de sobrenatural: das mais mansas doutrinas do cristianismo às mais monstruosas perversões da bruxaria e da magia negra” (LOVECRAFT, 1987, p. 10).

Foi em verso que a ficção fantástica e de mistério adentrou de forma definitiva a literatura. Para Lovecraft, assim que o medo e o fantástico surgem como elementos literários frequentes, apresentam-se sempre como poesia. Como exemplos, ele menciona as Edas e Sagas da Escandinávia, que contêm “ressonâncias de horror cósmico e frêmitos de indizível pavor” (LOVECRAFT, 1987, p. 12); o poema anglo-saxão “Beowulf”, repleto de monstruosidades; a obra de Dante, que teria sido pioneiro na criação de uma atmosfera

macabra; as *stanzas* de Spenser, com “toques de terror fantástico na paisagem, no conteúdo e na forma de expressão” (LOVECRAFT, 1987, p. 12).

Quando a prosa entra em cena, temos *Morte d'Arthur*, de Malory, com “várias situações horripilantes tiradas de temas de velhas baladas” (LOVECRAFT, 1987, p. 13). O autor faz uma menção ao folhetim, que, segundo ele, continha a versão mais “tosca” da literatura de mistério, que era mascateada nas ruas e consumida pela porção mais pobre e ignorante da população.

Também o drama, com *Dr. Faustus*, de Marlowe, as bruxas de *Macbeth* e o fantasma de *Hamlet*, mostra quão intenso era o apelo do demoníaco e do misterioso para o povo, principalmente para os ingleses dos tempos de Jaime I – época em que a caça às bruxas se intensificou e o temor relacionado à feitiçaria se tornou algo próximo e real, excitando a sensibilidade de leitores e espectadores. Shakespeare, com suas imagens visionárias, figuras maravilhosas e a selvageria de seu cenário natural, é considerado o herdeiro dessa tradição que remonta à Idade Média. Sua escrita privilegiava a inventividade e a imaginação em vez da imitação e a moralidade (BOTTING, 1996, p. 23).

Nos séculos XVII e XVIII, observou-se a entrada em um período de racionalismo e de retomada dos ideais clássicos, favorecendo o abandono do medo, da magia e do sobrenatural. Não cessou, no entanto, o consumo do gênero, que se dava através de folhetins de horror e assombração, cada vez mais abundantes. Na Inglaterra, a poesia de cemitério (*graveyard poetry*) também se tornou bastante popular na primeira metade do século XVIII (BOTTING, 1996, p. 21). Seus principais objetos poéticos, além de túmulos e cemitérios, eram a noite, as ruínas, a morte e fantasmas, tudo que era excluído pela cultura racional – ainda que utilizassem tais imagens e temas com finalidade de instrução moral (contemplar a morte e seus sinais era reconhecer a transitoriedade das coisas e prazeres físicos). Fortalecia-se, no período, um espírito de época – um *zeitgeist* – sombrio e atormentado, que tomava conta da Europa e que respondeu também pelo desenvolvimento do *schauerroman* alemão e do *roman noir* francês: tendências que surgiram em resistência ao gosto neoclássico e cujas manifestações podem ser consideradas fontes do gótico (SÁ, 2010, p. 39-40).

Foi apenas com o fim do século XVIII que assistimos ao verdadeiro desabrochar do sentimento romântico, do poder imaginativo, do gosto pela natureza e por cenários exóticos e de uma capacidade de evocar sentimentos indisponíveis em composições neoclássicas. É então que se verifica o nascimento do que Lovecraft denominou “uma nova escola literária” (LOVECRAFT, 1987, p. 15): o gótico, que, com obras que davam vazão aos sentimentos de medo, assombro e mistério que acompanham o homem desde suas origens, recupera o

imaginário medieval em todo o seu aspecto tenebroso e supersticioso. A descendência do gótico estava destinada a ser incrivelmente numerosa e variada – o uso do terror na cultura popular ou de massa tem aí sua origem. O autor acrescenta que é admirável que a narrativa gótica – “como forma literária definida e academicamente reconhecida” (LOVECRAFT, 1987, p. 15) – tenha demorado tanto para se consolidar, visto que o impulso e a atmosfera que a envolvem sejam tão antigos quanto o homem.

Dentre os muitos autores que viriam a teorizar sobre as manifestações do gótico e seus desdobramentos, Todorov (2008) cunhou a expressão “fantástico”, com que denominou as narrativas literárias em que se coloca em dúvida a natureza – real ou sobrenatural – dos eventos narrados. Foi esta uma das mais importantes contribuições ao gótico e seus subgêneros, alçando o autor ao patamar dos célebres nomes da literatura de fantasia.

O percurso do gótico como temática e forma narrativa, desde a irrupção do termo até sua consolidação como gênero, será analisado em mais detalhes adiante, para, em seguida, proceder a um exame de seu desenvolvimento no Brasil do século XIX. A intenção é analisar o conjunto de contos *A Trindade Maldita*, de autoria de Franklin Távora, de acordo com elementos que remetem ao gótico clássico.

Cumprido ressaltar que esta pesquisa foi orientada pelo prof. Dr. Adilson dos Santos, integrante do grupo de trabalho da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística) “Vertentes do Insólito Ficcional”. O grupo se dedica ao estudo de manifestações literárias do insólito que abarcam desde as ocorrências do Maravilhoso na Antiguidade Clássica até o Fantástico de Tzvetan Todorov, passando pelo Estranho e pelo Realismo Mágico; tem como membros autores cujas obras estão subsidiando teoricamente este estudo, como é o caso de Julio França e Alexander Meireles da Silva. Destarte, o presente trabalho está vinculado à atuação do GT “Vertentes do Insólito” tanto pela orientação quanto pelo subsídio teórico.

Este trabalho se originou do projeto de pesquisa *O fantástico na contística do século XIX*, desenvolvido no Centro de Letras e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Londrina, no decurso dos anos de 2015 e 2016, sob a coordenação do prof. Dr. Adilson dos Santos. A obra aqui estudada é um conjunto de contos produzido em língua portuguesa no ano de 1862, tendo sido publicado à maneira de folhetim ao longo de quatro edições consecutivas do *Diário de Pernambuco* (no período que vai de 09 de abril a 12 de abril de 1862). Destaque-se que o texto não foi publicado em volume, ficando entregue ao esquecimento desde sua veiculação no periódico. As imagens microfilmadas referentes às publicações seriadas foram localizadas entre os arquivos digitalizados da Biblioteca Nacional, situada na cidade do Rio

de Janeiro, e seguem disponíveis para consulta no site da instituição. Após a devida transcrição, chegou-se ao arquivo que se apresenta em anexo, contendo o texto completo – ressalte-se, no entanto, que há passagens cuja decodificação não foi possível, em virtude dos borrões e trechos escurecidos encontrados no microfilme.

Para fundamentar a análise, faz-se necessário apresentar inicialmente a evolução histórica da tradição gótica a partir do contexto do final do século XVIII, destacando a importância das obras de ficção que contribuíram com a consolidação do gótico como estilo literário e como termo artístico (dentre as quais a maioria pertence à literatura inglesa). Em seguida, apresentam-se as principais características da literatura gótica, de modo a estabelecer seus elementos mais recorrentes. Ainda no capítulo teórico, examina-se o diálogo entre o romance gótico e as obras brasileiras nos movimentos literários que aqui se desenvolveram a partir do século XIX. Para tanto, adotou-se como base teórica os estudos de Fred Botting, Markman Ellis, Noël Carroll, H. P. Lovecraft, Antonio Candido, Daniel Serravalle de Sá e outros. A predominância de autores estrangeiros se justifica pelo fato de que, ainda que o cenário nacional tenha produzido muitos estudiosos do gótico, falta, sobre o tema, uma obra de fôlego em língua portuguesa.

Em um segundo momento, analisa-se o conjunto de contos *A Trindade Maldita*, de Franklin Távora, sob a luz das teorias examinadas no capítulo anterior, procurando salientar as marcas do gótico que permeiam a narrativa e a maneira como se relacionam com o tema. Ainda no capítulo de análise, pretende-se mostrar como imagens análogas àquelas já abordadas aparecem em *A Trindade Maldita*, e como o autor as reinscreve no momento e no contexto brasileiro.

Espera-se, por meio desta pesquisa, tirar da obscuridade uma narrativa longamente ignorada, cuja análise pode servir de ilustração à forma como o gótico se manifestou no Brasil do século XIX e como contribuiu para a formação da literatura nacional. O texto, ainda que se trate, em certa medida, de uma reprodução de padrões consagrados na Europa, tem sua relevância: põe em evidência uma tendência de produção literária folhetinesca, de fundo gótico-romântico, que já era realizada no Brasil nesse período, provavelmente com sucesso de público – e que foi em parte negligenciada pela crítica literária. Trata-se, ainda, de um caminho para repensar a trajetória de Franklin Távora como escritor e contribuir com um panorama mais amplo de sua obra.

1 O GÓTICO

1.1 UMA HISTÓRIA

A História relata que os godos (*goths*, em inglês) foram os bárbaros que destruíram a civilização romana e mergulharam o mundo civilizado em séculos de ignorância e escuridão. Os godos, na realidade, eram uma tribo germânica que vivia nas fronteiras ao norte e leste do império romano e que, depois de longas disputas por fronteiras, empreenderam uma grande invasão do império no ano 376 d.C. Não foram os únicos a se lançar nessa empreitada: lombardos, vândalos e hunos também atravessaram o rio Danúbio e, juntos, derrotaram as forças romanas. Finalmente, saquearam Roma em 410 d.C., tendo, então, estabelecido seus reinos na França e na Itália. Há algum tempo que a história desses eventos vem sendo tipicamente propagada como um conto sórdido de saques e pilhagens, de destruição e tirania; é a narrativa da queda de um império e não da ascensão de algo novo em seu lugar (ELLIS, 2000, p. 22).

Dessa maneira, no século XVIII, godo havia se tornado um termo trivial para designar quaisquer tribos germânicas, como se as distinções entre elas não fossem significantes. Passou a abranger também os anglos, os saxões e os jutos que haviam se instalado na Inglaterra depois de 449 d.C. Assim, o termo godo foi gradativamente passando a se referir à cultura dominante na Europa durante o período que ficou conhecido como a Era das Trevas – que se estendeu do século VII ao século XIII (ELLIS, 2000, p. 22). Essa expressão, cunhada durante o Renascimento, resultou do fato de os artistas e escritores da época se colocarem como herdeiros do pensamento e da ciência desenvolvidos por gregos e romanos, ou como responsáveis por fazer renascer a cultura da Antiguidade. Insistindo em uma postura não muito elogiosa em relação à era medieval, muitos pensadores do século XVIII, acreditando emergirem de séculos de obscurantismo e ignorância para uma nova era, iluminada pela razão, ordem e ciência, seguiram julgando como incivilizada a arte da Idade Média, bem como seus valores, ligados às crenças populares, ao sobrenatural, à religião e à expressão das emoções. Tais princípios se opunham frontalmente aos valores neoclássicos amplamente professados pela elite culta durante o Século das Luzes, que evocavam a Antiguidade clássica com seus ideais de simetria, ordem e razão.

É bastante ilustrativo o argumento do crítico literário do século XVIII, Nathan Drake, para quem a Era das Trevas se caracterizava pela ignorância bárbara de seus conquistadores rudes e incultos (ELLIS, 2000, p. 22). Dr. Johnson, em seu *Dictionary*, de 1775, definiu godo

como não civilizado, deficiente em conhecimento geral, um bárbaro (ELLIS, 2000, p. 22). Assim, como consequência de seu papel significativo no colapso do Império Romano, a palavra gótico (proveniente de godo) passou a significar bárbaro – uma conotação que pode ser encontrada em Chaucer e Shakespeare e que sobrevive até o século XVIII.

O historiador do século XVIII, Edward Gibbon, por sua vez, nota que o nome dos godos era frequentemente, embora impropriamente, usado como um apelo geral de barbarismo rude e bélico (ELLIS, 2000, p. 23). Por uma reversão significativa, o que era bárbaro ficou conhecido como gótico, incluindo os fragmentos remanescentes da cultura medieval, como a arquitetura e a poesia.

No que diz respeito à arquitetura, o termo gótico ficou associado ao estilo arquitetônico medieval que emergiu no século XII, na França – e depois se espalhou pelo restante da Europa. A tendência gótica, com suas igrejas verticais, abóbadas elevadas, arcos ogivais, torres pontiagudas e vitrais que deixavam entrar a luz, vinha para suceder o estilo românico, que, monástico, pesado e linear, não sobreviveu ao século XII (GOMBRICH, 2012). Para os renascentistas, apreciadores da simplicidade clássica, esse estilo, repleto de nervuras e rebuscadamente ornamentado, não passava de arte bárbara – razão da denominação gótico.

Principais inovações trazidas pelas grandes catedrais góticas, as janelas e os vitrais eram como grandes imagens luminosas, concebidas para instruir o povo na fé. Dos vitrais pintados, a luz se derramava sobre o amplo interior, narrando a história da salvação e aproximando os fieis dos objetos de suas crenças. Além disso, o impulso rumo ao alto tinha o intuito de convidar à oração. Gombrich, em seu *A História da Arte*, calcula que “[o]s fieis que se entregavam à contemplação de tanta beleza podiam sentir que estavam mais próximos de entender os mistérios de um reino afastado do alcance da matéria” (2012, p. 189).

Pode-se dizer que a arquitetura gótica representava um modo de expressão artística capaz de atingir uma grande massa de pessoas, opondo-se a formas e linguagens artísticas mais elitistas, passíveis de serem compreendidas apenas por uma pequena parcela mais instruída da população.

Assim, o estilo gótico, por estar mais associado às camadas populares, à classe burguesa e, por conseguinte, ao espaço urbano, tornou-se uma das formas de expressão artística mais importantes do final da Idade Média e ascendeu juntamente com a classe a que estava associado (MENON, 2007, p. 20).

A ascensão burguesa, que se deu a partir do fim da Idade Média, influenciou todos os segmentos artísticos, que se moveram rumo a estilos mais democráticos e populares e menos

aristocráticos. Na literatura em prosa, surge o romance. Ao longo do século XVIII, as formas então consolidadas em termos de prosa de ficção referiam-se a si mesmas como histórias, memórias ou romances, sendo que estes equivaliam a contos de amor romântico. A prosa de ficção medieval era convencionalmente localizada a uma certa distância da cena contemporânea da vida cotidiana: em uma sociedade socialmente remota (entre a nobreza e a aristocracia), no passado distante, em locações exóticas e revisando histórias bem conhecidas. Trazia histórias de amor e aventuras que relembavam contos de cavaleiros e castelos, e incluíam mistérios fantásticos e criaturas míticas, como dragões, gnomos e fadas. O romance que surgiu no século XVII, em contraste (às vezes designado o romance moderno), privilegiava o realismo, a verossimilhança e a moralidade em suas representações de facetas da vida da época (BOTTING, 2014, p. 12).

É no período que se estende do fim do século XVII ao meio do século XVIII que a história literária começou a falar da ascensão do romance. Principalmente no início de sua trajetória, o romance conscientemente rejeitava as regras e convenções de formas literárias anteriores, negligenciando enredos mais antigos em favor de histórias inovadoras retiradas de notícias, fofocas e escândalos. Em consequência, a escrita de romances não era percebida como algo difícil, o que significava que havia poucas barreiras educacionais ou de status para os escritores dispostos a executar tal tarefa – bem como para os leitores interessados em sua apreciação, que em pouco tempo se tornaram muitos (ELLIS, 2000, p. 18). A crescente popularidade dos romances pôs em destaque a maneira como o controle da produção literária estava mudando e se distanciando dos guardiões do gosto em direção ao próprio público leitor, para o desgosto daqueles interessados em manter um conjunto exclusivo de valores literários (BOTTING, 1996, p. 31). Dessa forma, ao atrair um público leitor vasto, o romance se vinculou à consciência nascente da cultura popular e burguesa.

Ian Watt, em *A ascensão do romance* (2010), conectou os romances com a ascensão da classe média na Inglaterra do século XVIII. Para ele, a propriedade do realismo, muito usada nas obras escritas por Daniel Defoe, Samuel Richardson e Henry Fielding, era o que identificava o romance como algo novo e também o que o aproximava do público burguês, que ansiava por ver a si e a seus dilemas representados nas obras literárias. Para Clara Reeve, os eventos nos romances deveriam ser reconhecíveis como eventos da vida real, como fatos que poderiam acontecer a um amigo ou a nós mesmos (ELLIS, 2000, p. 18).

Ao valorizar a experiência do indivíduo, o romance ajudou a criar uma nova concepção do eu. Esse pendor empírico do romance deu acesso sem precedentes aos pensamentos e estados emocionais dos personagens, concedendo espaço estendido às

deliberações do sentimento privado, geralmente representado em complexos dilemas morais (ELLIS, 2000, p. 18).

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

Para Botting (2014, p. 12), o romance gótico – assim denominado por seu caráter sombrio, macabro, bárbaro, seguindo a mesma lógica que consagrou como gótico o estilo arquitetônico – surgiu para combinar os dois tipos de ficção aqui mencionados: o romance medieval e o moderno. Dessa forma, o romance, em seu modo gótico, efetuou a reconciliação de algumas convenções do romance medieval – que é geralmente situado no passado distante ou em distantes localidades estrangeiras e recorre a eventos fantásticos ou sobrenaturais – com as do romance moderno – que costuma contar a história de pessoas comuns e em um formato mais realista –, aproximando-se do insólito e permitindo que ele fosse observado ou descrito à maneira do realismo formal (ELLIS, 2000, p. 21-22). Botting (2014, p. 12) afirma que, desde o século XVIII, o desenvolvimento da narrativa gótica vinha envolvendo padrões inter-gênero similares e acrescentando um aspecto mais sombrio a formas literárias mais aceitáveis.

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

Assim, o gótico representa uma volta ao passado “provocada pela desilusão com os ideais racionalistas e pela tomada de consciência individual frente aos dilemas culturais e políticos que surgiram na Europa a partir da segunda metade do século XVIII” (SÁ, 2010, p. 35). É por essa razão que a inquietação que o gótico representa geralmente se desdobra em questões de identidade nacional e política. Representações de construções em ruínas foram largamente utilizadas por escritores ingleses como símbolos do desassossego que surgia na Grã-Bretanha na era vitoriana. Sá (2010, p. 35) alega ainda que “as convicções mais simples

do pensamento cartesiano e realista são postas em dúvida em prol de um discurso do sentimento, o qual, ora choroso, ora violento, é frequentemente exagerado na sua representação das emoções”.

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

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

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

Tanto o gótico quanto o Romantismo surgiram e se firmaram como um sinal de resistência e oposição aos ideais neoclássicos que imperavam no século XVIII, uma resistência da imaginação, do irracional, do sentimento, do passado misterioso e da expressão à razão, à ordem, à objetividade, ao presente racional e às ideias de progresso apregoadas pelos iluministas. Ainda que essas ideias não sejam inéditas na História, o fato é que se transformam nos elementos centrais de uma postura estética e passam a integrar uma nova atitude artística que confronta o modelo neoclássico. Para Hauser (1998, p. 195), essa época marcou uma fundamental mudança na história da arte moderna, visto que “os ideais estilísticos que ainda são válidos hoje – fidelidade à natureza, profundidade de sentimento, sensualidade e sensibilidade – tiveram todos origem aí”.

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

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

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

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

¹ “*Monsters of the imagination*”.

² “*Dark Romanticism*”.

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

1.2 PRINCIPAIS AUTORES E OBRAS

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

Há consenso no sentido de que o primeiro romance gótico de relevância para o gênero foi *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole (1717-1797). Foi a obra que deu forma ao impulso que, até então, vinha ganhando espaço e é, portanto, a fonte de um dos maiores pilares da literatura moderna. Foi publicado em dezembro de 1764 pelo editor londrino Thomas Lownds, obtendo razoável popularidade na época, particularmente no círculo de Walpole. Mas a história de sua publicação sugere que foi mais popular com o público geral vinte ou trinta anos mais tarde, nos anos 1790, quando ao menos nove edições foram publicadas, contra apenas duas nas duas décadas anteriores. Para aqueles que viveram na década final do século XVIII, o romance de Walpole tornou-se um ponto de partida, uma referência. O crítico Thomas Matthias proclamou, em *The Pursuits of Literature* (1796), que o espírito de investigação introduzido por Walpole era frívolo, mas agradável, e que os fantasmas de Otranto propagaram sua espécie com fecundidade sem igual, não só em seu país de origem, mas também no continente europeu. (LOVECRAFT, 1987).

No romance, o único filho do príncipe Manfred morre de forma inusitada (um elmo gigante lhe cai sobre a cabeça), deixando-o sem quaisquer herdeiros do sexo masculino. Uma vez que pesa uma maldição sobre a família, Manfred passa a perseguir Isabela, a noiva do filho morto, tencionando casar-se com ela e assim gerar herdeiros. A donzela fica horrorizada

diante dessa perspectiva, e inicia-se aí uma sequência de fugas desesperadas, perseguições através de passagens secretas e crimes terríveis (WALPOLE, 2010).

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

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

O período de formação e consolidação da ficção gótica tem, portanto, seu marco inicial com *O Castelo de Otranto*, em 1764. Até que se atingisse o marco final desse período, em 1820, assistiríamos à multiplicação das obras góticas e a algumas mudanças de tom e de perspectiva.

À medida que o século XVIII caminhava para o fim, o gótico se fortalecia como gênero literário. O fim do século XVIII e o início do XIX assistiram à tumultuosa proliferação dos romances góticos, de modo que os anos 1790 podem ser chamados “a década da ficção gótica”³ (BOTTING, 1996, p. 40). Foi o período histórico em que o maior número de obras do gênero foi produzido e consumido. O terror estava na ordem do dia. Histórias góticas enchiam magazines literárias, novelas de três ou quatro volumes enchiam as prateleiras das bibliotecas circulantes e, com suas capas baratas de cartão, marcavam presença tanto em alas de empregados quanto em salas de estar.

Ann Radcliffe (1764-1823) foi um dos expoentes do gênero, a escritora de maior sucesso dentre os escritores góticos, imitada por muitos. O século XIX já iniciara havia

³ “the decade of Gothic fiction”.

tempos, e livros ainda eram escritos com base em suas técnicas narrativas e até mesmo usando partes de seus títulos. A autora consagrou o “sobrenatural explicado” (LOVECRAFT, 1987), que se caracteriza por elucidar, no final da narrativa, os eventos aparentemente sobrenaturais ocorridos ao longo da trama – sempre por meio de explicações pertencentes ao reino do real e do natural (no século XX, Todorov usaria a obra de Radcliffe como exemplo da categoria de literatura fantástica que ele denominou “o estranho puro”). Para Lovecraft (1987, p. 20), Radcliffe destruía “os próprios fantasmas com laboriosas explicações mecânicas”. O que ela fazia era oferecer soluções racionais e empiricamente observáveis aos eventos supostamente sobrenaturais descritos em seus romances, depois de fazer uso deles para encantar e intrigar o público leitor. Lovecraft (1987, p. 21) acredita que, através de detalhes sinistros muito bem construídos, Radcliffe foi capaz de superar as “elaborações extravagantes e prolixas” dos demais autores de sua época; e o fato de que ela desconstruía toda a sobrenaturalidade ao fim de suas obras não fazia com que as imagens de horror construídas por ela fossem menos poderosas. O autor considera *The Mysteries of Udolpho* (1794), de Ann Radcliffe, um “típico romance gótico da primeira fase em sua melhor expressão”; “um clássico definitivo” (LOVECRAFT, 1987, p. 21).

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

Outra característica marcante de Radcliffe foi o uso que a autora fez do sublime. Em consonância com o espírito romântico nascente, as atitudes em relação à natureza também passavam por mudanças. Paisagens naturais como as cadeias montanhosas, até então consideradas deformidades que desfiguravam um mundo que deveria ser plano e simétrico, começaram a ser vistas com prazer por sua irregularidade, diversidade e grandeza, bem como pelas emoções intensas que tal cenário evocava no observador. O assombro, o terror e a admiração eram emoções que, acreditava-se, podiam expandir ou elevar a alma e a imaginação com um senso de poder e infinito (SÁ, 2010, p. 50). Montanhas eram os objetos preponderantes do sublime natural, e Radcliffe fez uso delas como nenhum outro autor até então.

Para Lovecraft (1987), o horror na literatura foi alçado a um novo patamar com Matthew Gregory Lewis (1773-1818). Seu *The Monk* (1796) inovou ao ilustrar o gótico com

cores mais fortes e em cenas mais brutais. Lewis tinha uma predileção pela literatura germânica – o *Schauerroman*, gênero de narrativas incisivas e violentas na abordagem das transgressões sociais – que diferenciou sua obra do conjunto inglês. Considerado perigoso em sua obscenidade, o próprio texto encarnava um tipo de horror, descrevendo em detalhes lúgubres os espectros que a ficção gótica tinha previamente deixado para a imaginação supersticiosa (ou explicado). Lewis torce as convenções da narrativa gótica em uma indicação da ambivalência de *The Monk*, que entrelaça horror com uma zombaria do gênero. O estilo exagerado da punição do protagonista no final trabalha contra sua suposta confissão de moralidade e sugere que a nota moral no fim é apenas uma saída fraca ou até satírica para uma novela que se refestelou no excesso e na imoralidade (BOTTING, 1996, p. 49-50).

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

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

Assim, se *Otranto* é o marco inicial do romance gótico clássico, *Melmoth* é considerada a obra final desse conjunto literário, fechando o período clássico da literatura genuinamente gótica.

Importante lembrar que os traços góticos não foram exclusividade da prosa: além da poesia de cemitério da primeira metade do século XVIII (uma das fontes do gótico), produziu-se também na Europa poesia de inspiração gótica, especialmente com Byron e Musset, no século XIX. Para Lovecraft, são exemplos do advento do gótico na poesia inglesa as visões caóticas de William Blake, o grotesco em *Tam O'Shanter*, de Robert Burns, o sinistro demonismo de Coleridge, em *Christabel* e *O Velho Marinheiro*, e a magia etérea do *Kilmeny*,

de James Hogg. Também a Alemanha foi receptiva a esse gênero literário, com *Caçador Selvagem e Leonora*, de Gottfried August Burger (LOVECRAFT, 1987, p. 27). Na mesma época, o gótico também alcançou o teatro, como podem atestar obras célebres de temas sombrios como o *Fausto* (1808), de Goethe.

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

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

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

Se o Romantismo vê as metáforas góticas mudarem para atingir limites psicológicos e imaginativos, o gênero se altera novamente em relação à escrita e cultura do período realista, especialmente na Grã-Bretanha: o romance persiste em histórias de jovens mulheres e casas antigas em charnecas (em vez de castelos em montanhas), e fantasmas passam a denotar segredos de família ou origens de classe duvidosas. Mas uma era de prosperidade industrial e avanços científicos suscita novas preocupações: o crescimento das cidades traz uma outra escuridão, de pobreza e crime, e as fronteiras transpostas pela ciência transformam o entendimento do lugar da humanidade no mundo natural. Enquanto as ideias religiosas são ameaçadas pela ciência, a tecnologia, curiosamente, se associa a um mundo de espíritos: a nova mídia, com poderes que pareciam mágicos, como a fotografia, a telegrafia e a eletricidade, desperta e impulsiona o interesse público em relação a espíritos e fenômenos psíquicos (BOTTING, 2014, p. 13). A inquietação e o medo que sempre acompanham o homem transferem-se para outros assuntos e para temas mais relacionados ao período. Obras envolvendo um terror mais científico e tecnológico, como *Frankenstein* (1820), de Mary Shelley, *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson, e *Drácula* (1897), de Bram Stoker, trazem novos monstros góticos – vampiros, fantasmas e duplos – e uma série de

novas figuras, compostas para as ansiedades sexuais, raciais, culturais e de classe daquela época.

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

1.3 CARACTERÍSTICAS DO GÓTICO CLÁSSICO

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

Muito se discute, porém, na busca por uma definição. É o gótico apenas um modo, forma, tom ou humor entre outros? Quando e onde um gênero gótico termina e outros, como o realismo mágico, o romance sombrio, a ficção científica, a fantasia, o oculto ou o horror começam? Misturas e hibridismos de estilo, modo, zona e humor emergem muito rapidamente para uma tentativa de classificação (BOTTING, 2014, p. 15).

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

Ellis (2000, p. 11), recorrendo a Nathan Drake, argumenta, citando como exemplo a obra de Radcliffe, que mesmo sem o elemento sobrenatural, o gótico alcança seu curioso efeito pelo desenvolvimento estudado da linguagem pitoresca. Ellis cita ainda os pensadores e críticos literários do século XVIII Edmund Burke e Anna Laetitia Aikin – que, segundo ele,

concordam quanto ao fato de que a ficção gótica não excita o terror em si, mas sim esse curioso híbrido, o prazer do terror – que seria essencial para a configuração do gótico.

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

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

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

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

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

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

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

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

tumultuoso interior dos personagens, geralmente desequilibrados, melancólicos ou desesperados.

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

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

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

O vilão e a heroína são as personagens principais na maioria das obras do gótico clássico. A heroína é quase sempre pura e casta; busca preservar a honra a todo custo e é excessivamente sentimental; quando sofre ou é perseguida, exalta-se e consome-se em desmaios, choros e lamentações. Sua figura débil está quase sempre associada com o bem, em

oposição ao mal representado pelo vilão. No desfecho, a virtude é preservada, evidentemente, e a harmonia doméstica é reafirmada. Como já apontado, os contos góticos desse período foram escritos, em sua maioria, para servir como lições de virtude e fé em uma providencial mão que guia.

É nesse aspecto que *The Monk*, de Matthew Lewis, é sobremaneira inovador e, acima de tudo, transgressor. Nesse romance, angustiante e atroz, a heroína não tem final feliz: ela acaba violada e morta por seu próprio irmão. Para Lovecraft (1987, p. 29), Lewis “produziu uma obra-prima de pesadelo vivo em que o cunho gótico geral é exacerbado por doses adicionais de diabolismo”. Até mesmo o desfecho aparentemente moralizante da obra de Lewis, em que o protagonista se arrepende de seus pecados e é castigado, é duvidoso: muitos críticos julgam que, pelo estilo exagerado da punição aplicada, em contraste com os abundantes relatos imorais, este se tratasse de um final satírico, desprovido de intuito verdadeiramente instrutivo.

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

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

No que diz respeito aos temas, sabe-se que os primeiros trabalhos góticos herdaram da poesia de cemitério seus principais objetos poéticos, que, além de túmulos e ruínas, incluíam a noite, a morte, espíritos e fantasmas – tudo que era excluído pela cultura racional. Como se vê, as sombras sempre estiveram entre as características mais proeminentes dos trabalhos góticos. No século XVIII, elas marcavam os limites necessários à constituição de um mundo iluminado e delimitavam as percepções neoclássicas. A escuridão ameaça a luz da razão com

aquilo que lhe é desconhecido e atrai as percepções de ordem formal e unidade na obscuridade. Sua incerteza gera sensações de mistério, de paixão e de emoção que são externas à razão. A noite dá livre reino às maravilhosas e irreais criaturas da imaginação, enquanto ruínas testemunham uma temporalidade que excede a compreensão racional da finitude humana. A noite é tema e também símbolo, é ambiente e também discurso; a maioria dos temas encontrados em trabalhos góticos encontra unidade ou base comum na noite, na sombra e na escuridão (BOTTING, 1996, p. 21-22).

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

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

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

Importante mencionar também aspectos relevantes para o estudo do gótico, como é o caso do sublime e da relação entre terror e horror. No século XVIII, paralelamente à consolidação do gótico clássico, nenhum tópico de investigação estética gerou interesse maior que o sublime. Um dos escritos mais influentes sobre o tema foi *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757), de Edmund Burke. Para ele,

objetos belos são caracterizados por sua pequenez, suavidade, delicadeza e variação gradual. Evocam amor e ternura em contraste com o sublime, que produz assombro, admiração e terror. De acordo com seu raciocínio, objetos que evocam emoções sublimes são vastos, magníficos e obscuros. Contrastes fortes e agudos, como o jogo de luz e sombra, contribuem para a sensação de extensão e de imensidão associadas ao sublime. Para Burke, enquanto a beleza pode estar contida em um olhar, o sublime apresenta um excesso que não pode ser processado por uma mente racional. Esse excesso, que faz com que o indivíduo confronte o pensamento de sua própria finitude, deriva de emoções relacionadas à autopreservação, e que produzem um *frisson* de deleite e horror, tranquilidade e terror (BOTTING, 1996, p. 26).

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

Márcio Seligmann-Silva (2005, p. 33-34) discorre didaticamente sobre os conceitos formulados por Burke: o sublime se relaciona com as paixões intensas, dentre as quais as mais intensas são aquelas ligadas ao perigo e à ânsia pela autopreservação. Assim, todo objeto ligado à dor, ao medo e ao terror é uma fonte do sublime. Quando, no entanto, a dor decorre de uma ameaça iminente, a sensação resultante é de mero terror; só pode gerar deleite quando é de certa forma atenuada – como nas representações artísticas, que, embora realistas, podem ser contempladas sem que se corra perigo real.

É dessa forma que Burke faz a conexão entre o sublime e o terror. Para ele, quando ideias de dor e perigo estão muito próximos de nós, não causam deleite; são simplesmente terríveis. Mas, a uma certa distância, os objetos do terror podem ser prazerosos e são, nesse caso, uma fonte do sublime. Nesse sentido, Aikin (apud ELLIS, 2000, p. 9) nota o aparente deleite com que nos alimentamos de objetos de puro terror, quando nossos sentimentos morais não estão nem um pouco preocupados.

Ellis (2000, p. 9) recorre a Aikin para descrever a emoção causada pelo terror: para a autora, um evento estranho, inesperado e assustador acorda a mente e a mantém expandida; e onde esse tipo de ação é introduzida, nossa imaginação explora o novo mundo que é oferecido à vista e se rejubila com a expansão de seus poderes. O temor e a imaginação, operando juntos, elevam a alma a seu cume mais alto; e a dor do terror se perde em admiração e

assombro. Ou seja: o terror oferece um campo expansivo para a imaginação em que tudo pode acontecer.

O que é importante é que o terror ativa a mente e a imaginação, permitindo que ela supere ou até transcenda seus medos e dúvidas, permitindo que o sujeito mova de um estado de passividade para atividade. O terror permite escape; permite que uma pessoa delimite seus efeitos, distinga e supere a ameaça que ele manifesta. Segundo Botting (1996, p. 26), o terror se relaciona com a sensação de perplexidade, estupor e reverência que acompanham a experiência religiosa, e é nesse sentido que se aproxima do sublime.

Em seu artigo, Aikin afirma que o terror é uma abertura da imaginação que leva à admiração e ao assombro; quanto mais imaginativas e extraordinárias são as circunstâncias de uma cena de terror, mais prazer retiramos dela. Mas, para gerarem o efeito do prazer no terror, essas cenas devem evitar uma aproximação muito grande com a experiência ordinária (realista), caso contrário, não conseguimos repeti-las ou refletir sobre elas sem um desequilíbrio que pende para o lado da dor (ELLIS, 2000, p. 10).

O crítico do século XVIII Nathan Drake afirma que Ann Radcliffe foi a escritora gótica que conseguiu, de forma mais eficaz, atingir o efeito do terror e aliá-lo ao sublime. Segundo ele, as cenas são terríveis em sua concepção, mas são tão atenuadas, e a mente fica tão aliviada pela mistura das belas descrições, que a impressão do todo nunca se torna muito forte, nunca degenera em horror, e a emoção prazerosa é o resultado predominante (ELLIS, 2000, p. 11).

Para Drake, o terror requer habilidade e uma disposição artística que evite que se opere mais dor que prazer. Ele acredita que um poema, um romance ou uma pintura podem revelar cenas tão horríveis ou tão cruéis que a arte seria incapaz de comunicar uma emoção minimamente prazerosa (ELLIS, 2000, p. 10). Esse é o horror.

Antes de aprofundar as diferenças entre os subgêneros acima citados, é importante destacar que podem coexistir em uma mesma obra de ficção. O horror continuamente exerce seus efeitos em contos de terror, e vice-versa. Para Carroll (1999, p. 30), esses gêneros derivam seus nomes dos efeitos que pretendem provocar. Assim, o gênero do horror recebe seu nome da emoção que provoca de modo característico ou ideal, e essa emoção é a sua marca de identidade. O mesmo ocorre com o terror.

O horror é mais comumente experimentado em criptas subterrâneas ou em câmaras funerárias. Ele congela as faculdades humanas, rendendo passiva a mente e imobilizando o corpo. A causa é geralmente um encontro direto com a mortalidade física, o toque de um cadáver frio, a visão de um corpo decadente. A morte é apresentada como o limite absoluto,

uma finitude que nega qualquer possibilidade de transcendência imaginativa. É o momento do sublime negativo, um momento de congelamento, contração e horror que sinaliza uma temporalidade que não pode ser recuperada pelo sujeito mortal (BOTTING, 1996, p. 48).

Para Carroll (1999, p. 39), no horror, a ameaça mistura-se à repugnância, à náusea e à repulsa. As sensações que esse horror provoca são medo físico intenso e a mais profunda aversão mental.

No ensaio de Radcliffe (publicado postumamente) *On the Supernatural in Poetry* (1826), um desenvolvimento da teoria estética de Burke, a oposição que é estabelecida entre terror e horror oferece uma delineação de diferentes estratégias góticas. Para ela, terror e horror são tão opostos, que o primeiro expande a alma e desperta as faculdades a um degrau mais alto da vida; o outro contrai, congela e quase as aniquila (BOTTING, 1996, p. 48). A maior parte dos autores que trataram do tema concordam que a diferenciação entre terror e horror se estabelece nesses termos.

Carroll (1999, p. 17) assevera que o romance *The Monk*, de Matthew Lewis – que contém uma aparição demoníaca e a empalação de um padre –, constitui o real precursor do gênero do horror. Também foram obras importantes e basilares *Melmoth, the Wanderer*, de Charles Maturin e *Frankenstein*, de Mary Shelley.

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

Assim, não obstante a frequente ocorrência do sobrenatural nos textos góticos, sua presença não é essencial: o gótico prescinde do sobrenatural. O texto literário que se pretende analisar aqui é um exemplo; embora repleto de rastros do gótico, não contém evento algum que extrapole as regras do mundo natural.

1.4 O GÓTICO NO BRASIL

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

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

Segundo Vasconcelos (2000), constava em muitos romances a nota “traduzido do francês”, que tinha como objetivo dissimular a origem inglesa da obra. Havia, no Brasil, uma intensa receptividade a tudo que vinha de terras francesas, e essa “pista falsa” deve ter servido para atrair o público leitor para obras que, de outra maneira, poderiam não gerar o mesmo interesse. Assim chegaram ao país as obras de Walpole, Radcliffe, Lewis, Reeve, Shelley, Beckford e outros autores góticos britânicos. Impulsionado pelo folhetim (meio de divulgação especialmente comum no século XIX), cujo aspecto episódico favorecia o suspense, o romance gótico caiu no gosto popular, tal e qual acontecera na Europa.

Dessa forma, os romances europeus – entre eles as ficções góticas –, além de estimularem a imaginação, serviram de inspiração para os nossos primeiros ficcionistas em termos formais e temáticos (SÁ, 2010, p. 14).

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

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

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

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

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

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

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

Nossos escritores seguiram padrões semelhantes às respostas que os pensadores europeus davam a seus conflitos ideológicos. Por exemplo: o romance colonial de José de Alencar e a poesia indianista de Gonçalves Dias emergem do desejo de fundar em um passado mítico a nobreza recente do país, da mesma forma como as ficções de Walter Scott e Chateaubriand fundavam na Idade Média feudal os brasões de cavalaria que destoavam da burguesia em ascensão. Além disso, Alencar, em seus romances urbanos, “contrapunha a moral do homem antigo à grosseria dos novos-ricos; e fazendo romance regionalista, a

coragem do sertanejo às baixeiras do cidadão” (BOSI, 2013, p. 97). A romantização do passado, da natureza e da pátria que se viu na Europa contaminou nossos pensadores e escritores, que criaram soluções semelhantes para um mesmo tipo de problema que (em essência) afetava aos dois lados do Atlântico.

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

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

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

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

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

Dentre os escritores europeus do século XIX associados a essa tendência, os principais – e que mais influenciaram os autores nacionais – foram Byron, Shelley, Musset, Hoffmann, Baudelaire e, nos Estados Unidos, Edgar Allan Poe. Entretanto, a figura suprema e principal inspiração ultrarromântica foi o inglês Lord Byron, em quem os contemporâneos acreditavam ver o diabo encarnado; e Byron gostava de fazer esse papel (CARPEAUX, 2011, p. 1477). Ficou conhecido, sobretudo, por sua vida e personalidade, mais até do que por sua produção literária. Byron parecia encarnar os ideais e os sentimentos abismais do Romantismo autêntico. Muitas histórias circularam em torno de seu nome e vida privada. Ele fez de tudo para manter a aura de mistério em torno de si próprio e de seu passado – e era, assim, tido como um devasso ilustre, que se rebelava contra as convenções morais de seu tempo, entregava-se a orgias fabulosas e tirava o sono das mulheres europeias.

Byron era cínico, melancólico, pessimista, misterioso e dissoluto. Grande parte de sua poesia era centrada em si mesmo: é por isso que seus textos estão cheios de referências diabólicas e blasfemas. Seu espírito satírico transpareceu em muitos de seus escritos. Seu trabalho mais famoso, *Don Juan*, não é propriamente romântico – há muito humor nele, bem como uma sátira mordaz e obscena. O personagem Don Juan, figura lendária que seria copiada e adaptada por inúmeros autores depois de Byron, é o anti-herói por excelência: bandido, devorador de mulheres, fascinado por virgens e preocupado apenas com o próprio bem-estar.

Nos poemas narrativos que se passam em ilhas do Mediterrâneo, está sempre presente o herói de passado desconhecido, lutando contra uma melancolia funesta, talvez consequência

de um crime misterioso ao qual só se alude, desgraçando toda gente e sobretudo a mulher amada e desaparecendo como aparecera (CARPEAUX, 2011, p. 1479). Os anti-heróis de Byron (bem como sua própria personificação do herói byrônico) possuem a energia de um vilão gótico e seriam fonte de inspiração para muitos personagens sórdidos da literatura mundial (BOTTING, 1996, p. 64).

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

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

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

Noite na Taverna é um exemplo das imagens satânicas que povoaram a fantasia adolescente do período; literatura que herdou de Blake e Byron a fusão de libido e instinto de morte, trazendo à luz os domínios obscuros do inconsciente. Na obra, histórias macabras de crimes do passado e amores trágicos são contadas por jovens desiludidos com a vida e o amor, entregues à bebida para afugentar o tédio.

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

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

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

Embora não tenha gerado a mesma abundância de títulos nem alcançado o sucesso de público que pôde ser visto no continente europeu, a produção de fundo gótico no Brasil, que se deu principalmente a partir da segunda metade do século XIX, não foi insignificante. A título de exemplo, segue uma lista, elaborada por Silva (2013, p. 26), que reúne obras publicadas durante a década de 1860 e que giram em torno da temática gótico-romântica, na esteira do então recém-publicado “Noite na Taverna: Conto Misterioso” (1860), de Antonio Luiz Ramos Nogueira; “Uma Noite no Cemitério” (1861), de João Antonio de Barros Jr.; “Gennesco: vida acadêmica” (1862), de Teodomiro Alves Pereira; “O País das Quimeras” (1862), de Machado de Assis; “A Trindade Maldita” (1862), de Franklin Távora; “Uma Noite de Vigília” (1863), de Felix Xavier da Cunha; “Dalmo ou Os Mistérios da Noite” (1863), de Luis Ramos Figueira; “D. Juan ou a Prole de Saturno” (1869), de Castro Alves.

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

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

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

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

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

É relevante notar que, até aqui, a imitação das convenções literárias europeias dá o tom ao gótico brasileiro. Menon (2007, p. 76) lança a seguinte questão: seria possível que, no século XIX, fosse produzido um texto gótico aclimatado aos padrões nacionais? Ou estaria o gênero, por suas próprias características, irremediavelmente vinculado ao ambiente europeu? O próprio autor conclui, a partir de suas pesquisas, que os textos produzidos nesse período em território nacional e que contêm traços do gótico estão marcados pela imitação do modelo europeu e, em sua maioria, não carregam características locais – nem nas imagens, nem nos ambientes, e tampouco nos personagens.

O próprio Álvares de Azevedo, em seu célebre *Noite na Taverna*, não faz mais que reproduzir padrões de ambientação e personagens europeus. Brito Broca, autor citado por Menon (2007, p. 66), dá nome à principal fonte de inspiração de Azevedo, que teria sido o romance *Noches Lúgubres*, do espanhol José Cadalso (publicado em 1771 e apresentado ao público brasileiro em 1844, por meio do periódico *Minerva Brasiliense*). A notável obra de Azevedo foi, por sua vez, bastante imitada por outros autores nacionais. Os já mencionados

“Gennesco” (1862), de Teodomiro Alves Pereira, “Dalmo ou Os Mistérios da Noite” (1863), de Luís Ramos Figueira, e o próprio *A Trindade Maldita* (1862), de Franklin Távora, são os principais exemplos.

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

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

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

Para Silva (2010), apenas no final do século XIX é que o Brasil veria a literatura gótica ressurgir com mais força – durante a chamada República Velha. Esse foi o período que nos deu Coelho Neto, autor que transitou por vários gêneros e que excursionou pelo terror, pelo sobrenatural e pelo fantasmagórico. Com ele se inicia um período de ressurgimento da literatura gótica através do Simbolismo e do Decadentismo, e até mesmo da ficção científica.

1.5 A OBRA DE FRANKLIN TÁVORA

Dentre as muitas obras do século XIX citadas acima, *A Trindade Maldita*, de Franklin Távora, é aquela que nos interessa trazer à luz.

João Franklin da Silveira Távora nasceu em 1842, em Baturité, Ceará. Ainda criança, deixou a cidade natal; sua família se estabeleceu em Pernambuco. Estudou Direito em Recife, formando-se em 1863. Advogou por algum tempo, até que ingressou na política como deputado provincial, tendo ocupado altos postos na administração pernambucana.

Começou a exercitar os dotes literários ainda enquanto estudante, quando escreveu os contos d’*A Trindade Maldita* (1862) para o *Diário de Pernambuco* e o romance *Os Índios do*

Jaguaribe (1862). Na mesma década, produziu dois romances de inspiração sertaneja: *A Casa de Palha* (1866) e *Um Casamento no Arrabalde* (1869). A partir da década seguinte, começou uma campanha em favor do regionalismo, empunhando a bandeira da Literatura do Norte, que ele defendia contra a produção literária sulista.

Em 1874, mudou-se para o Rio de Janeiro e passou a se ocupar de questões históricas e literárias. Fundou a *Revista Brasileira* e escreveu os romances pelos quais ficou conhecido, todos pertencentes à corrente regionalista: *O Cabeleira* (1876), *O Matuto* (1878) e *Lourenço* (1881). Morreu no Rio de Janeiro em 1888 (BOSI, 2013, p. 154).

Nordestino, Távora se dedicou, em suas produções, quase que exclusivamente a obras de caráter nacionalista e regionalista. Ficou conhecido por uma postura literária com ares de manifesto, através da qual defendia a literatura de sua região contra aquela que era produzida no Sul do país. Segundo ele, o Norte possuía maior quantidade de elementos aptos à produção de uma literatura genuinamente brasileira que o Sul, que já estava abarrotado de estrangeiros (AGUIAR, 2005). Através desse comportamento, o autor deixou transparecer o que críticos, como Alfredo Bosi (2013), afirmaram ser um ressentimento em face do progresso sulista, que deixava à margem as demais regiões do país. De qualquer forma, a postura de Távora evidencia a desintegração e a desigualdade que o Brasil já enfrentava no século XIX.

Entre as obras de cunho regionalista pelas quais o autor é conhecido, no entanto, há uma – sua primeira produção – que foge completamente ao padrão. Em 1861, Távora, premido pela necessidade financeira – seu pai estava preso e ele tinha assumido a responsabilidade de ajudar a família –, escreveu os contos reunidos sob o título *A Trindade Maldita - Contos no Botequim*. Os contos, que tinham sido encomendados pelo *Diário de Pernambuco*, seriam publicados à maneira de folhetim e deveriam corresponder ao estilo romântico, ainda em voga à época no Brasil.

Essa obra, que se inscreve na segunda geração romântica, contém traços do gótico europeu e contrasta com o restante de seu trabalho, já mais próximo do Realismo. Foi escrita por um Távora ainda muito jovem, cursando o terceiro ano da Faculdade de Direito e influenciado pelas tendências do período. Algumas características que o autor viria a assumir posteriormente, no entanto, já se revelavam aí.

Ao contrário de obras posteriores, de caráter mais panfletário, com esse princípio romântico, o autor jovem e inexperiente tinha, possivelmente, apenas a intenção de reproduzir um modelo existente e obter retorno financeiro. Ressalte-se, no entanto, que esse texto, por mais imitativo que seja, tem sua relevância: ele põe em evidência uma tendência de produção literária folhetinesca, de fundo gótico-romântico que, como mostramos, já era realizada no

Brasil nesse período, provavelmente com sucesso de público – e que vem sendo continuamente negligenciada pela crítica literária.

A publicação de *A Trindade Maldita* rendeu a Távora, alguns anos depois, a alcunha “autor maldito”, outorgada por desafetos do meio político. Essa desavença rendeu certa notoriedade aos contos, mas resultou em críticas que, embora motivadas por querelas políticas, não deixavam de descer a detalhes referentes à sua produção literária, tachando de imorais os contos d’*A Trindade Maldita* (AGUIAR, 2005, p. 100).

Assim, é visível que Franklin Távora, inserido, em sua juventude, no contexto do Ultrarromantismo, sofreu influências externas na composição de sua obra, que resultaram na produção dos contos gótico-românticos d’*A Trindade Maldita*. É possível notar que ele se inspirou não apenas em autores estrangeiros do gênero gótico, mas em obras brasileiras da segunda fase romântica, o que mostra que tinha acesso, como outros de nossos autores, a romances estrangeiros e nacionais. A já citada antologia de contos *Noite na Taverna*, de Álvares de Azevedo, é sua principal fonte de inspiração e recebe menção explícita em *A Trindade Maldita*. Veremos, a seguir, como o nordestino Franklin Távora se utilizou de elementos da tradição gótica aliados aos temas cultuados pelos ultrarromânticos e às referências de autores populares à época para produzir um conjunto de contos que atendesse ao leitor pernambucano ávido por uma leitura macabra.

2 A TRINDADE MALDITA

O conjunto de contos *A Trindade Maldita*, de Franklin Távora, será analisado sob a luz das teorias examinadas no capítulo anterior, procurando salientar as marcas do gótico que permeiam a narrativa e a maneira como se relacionam com os temas apresentados na obra.

Era o início de sua carreira como escritor e Távora mergulhou no universo do gótico para escrever contos noturnos de crime e suspense. São relatos de fatos escabrosos apresentados como as memórias de três sórdidos forasteiros que se unem a um taverneiro em uma noite chuvosa. *A Trindade Maldita* explora o lado nefasto e impiedoso do ser humano, através de narrativas que giram em torno de atitudes perversas do passado. A obra trata de acontecimentos levados até o limite da tensão moral, rompendo a fronteira da crueldade e da perversão, em uma incursão pelas qualidades diabólicas do ser humano. A narrativa evoca também o jogo entre o desejo e a posse amorosa, com forte inspiração no byronismo, que representou a rebeldia e a irreverência nos vícios e no tratamento do amor (CARPEAUX, 2011). A natureza revolta e bravia colabora na criação de uma atmosfera pesada e sinistra, propícia para esse tipo de relato.

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

O primeiro conto é narrado por Carlos Dumont. O protagonista conta que veio da França para o Rio de Janeiro com seu pai, acompanhando o conde de Villemer, que em terras brasileiras vinha se instalar. Ao morrer o pai, Carlos assume o posto de secretário do conde, mas não lhe foi um funcionário fiel: aproveitou-se da proximidade e seduziu-lhe a filha Eugenia, fazendo com que ela desistisse de um casamento arranjado. Dessa relação espúria resulta uma gravidez indesejada. Paralelamente, o narrador faz-se passar por Henrique, o amante da condessa Margarida Lamorcière, e dorme também com ela. Ao temer que sua farsa

seja descoberta, Carlos urde uma trama para livrar-se do amante de Margarida, mas acaba matando o conde, por engano. Por fim, ele consegue fazer com que Henrique seja responsabilizado pelo assassinato e foge para a Europa, deixando para trás seu protetor morto, mãe e filha grávidas e um homem preso injustamente. Muitos anos depois, Carlos retorna ao Brasil, mas fica claro que sua disposição egoística em nada mudou: ao encontrar Eugenia no cais, empobrecida, acompanhada de uma criança e implorando por ajuda, ele foge em disparada.

O segundo a fazer seu relato é Jorge. Sua história começa em Paris, quando, em um baile, ele conhece uma espanhola por quem se apaixona imediatamente. Assim que ela deixa o local – acompanhada do marido –, Jorge segue o casal pelas ruas da cidade e assinala com o próprio sangue a casa em que entram, de modo a poder ali retornar em uma ocasião mais favorável. Algumas noites depois, tendo viajado o marido, que era capitão da marinha, Jorge entra no palacete com a ajuda de uma velha criada e é levado até o quarto de Maria, a espanhola. Ele passa algum tempo em enlevo, observando o sono da bela mulher, em um momento de intensa atmosfera erótica. O aparecimento de um velho jagunço, que termina em luta corporal e morte, faz com que o invasor deixe o local. Nesse ponto, uma pausa leva o leitor de volta à narrativa moldura e Jorge percebe que, exceção feita ao taverneiro Germano, seus colegas estão um tanto entediados. Enfezado, ele abrevia a história, retomando em um ponto, meses depois, em que já está nos braços da espanhola, em um palacete em Madri. Aparentemente, ele a tinha conquistado – sabe-se lá por que meios. Passam, então, meses encontrando-se todas as noites em que o marido dela estava fora. Eis que, um dia, o capitão os flagra juntos. Em luta encarniçada, ambos os homens saem feridos e Maria acaba morta pelo marido enfurecido. Em que pese o trágico fim, Jorge relata que teve a disposição de praticar ainda um sórdido ato de necrofilia, assim que se deparou com o corpo de sua amada atirado ao chão no quarto onde tudo se passou.

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

Eduardo prossegue relatando um episódio em que esteve a jogar dados com dois ingleses em Londres. Ao perceber que havia perdido o jogo e não tinha mais bens para apostar, ele fica possesso e recorre a um artifício para assustar e afugentar os oponentes: crava

seu punhal no topo de uma relíquia santa, conseguindo que os rivais ingleses recuem apavorados diante de tamanho ultraje. Com isso, mantém a cruz de ouro presenteada por sua mãe, que seria seu último recurso no jogo.

Por fim, ouvimos de Eduardo seu último relato. Uma noite, em Madri, depois de caminhar sem rumo, ele chega a um templo arruinado, em que se deita e dorme durante algumas horas. Um sussurro de vozes o desperta; ele descobre um casal de estrangeiros perto dali e é acometido por uma ideia diabólica, que põe imediatamente em prática. Eduardo ataca o homem e o enforca na trave de uma cruz de pedra situada a poucos metros. A mulher, desesperada, implora que ele a mate, mas é surpreendida pela notícia de que ele pretendia usá-la para satisfazer sua lascívia. Eduardo a arrasta para as ruínas e põe em prática seu intento, surpreso com a súbita resignação da mulher. Findo o ato, ele percebe o motivo de tamanha sujeição: a estrangeira havia batido a cabeça contra um portal de pedra que ainda se conservava em pé. Tendo-se suicidado a vítima antes da consumação do estupro, Eduardo descobre que havia acabado de praticar um ato de necrofilia. No dia seguinte, o italiano retorna ao palco de seus crimes e se depara com uma grande multidão a observar a cena. A luz do dia lhe revela a verdade mais terrível: o homem que enforcou era seu pai e a mulher, imersa em uma grande poça de sangue, era sua mãe.

De volta à narrativa principal, até mesmo os companheiros depravados de Eduardo estão enojados com seu relato. Chega a vez de Germano, também ele, iniciar sua narrativa. O taverneiro saca seu punhal e, de uma só vez, revela que sua história de vida foi atravessada pelos crimes de todos os três ali presentes:

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

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

2.1 MECANISMOS DE SUSPENSE

Em primeiro lugar, impõe-se analisar alguns dos elementos formais da obra. Os contos aqui estudados não possuem estrutura narrativa linear, com fatos narrados em ordem cronológica. Trata-se, diferentemente, de narrativas encaixadas – recurso formal amplamente utilizado pelos escritores góticos, com o efeito de prolongar o suspense e adiar o desfecho, cujo resultado ficou conhecido como enredo labiríntico (ELLIS, 2000, p. 23).

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

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

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

Em língua inglesa, a primeira obra a empregar o recurso das narrativas encaixadas é *Contos da Cantuária* (1387), de Geoffrey Chaucer. Fortemente inspirado no *Decameron*, Chaucer traz uma coleção de histórias narradas por peregrinos que estão empreendendo uma viagem de Southwark (Londres) à Catedral de Cantuária, com o intuito de visitar o túmulo de São Tomás Becket. Também aqui há personagens de todas as classes sociais e os temas são igualmente variados, mas sempre relacionados à vida e aos costumes da época na Inglaterra (CHAUCER, 2013).

Entre as ficções góticas mais conhecidas, *The Monk* (1796), *Melmoth, the Wanderer* (1820) e *Frankenstein* (1818) também se utilizaram dessa técnica narrativa; na literatura

brasileira, são exemplos Machado de Assis, que fez uso de narrativas encaixadas em contos como *O Espelho*, *Sem olhos* e *Entre santos*, João Guimarães Rosa, com *Grande Sertão: Veredas* e, finalmente, a obra aqui estudada. *A Trindade Maldita* traz uma série de narrativas de fatos do passado narradas, cada uma delas, em primeira pessoa. Estão encaixadas em uma moldura externa, narrada em terceira pessoa e composta pelo contexto da taverna sombria em que três forasteiros passam a noite a contar histórias.

O texto traz diversas fragmentações na linha narrativa, com a interpolação de relatos individuais. O andamento da narrativa se constrói através da alternância entre essas histórias, que o autor combina e organiza, transferindo o foco da ação de um narrador-personagem para o outro, sucessivamente.

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

Pode-se dizer que a proliferação das linhas narrativas funciona como um labirinto – que, numa metáfora bem apropriada para a literatura gótica, confunde e retém personagens e leitores, mantendo o mistério em torno do desenrolar da história e adiando o momento final. Trata-se de uma estratégia de suspense em que o autor deliberadamente retém a informação e não libera ao leitor, entregando uma tensão cuidadosamente controlada que é finalmente dissipada em um efeito de choque, capaz de engendrar o sentimento de horror (ELLIS, 2000, p. 23). Em *A Trindade Maldita*, após o desfecho de cada narrativa individual, retorna-se à moldura; alguns comentários são tecidos sobre a história que acabou de ser narrada e inicia-se um novo relato. Os ânimos, já relaxados, voltam a exaltar-se em torno da expectativa de mais uma história terrível. Durante a leitura, exercita-se a imaginação e adia-se o momento do desfecho final. Os muitos relatos que atravessam a noite preparam personagens e leitor para a revelação derradeira – e, mesmo depois de tantos relatos perturbadores, a narrativa de Germano acaba, de fato, por ser ainda mais desconcertante e aterradora.

Meio de divulgação que contribui para a criação de uma atmosfera de suspense nos romances góticos é o folhetim, graças ao seu aspecto de publicação periódica. O veículo foi bastante utilizado para a publicação dessa espécie de narrativa, principalmente durante o século XIX. Eram muito frequentes nas páginas dos folhetins os enredos com forte trama de suspense e mistério, com histórias repletas de heróis, heroínas e vilões sanguinolentos e cruéis

(MEYER, 1996). Assim, a dinâmica do suspense inerente ao folhetim contribui para a instauração, no plano da comunicação escrita, do esquema estímulo-reação de que falam os psicólogos. Bosi (2013, p. 108) explica o processo: “[o] prazer que vem da resposta é protelado e, ao mesmo tempo, artificialmente excitado por um acúmulo de incidentes, cujo único fim é despertar a curiosidade misturada ao receio de um desenlace trágico”.

Além dos recursos formais, outros fatores também exercem importante papel na criação de uma atmosfera de mistério. O uso da obscuridade, o revezamento de luz e sombra, a visibilidade parcial dos objetos, à meia luz, têm um efeito similar na imaginação: ao negar uma imagem segura e claramente visível do mundo, a desorientação extrai ansiedade e confere uma estimulante (ou assustadora) sensação de mistério ao desconhecido (BOTTING, 1996).

Conhecimento e compreensão não constituem o objetivo primário dos textos góticos. O que conta é a produção de emoções, frequentemente extremas e negativas: medo, ansiedade, terror, horror e repulsa são repostas emocionais básicas. A razão é dominada pelo sentimento e pela emoção (BOTTING, 1996, p. 6). Elementos como a escuridão, a decadência de ruínas, a tremulação da chama das velas, a corrente de vento que faz as cortinas se moverem, o ranger de portas em quartos subterrâneos, tão frequentes em contos góticos, todos conspiram para estimular a imaginação supersticiosa e a sensação de mistério e suspense.

Em *A Trindade Maldita*, não faltam momentos em que a escuridão, a sombra e as emoções palpantes dos personagens contribuem para com a criação de situações propícias à realização de atos vis e criminosos. No primeiro relato, o narrador-protagonista Carlos espera sorrateiramente por Henrique entre os corredores e escadas da mansão dos Villemer. Em meio à escuridão do local, eis que um vulto passa por ele. Nervoso, o protagonista enterra seu punhal na nuca do homem misterioso para, só então, perceber que matou o conde, seu protetor. Horrorizado, Carlos relata aos companheiros: “Não sei como não rolei sobre essa matéria ensanguentada e livida. Não foi somente espanto e estupefação o que me tomou nesse crítico momento; foi um terror de asphyxiar” (TÁVORA, 1862, p. 12).

O relato de Jorge também fornece exemplos em que a noite e a escuridão podem provocar sentimentos de medo e antecipação. Logo no início, o mal-intencionado narrador segue a espanhola e seu marido pelas ruas escuras de Paris. A escuridão é tamanha, que o protagonista mal consegue identificar as casas à sua volta: “Segui-os: andámos muito: chegaram por fim a um sobrado e entraram. Eu parei á porta. A noute era escura e calliginosa; os lampeões estavam extinctos; não pude bem conhecer a topographia da casa, para com ella atinar no dia seguinte” (TÁVORA, 1862, p. 13-14).

No fim de seu relato, Jorge retorna ao quarto de Maria, depois de encarniçada luta com o marido dela. A manhã ainda não irrompeu; a escuridão reina na alcova. Jorge percebe a presença de um corpo no chão: “Quando saltei dentro do quarto, que estava em trevas, tropecei nesse corpo escorregadio e frio, que, apalpando, reconheci ser o da hespanhola” (TÁVORA, 1862, p. 19). Não satisfeito, ele prossegue, transmitindo aos ouvintes e ao leitor um vivo sentimento de antecipação e suspense:

Tacteei nessa escuridão de limbo por alguns minutos em pesquisa do cadaver de Gonçalo, mas não o encontrei, o que não deixou de despertar-me vivos terrores, porque sem conhece-lo intimamente, eu, por instinto, estava convicto de que um dia elle vingarse-hia de mim (TÁVORA, 1862, p. 19).

No último conto, Eduardo pratica uma série de crimes sob a escuridão de um templo em ruínas. A ausência de luminosidade impede que ele compreenda a real natureza de seus atos, e é somente a luz do dia que lhe revela as identidades de suas vítimas e a verdade sobre os crimes terríveis que cometera na noite anterior.

2.2 O PAPEL DA NATUREZA

Além da mecânica de suspense, os contos estão repletos de outros elementos relacionados ao gótico, seja pela ambientação sempre noturna e sombria, seja pelas descrições e adjetivações repletas de termos como “tumular”, “hediondo” e “ensanguentado”, seja pela reiteração dos temas de violência e morte. Vamos a alguns deles.

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

A imagem da montanha é especialmente frequente nas obras do gótico clássico e evoca basicamente o poder indiscutível do mundo natural. Ela representa a ideia de atemporalidade e contrasta com a mortalidade humana. De acordo com esse raciocínio, as leis

reais do mundo não são criadas pelo homem, mas pela natureza, que é onipotente e cuja verdade absoluta e irrefutável é a morte. A topografia irregular de gigantescas cadeias de montanhas se contrapõe aos ideais neoclássicos de proporção e racionalidade, mostrando que vivemos em um mundo de caos e desordem. A montanha também representa um lugar de reclusão e de exclusão da sociedade, suscetível às vicissitudes da paisagem (SÁ, 2010, p. 68).

Em *A Trindade Maldita*, não se fala em montanhas; a herança gótica se faz ver na onipresença da noite e na presença frequente da chuva e do temporal. É possível, no entanto, fazer uma analogia entre montanhas e tempestades se levarmos em conta que são, igualmente, elementos naturais que evocam desarranjo, irregularidade, agitação e revolta. Ao assumir tais propriedades, a tempestade também pode servir como símbolo do universo obscuro e anárquico em que vivem os personagens. De acordo com seus próprios relatos, os atos criminosos dos três forasteiros resultam em sua exclusão da sociedade, obrigados a esconder os rastros de seus crimes e a se refugiar em prostíbulos imundos, satisfazendo-se com a companhia de prostitutas. As descrições insistentes e desoladoras das tempestades que acompanham quase todos os seus atos podem ser interpretadas como uma representação de suas vidas tempestuosas e proscritas. Assim, as selvagens imagens naturais, sinalizando a disposição tumultuosa dos personagens, dão força a essa sensação de deslocamento individual (BOTTING, 1996, p. 65).

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

Além da onipresença da chuva e da tempestade, tanto a narrativa moldura como os fatos descritos nas narrativas encaixadas passam-se à noite. São sempre noturnas as narrativas, os encontros e os crimes. O ambiente pesa em todas as descrições. Enquanto os personagens dormem, o silêncio “[e]ra uma mudez de jazida tumular” (TÁVORA, 1862, p. 1).

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

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

No segundo relato de Eduardo, “[a] noite estava trevosa, o ar abafava, as ruas jaziam despovoadas, um silencio profundo, apenas descontinuado pelo bater das gôttas d’agua sobre as calçadas, dominava em toda a cidade” (TÁVORA, 1862, p. 23). De maneira semelhante, sua última narrativa também ocorre durante a madrugada e está emoldurada por uma “athmosphera (...) plumbea e nublada” (TÁVORA, 1862, p. 26).

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

Essa afirmação se ajusta perfeitamente ao contexto d’A *Trindade Maldita*. Em todos os contos, não faltam amostras de como a natureza se coaduna com a atmosfera sombria e terrível dos atos praticados pelos personagens. Ela se apresenta como um elemento incontrolável que causa terror e antecipação, e sugere uma força irresistível, tal como aquelas que movem os vilões. As tempestades e a noite são obscuras e nefastas como os atos praticados pelos personagens.

Quando o capitão da marinha retorna a Madri e encontra sua esposa na cama com Jorge, é noite tempestuosa – um alerta sobre os eventos que em breve se desenrolariam: “...o capitão voltou da expedição em uma noite de trovoadas horrível. Era meia-noite. Lembro-me bem” (TÁVORA, 1862, p. 18).

Por outro lado, assim como as representações da natureza refletem, por vezes, o interior tumultuoso de alguns personagens, também são usadas para espelhar a beleza das

almas de outros. É por isso que as paisagens naturais, nas narrativas góticas, se dividem geralmente entre formas domesticadas e formas ameaçadoras (SÁ, 2010, p. 107). Assim, a noite está sempre presente, mas pode ser santa e bela ou profana e terrível, de acordo com o ato que se desenrola diante dela. Nota-se nas descrições noturnas uma natureza grandiosa, mas nem sempre de todo má; se há perigos na forma de tempestades, há também beleza na contemplação do luar.

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

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

Temos, n’*A Trindade Maldita*, momentos como esses, de evocação do sublime. Neles, a caracterização da noite vem acompanhada de menções aos astros e às estrelas, de descrições de grandiosas paisagens naturais e referências à imensidão da natureza na alusão à lua e às montanhas, de modo a ilustrar a beleza do momento e das emoções vividas pelos personagens.

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

De certa maneira, é essa natureza terrível que conduz os três forasteiros até Germano, o vingador – até seu destino –, já que a chuva e a noite glacial os levam a se abrigar em sua taverna. É a natureza, de certa forma, que encerra essa história de violência e morte, quando o vento destrói o que restou da taverna por onde passaram não só três, mas quatro malditos: “Uma desabrida lufada do leste arrancou então, ao seu sopro de uracão, a coberta de esteiras e pannos encerados do botequim do Sr. Germano. O candeeiro de flandres derramou um ultimo

fio de luz embaciada e parda, e extinguiu-se” (TÁVORA, 1862, p. 30). No desfecho, é o silêncio do despenhadeiro e seus seixos musgosos que os acabam sepultando a todos.

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

2.3 O USO DA LINGUAGEM

Entre os artifícios comumente empregados nos textos góticos, vemos que o autor de *A Trindade Maldita* investiu nas descrições da noite e da natureza, no discurso do sublime e também em uma linguagem hiperbólica com intuito de engrandecer os elementos naturais e de expressar sentimentos. Távora utiliza as paisagens e os sentimentos dos personagens como fonte de emoções, buscando, através da linguagem, inspirar no leitor compaixão, assombro e temor.

Esse uso da linguagem se apresenta como uma característica geral dos romances oitocentistas e remonta ao gótico clássico (SÁ, 2010, p. 106). Como vimos, a segunda fase do Romantismo, período em que a obra de Távora se inscreve, carrega muitas características herdadas do gótico. As narrativas de Ann Radcliffe constituem o protótipo do gênero sentimental da ficção gótica: extremos de imaginação e sentimento são descritos em romances cujas heroínas têm uma tendência de se entregar demais às emoções (BOTTING, 1996, p. 42). Assim, o uso de uma linguagem exuberante e excessivamente sentimental que se fez presente nas obras do gótico clássico chegou até os textos românticos do século XIX.

A expressão do amor é o principal tema das manifestações demasiadamente sentimentais. No primeiro relato, narrado por Carlos, a condessa Margarida Lamorcière e seu pretenso amante Henrique da Silva expandem-se em declarações mútuas e excessivamente prolixas de amor e paixão: “E sabeis vós o que hei da demasiado sofrido, o que foi tenho libado, e que espinhos agudos, pungentes, martyrisantes me hão ulcerado, fibra por fibra, veia por veia, esta alma que se dilacera de voluptia e de amor?!” (TÁVORA, 1862, p. 5).

A forma como Jorge, o narrador do segundo conto, descreve o objeto de sua paixão também corresponde a esse padrão romântico exacerbado:

Amei-a, amei-a mais do que é possível amar-se a uma mulher bella. Amei-a tanto, que no intervallo, que medeiou entre uma valsa e uma quadrilha, á um canto de varanda, depois de lhe haver revelado todo o esbrazear do meu coração de mancebo, depuz sobre uma das suas candidas mãos um osculo de fogo (TÁVORA, 1862, p. 13).

O amor exaltado faz com que Jorge fique fora de si: “Esse som fino e penetrante feriu-me de perto os ouvidos e fez-me tornar ao normal estado das minhas potencias, porque eu, em verdade não me achava em mim” (TÁVORA, 1862, p. 16).

Nesses trechos, a linguagem é habitualmente empregada na construção de uma imagem idealizada da mulher, tão própria do Romantismo:

Era uma dessas mulheres, cuja presença, por mais veloz e rapida que perpasse, deixa stereotypada na imaginação fogosa e febricitante dos mancebos o seu perfil voluptuoso e divino, de envolta com um oceano de desejos, que corroem e consomem como um canero no peito (TÁVORA, 1862, p. 13).

Perceba-se, no entanto, que há uma diferença fundamental: Távora, filiado ao Ultrarromantismo, segue uma linha mais transgressora, em que a mulher não é mantida em um pedestal. Aqui, ela não só é desejada, mas também conquistada. A consumação desse desejo não só rompe com a visão espiritualizada da mulher (comum nos primeiros romances góticos e na primeira fase romântica), como resulta em atos criminosos e escandalosos envolvendo os personagens femininos. Voltaremos a esse tema mais adiante.

A linguagem adjetivada e ornamentada é outro fator que aproxima a obra dos modelos consagrados de descrição gótico-romântica:

...como as cinzas da phenix da fabula, horrorosos e medonhos, como os lemures ou almas penadas dos antigos Romanos, agradáveis e bellas na sua fatalidade e hediondez como a lamina ensanguentada de um punhal que se embebeu nas arcas do peito de um parricida... (TÁVORA, 1862, p. 3).

Os adjetivos macabros devem ser compreendidos dentro de uma estética do terror. O inventário do léxico nos dá uma série de grupos nominais nefastos e lúgubres aplicados às mais variadas descrições: “o pavilhão negro-ensanguentado da deshonra e do crime” (TÁVORA, 1862, p. 3); “um cadaver choleric” (TÁVORA, 1862, p. 5); “actos torpes e satanicos” (TÁVORA, 1862, p. 11); “uma harpia noturna, de mão encarquilhada e nervosa e espectro hediondo e asqueroso” (TÁVORA, 1862, p. 14); “sempre negros, como um corvo, sempre tristes como um anjo de cemiterio, sempre horriveis e medonhos, como o cadaver de um reprob” (TÁVORA, 1862, p. 22-23). Tais descrições estão amparadas por um discurso

do horror, que desempenha uma função importante, pois alimenta a ojeriza aos aspectos destacados. Essa caracterização repugnante (que, por oposição, acaba gerando um contraste quando comparada à descrição da beleza inocente das mulheres) é um dos principais meios à disposição do autor para conectar degradação à imagem e às ações dos vilões.

2.4 *LOCUS HORRIBILIS*

Prosseguindo com a apresentação de um rol de importantes elementos narrativos que contribuem para a caracterização da obra gótica, a intenção, agora, é examinar o *locus* – o ambiente geográfico em que se desenrola a trama. Marisa Gama-Khalil afirma que há espaços que estão intrinsecamente ligados aos temas abordados na obra em questão. Isso acontece recorrentemente no gótico: o espaço é um elemento narrativo que exerce importante função como gerador de sentidos e que participa ativamente da criação de uma atmosfera propícia para o desenrolar de eventos misteriosos e assustadores (2012, p. 30-31).

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

Com a chegada do século XIX, o maquinário gótico do século XVIII e as selvagens paisagens do Romantismo deram lugar a terrores que estão muito mais próximos dos leitores. A cidade moderna, industrial, sombria e labiríntica tornou-se o lugar do horror, da violência e da corrupção. Com outro edifício básico, mais comum no século XIX – a casa isolada ou a mansão – há uma conjunção de linhagem familiar, status social e propriedade similar à do castelo gótico clássico. Unindo conceitos de lar e prisão, proteção e medo, essas construções, na ficção gótica, nunca estão totalmente seguras e livres de sombras, desorientação ou perigo (ELLIS, 2000). Assim, as descrições noturnas de cidades mal iluminadas, ruínas deterioradas e grandes mansões cheias de escadarias e corredores, entre outras imagens que se tornaram lugares-comuns nos romances góticos do século XIX, buscavam estimular a sensibilidade do leitor através de sensações de terror e curiosidade.

Em *A Trindade Maldita*, ficção gótica transportada para a Olinda pernambucana do século XIX, não há propriamente castelos nem abadias; há, no entanto, grandes mansões, ruas mal iluminadas e templos em ruínas que são o cenário de crimes asquerosos. Quase todos os cenários estão situados no espaço urbano.

A mansão ou o palacete é o lugar que esconde as licenciosidades e que permite que excessos acabem acontecendo. Nesse aspecto, o *locus* de que se serve Távora evoca fortemente os cenários de Walpole em seu *O Castelo de Otranto*. A vastidão dos casarões, os corredores escuros, muitas salas e a estrutura labiríntica – locais de medo e confusão – possibilitam a perseguição de heroínas indefesas e o encobrimento de crimes realizados no recôndito de seus quartos. O primeiro conto, narrado por Carlos, fornece um bom exemplo disso. Única das narrativas encaixadas situada no Brasil, a trama se passa no Rio de Janeiro. A mansão que abriga o conde de Villemer e sua família lembra os grandes castelos góticos do passado: cheia de corredores, escadas, quartos e salas, em que ouvem-se passos, vêem-se sombras, espia-se sorrateiramente pela fechadura e marcam-se encontros à meia-noite em gabinetes escuros, em meio a “silêncios tumulares”:

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

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

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

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

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

O palacete habitado pela espanhola é também ele espaçoso, cheio de escadarias e salas, a ponto de perder-se a velha criada “na densidade das trevas dos corredores” (TÁVORA, 1862, p. 14).

As mansões aqui representadas são, em concordância com o modelo gótico, locais sombrios, que se colocam além da razão e da lei e onde a heroína se percebe indefesa, ficando à mercê do vilão. Em seus corredores escuros, atrás de portas fechadas, os audaciosos vilões góticos estão livres, longe dos olhos alheios, para perpetrarem seus crimes contra aqueles que estão sob seu jugo.

Além disso, nos romances góticos, o castelo costuma funcionar como símbolo de um passado nobre (SÁ, 2010, p. 69) – e, por extensão, também a mansão, como equivalente moderno do castelo do século XVIII. Germano – cujo verdadeiro nome é Gonçalo – era irmão da condessa Margarida Lamoricère, esposa do conde de Villemer, proprietários de uma casa no Rio de Janeiro que, a julgar pela quantidade de salas, não era menos que uma mansão. Os palacetes em que Jorge se encontra com Maria, a espanhola, em Paris e em Madri – e que também não parecem menos portentosos – eram provavelmente propriedades de Germano (ou Gonçalo), esposo dela e capitão da marinha. Assim, tudo leva a crer que Germano foi um homem de posição e posses. Os palacetes que pertenciam a ele e a sua família são símbolos de um passado nobre e distinto que se perdeu. Em contraste, o que lhe resta agora é apenas uma taverna imunda. Os espaços que atravessam a trajetória de Germano contam a história de um homem tentando recuperar a honra que o passado lhe tirou, a dignidade irreversivelmente perdida depois da passagem da trindade maldita por sua vida.

Também a cidade escura e deserta, um espaço recorrente na ficção gótica do século XIX, é testemunha de quase todos os crimes realizados ao longo das narrativas. Ao sair da casa da espanhola, Jorge deixa claro que “[a]s ruas estavam desertas, graças ao adiantado da noute; ainda bem, por que me parece que, no horroroso destino em que eu ia, cravaria o

punhal sobre o coração de qualquer que encontrasse antes de tomar a minha casa” (TÁVORA, 1862, p. 17).

Eduardo, o terceiro narrador, conta trechos de três diferentes períodos de sua vida. O segundo se desenrola em uma taverna suja da cidade de Londres – locais onde habitualmente se reúnem os depravados, indivíduos tidos como a escória da população –, em uma noite trevosa de tempestade: “N’uma taberna ou tasca, dos fundos de uma casa immunda e doentia na extremidade de uma rua deserta, eu e mais dous perdidos da minha laia jogavamos á dados” (TÁVORA, 1862, p. 23).

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

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

2.5 OS PERSONAGENS E A HERANÇA GÓTICA

Nos romances góticos, em geral, os personagens têm pouca profundidade psicológica (em que pese o grande alcance dramático). São habitualmente tipificados, divididos de forma maniqueísta em anjos e demônios, mocinhos e bandidos. Enquanto os heróis e heroínas são generosos e puros, os vilões são originalmente corrompidos, tendo a crueldade como uma característica inata de suas personalidades; o conflito entre os dois lados representa, comumente, o embate entre o bem e o mal. A maioria dos personagens é linear, permanecendo imutável em seus desígnios ao longo da história, seus pensamentos raramente desvelados e sua voz só ouvida através de diálogos. Isso acontece em parte pela adoção frequente, nas ficções góticas, da narração em terceira pessoa, que apaga o limite entre sujeito e objeto (SÁ, 2010, p. 85).

Dessa forma, em obras gótico-românticas, a maioria dos personagens é planejada: representam um papel social fixo e são incapazes de transmitir quaisquer individualidades. “Nesse sentido, os processos psicológicos da maioria dos personagens (...) são inexpressivos,

a exploração subjetiva da alma não se aprofunda e os personagens não se tornam humanizados, permanecendo no nível caricatural” (SÁ, 2010, p. 121). No entanto, apesar do pouco ou ausente aprofundamento subjetivo entre os personagens góticos, os vilões são, por vezes, capazes de promover mudanças em seu próprio destino, como veremos.

Os três protagonistas a que o título da obra se refere possuem características que os aproximam dos terríveis vilões dos romances góticos, capazes dos atos mais grotescos. Seu caráter bestial e irrefreável, muitas vezes comparado ao de animais e demônios – artifício comumente utilizado na descrição dos vilões da literatura gótica – confere aos personagens características monstruosas. Suas atitudes são igualmente monstruosas: encarnam as vicissitudes do desejo sexual incontrolável, da ambição desmedida e do espírito capitalista que prega a vantagem individual acima de tudo. Acometidos de uma crise moral que é parte integrante de movimentos como o gótico e o Romantismo, narram fatos escabrosos de suas vidas assumidamente dissolutas, e o que segue são relatos terríveis de atos cruéis e imorais.

O romance gótico tradicional, ao mesmo tempo em que valoriza as convenções burguesas e valores conexos como a virtude e a família, dá destaque a costumes medievais, com seus valores feudais e aristocráticos – fontes de autocracia e barbárie. O vilão gótico é a personificação desse paradoxo e, como tal, apresenta atitude ditatorial e cruel, afrontando os valores familiares (PRAZ, 1996). É, portanto, um personagem que, com sua personalidade usualmente obsessiva e propensa a acessos de fúria, traz confusão, caos e imoralidade às vidas então ordenadas das demais personagens. Ciente da própria degeneração e de seu passado nefasto, ele encarna a crise moral que reside na afronta às instituições estabelecidas.

Carlos, o primeiro narrador de *A Trindade Maldita*, confessa, já nos primeiros instantes de seu relato, seu caráter desprezível e deixa claro que há tempos leva uma vida de perdição e de erros – apesar de seu pai ter sido um homem honesto e decente e sua mãe uma mulher de iguais qualidades. Ele insiste por diversas vezes em ressaltar a própria corrupção: “...minuciosidades, que aliás reputo necessarias á que conheçaes quão perverso é o meu coração e quão diabolica a minha alma” (TÁVORA, 1862, p. 4).

Em sua história, ele conta como, ao mesmo tempo, aproveitou-se da esposa de seu protetor e seduziu-lhe a filha. Mesmo sabendo que devia muito ao conde, que o acolheu, Carlos é tomado por ideias malignas e impulsos irrefreáveis e age de modo a manter suas relações espúrias longe do conhecimento dos demais. Quando percebe que sua relação com Margarida corre o risco de ser descoberta, o protagonista não hesita em arquitetar um plano sujo para incriminar Henrique, o amante que, até então, não tinha tido a oportunidade de consumir um ato de adultério sequer. Malgrado o plano, Carlos acaba por matar seu próprio

protetor, e então não hesita em – desta vez com sucesso – incriminar Henrique pelo repugnante crime que acabara de cometer. O narrador se apressa em evadir-se, deixando para trás duas mulheres – mãe e filha – que esperavam filhos seus. Carlos é responsável por toda a ruína dessa família, e, embora dê mostras de plena consciência quanto à torpeza de seus atos, não há, de sua parte, qualquer ação concreta de arrependimento ou reparação. Mesmo em seu retorno ao Brasil, muitos anos depois, ele repete o ato de abandono ao renegar a própria mulher e filho que, miseráveis, imploravam por sua ajuda no cais.

A autodepreciação é uma constante entre os três forasteiros malditos: também Jorge, o segundo narrador, principia sua história alertando sobre seu caráter melancólico e terrível. Fica claro que o personagem em questão tem temperamento bastante violento e quase animalesco: ao ver frustrado seu intento de conquistar a mulher cujo quarto invadira, ele parte em pedaços a velha criada que o havia introduzido na mansão, saindo em seguida “como um desesperado” pelas ruas da cidade, suscetível de cravar “o punhal sobre o coração de qualquer que encontrasse” (TÁVORA, 1862, p. 17).

Eduardo é, dentre os três forasteiros, o mais depravado e de passado mais obscuro. Desde o início da narração moldura, é insistentemente qualificado pelo narrador onisciente como envilecido e devasso. Ao longo da obra, ele é, repetidas vezes, descrito em termos como “o moço, em cuja physionomia pallida resumbravam os traços mais evidentes e vivos de levar uma vida toda de desmandos, extravagancias e perdição” (TÁVORA, 1862, p. 2). Eduardo abre sua narrativa com os seguintes dizeres: “O album de minha vida está repleto, disse. Todas as suas paginas de sangue se acham escriptas, mas com caracteres de lucto: é um perfeito livro negro” (TÁVORA, 1862, p. 19).

É ele quem comete os crimes mais variados e mais obscenos: numa só noite, movido por especial volúpia, Eduardo comete parricídio, incesto e necrofilia. Ao longo de toda sua narrativa, enumera crimes e mais crimes cometidos pelas mais diversas razões – algumas inteiramente fúteis, como quando “separ[ou] a cabeça a um cardeal, que viajava a serviço do papa, por saber, melhor do que [ele], atirar ao alvo” (TÁVORA, 1862, p. 25). Um dos motivos recorrentes é, no entanto, a defesa da honra. A honra é um valor importante, herdado do gótico clássico e que desencadeia diversos atos de fúria, vingança e morte ao longo dos relatos. É o sentimento de vingança pelo compromisso desfeito que faz com que Eduardo cometa seus primeiros crimes, quando mata sua pretensa noiva, o marido dela e o pai: “venho pedir-vos a reparação dessa affronta que me atirastes ao rosto, e que sobre as minhas faces, até então immaculadas de stigmas de infancia, pésa e dóe, como uma barra de ferro em braza” (TÁVORA, 1862, p. 21).

O conde de Villemer, em um paralelo com o herói gótico tradicional, também valoriza muito a honra: “...sobretudo muito honrado e probo: horrorisava-se mais ao aspecto da deshonra, do que ao do próprio crime” (TÁVORA, 1862, p. 3). Quando descobre, através da carta forjada por Carlos, que poderia estar sendo traído pela esposa, “elle insensivelmente se deixou cair sobre uma cadeira, livido talvez mais de pudor, do que de colera” (TÁVORA, 1862, p. 10).

É também em nome da honra que Eugenia verte lágrimas de arrependimento por ter cedido aos apelos de Carlos. E é a mácula na honra própria e de vários membros de sua família que Germano consegue enfim vingar, no desfecho.

Assim, se, nos romances góticos, as figuras centrais da narrativa costumam ser jovens heroínas e vilões perversos, temos, aqui, representantes à altura. Os vilões estão além da lei, da razão, de limites sociais ou do arrependimento moral; dão livre vazão a desejos e ambições cruéis e egoísticos, bem como a humores e intenções violentas. A vulnerabilidade das heroínas e a agressividade dos vilões deixam clara a situação de insegurança que é também manifestada pelos cenários e ambientações (BOTTING, 1996, p. 4-5).

As mocinhas góticas tradicionais, cujo protótipo é a heroína de Ann Radcliffe, temem por sua integridade física, honra ou fortuna e registram a sensação de perigo em uma série de receios e inquietações. Presas de perigos reais e imaginados, perdem rapidamente o controle racional e, sensíveis, desmaiam – por medo de bandidos, assassinos ou fantasmas (ainda que inexistentes). Algumas das moçoilas d’A *Trindade Maldita* agem bem à maneira da heroína gótico-romântica.

Eugenia, em um primeiro momento, mostra-se recatada, ao rechaçar os avanços de Carlos. Com insistência, no entanto, ele acaba por conquistar o puro coração da moça. Contaminada pelos ideais de amor romântico, Eugenia se apaixona pelo narrador e decide abdicar do casamento arranjado para viver essa paixão. Só que tal não é o desejo de Carlos, que confessa que as suas “obrepções e tramas tinham produzido um efeito além do esperado” (TÁVORA, 1862, p. 8). Apesar disso, ele aceita o dote que ela lhe oferece; e, em que pesem os pedidos da moça de que ele a respeite enquanto não fossem legitimamente casados, Carlos insiste até que ela renuncie a sua castidade.

As heroínas góticas, geralmente atraídas por curiosidade ou mal-entendidos, acabam caindo em armadilhas que conduzem a perseguições, perigo ou impotência. Quando Eugenia cede a Carlos, ela perde o pouco poder que tinha e torna-se sua vítima em todos os aspectos possíveis. Tendo obtido o que desejava, Carlos rapidamente a repele e abandona tão logo vem a saber de sua gravidez. Indagada sobre a razão de seu sofrimento, a moça, prostrada diante de

seu oratório e lavada em lágrimas, responde, melodramaticamente, que sofre de remorsos e que só não põe fim à própria vida por já lhe ser caro o filho que cresce em seu ventre: “Carlos, para que te amei eu? para que me amaste tu!? Se isto se não houvesse dado, eu hoje não seria a mulher mais desgraçada deste mundo!..” (TÁVORA, 1862, p. 11).

Abandonada pelo narrador, ela se alaga “n’uma toalha de prantos, que lhe arrancavam soluços abafados” (TÁVORA, 1862, p. 12). De nada lhe adianta chorar diante dele. O vilão insensível já alcançou seu intento lascivo e, agora, busca apenas uma maneira de livrar-se do importuno laço com Eugenia. Após perder a honra e o amor, resta ainda à personagem perder seu status e condição financeira – algo que logo acaba por acontecer. Heroína ingênua, indefesa, tomada pela passividade, ela é vítima em todos os sentidos.

Também Maria se apresenta, em um primeiro momento, como a heroína gótico-romântica pura e sensível. Ela não resiste à ameaça representada pela presença de um homem em seu quarto e desmaia à primeira visão do estranho: “ella abriu os seus grandes olhos negros, soltou um grito medonho e desmaiou” (TÁVORA, 1862, p. 15).

Instantes depois, cora ao perceber-se observada por ele. Ao reclamar da ousadia de Jorge, fala com tom de dignidade ofendida: “...a minha qualidade e condição exigem que abandoneis quanto antes o meu santuario domestico, em que nunca poderam penetrar perdidos da vossa laia” (TÁVORA, 1862, p. 16).

Também nesses termos é descrita a moça que é objeto do primeiro amor de Eduardo: “Juliêta, a morenita napolitana, a casta e pudibunda filhinha de Gennáro, o joalheiro, seria por sem duvida a decantada Juliêta do Romeu do poeta, se ella nesse tempo já podesse existir” (TÁVORA, 1862, p. 20).

No entanto, à parte do aspecto romântico com que as mulheres são introduzidas em cada um dos relatos, há outras considerações a serem feitas acerca do tratamento dispensado ao gênero feminino na obra. Ressalte-se que, como já mencionamos, *A Trindade Maldita* assume um tom transgressor que difere das primeiras obras do gótico clássico e se aproxima de romances subversivos como *The Monk*, em que há uma dessacralização da mulher e do amor. Nestes, a mulher, antes romantizada e imaculada, reputada como símbolo de pureza, agora se presta à satisfação dos desejos masculinos. O amor, antes platônico, agora se consuma. O resultado é, geralmente, desastroso: o personagem feminino se revela como um ser traiçoeiro, equiparado à figura da *femme fatale*, ou alguém cuja sedução e conquista conduz à desgraça (PRAZ, 1996, p. 185). É também bastante comum que a consumação desse amor resulte em sofrimento, violência e morte – principalmente para a mulher.

As donzelas de Radcliffe – autora que ficou especialmente conhecida pelo protagonismo de suas heroínas – adentram o romance sensíveis e puras e saem fortalecidas, mas igualmente puras. Preservam sua honra a todo custo e conseguem evitar que ela seja manchada. Menos passivas, são as protagonistas do próprio destino. Em *A Trindade Maldita*, por outro lado, as mulheres são apenas objetos de desejo dos personagens masculinos. Não passam de vítimas indefesas, e, embora os próprios protagonistas falem repetidas vezes sobre o ideal de beleza e pureza feminina, eles mesmos o transgridem, eles mesmos o corrompem; todos os limites são ultrapassados.

Assim, Maria é insistentemente assediada por Jorge, até que (sob circunstâncias desconhecidas) ela cede à luxúria incontrolável do vilão. No início do relato, ao perseguir a amada e seu marido pelas ruas da cidade de Paris, Jorge se refere a ela como “minha fada fugitiva” (TÁVORA, 1862, p. 14). A moça que acabara de conhecer (e que passara imediatamente a desejar) se converte, instantaneamente, em um objeto sujeito à sua vontade e à sua posse, uma presa que foge inutilmente de seu predador. É por esse ângulo que os vilões góticos vêem as mulheres: são objetos desprovidos de vontade, submetidos aos desejos e impulsos masculinos. Maria, vítima das pretensões de posse de dois homens, exposta a seus humores e destemperos, acaba por enlouquecer no desfecho do segundo relato.

Julieta, por outro lado, aparentemente tão casta e honrada, ilude e trai o amor de Eduardo: “essa mulher que eu reputava o symbolo da castidade e pureza havia zombado e illudido traiçoeira e tyrannicamente os meus mais bellos, lisongeiros e puros sonhos de poeta” (TÁVORA, 1862, p. 21). Julieta representa a mulher traiçoeira, que rompe com a tradição romântica de pureza e que é causa da desilusão amorosa que assombra o homem ultrarromântico.

Margarida Lamorcière é outra representação dessa mulher traiçoeira e adúltera, que engana o marido e acaba – ainda que inadvertidamente – por causar a ruína de seu amante Henrique. Carlos, temendo que a paixão não consumada do deputado tivesse consequências trágicas, ilustra bem essa relação funesta entre amor e morte que impera na obra: “Tive medo confesso-o; porque a morte se me antolhou com todo o seu cortejo de circumstancias tetricas; julguei-me victima inevitavel da justa vingança dos dous amantes” (TÁVORA, 1862, p. 10).

A vítima do último conto de Eduardo é sua própria mãe, fato que, como Édipo, ele ignora no momento da violação. Nesta narrativa, o autor atinge o ápice da transgressão, já que traz, associados, dois crimes dos mais abomináveis: o incesto e a necrofilia. Ao ser informada das torpes intenções do protagonista, a mulher resiste e suplica ardentemente, de modo a demovê-lo de tal intento: - “Senhor, matae-me, matae-me logo!.... Oh! ... isto seria agora a

minha maior felicidade!...” (TÁVORA, 1862, p. 27). Infrutiferamente, entretanto. Diante do fracasso de seus clamores, ela escolhe a morte e bate a cabeça contra um dos portais de pedra. Dentre as mulheres que são objetos de desejo dos protagonistas, é a única que não cede, nem se vende. Prevalece, aqui, a figura da mãe, que é associada à santidade e à pureza, em oposição à imagem da mulher jovem, geralmente relacionada à tentação e à perdição.

Resta, por fim, trazer à baila alguns aspectos relacionados ao personagem do taverneiro. Germano se situa no limiar entre dois mundos: não é vilão, mas também não pode ser inteiramente equiparado ao herói gótico. Misterioso, não revela sua nacionalidade, omite seu nome verdadeiro e desconversa quando os forasteiros pedem esclarecimentos a respeito de sua origem ou história. Mostra-se, desde o início, profundamente interessado em todos os relatos que ouve. O leitor descobre, no final, que vinha usando um nome falso. Germano opera movido pelos eventos do passado, enquanto os três malditos agem quase que exclusivamente sob o impulso das forças e desejos do presente. Tudo indica que vinha se escondendo há muitos anos: talvez para ocultar o próprio rastro de crimes, talvez para facilitar a procura por seus algozes e viabilizar a execução de sua prometida vingança.

Nesse sentido, Germano se parece com o herói do romance medieval que, lesado, busca a desforra: ele jura, perante a cruz de seu punhal, perseguir e se vingar daqueles que mancharam com sangue e lágrimas a honra de tantos de seus familiares, bem como a sua própria. Ao deparar-se com o rastro de destruição deixado pelos três malditos em sua vida, ele arde em desejos de vingança: “se por ventura o céu me permitisse deparar com elle um dia!...” (TÁVORA, 1862, p. 28).

É com honradez que o taverneiro pretende encerrar essa desastrosa história, convocando seus oponentes para um duelo. Falha, porém, em dar a ela um fim digno, já que todos os três dormem bêbados. Ao matar os rivais de forma covarde, Germano acaba por se equiparar aos vilões cuja vida acabou de tirar.

Cabe, também, uma comparação entre Germano e o herói trágico, que busca cumprir uma missão com a qual se comprometeu perante seu deus. Quando, no ato final, os enredos até então apresentados se resolvem, um oferecendo a chave para o outro, dá-se o anunciado desfecho trágico. Vendo a missão cumprida, Germano dá cabo da própria vida.

2.5.1 O vilão monstruoso

Muitos outros aspectos da composição dos personagens ligam a trindade maldita aos vilões góticos clássicos: os olhos ameaçadores, o passado obscuro, a origem do sul da Europa,

as inclinações à violência e a luxúria excessiva (SÁ, 2010, p. 122). Mario Praz também enumera algumas características daqueles que ele denomina “os homens fatais dos românticos: (...) os traços de paixões extintas, a suspeita de uma horrível culpa, o hábito melancólico, a face pálida, os olhos inesquecíveis” (1996, p. 76). A fórmula do vilão em Franklin Távora obedece a muitos desses preceitos, uma vez que conta com três forasteiros, unidos por características comuns como a degradação moral, a agressividade, a desilusão amorosa e a incomum lascívia.

Frequentemente mais velho que o herói ou a heroína, o vilão tem características que respondem por sua natureza magnética ou perturbadora. É comum entre os autores góticos ressaltar esses elementos, utilizando-se de imagens e termos que inspiram medo e apreensão ao descrever os vilões. Serve como exemplo a consagrada autora Ann Radcliffe, que, ao retratar o padre Schedoni, de *The Italian* (1797), recorreu a expressões como “quase sobre-humano” e “havia algo terrível em seus ares”⁴ (SÁ, 2010, p. 79). O mesmo faz Távora, ao prevenir o leitor, logo no início da narrativa moldura, quanto ao caráter de seus protagonistas – e, por consequência, quanto à natureza das ações que eles seriam capazes de perpetrar. Assim é descrito Eduardo pelo narrador em terceira pessoa, ainda antes que tivessem início os relatos escabrosos: “O moço, em cuja physionomia pallida resumbravam os traços mais evidentes e vivos de levar uma vida toda de desmandos, extravagancias e perdição (...)” (TÁVORA, 1862, p. 2).

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

Olhos vigilantes e olhares ameaçadores são um símbolo recorrente desse comportamento opressivo e tirânico que se insinua nas características físicas dos vilões góticos (SÁ, 2010, p. 84). Há, n’*A Trindade Maldita*, uma série de passagens em que o olhar dos protagonistas transmite toda a perversidade de seus espíritos. Ao constatar que fora traído por sua noiva, Eduardo declara: “...todo o sangue das minhas veias correu-me ao cerebro revoltado, e eu fixei meus olhos turvos, com ar de invulneravel descrença, na pessoa que me havia dado aquella informação” (TÁVORA, 1862, p. 20). O mesmo narrador descreve da

⁴ “almost superhuman”; “something terrible in his air”.

seguinte maneira o confronto travado com dois ingleses em uma taverna londrina: “...fitei-os com olhares de pantera, apertei com toda a potencia do meu braço o punhal na mão (...)” (TÁVORA, 1862, p. 24).

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

Além dos atributos físicos, o vilão tem, habitualmente, uma personalidade enganadora que é a marca de sua esperteza. Seu comportamento e discurso se adequam à situação vivida; lança mão de intimidações e truques para alcançar seus objetivos (PRAZ, 1996). Carlos é, definitivamente, um exemplo de vilão astuto: engana traiçoeira e sucessivamente vários personagens, dentre os quais o conde que era seu protetor. Ele demonstra que, para os vilões, atributos morais não são valores legítimos, mas mera aparência. Seu discurso é habilmente manejado de modo a atingir seus propósitos e, ao mesmo tempo, dissimulá-los perante os demais. Assim, Carlos engana Margarida, fazendo-se passar por seu amante, com o providencial auxílio da escuridão da alcova; ele engana Henrique, que passa a acreditar que está sendo seguidamente dispensado pela condessa; engana Eugenia, jurando amá-la, para lograr deitar-se com ela; engana, por fim, o conde, envolvendo-o em um engenhoso plano que tinha como único fim a aniquilação de Henrique, de modo a livrar-se da possibilidade de ser descoberto em suas manobras. Em uma trama minuciosamente arquitetada, ele consegue satisfazer todos os seus desejos sórdidos, causando mal a todos os demais personagens, levando alguns deles ao desespero e à morte e sem ser culpabilizado por qualquer de seus atos. As ações de Carlos enfraquecem a (precária) unidade daquela família, minando os poucos laços ainda existentes e causando sua completa ruína.

No quesito intimidação, Jorge não fica atrás de seus colegas. Ele começa seu relato contando como se apaixonou perdidamente por uma mulher que acabara de conhecer em um baile. Mesmo sabendo que era casada, não há um instante sequer em que ele considere a hipótese de não consumir essa paixão – que evolui rapidamente de um sentimento de enlevo e admiração para uma atitude mais incisiva. Jorge segue a espanhola até sua morada, suborna uma velha criada e, como um predador apossando a presa, invade o quarto de Maria, assediando-a insistentemente e quase a obrigando a ceder a seus impulsos lascivos. Ele deixa claro que não tinha intenção de recuar e só se evade do local quando uma terceira pessoa

intervém e um crime acaba por acontecer. Jorge deixa o palacete, mas o fato de não ter alcançado seu propósito o deixa transtornado e traz à tona todos os seus ímpetos violentos e homicidas. Sua atitude para com Maria põe em evidência o papel de objeto que a mulher exerce em muitas narrativas gótico-românticas, sujeita à violência e aos impulsos masculinos. No relato de Jorge, esses impulsos irresponsáveis acabam conduzindo a espanhola para sua morte.

Também Eduardo não tem quaisquer dificuldades em compor um discurso falso e intimidador para atingir seus lascivos desígnios. Ele aborda um casal de estrangeiros, perdidos entre as ruínas de um templo e lhes informa que estariam desobedecendo às leis do país, ao vagar pelas ruas durante a madrugada. O estrangeiro se põe nervoso diante de tal declaração e Eduardo não hesita em agir com extrema violência, eliminando-o, para, por fim, atingir seu real propósito.

Em suma, pode-se dizer que os vilões góticos sempre querem o que não lhes pertence e, não podendo tê-lo de bom grado, tomam-no à força. Suas atitudes são regidas por uma ética capitalista, segundo a qual procuram levar vantagem em todas as oportunidades e alcançar seus objetivos a qualquer custo, empregando a violência, se necessário. Como vimos, Carlos seduz Eugenia, por quem tinha se encantado desde que a conhecera, mas não deixa passar a oportunidade que se lhe apresenta de deitar-se também com sua mãe, Margarida. Jorge não aceita a recusa da espanhola em seu primeiro “ataque” e insiste até que ela ceda – a maneira como isso acontece não é relatada, já que há uma elipse na narrativa, mas pode-se imaginar com que obstinação ele continuou a assediá-la. Eduardo não aceita a traição de seu primeiro amor e aniquila todos os envolvidos em um momento de fúria assassina. Também não aceita a derrota no jogo de dados e apela para a violência com o intuito de afugentar seus adversários. No relato final, sua vontade lasciva é lei: para satisfazê-la, ele não mede esforços, chegando a causar a morte de duas pessoas para levar a cabo seu intento. São, nesse aspecto, individualistas ao extremo, representantes do egoísmo capitalista e de uma classe burguesa em franca ascensão.

Enquanto Távora se apropria de cenários góticos que guardam semelhanças com aqueles empregados por Walpole e a postura sensível e sentimental das heroínas d'*A Trindade* lembra o estilo de Radcliffe, o comportamento ímpio de seus vilões está mais próximo da conduta do padre Ambrosio, de Lewis. O protagonista de *The Monk*, incapaz de conter seu ímpeto sexual, estupra a própria irmã – sem ter conhecimento desse parentesco – na cripta de uma igreja. De modo semelhante, a luxúria é, claramente, um dos componentes mais marcantes da personalidade dos três vilões d'*A Trindade Maldita*. É seu vício mais frequente

e o que mais os incita ao descontrole, à violência e à criminalidade. Quase todos os atos brutais e imorais que cometem, fazem-no movidos pela lascívia, que ultrapassa os limites do racional e os aproxima do lado mais bestial do homem. Távora usa a sexualidade como uma força motivadora na obra: as paixões são aumentadas até que se tornem emoções dominantes, distendidas aos mais hiperbólicos extremos. Por vezes, a sexualidade é capaz de resistir ou até dominar outras forças (ELLIS, 2000, p. 35). Tipicamente, quando os personagens se apaixonam, fazem-no de maneira avassaladora: o amor de Jorge pela espanhola, por exemplo, é uma paixão cega de potencial altamente destrutivo, que coloca em risco a vida do próprio vilão. Carlos, como já sabemos, destruiu a família dos Villemer (e colocou em risco a própria estabilidade e segurança) por não conter seus vorazes impulsos sexuais.

Nesse aspecto, *A Trindade Maldita* tem em comum com *The Monk* passagens que trazem descrições exasperadas de desejo. Aqui, entra em cena também o erotismo, característica comum na escrita ultrarromântica e cujos exemplos estão por toda a obra. Jorge, dominado por intenso desejo sexual ao observar sua amada durante o sono, descreve a cena com forte atmosfera erótica: “Aproximei-me della ás surdinas. As pernas cambaleavam-me, o folego se me restringia aos poucos, o coração batia-me, como a um insano, a vista se me tornára turva e o corpo inteiro me ardia em febre. Por pouco não enlouqueci” (TÁVORA, 1862, p. 15).

No momento em que ele consegue se infiltrar pela primeira vez nos aposentos de sua “vítima”, segue-se longa e adjetivada descrição:

...as faces eram nacaradas, os labios vermelhos, os seios perfumosos eram candidos e estavam nús em pello. Semelhavam-se a dous globos de crystal na forma e no candor, porém não na sua immobilidade e inercia de pedra, porque elles arfavam branda e suavemente (TÁVORA, 1862, p. 14).

É também de ordem sexual a premência que leva Eduardo a praticar as barbaridades relatadas em sua última narrativa.

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

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

Interessante notar que, enquanto a maldade dos vilões clássicos do século XVIII parece imotivada e gratuita – uma simples consequência da então prevalente oposição artística às ideias neoclássicas e da tentativa de trazer o sombrio, o obscuro e o grotesco para a literatura –, a vilania da ficção gótica do século XIX já vem imbuída, em muitos casos, de uma possível causalidade. Há, aqui e ali, aparentes possibilidades de justificativa para a crueldade dos personagens – o que pode ser um reflexo do advento do Romantismo, com seu pensamento individualista, voltado para o indivíduo e para sua história.

Como já foi dito, o gótico surgiu para confrontar a estética neoclássica, mas outras características foram se lhe incorporando ao longo dos anos. Com o surgimento do Romantismo, é inegável que se desenvolveu um ideal individualista acompanhado de um espírito capitalista – que, apesar de incipiente, já se apresentava no século XIX, e que se transmitiu à ficção gótica da época.

É por tal razão que, enquanto os vilões de Radcliffe são malignos e gananciosos sem qualquer explicação plausível, à crueldade do Loredano de *O Guarani* acodem múltiplas causas, como a origem pobre, a baixa extração social e até mesmo a frustração no amor.

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

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

Carlos vem da França para o Brasil como filho do secretário de um conde; é, portanto, filho de um subalterno. Depois da morte de seu pai, ele próprio passa a ocupar o cargo de secretário. Ciente de sua condição social e econômica, quando Eugenia propõe que se casem, ele a alerta para o fato de que o conde não aceitaria o enlace, visto que o pretense noivo não possui bens com que prover o sustento da família: “Tu e eu nada somos; tu és uma mulher,

uma filha-famílias; e eu um pobre homem que nada vale, obscuro, miseravel, sem posição, sem amigos, sem coisa alguma que o possa recommendar” (TÁVORA, 1862, p. 8). Em resposta, Eugenia exhibe seu patrimônio em jóias e ouro, que causa uma forte impressão no narrador simplório, desprovido de quaisquer bens materiais.

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

Assim, se há certo fatalismo na maneira com que os personagens constatarem a própria vileza e a classificam como irreversível, ele poderia estar fundado nessa realidade repleta de obstáculos sociais e econômicos. Se observarmos o conjunto da obra de Távora, uma visão determinista também aparece em seus romances regionalistas, em que os atos dos personagens estão diretamente relacionados ao estado de miséria em que vivem. As causas do comportamento do vilão marginal, uma figura comum na literatura brasileira do século XIX, raramente está neles mesmos; encontra-se, costumeiramente, nas condições sociais, ambientais e políticas que os rodeiam. Em *A Trindade Maldita*, a natureza corrompida dos protagonistas determina todas as suas ações, sem qualquer possibilidade aparente de reversão.

É interessante mencionar que, em um paralelo com outras obras de Távora, vemos que ele nutria um especial interesse por personagens com características de vilania e marginalidade, como o protagonista de *O Cabeleira* (1876). Poder-se-ia dizer que retratar as vicissitudes do personagem vilanesco, marginal e transgressor, excluído das camadas privilegiadas da sociedade, fosse uma predileção pessoal do autor.

Secchin fala dos personagens de *Noite na Taverna*, em uma analogia que pode perfeitamente ser estendida aos protagonistas de *A Trindade*:

...a condição marginal (...) se revela também na sua indefinição profissional, pois (...) são invariavelmente alijados do trabalho ou a ele avessos, consumindo-se num espaço noturno e entregues ao jogo, à bebida e aos

amores. Tal alijamento lhes soa como irreversível, o que imprime a suas falas um certo tom de autopunição e masoquismo, como se lamentassem algo que lhes superasse a força consciente (apud CAVALCANTE, 2007, p. 5).

Diz Carlos: “para melhoramente vos persuadirdes de que fui e sou máu, porque tinha de o ser, escutae-me” (TÁVORA, 1862, p. 3).

Daniel Serravalle de Sá não é, porém, o único autor que encontra argumentos para eximir da culpa os vilões góticos. Botting (1996, p. 89) afirma que a maldade do vilão não pode ser inteiramente atribuída ao indivíduo: no romance gótico, ela advém, muitas vezes, das instituições que os sujeitos representam. Os três malditos de Távora não são aristocratas, nem membros do clero, mas podem ser vistos como representantes da burguesia ascendente – aventureiros de baixa extração, como Loredano, de *O Guarani*, em busca de vantagens para si próprios. Assim, a pertença a uma classe munida de tais valores justificaria que seguissem uma ética capitalista em que só se procura extrair proveito pessoal de todas as situações vividas.

Por outro lado, as atitudes dos vilões góticos, se vistas por um prisma ultrarromântico, podem advir de seus vícios, da época de desilusão e de desesperança no progresso. Como vimos, a falha da Revolução Francesa em realizar as esperanças para o progresso humano e a igualdade contribuiu para que as especulações românticas se interiorizassem e obscurecessem. Alienados da sociedade e de si mesmos, sem um enquadramento social adequado para sustentar um senso de identidade, os protagonistas gótico-românticos passam pelos efeitos dessa desilusão, que leva a uma crise de moralidade e ao rompimento com a maioria dos valores e instituições que eram até então respeitados (BOTTING, 1996, p. 60). Essa postura niilista, desgarrada de quaisquer valores e princípios, pode ser a fonte de atitudes violentas, cruéis e imorais como aquelas que vemos representadas na obra aqui estudada. Também a desilusão amorosa é um tema frequente no Ultrarromantismo e conduz normalmente a uma vida de vícios, de destemperos e ausência de valores. Pode-se facilmente verificar que, em quase todos os contos da presente obra, o que começa como amor e paixão acaba em desilusão ou morte.

Dentre os três personagens que protagonizam a história, dois apresentam narrativas de desilusões causadas pela perda de um amor. Eduardo narra a primeira de suas historietas relatando como era jovem, inocente e apaixonado: “Dizer-vos que [Juliêta] era encantadôra seria uma ociosidade; porque todos comprehendem que a primeira fibra de amor do coração de um poeta só pode ser vibrada pelo que ha de mais sublime, pelo que ha de mais santo e pelo que ha de mais bello” (TÁVORA, 1862, p. 20). Foi, porém, traído pela mulher que

amava e pela família dela, com quem estabelecera um compromisso. Arrasado pela desilusão e furioso pela honra manchada, ele declara: “Depois disto abracei uma determinação decisiva, perigosa, horrível” (TÁVORA, 1862, p. 21). Irrompe em uma sucessão de atos de vingança, depois dos quais começa a trilhar seu caminho de degradação e de crimes. No final desse pequeno conto, amargurado, ele fala sobre a desilusão quanto às mulheres, que considera calculistas, e seu amor, um mito:

O amor?!... Eis ahi o que é o amor de mulher, mancebo! disse o narrador com amargura. Fallae-me em tudo que possa existir de mais inexequivel, illusorio e phantastico, (...), que eu os crerei. Mas não me trateis nunca de um amor de mulher, que seria uma irrisão!... (...) se como definem os poetas, elle [o amor] não é outra cousa senão esse sentimento nobre, suave e sublime que une dous corações e duas almas, como os dous anneis de uma cadeia, que faz que os pensamentos e as idéas de um, não sejam mais que os raios reflexivos do intellecto do outro, que arrasta até á abnegação de si mesmos, dous espiritos, que se comprehendem e identificam como dous seraphins humanados, affirmae comigo sem receio de errardes, que o amor de mulher é um mytho, ou a a criação de uma phantasia estulta e lunatica (TÁVORA, 1862, p. 22).

Jorge também defende que, na juventude, nutria sentimentos diferentes, mais brandos e amorosos. Ele alega que, depois de perder Maria, ficou mais frio e perdeu a capacidade de amar:

Então eu era immensamente venturoso ainda, porque as minhas tendencias pendiam a sentimentos de amor; agora sou incapaz, inteiramente incapaz de amar; depois dessa paixão estremecida e fervorosa á que me expandi por Maria, a hespanhola, o meu amor cifra-se n’um goso abjecto e nefando que se termina pela saciedade a um collo amarelento e frio ou a uns labios visguentos e impuros de alguma prostituta! (TÁVORA, 1862, p. 18).

Jorge fala como se o infortúnio sofrido e os atos que cometeu a partir desse momento o tivessem marcado e envilecido para sempre: “...como as imagens candidas desses tempos felizes me estão ainda gravadas nesta fronte, queimada e envilecida hoje pelas insomnias dos prostibulos e pelos beijos pestilentos das meretrizes!....” (TÁVORA, 1862, p. 18).

Assim, de inocentes, belos e apaixonados mancebos, expressões do sublime, o tempo, as desilusões e as próprias ações os transformam em criaturas grotescas.

Há que se considerar, por fim, uma justificativa para a crueldade persistente dos três forasteiros malditos segundo a qual essa característica é gratuita, apresentando o vilão como a figura de um mal absoluto e desarrazoado. Sua introdução permite e justifica um desfecho moralizante, que castiga e põe fim à perversidade daqueles que passam a vida a fazer o mal e prejudicar os outros – como veremos adiante.

2.6 MORALISMO E VEROSSIMILHANÇA NA FICÇÃO GÓTICA

Ao examinar o gótico pelo prisma do moralismo, há que se destacar que foi produzido inicialmente para, opondo-se aos padrões neoclássicos, atuar como antítese destes. Dessa forma, ganhavam destaque aqueles que eram considerados os “bons” valores. Segundo Botting (1996, p. 9), o texto gótico, por conter obscuridade e barbárie, era o pólo negativo a que se contrapunham os valores morais apregoados pelos iluministas. Assim, a ficção gótica possui, desde sua origem, uma estética negativa, em contraste com a produção da era da razão. São as trevas com que o gênero estava inicialmente associado (Idade Média) que caracterizam a aparência, o tom, a atmosfera e as conotações do gênero. Por isso as obras são, em sua essência, irracionais, ilustrando perturbações de sanidade e de segurança, trazendo demonstrações de paixão descontrolada, emoções violentas e retratos de perversão e obsessão, passando também por crenças supersticiosas.

A poética gótica é, para Botting (1996, p. 9), uma poética do excesso. Os excessos das ficções góticas, envolvendo a quebra de códigos legais e morais, a desobediência a determinações paternas, a satisfação de desejos e apetites imorais, colocam em evidência as transgressões e trazem as normas e limites mais nitidamente para o foco. Demarcam, assim, as fronteiras das práticas que são socialmente aceitáveis. Essa mecânica, marcada pelo desfecho moralizante, se manteve atrelada ao gótico principalmente nas primeiras obras do período de consolidação, ainda que a função moral não tenha permanecido para sempre. Nesses textos em que o propósito moral é mais acentuado, a missão dos antagonistas é dar vazão a um discurso moralizante, funcionando como um contraponto em relação aos heróis e heroínas (SÁ, 2010, p. 21).

A Trindade Maldita é fiel ao gótico tradicional na medida em que os vilões acabam sendo punidos com a morte – desfecho mais comum entre os textos góticos clássicos –, e assim a ordem é, de certa forma, restabelecida. No entanto, até que o castigo se opere, muitos males emanam das cruéis ações dos protagonistas – diferentemente do que acontece nos romances góticos clássicos, em que as heroínas emergem no desfecho virtualmente intocadas. Há, como já vimos, uma diferença no tratamento da mulher, que, tendo sido heroína no passado, passa a ser, invariavelmente, a vítima. Assim, esta obra se situa a meio caminho entre o severo moralismo do gótico clássico – em que os vilões são duramente castigados e as mocinhas, salvas – e a transgressão de um gótico mais avançado, em que crimes hediondos se concretizam e o desfecho moralizante já não se impõe com o mesmo rigor.

Não há como negar, porém, que, não apenas a morte, mas também a vida se encarregou de castigar os três forasteiros. Ao longo de toda a sua trilha de atos tenebrosos, eles jamais foram premiados. Em seus relatos, os próprios narradores inferem que a vida que levaram, passando de uma taverna à outra, dormindo em colos de prostitutas e se desfazendo dos sonhos e da inocência da juventude, tenha sido uma punição por sua natureza perversa. Carlos, que quis ter tudo (e todas), perdeu, por sua exclusiva culpa, tudo o que tinha: o protetor, o abrigo na mansão, as mulheres à disposição. O obstinado Jorge perdeu a amada e passou o resto da vida atormentado pelo medo de estar sendo perseguido pelo rival que não conseguiu matar; Eduardo foi traído pela primeira mulher que amou e, depois de uma vida de violações e barbárie, envolveu-se, sem saber, em um conjunto de crimes que incluía incesto, necrofilia e parricídio – e de cuja natureza só tomou conhecimento na manhã seguinte à consumação dos atos. Se Édipo se exila depois da descoberta terrível, também Eduardo parece irremediavelmente excluído da sociedade – com a ressalva de que Édipo busca o seu castigo, se inflige a própria punição. Já Eduardo não só não demonstra arrependimento, como não se castiga de forma alguma. Seu exílio não é autoprovocado, mas imposto pela sociedade, que só pode julgá-lo um pária. A comparação deixa evidente a diferença entre a atitude de um personagem da literatura clássica, comprometido com a ordem e a lei, e um personagem gótico, de comportamento caótico, indiferente às instituições, agindo à revelia de toda norma e visando apenas ao próprio bem-estar.

De qualquer modo, ao punir com a morte os malfeitores, o autor brasileiro parece apoiar valores civilizatórios como a moralidade e a honra, em detrimento do primitivismo, brutalidade e traição. Esse desfecho sugere a crença em princípios de domesticidade, família e cristandade, e descarta a licenciosidade e a impiedade. Na tradição da narrativa gótica, descartar os vilões no final implica na rejeição da ambição incontida e na recusa dos valores que eles representam.

O desfecho não reproduz, entretanto, a ideologia religiosa dos romances ingleses, em que o arrependimento é parte indispensável do desenlace (SÁ, 2010, p. 125). Quase invariavelmente, no gótico clássico, toda a audácia que os vilões demonstram ao longo das narrativas acaba subjugada no final, muitos deles puritanamente arrependidos. Em *A Trindade Maldita*, embora reconheçam a torpeza de seus crimes, os vilões não alteram sua conduta e não se arrependem à maneira cristã. Muito pelo contrário: são impiedosamente assassinados durante o sono, o que lhes retira qualquer oportunidade de arrependimento. O mal não fica sem punição, mas o castigo é efetuado por meio da vingança brutal e sanguinária, o que reforça o tom transgressor da obra.

Há também a possibilidade de se interpretar a morte dos três malditos não como punição, mas como uma solução na narrativa para personagens sem lugar neste mundo. Bárbaros além da medida e irremediavelmente cruéis, os integrantes da trindade maldita estão deslocados na sociedade, e o único desfecho possível é mesmo a aniquilação. Se, ao longo da obra, a morte está mais associada ao crime e à violência, e menos à fuga da realidade e dos dilemas sociais e amorosos, o desfecho figura, de certa forma, como uma exceção; aqui, a morte poderia vir a ter um sentido e uma função que vão além da mera brutalidade criminosa: aliviar a eterna inquietação das três almas malditas e dar um fim a suas vidas deletérias.

Em se considerando, entretanto, o sangrento desfecho como uma forma de punição, o momento do castigo final em *A Trindade Maldita* não só é desprovido da seriedade moralista comum aos textos góticos clássicos, como chega a ser zombeteiro, grotesco e até satírico. Germano tenta seguir o rito da honra e age como um cavaleiro medieval, revelando suas verdades até então ocultas e convocando os três rivais para um duelo; ocorre que, no entanto, os rapazes estão completamente bêbados, caídos em um profundo e entorpecido sono e não reagem mesmo aos mais altos brados do taverneiro. Germano abandona, então, a forma honrosa e acaba por matá-los covardemente, enquanto dormem, pois não aceita renunciar à satisfação de sua sede de vingança justo agora, que tem todos ao alcance das mãos. Assim, a terrível e maldita trindade, que tanto mal causou e tantas famílias destruiu, tem seu fim ao cair em uma armadilha do destino: são mortos durante o mais pesado sono, sem apresentar qualquer defesa, sem chance até mesmo de demonstrar arrependimento por seus atos do passado.

Cenas como essa chegam às raias do cômico, assim como outras tantas que, de tão absurdas e improváveis, tornam-se inverossímeis – como a sequência de noites que Margarida passou com Carlos sem notar que aquele não era seu amante, ou o inconcebível suicídio da mãe de Eduardo.

A questão da verossimilhança não passa despercebida na obra: há algo quase fantástico, de tão inacreditável. Há que se ressaltar, no entanto, que a tônica inverossímil (quase descambando para o fantástico) não era incomum na tradição gótica – muito pelo contrário. *O Castelo de Otranto*, obra-paradigma do gótico, contém inúmeras situações em que fatos completamente absurdos são deixados sem explicação. O exemplo mais notável é a sequência em que Conrado, filho do príncipe Manfredo, morre instantaneamente ao ser atingido por um elmo gigante, de origem desconhecida. Em toda a narrativa, não há qualquer tentativa de explicação do insólito acontecimento. Além disso, como Margarida, também Manfredo é induzido ao erro pela escuridão e acaba por matar a própria filha acreditando ser

outra pessoa, mesmo após ouvir-lhe a voz. Em outra coincidência com fatos d'A *Trindade Maldita*, há em *Otranto* uma congruência de acontecimentos que traz ao mesmo local, no mesmo dia, todos os personagens que guardam alguma relação entre si e com os fatos que acabaram de se passar – descobrem-se paternidades até então desconhecidas e formam-se novos laços, muito providenciais para o desfecho da narrativa.

Na própria *Noite na Taverna*, há algo de extravagante e exagerado nas cenas chocantes que unem violência, canibalismo, incesto e necrofilia, e no esforço por conjugar em uns poucos atos a violação de todos os códigos morais possíveis. No conto “Johann”, que, claramente, serviu a Távora como inspiração, o narrador deflora, na escuridão da alcova, uma moça virgem que pensava ser aquele seu noivo Artur. Em seguida, em meio às sombras da noite, Johann mata o próprio irmão, mesmo após ter notado que sua voz era familiar.

O fato é que, aparentemente, não há a mesma cobrança por verossimilhança em textos que, ainda que não se encaixem no fantástico, estão próximos dele, contendo eventos obscuros, espantosos e assustadores. Para Carlos Reis, isso é natural, visto que o romantismo é “a época talhada para a irrupção do insólito e para o culto da imaginação” (2012, p. 59). A esse respeito, discorre também Fani Miranda Tabak, em seu artigo sobre as resistências do fantástico: “A sua natureza antinômica tem de conjugar esses dois elementos contrários: a irrealidade e o realismo. (...) nota-se uma contradição básica em seu seio: a presença de um índice de causalidade e a tentativa constante de banir o verossímil” (2007, p. 97-98). Ela prossegue, afirmando que “...esses elementos podem assegurar à obra um estatuto suspenso, frágil, mas livre formalmente. Essa particularidade parece compor a sua grande ambição enquanto gênero: revelar um caminho para a liberdade dentro de um mundo opressor” (2007, p. 98).

De acordo com esse pensamento, a sedução da morte e o clima onírico sepulcral que imperam nessas obras podem atenuar o senso de realidade e dar vazão a uma narrativa que esbarra no exagero, no inverossímil e no sobrenatural. Isso também acontece por conta dos excessos da ficção gótica a que se refere Botting. Por envolverem a quebra de códigos morais e a satisfação de anseios e apetites viciosos, na tentativa de dar destaque às transgressões e trazer as normas e limites para o foco, muitas obras acabam por ultrapassar as fronteiras do realismo em direção à fantasia.

Outra hipótese é que talvez se quisesse refletir, através dessas narrativas, sobre os tabus, assuntos proibidos e os limites da crueldade humana. Essa possibilidade dá mais consistência às obras, que, dessa forma, ultrapassam a mera fantasia e o exagero melodramático em direção à tentativa de criação de situações opressivas, que representem os

problemas que se quer ilustrar. De acordo com esse pensamento, não se deve cobrar realismo de tais textos, mas buscar compreender o que representam simbolicamente ou qual a função narrativa dos eventos inverossímeis e fantasiosos ali contidos. Em *A Trindade Maldita*, a atmosfera invernal de Olinda pode ser lida não apenas como uma tentativa de imitação dos modelos clássicos, mas como um esforço por construir um ambiente mais sombrio, que se coadunasse com os obscuros episódios narrados.

Nesse momento em que se traz à baila a fantasia e o absurdo, é interessante notar que, além da alternativa moralista para o desfecho, há uma possibilidade de interpretação que se relaciona com as forças implacáveis do destino. As manipulações do enredo são, de certa forma, controladas por tais forças, na medida em que exercem autoridade sobre os eventos narrados. A incrível coincidência que leva até Germano todos os seus algozes de uma só vez é quase uma manifestação do sobrenatural – em que pese a completa ausência desse elemento na obra. Os três vilões malditos estão totalmente indefesos quando, ao buscar abrigo em uma noite invernal, são levados a beber e a revelar suas histórias mais secretas justamente para aquele que busca vingança por todas elas. Os eventos parecem acontecer de modo a permitir revelações históricas e, assim, retificar crimes passados (ELLIS, 2000, p. 33).

É interessante mencionar que, para Ian Watt (2010), nos romances, o passado tem todo o poder. Seja como for que a geração presente tente evitar seu destino, seu esforço será totalmente ineficaz. O passado é o repositório da verdade, uma verdade que o presente tende a desconsiderar, mas cuja força vai, de uma forma ou de outra, manifestar-se no presente. O romance gótico, mais especificamente, guarda uma ligação com o passado que é uma de suas características fundamentais e mais recorrentes. Não é de se estranhar que, justamente em uma narrativa repleta de traços góticos, o passado se aliasse às forças quase sobrenaturais da natureza e do destino e viesse reclamar justiça, castigando aqueles que deixaram rastros dolorosos em tantas vidas.

2.7 A PROFANAÇÃO RELIGIOSA

É visível que a obra possui certa carga religiosa, a começar pelo título: uma evidente referência a outra trindade, em tudo oposta àquela que aqui se apresenta. Abundantes trechos contêm menções à religião cristã – muitas delas em tom de sacrilégio. Os três malditos se revelam contumazes profanadores de coisas sagradas.

A título de exemplo, Carlos se declara um perdido, capaz de “arremessar escarros de desprezo e de escarneo á face macilenta do Christo de bronze que jaz pendente da parede

entre as cortinas brancas-sujas do leito da vendida” (TÁVORA, 1862, p. 3). Eduardo, “por demais dissoluto e livre nas suas linguagens” (TÁVORA, 1862, p. 3), mostra todo seu desrespeito pela religião ao afirmar, com evidente escárnio: “- Fallo mais sério do que se me confessasses dos meus peccados a um padre de boa vida” (TÁVORA, 1862, p. 23). Além das muitas blasfêmias proferidas, Eduardo narra, despreocupadamente, os atos profanos que cometeu, como se estivesse mesmo a serviço das forças do mal: “...outra vez, na Allemanha, separei a cabeça a um cardeal, que viajava a serviço do papa, por saber, melhor do que eu, atirar ao alvo. Que quereis? Sou um demonio em pessoa, talvez o proprio Satan humanado” (TÁVORA, 1862, p. 25).

No segundo relato de Eduardo, ele acaba por ficar sem recursos para prosseguir em um jogo de dados. Surpreende-se, então, ao lembrar que possuía uma cruzinha de ouro, dada por sua mãe, e a oferece como garantia. Em seguida, ele conta o que fez para assustar e aterrorizar seus oponentes:

...cravei o sacrilego ferro sobre o tampo da reliquia santa sem o menor laivo ou vislumbre de escrupulo, cerimonia ou consideração, devida á essa imagem veneranda do Martyr da montanha, como se o ferro houvesse penetrado na fronte suarenta e rubra de um dos meus antagonistas. Destes, um recuou espavorido e horrorizado áquella terrivel scena de desrespeito e diabolico desdém ao docél do Christo, representado por mim (TÁVORA, 1862, p. 25).

Os atos mais hediondos são cometidos por Eduardo contra seus próprios genitores. O crime mais sacrilégio – uma conjugação de incesto e necrofilia – é praticado contra sua mãe no interior de um templo caído, no que se assemelha ao delito cometido por Ambrosio, de *The Monk*. O pai é enforcado e pendurado em uma cruz, entre os escombros do mesmo templo:

Apontei por isto a velha mantilha da estrangeira, que jazia aos meus pés, passei-a em roda do pescoço do miseravel estrangeiro e fui pendura-lo, como um xxxx n’uma arvore, a um dos braços da cruz de pedra, que ainda avultava, inabalada e firme, á frente das ruinas silenciosas do templo. Enforquei-o. (TÁVORA, 1862, p. 27).

Findos os relatos, Germano, que jurara vingança perante a cruz de seu punhal, surge como um instrumento divino, vindo reclamar justiça quanto a todos os atos profanos relatados ali naquela noite e eliminar toda aquela fonte de violação e sacrilégio: “Era terrivel como um instrumento da justiça do céu, ou como um indio selvagem á tragar com dentes esfaimados os membros palpitantes e crus de um corpo de christão!....” (TÁVORA, 1862, p. 30).

Em se tratando dessa temática, é interessante mencionar a leitura que Sá (SÁ, 2010, p. 68-69) faz a respeito do conjunto da obra e das pretensões filosóficas do Marquês de Sade. De

acordo com o autor, Sade questiona a existência de deus ou de uma natureza benevolente através de personagens que se entregam a paixões e costumes brutais. Para ele, se a crença religiosa é o fundamento sobre o qual repousa a moral, então, negar a existência de deus nos desobrigaria de seguir costumes morais e éticos. Em *A Trindade Maldita*, os personagens profanam imagens religiosas, proferem blasfêmias e cometem atos sacrílegos repetidas vezes, em uma espécie de negação, repúdio ou desprezo pelos princípios religiosos. De acordo com o argumento de Sade, tal postura os afastaria da obrigatoriedade de seguir a conduta aconselhada pela religião. Essa interpretação explica, de forma coerente, o comportamento dos vilões no que toca aos preceitos religiosos, já que eles os infringem consistentemente, atuando deliberadamente à revelia de toda norma.

Por outro lado, esse raciocínio reafirma a religião como valor na obra de Távora: ao retratar a morte de personagens que se dedicaram aos mais obscenos atos de desrespeito para com toda sorte de ícones religiosos, o autor eleva a religião ao patamar dos valores positivos. Mais uma vez, os vilões e suas atitudes servem como contraponto e antítese em relação aos princípios que se busca promover por meio da obra literária.

2.8 RELAÇÕES DE ALTERIDADE

Outro ponto de vista sob o qual os romances góticos são comumente analisados é o enfoque da alteridade. Os vilões apresentam, com frequência, características que permitem um exame sob a perspectiva do duplo. A esse respeito, há uma variedade de elementos que se fazem presentes n'*A Trindade Maldita*.

Muitas vezes apresentados como pessoas respeitáveis perante a sociedade, os vilões malditos cometem atos depravados na intimidade, nos moldes do personagem Dorian Gray, de Oscar Wilde. Trata-se do duplo *persona* ou máscara, que esconde sua verdadeira personalidade por trás de uma aparência digna. Carlos é um bom exemplo, já que consegue mascarar seus atos perversos sob uma figura de servo fiel e pretendente honrado. Para manter sua reputação intocada, ele chega a mudar de nome, quando foge para a Inglaterra. Germano (que também esconde a verdadeira identidade) é outro personagem que assume uma aparência amigável de taverneiro, sob a qual dissimula a verdade sobre si: trata-se de um homem ferido e vingativo, que já acumula alguns crimes em seu currículo.

Outro duplo é aquele em que as facetas estão apartadas pelo espaço temporal: o passado respeitável, inocente e belo é sucedido pelo presente corrompido, de degradação moral e física. Todos os forasteiros da obra se encaixam neste perfil – Germano, inclusive, e

até mesmo alguns dos personagens femininos. Este aspecto do duplo traz à tona, novamente, a temática gótica do passado que assombra o presente.

Álvares de Azevedo ficou célebre pela composição de um desdobramento da clássica dupla homem-diabo, tão em voga no Romantismo, sob o avatar de Fausto-Mefistófeles em *Macário* (CANDIDO, 1989, p. 14). Em *A Trindade Maldita*, repleta de referências sacrílegas e atos cometidos sob influência diabólica, os personagens também parecem estar, por vezes, possuídos por uma presença satânica ou monstruosa. Ao tentar compreender a natureza do homem que invade seu quarto, Maria se questiona: “Doudo ou atrevido, homem ou demônio?” (TÁVORA, 1862, p. 16). Germano (ou Gonçalo) fica de tal forma possesso ao perceber a traição praticada pela esposa, que é este o estado em que se lança contra ela: “...como um endemoninhado, ou qual si julgasse pouca toda a vingança tomada. Estava terrível como o anjo do mal! Dos olhos de chacal chamejavam-lhe acentelhas, e das duas extremidades da boca selvagem escorriam-lhe cachos de baba lívida” (TÁVORA, 1862, p. 18).

Mas, nos textos góticos, a alteridade costuma estar associada, sobretudo, à presença de personagens ou locações estrangeiras. A duplicidade nacional-estrangeiro é, nesta obra, a mais pronunciada.

Era comum, nos romances ingleses, que os autores associassem os vilões a padres e monges católicos e a aristocratas do continente, atrelando essa malignidade a figuras externas ao seu país. Conectar ideias e atitudes indesejadas a um tempo passado ou a um lugar distante, ou, ainda, atribuí-las a estrangeiros, é uma estratégia recorrente que visa afastar aquilo que é negativo. Esse recurso colaborou largamente para a formação de uma identidade nacional na Inglaterra dos séculos XVIII e XIX (BOTTING, 1996).

Com esse intento, autores góticos do período clássico se dedicaram a uma caracterização dos vilões de cunho mais étnico e, conseqüentemente, de sentido mais político. Ao emprestar aos vilões uma cor de pele e de cabelos mais escura, o romance gótico os aproximava da região do Mediterrâneo e criava um contraste em relação ao biotipo inglês. Consolidou-se, assim, um dos principais instrumentos de afirmação nacional por meio da alteridade nas obras literárias, em que se atribuía aos europeus da região Sul os papéis vilanescos – e, juntamente, características como a inclinação para a violência e a imoralidade. É por essa razão que Sá (2010) afirma que o romance gótico pode ser considerado nacionalista pelo ângulo da alteridade. Ao deslocar os eventos para países estrangeiros, a ficção gótica proclama seu ufanismo e a crença nos próprios valores e instituições.

A alteridade nas obras góticas age por meio da demonização do outro, ilustrando-o de modo degenerado. Por oposição, os valores da virtude e da moralidade passam a ser valorizados e reconhecidos como próprios, pertencentes à nação de que se faz parte. A diferença é apresentada de modo a afastar o nacional e o estrangeiro, associando este último a valores negativos e maléficos.

Segundo Sá (2010), o Romantismo, como movimento artístico, representou a voz da nossa independência política, mas não foi capaz de trazer uma ruptura estética significativa em relação aos padrões europeus tradicionais. Assim, a trindade maldita de Távora é fruto da apropriação literária de um arquétipo de vilão, oriundo da tradição européia. Para Mario Praz (1996), essas transmissões literárias são construções seculares e o arquétipo do vilão demoníaco é aquele que aborda as questões de alteridade, sejam elas oriental-ocidental, romana-teutônica, nacional-estrangeiro, ou outras.

Igualmente, a difamação de personagens estrangeiros não foi incomum na ficção oitocentista do Brasil. Ao contrário, constituiu uma tendência que pode ser encontrada em maior ou menor grau na literatura da época. Nessa tendência, os personagens estrangeiros ou estrangeirados são quase sempre aqueles que agem como fator de desestabilização. Nessas obras, ficam resguardadas as virtudes nacionais em detrimento das características do vilão estrangeiro (SÁ, 2010, p. 127). Essa propensão do espírito da época está largamente relacionada ao sentimento nacionalista que predominava então, e do qual Távora foi um dos representantes. Como vimos, o autor era fortemente movido por sentimentos patrióticos e viria a ser um dos fundadores de uma literatura do Norte, em que se destacavam as qualidades de sua região.

Assim, ainda que em caráter hipotético, é possível analisar *A Trindade Maldita* como um projeto nacionalista – apesar de não ter enaltecido a natureza local, como fizeram os autores ufanistas da primeira fase romântica, Távora também fez uso da dicotomia nacional-estrangeiro. O contraste étnico é empregado, mas de forma invertida. Os vilões apresentam traços tipicamente europeus que, juntamente com suas origens bastante explícitas, lançam para o outro lado do Atlântico a responsabilidade pela origem e desenvolvimento de criaturas tão vis. É claro que se trata, evidentemente, de imitação dos modelos góticos clássicos, em que os vilões eram provenientes da região do Mediterrâneo. Távora reproduziu o modelo gótico europeu nas menções à natureza, no discurso da noite, na caracterização dos vilões e nas locações do sul da Europa, tornando clara sua intenção de homenagear o gótico clássico em sua produção. Tanto é assim, que ele adota um ponto de vista claramente estrangeiro nas representações da natureza. Estamos em Olinda, mas a temperatura é glacial e a tempestade é

algente, obrigando os forasteiros a procurar por abrigo para não serem vítimas das intempéries do clima. Quase todas as menções às forças da natureza são de tempestades e noites tenebrosas, sem incluir jamais quaisquer elementos da natureza local. Os fenômenos naturais só estão aqui para evocar o sublime e o discurso da noite, à maneira dos romances europeus, já que não operam de modo a elevar ou homenagear a natureza local, como era frequente entre os românticos da primeira fase.

Porém, a caracterização dos vilões também pode ser interpretada como um deslocamento da nacionalidade do personagem vilanesco. O pensamento que impera é: o vilão é o outro, é o estrangeiro; ele veio para o Brasil, trazendo seus vícios e sua personalidade corrompida, para destruir nossos lares e espalhar imoralidade. O estrangeiro exerce o papel de invasor, um indivíduo que vem comprometer a formação do povo e dos costumes locais.

É interessante mencionar que os vilões italianos eram especialmente reputados como obscuros e enganadores – uma herança da República de Veneza e sua história como centro de corrupção política e traição (SÁ, 2010, p. 82-83). Não impressiona o fato de que são frequentemente italianos os vilões mais cruéis das obras com herança gótica. Em *A Trindade Maldita*, essa regra se aplica: dos três, o mais cruel e de passado mais tenebroso é justamente o italiano Eduardo.

Conscientemente ou não, o autor teria se apropriado do modelo de vilania que lhe estava mais à mão ou aquele que lhe pareceu o mais indicado para uma discussão sobre o nacional. O autor pode ter usado os vilões para insuflar sentimentos de alteridade entre os leitores brasileiros, com a intenção de gerar uma discussão sobre nacionalidade, assim como haviam feito os romancistas ingleses no século anterior.

No desfecho da obra, é como se o autor livrasse o Brasil da presença dos forasteiros: todos eles, em sua degradação e violência, são engolidos pelo abismo. Até a taverna, como um símbolo da presença estrangeira em solo nacional, é varrida do mapa. O autor parece querer provar que ideias ligadas à corrupção e à imoralidade não eram bem-vindas na sociedade brasileira.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O gótico remonta às origens da civilização humana, às primeiras narrativas que envolviam crença, conhecimento e medo. Desde as eras mais remotas, histórias míticas e misteriosas, transmitidas oralmente, já assombravam a humanidade. Essa sempre foi a essência do gótico: contos sobre a escuridão, o terror, a noite e o desconhecido são tão antigos quanto a arte de contar histórias. Com o avançar do tempo, as narrativas evoluíram e foram ganhando novos contornos. Tornaram-se mais numerosas e diversificadas na Antiguidade clássica e na Idade Média, e foram incorporadas por autores tão célebres quanto Shakespeare, no Renascimento.

Eis que, no século XVIII, uma série de fatores permitiu a consolidação do que já foi qualificado como gênero literário, modo narrativo e conjunto de marcas e temas: o gótico, que representa, basicamente, as narrativas em que se conjugam elementos como a ambientação noturna, o suspense diante dos acontecimentos, o medo do desconhecido e a presença de personagens vilanescos, motivados por ambições brutais. O gótico se solidificou através de autores (ingleses, principalmente) que produziram freneticamente ao longo da segunda metade do século XVIII e assim geraram um conjunto de obras – o gótico clássico – que foi reproduzido por gerações – ainda que, com o passar do tempo, mudanças significativas tenham se operado; o gênero foi ganhando novos contornos e uma numerosa prole de subgêneros a ele vinculados.

Tendo surgido na Europa, o gótico veio aportar no Brasil no século XIX e se incorporou ao nosso Romantismo. Muitos de nossos autores foram influenciados por essa tendência, assinalada por uma disposição existencial mais lúgubre e sombria, e produziram obras em que se buscava, sobretudo, dar vazão a arroubos escapistas – bem como atender ao clamor popular por narrativas folhetinescas e comercialmente rentáveis.

Em que pese a produção, em território nacional, de numerosas obras que se pode intitular – em maior ou menor grau – góticas, autores que se debruçaram sobre nossa literatura declaram haver certa resistência quanto ao reconhecimento da existência e relevância do gótico brasileiro, especialmente aquele produzido no século XIX. A esse respeito, é importante ressaltar que a ausência da palavra “gótico” nos textos ou em seus títulos não significa que nossa literatura não contenha imagens, temas e personagens de caráter gótico. Nosso folclore, como dissemos, contém uma grande variedade de elementos míticos, fantasiosos, sobrenaturais e assustadores, perfeitamente condizentes com o espírito gótico.

No entanto, por uma série de razões, dentre as quais a prevalência de uma cultura mais voltada para a literatura factual, muitas obras góticas publicadas no século XIX acabaram esquecidas nas fendas do tempo em benefício de textos de natureza mais documental. Uma delas é aquela que aqui se discute – os contos d’A *Trindade Maldita*, de autoria de Franklin Távora.

Os contos de Távora emprestaram do gótico clássico europeu uma multiplicidade de elementos, entre os quais o *locus*, os temas noturnos, a linguagem adjetivada e exuberante, as imagens de uma natureza sombria e incontrolável e os mecanismos de suspense. Está ausente, no entanto, o elemento sobrenatural, muito comum em obras marcadas pelo gótico. Nesse aspecto, os contos se aproximam mais do “estranho puro” (TODOROV, 2008) de Ann Radcliffe e de Edgar Allan Poe, da transgressão religiosa de Matthew Lewis e da criminalidade e violência das narrativas policiais. A morte, muito presente n’A *Trindade Maldita* – como na maioria das obras que carregam traços do gótico –, está mais associada ao crime e à violência, e não representa uma via para a realização do amor ou de fuga da realidade. Assim, são frequentes os crimes sangrentos e as mortes mais repugnantes. A introdução de atos repulsivos, como o incesto, o parricídio e a necrofilia, equiparam os vilões a verdadeiros monstros de propósitos diabólicos.

O exame dos personagens é essencial à análise desta obra, visto que os vilões e suas ações estão no foco da narrativa. A caminho do século XX, os três malditos representam um ideal falido de homem, o anti-herói que não busca senão o próprio prazer, a vantagem pessoal e a autossobrevivência. De acordo com esse pensamento, os vilões de *A Trindade Maldita* representam o mal absoluto, o monstro humano, que empreende o mal pelo mal, sem traço algum de heroísmo ou relação de causalidade. São sexualmente desviantes e agem deliberadamente contra a sociedade, em um ímpeto gratuitamente destrutivo. A figura desse vilão serve não só à estrutura narrativa, mas também aos sentidos culturais que uma obra gótica carrega – visto que materializa os medos, anseios e fantasias da sociedade, bem como demarca as fronteiras das práticas que são socialmente aceitáveis (FRANÇA, 2012, p. 190). Ou seja, acabam servindo com frequência a um propósito moralizante, em que se dá a exemplificação por meio do contraste.

Ao longo do século XIX, no entanto, o gótico se afasta dos enredos melodramáticos e maniqueístas. O vilão vai deixando de ser a causa e a origem do mal – é apenas um de seus agentes, não a sua essência; o verdadeiro mal reside nas instituições. Na literatura brasileira, é recorrente a figura do vilão marginal, que não carrega as causas de seus atos em si mesmo, mas nas condições sociais e ambientais a que foi submetido. É, portanto, também possível que

se olhe para os três malditos de Távora como vítimas de fatores sociais, econômicos e políticos.

Sobretudo, não se pode olvidar que o gótico representa a oposição aos ideais clássicos, os quais surgiu para confrontar. *A Trindade Maldita* reflete essa contestação em muitos aspectos. A noite onipresente, a escuridão, a ausência de arrependimento, a bestialidade e a selvageria com que agem os personagens estão diametralmente opostas à civilidade, à harmonia e à luz contidas nas obras de inspiração clássica. Fazem parte do contexto gótico a presença do mal em estado quase puro, a intenção de chocar através da violência, do obscuro e do grotesco, e o vilão como personagem de maior destaque – que, sem qualquer heroísmo ou ação exemplar, chega, muitas vezes, ao fim da narrativa sem purgar seus pecados. Em tudo isso, a ficção gótica se contrapõe diretamente às narrativas de fundo clássico, com seus heróis exemplares lutando por nobres objetivos.

Espera-se, por meio deste exame, poder contribuir para a emergência de uma fração desconhecida da obra de um autor que, embora canônico, é conhecido por obras filiadas a outras vertentes literárias. É indispensável, para melhor compreensão da trajetória de Távora, conhecer o caminho que trilhou, bem como seus primeiros esforços. A leitura dos contos aqui analisados deixa claro que o autor iniciou sua carreira imitando textos góticos consagrados, já que são óbvias (quando não explícitas) as referências à *Noite na Taverna*, de Azevedo, e evidentes as tentativas de reproduzir o ambiente do Hemisfério Norte e o modelo europeu de vilania. Não era diverso o comportamento de outros autores de narrativas góticas, todavia. Menon afirma que essa foi uma constante em nossa produção gótica até o final do século XIX; segundo ele, “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” (2007, p. 76-77). Vemos, portanto, que nosso autor não se distinguiu de seus contemporâneos ao se aproveitar de uma fórmula fácil e já testada para sua iniciação na literatura.

De qualquer maneira, esta é apenas uma primeira leitura; buscou-se ressaltar os aspectos principais da obra, em uma comparação com suas referências mais notórias e levando em conta sua herança gótica, bem como considerando sua posição na história literária de nosso país. Cada aspecto aqui analisado ainda está sujeito a uma análise mais profunda.

Este trabalho também tem o escopo de trazer luz à discussão e à pesquisa sobre as obras góticas brasileiras produzidas no século XIX. Como dissemos, este é um tema sobre o qual ainda pesam algumas sombras. Aqui está uma prova de que, sim, nossos autores

escreviam contos góticos desde o século XIX. Espera-se que a esta pesquisa sucedam outras com igual intuito de trazer a lume esta importante parcela de nossa literatura.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR, Cláudio. *Franklin Távora e o seu tempo*. Rio de Janeiro: ABL, 2005.
- ALENCAR, José de. *O Guarani*. São Paulo: Ática, 1976.
- ASSIS, Machado de. *Obra Completa*. Disponível em: <<http://machado.mec.gov.br/obra-completa-menu-principal-173/169-cronica>>. Acesso em mar 2017.
- AZEVEDO, Álvares. *Macário*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.
- _____. *Noite na taverna*. Porto Alegre: L&M Pocket, 2013.
- BOCACCI, Giovanni. *Decameron*. Trad. Ivone C. Benedetti. Porto Alegre: L&PM, 2013.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2013.
- BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1996.
- _____. *Gothic*. 2ª ed. London: Routledge, 2014.
- BURKE, Edmund (1757). *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. Project Gutenberg. Disponível em: <<https://www.gutenberg.org/files/15043/15043-h/15043-h.htm>>. Acesso em nov 2016.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000.
- _____. O direito à literatura. In: *Vários Escritos*. 5ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011.
- _____. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*, vol. 3. Brasília: Senado Federal, 2011.
- CARROLL, Noel. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- CAVALCANTE, M. I. Álvares de Azevedo, um contista fantástico. *Linguagem: Estudos e Pesquisas*, 10(1), p. 137-153, 2007. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/lep/article/download/11753/17725>>. Acesso em nov 2016.
- CHAUCER, Geoffrey. *Contos da Cantuária*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2013.

ELLIS, Markman. *The History of Gothic Fiction*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

FRANÇA, Júlio. *Espaços tropicais da literatura do medo: traços góticos e decadentistas em narrativas ficcionais brasileiras do início do século XX*. Anais do XIII Congresso Internacional da ABRALIC, Campina Grande-PB, 2013.

_____. Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil. In: GARCIA, Flavio (Org). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

_____. *O horror na ficção literária: Reflexão sobre o horrível como uma categoria estética*. Anais do XI Congresso Internacional da ABRALIC, São Paulo, 2008.

GAMA-KHALIL, Marisa Martins. As teorias do fantástico e a sua relação com a construção do espaço ficcional. In: GARCIA, Flavio (Org). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

GOMBRICH, E. H. *A História da Arte*. 16. ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 2012.

GUINSBURG, J. (Org.). *O Romantismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

LEWIS, Matthew Gregory (1796). *The Monk: a romance*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/601/601-h/601-h.htm>>. Acesso em nov 2016.

LOVECRAFT, Howard Phillips. *O horror sobrenatural na literatura*. Trad. João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1987.

MATURIN, Charles Robert. (1820). *Melmoth, the Wanderer*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://gutenberg.net.au/ebooks07/0700551h.html>>. Acesso em nov 2016.

MENON, M. C. *Figurações do gótico e seus desmembramentos na literatura brasileira de 1843 a 1932*. 2007. 257f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, 2007.

MEYER, Marlyse. *Folhetim – uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

PRAZ, Mario. *A carne, a morte e o diabo na literatura romântica*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1996.

RADCLIFFE, Ann. (1797). *The italian*. Disponível em: <<http://public-library.uk/ebooks/50/37.pdf>>. Acesso em nov 2016.

RADCLIFFE, Ann. (1794). *The Mysteries of Udolpho*. Project Gutenberg. Disponível em: <<http://www.gutenberg.org/files/3268/3268-h/3268-h.htm>>. Acesso em nov 2016.

REIS, Carlos. Figurações do insólito em contexto ficcional. In: GARCIA, Flavio (Org). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito*. Rio de Janeiro: Caetés, 2012.

SÁ, Daniel Serravalle. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Editora 34, 2005.

SILVA, Alexander Meireles da. Um monstro entre nós: a ascensão da literatura gótica no Brasil da belle époque. *Revista do SELL*, v. 2, p. 1-21, 2010.

SILVA, F. S. *A narrativa fantástica de Fagundes Varela*. 126f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2013.

SÓFOCLES. Édipo Rei. In: EURÍPIDES et al. *O melhor do teatro grego*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

TABAK, F. M. Clarice Lispector e as resistências do fantástico. *Revista Cerrados*, UNB – Brasília-DF, v. 24, p. 97-108, 2007. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/viewFile/8416/6412>>. Acesso em fev 2017.

TAVARES, Bráulio (Org). *Páginas de sombra: contos fantásticos brasileiros*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). I. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 82, quarta-feira, 9 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). II. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 83, quinta-feira, 10 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). III. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 84, quinta-feira, 11 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *A Trindade Maldita* (contos no botequim). IV. *Diário de Pernambuco*. Ano XXXVIII, n. 85, quinta-feira, 12 de abril de 1862. Seção: Litteratura, p. 8.

TÁVORA, Franklin. *O Cabeleira*. São Paulo: Ática, 1997.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à Literatura Fantástica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

VASCONCELOS, Sandra Gardini Teixeira. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (vertentes inglesas). Campinas: Unicamp, 2000. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>>. Acesso em ago 2016.

WALPOLE, Horace. *O Castelo de Otranto*. Trad. Alberto Alexandre Martins. São Paulo: Nova Alexandria, 2010.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

WILDE, Oscar. *O retrato de Dorian Gray*. São Paulo: Biblioteca Azul, 2013.

ANEXO A

A TRINDADE MALDITA

(Contos no botequim.)

I⁵

(Continuação.)

- Segundo compreendo, Sr. Eduardo, todos os senhores são estranhos á este lugar. Por esta razão e tambem porque a noute já prosegue um tanto adiantada, lhes offereço com grande satisfação o meu pobre alvergue.

- E nós o acceitamos de muito bom grado e com indizível reconhecimento.

- Nelle nenhum commodo acharão; mas, em todo caso, melhor é pernoutar-se ao abrigo de algumas esteiras e encerados⁶, do que ao cómoros⁷ da praia do mar, ou ás ameaçadoras ruínas d'algum convento.

- Muito vo-lo agradecemos, repetiu o mancebo com uma effeminada⁸ expressão. Mostraes nesta expontanea e franca hospitalidade que sois um francez de *bon coeur*, como dizemos nós – os francezes.

- Ah! Engana-se perfeitamente; quero dizer, nem mesmo sei o que sou.

- Que!.. não nos entende.

- Todos os homens são meus patricios e concidadãos.

- É notável!! Dar-se-ha acaso que ignoreis a vossa própria nacionalidade?!

O mestre Germano tartamudeou palavras inintelligiveis, e apresentando aos recém-vindos uma caixa de charutos aberta, todos se serviram com prazer.

Ora, como não se passa mal n'um lugar, onde ha o que comer, o que beber e o que fumar, os nossos aventureiros davam-se mutuos euges⁹. E emquanto sacudiam dos capotes os ligeiros chuviscos da neblina que os apanhára, entre risos e motejos de parte á parte, o Sr. Germano preparava tres camas para os seus tres hospedes, ao cabo de cuja occupação lhes disse:

- Aqui os senhores podem resonar, á vontade.

⁵ Aqui tem início a edição do *Diário de Pernambuco* de número 82, de 09 de abril de 1862, p. 8.

⁶ Encerado – oleado; lona ou pano impermeabilizado por uma camada de verniz.

⁷ Comoro – pequena elevação de terreno; duna, combro.

⁸ Effeminado – excessivamente delicado; mole, brando, pusilânime.

⁹ Euge – interjeição; exprime louvor, admiração por alguém; bravo!

- Resonar!.. disse Eduardo. Ah! Sr. Germano, quando se está avezado¹⁰ a modernar sobre bons leitos, no regaço macio, perfumoso e quente de boas mulheres, não se póde resonar, á bom grado, n'uma esteira rechinante¹¹ e aspera no apertado recinto da sala de um botequim.

- Diz bem. Quanto á mim, porém, charo Sr. Eduardo, que hei muita vez reclinado a minha cabeça, escandecida de emoções fogosas, á lascivos collos de mulheres, em leitos sedosos e brandos, hoje durmo um suave somno em qualquer parte, quer ao frio, quer á chuva e até mesmo nas duras taboas deste balcão.

E tendo pronunciado aquelles vocabulos, o mestre Germano pulou de uma só vez, como um chacal, para o mostrador¹² da sua tasca, no qual estendeu-se á fio comprido.

Os tres moços, imitando-o, tomaram os seus **portes**¹³ de dormida. Reinou silencio.

II

Meia hora completa, inteira e longa decorreu assim. Era uma mudez de jazida tumular, um soccego de finados.

Mas no entanto, a tenue neblina espessara-se aos poucos, poucos, de maneira a desabrochar em uma densa, copiosa e continuada chuva; a noute em negrimes e trevas, espreguiçava-se abafada e doentia; uma atmosphaera algente¹⁴ e glacial pesava, em turbilhões de agua **solta**, desde os pincaros dos montes até os esplanados¹⁵ dos valles de Olinda: era uma verdadeira noute de inverno. Se á esse gottejar grosso, basto¹⁶ e interrompido, houvesse-se alliado o sôpro arrebatador do furacão da procellaria¹⁷, ha muito que os nossos quatro conhecidos se achariam expostos ás intemperies da má estação, porque a cobertura do botequim já houvera, sem duvida remoinhado no ar, como folhas seccas, ao esfuriar¹⁸ das lufadas do noroeste.

Todos, como fica expresso, se conservavam deitados e mudos; mas d'entre elles, só um saboreava as delicias do somno, ao passo que os outros, quietos e immoveis, como cadaveres, conservavam-se em muito boa vigília, escutando o rapido deslizar-se da agua sobre

¹⁰ Avezar – habituar(-se), acostumar(-se), afazer(-se).

¹¹ Rechinante – que rechina; 1) produz som agudo ou áspero; 2) que range, estala.

¹² Mostrador – mesa, balcão, vitrina ou qualquer outra parte de um estabelecimento comercial em que se possam expor mercadorias à venda; mostruário.

¹³ As palavras grafadas em negrito são aquelas que não puderam ser identificadas no texto original com total segurança.

¹⁴ Algente – álgido; muito frio, gélido, glacial.

¹⁵ Esplanado – lugar plano, elevado e descoberto de onde se tem boa perspectiva.

¹⁶ Basto – espesso, denso, compacto; numeroso, copioso.

¹⁷ Procellaria – procéla: tempestade marítima; agitação extraordinária, tumulto.

¹⁸ Esfuriar – encher-se de fúria, enfurecer-se.

os encerados, e phantasiando, talvez, illusorios, porém ricos e lindos castellos, no esfumaçar vaporoso dos charutos.

- Mestre, disse Jorge um minuto depois para o taberneiro, o charuto me ha exaurido a saliva e a minha guéla está secca e enxuta, como a lingua de um papagaio; é preciso molha-la. Per sua bondade poderá dar-me algum vinho?

- Boa lembrança, Jorge. Tenho os musculos enervados e entorpecidos por causa dessa geada, que corre friorenta e gelida, como o marmore de um tumulo, aos relentos da meia noute. Vinho, vinho!.. Venha o licor do velho Horacio, charo Sr. Germano.

- Um pouco de espera e não haverá duvida.

O mestre Germano, á muribunda e amarellenta luz do azeitoso candieiro, deixou cahir sobre três copos uma torrente de vinho que transbordou-os.

Jorge e Carlos ergueram-se de um jacto e pegaram **imeddiamente** e ao mesmo tempo de dous copos espumantes, que, quasi d'um gole, esvasiaram.

- E aquell'outro tambem não bebe? – perguntou o taberneiro, apontando para Eduardo, que roncava profundamente á um canto da sala, elle, que julgára impossível resonar á vontade, no apertado recinto da sala de um botequim.

- Tem razão. Ó Eduardo?.. Olá Eduardo?..

O moço, em cuja physionomia pallida resumbravam os traços mais evidentes e vivos de levar uma vida toda de desmandos, extravagancias e perdição, deixou assomar por entre as enviezadas dobras do seu capote de casemira negra a sua linda cabeça loura; e seus olhos languidos e adormentados¹⁹ embora, brilharam mais, que a luz amortecida do candieiro do botequim.

- Recusas á uma refrigerante gotta de bom Xerez, quando a noute vae tão adiantada em frialdade e insomnia? – perguntou-lhe Jorge, indicando-lhe o terceiro copo, que permanecia sobre o balcão, magestoso, appetitoso e coroado de flores de espuma até ás bordas.

Eduardo poz-se de pé, pegou-o com avidez e fallou:

- Á saúde do Sr. Germano.

- Sim, correspondeu uma outra voz estridente e sonora. Mas... oh!... os vossos copos estão vasis e ocos, como uma caveira de velha, accrescentou Carlos.

- Mais vinho – exprimiu-se Jorge.

O taberneiro derramou de uma segunda garrafa um copioso fio tinto sobre os tres vasos exhaustos²⁰. Os moços impinaram²¹-os de uma só vez, fazendo com a cabeça o

¹⁹ Adormentar – fazer dormir, adormecer; predispor ao sono, cansar, entediar.

²⁰ Exhausto – exausto, esgotado, exaurido; privado de todo conteúdo.

movimento de quem solta uma fumaça de charuto no ar, e o taberneiro satisfez á sua saúde, levando aos beiços finos um restozinho do licor que ficára no fundo da garrafa.

- Ó Sr. Germano, disse Eduardo virando-se para o taberneiro, já leu alguma vez um livro brasileiro sceptico e descrente, como um renegado, **senoral** e devasso, como uma meretriz parisiense, romantico, poetico ou sentimental, como a primeira pagina amorosa do livro da vida de um mancebo cujo autor se nomeia por Alvares de Azevedo?....

- Desse de que falla, só apreciei a –Noute na Taberna– respondeu o Sr. Germano.

- Perfeitamente. Era justamente dessa estranha producção do americano poeta que eu queria fallar-lhe.

- Ainda bem.

- Diga-me; entre o seu botequim e a taberna figurada pelo Alvares de Azevedo não acha alguma cousa de comum.....?

- Já sei, interrompeu o taberneiro. Lá se bebia e aqui também se bebe; é um ponto de contacto.

- Mas lá contavam-se historias extraordinarias como as cinzas da phenix da fabula, horrorosos e medonhos, como os lemures ou almas penadas dos antigos Romanos, agradáveis e bellas na sua **fatalidade** e hediondez como a lamina ensangüentada de um punhal que se embebeu nas arcas do peito de um parricida; ao passo que aqui, entre nós, a noute se arrasta lenta, fastidiosa e monotona, como uma noute de inverno em que não corre sobre uma esteira um rolar de dados, nem se repousa uma fronte de uma virgem, ou aos joelhos sensuaes de uma perdida, em um frouxo leito.

Fora Eduardo quem fallára ainda. Elle era por demais dissoluto e livre nas suas linguagens.

- Neste caso, aventurou Carlos, narra cada um de nós uma historia, um romance ou um poema. Quanto á mim, desde já vo-lo digo, apenas saberei contar-vos uma historia triste, **xxxx**²² o tumulo de um assassino, o que como tal poder-se-ha traduzir por uma **xxxxx xx xxx xxxx xxxxx**.

- Pois bem, propoz Eduardo, dirigindo-se ao seu companheiro de jornada e, provavelmente, de aventuras, se é verdade que guardas uma narrativa á mão, sejas tu o primeiro a **xxxxx**.

- Obrigado pela escolha. **Xxx xx xxxxxx** primeiro **x xxx x** o Sr. Germano.

²¹ Impinar – empinar; fazer subir, elevar; vazar, bebendo, emborcar (copo, garrafa, etc.).

²² As palavras assim grafadas são aquelas que não puderam ser identificadas no texto original.

- Oh!.. não! disse este, a escolha foi perfeita e optima; não ha que retrucar. Serei eu o ultimo a **contar** a minha.

- E eu **xxxx x xxxxx xxxxxxxxxxx**, acrescentou Jorge.

Cada um foi tomar o lugar que d'antes occupára.

Carlos principiou:

III

- “Conheceis-me?.... Sou um perdido, um reprobado excommungado e satânico de arvorar²³ na camara modesta, casta e singela da virgem o pavilhão negro-ensanguentado da deshonra e do crime, e de arremessar escarros de desprezo e de escarneo²⁴ á face macilenta do Christo de bronze que jaz pendente da parede entre as cortinas brancas-sujas do leito da vendida.

“Ha muito que levo essa vida de perdição e de erros.

“Parecer-vos-ha talvez, que fui, por sem duvida, o fructo infeliz e miserimo²⁵ de um coito prohibido e damnado, **attenta** esta minha, como que natural, tendencia para o mal.

“Seria, porém, um engano; meu pae era um francez de coração magnânimo e de sentimentos lenes²⁶ e nobres, e minha mãe uma bella italiana de eguaes crenças e qualidades.

“Para melhoramente vos persuadirdes de que fui e sou máu, porque tinha de o ser, escutae-me.

“Talvez não tenhaes, nem ao menos, ouvido fallar no conde de Villemer, ministro plenipotenciario que foi, ha uns dez annos, da França no Brasil.

“Era um ancião de estatura herculea, traços physionomicos delicados e nobres, epiderme alva, porém queimada algum tanto pelo sol dos *boulevards*, de compridos bigodes negros, que, quando penteados, tocavam-lhe até aos sobacos, e sobretudo muito honrado e probado: horrorisava-se mais ao aspecto da deshonra, do que ao do proprio crime.

“O Sr. de Villemer, quando partiu para o Brasil, trouxe comsigo um francez de seus quarenta annos, na qualidade de seu secretario, escripturario ou cousa que o valha, francez que conduziu igualmente em seu poder um filho de dez annos, orphão de mãe; pois que Carlos Dumont, meu pae, era viuvo.

“Poucos tempos depois de sua permanencia ao Brasil meu pae, não se dando bem com os ares americanos teve de succumbir á uma enfermidade de família; pedindo, antes de o fazer, ao Sr. de Villemer, que assim como elle houvera sido o seu patrono, fosse tambem o

²³ Arvorar – elevar ou levantar perpendicularmente; ostentar, alardear.

²⁴ Escarneo – escárnio.

²⁵ Misérismo – extremamente mísero.

²⁶ Lene – marcado pela suavidade; agradável, brando.

protector de seu filho; razão pela qual tive de substituir a meu pae, no seu emprego depois de sua morte. Eu era inteligente e desembaraçado, o que ainda mais concorreu para que o pedido do meu infeliz progenitor fosse atendido.

“Desculpe, se vos impaciento com todas essas minuciosidades, que aliás reputo necessarias á que conheçaes quão perverso é o meu coração e quão diabolica a minha alma.

“O meu protector era casado. Margarida de Lamorcière chamava-se a sua feliz consorte, linda franceza de olhos altivos, redondos e negros, collo lascivo e gordo, labios e faces levemente **dearminados**²⁷, estatura regular e magestosa; **trato** macio, jovial e brando; matrimonio este de que viera á luz mademosielle Eugenia, seraphica menina de oito annos, decuplamente²⁸ mais attrahente e fascinante e mimosa do que Margarida Lamorcière. Em tão limitada idade, em que os contornos ainda se acham naturalmente acanhados e n’um estado de verdadeira imperfeição, nunca me foi permittido descobrir um composto tão lindamente modulado.

“Era tão encantadora essa filha do bairro de *St. Honoré*, que foi brevemente pedida em casamento pelo filho do marquez de Santo Amaro, **grande e** senador do imperio, e pessoa por conseguinte de alta representação, d’onde deveis inferir que lisongeiros e brilhantes horisontes eram os que logicamente deviam assignalar o futuro dessa menina.

“Além do que o marquez de Santo Amaro possuia uma fortuna millionaria, o que elevava o jovem Alberto, seu filho, estudante de primeiro anno do curso de direito em Olinda, á alternada eminencia de grandes e soberbas presumpções.

“Passaram-se quatro annos e alguns mezes neste mesmo estado de cousas.

“Entretanto um amor ardente, incommensuravel, infinito me germinára no peito pela jovem Eugenia. Bem fóra de oportunidade chegára elle n esse pé, porque com differença de mezes, ella devia unir-se a Alberto, que se apropinquava²⁹ do termo do seu tirocinio³⁰ academico. Já se tratava dos preparativos do imminente corsorcio.

“Um dia levado mais por um **effluvio**³¹ natural, do que por um pensamento concebido e meditado, eu fi-la conhecedora desse amor excessivo, que por ella me remoinhava n’alma. Chorei lagrimas espontaneas no seu deslizar-se, como flores no seu brotar da gleba inculta, no momento supremo dessa revelação.

²⁷ Dearminado – arminado: que tem armim, arminho. Arminho: 1) mamífero mustelídeo das regioes polares, cuja pele é macia e alvíssima no inverno; 2) a pele ou o pelo do arminho; 3) alvura, brancura.

²⁸ Decuplamente – que contém dez vezes uma quantidade.

²⁹ Apropinquar – aproximar.

³⁰ Tirocínio – primeiro ensino; aprendizado; prática, exercício, atividade; prática em determinada profissão; experiência.

³¹ Eflúvio – emanação invisível que se desprende de um fluido; efluência.

“Mas a resposta, que de seus labios obtive, foi esta:

- Ah! eu não posso amar-vos.

“Fiquei triste como o aventureiro, que vê cair, descorados e pallidos, todos os seus castellos de especulação e de gloria.

“Pareceu-me ter succumbido de véras³²; não pronunciei depois disto um só monossylabo, porém não desanimei; muito ao enviez, considerei-me triumphante, logo que pude chamar ao seu estado normal todas as minhas idéas, porque lembrei-me então de que, depois de haver aventurado aquellas expressões, Eugenia passára o lenço pelos labios para faze-los corar. Era presumível que uma notavel revolução houvesse agitado em sua alma essa minha confissão, e isto podia traduzir-se em meu beneficio.

“Effectivamente algum tempo depois presenti que as minhas palavras encontravam um écho em sua alma.

“Ateei a chamma. Ao passo que se preparava o conveniente e o necessario ao brilhantismo do consorcio de Eugenia e que o seu futuro esposo se revolvia no seu leito de solteiro em fogo e febre de desejos ao só pensamento de desposa-la, ella, tocada pelas minhas palavras e artificios, ou seriamente apaixonada por mim, tão eloquentes e suasorias³³ haviam sido ellas, começava a corresponder-me muito e muito pronunciadamente.

“Uma noite, em que o conde se ausentára a fazer uma visita ao marquez em sua chacara, que ficava distante da capital da provincia umas duas leguas, visita a que o acompanhára a sua filha, Eugenia, achando-me eu sentado á mesa do meu quarto, com o queixo apoiado sobre a palma da mão direita, abysmado e absorto em estranhas idéas, chegou-me aos ouvidos o estrondo de tropés de alguém que subia.

“Sempre fui curioso e ousado. Subi em seguida cautelosamente, pé ante pé, achegaei-me sorrateiro e prevenido á porta que que dava para a camara de Margarida, a qual abalando de leve notei que estava fechada á chave. Olhei pela fenda da fechadura e o que meus olhos vislumbraram á luz dos espermacetes³⁴ do seu candelabro, foi a mulher do conde, Margarida Lamorciére, sentada n’uma ottomana, a conversar desleixada e amorosa com o deputado Henrique da Silva, galante rapagão, moço litterato de uma capacidade distincta e não vulgar.

“Involuntariamente um calafrio rapido electricisou-me todo. Depois tive uma idéa negra, satanica, a de lavar o ultrage derramado á honra de do meu protector com o sangue de um

³² Véras – coisas verdadeiras; realidade, verdade.

³³ Suasória – persuasivo.

³⁴ Espermacete – substância branca e oleosa que se extrai do cérebro dos cachalotes, e com que se fabricam velas; cetina.

homem; foi um sonho; esse pensamento desvaneceu-se veloz e repentino como o calafrio, que o precedera.

“Por uma subita resolução **permanente** (permaneci) naquella posição á porta. Disséreis, ao ver-me, nesse instante collocado á porta da camara da mulher do conde, immovel, inteiriçado, com a palpação abafada e os olhos a não pestanejarem se quer, ser eu um cadaver cholérico que se achasse grudado á essa taboa infame e ignominiosa, por abrigar e proteger um crime.

“Ouvi então o que vou dizer-vos:

“- Afinal, meu poeta, disse a condessa após tantas tentativas baldadas ou infructíferas, foi-vos dado penetrardes ate aqui.

“- Ah! Margarida! E sabeis vós o que hei da demasiado soffrido, o que foi tenho libado³⁵, e que espinhos agudos, pungentes, martyrisantes me hão ulcerado, fibra por fibra, veia por veia, esta alma que se dilacera de volupia e de amor?! Talvez não me **xxxx** como digno de merecer fé ao que vos digo; **xxx** uma injustiça ou talvez uma clamorosa **xxxxx!** Amo-vos como um perdido, como **x xxxxx xxxxxxxxxxx xxxx** fitar os **xxxxx xxxxx xx xxxxx xxx, x x xxxxxxxx** as trevas, **xx xxxxxxxx x xxxxxxxxxxx xxxx** põe a salvo de **poxxxxxxxxxxxxxxxxx**.

“- **xxx xxxx**.

I³⁶

(Continuação.)

“Às minhas palavras, as minhas loucas tentativas, as insanas temeridades que por vossa causa, lei, de frente calma, encarado, são um vehemente e solemne protesto contra o menor laivo³⁷ de duvida ou de desconfiança de vossa parte ás minhas revelações.

“E aquelles labios escandecidos depozeram por uma effusão espontanea e quasi omnipotente, um osculo³⁸ de fogo sobre a branca e sedosa mãozinha da condessa, que elle apertava entre as suas, tremulas, friorentas e gelidas.

“Um instante de mudez se succedeu; o moço estava deslumbrado; seus olhos grandes espargiam chammas de volupia.

“Depois elle continuou:

“- Margarida, eu morro e me definho á essa sofreguidão de tantos dias!... Não percebeis...?

³⁵ Libar – experimentar.

³⁶ Aqui tem início a edição do *Diário de Pernambuco* de número 83, de 10 de abril de 1862, p. 8.

³⁷ Laivo – sinal, mancha, nódoa.

³⁸ Ósculo – beijo.

“A condessa intorrompeu-o:

“- Não; hoje não é possível. As horas já vão apressadas e o conde não deve tardar.

“- Enganae-vos. Elle foi longe, e não póde voltar agora.

“E apresentando o relógio á bella e encantadora franceza, acrescentou:

“- É apenas meia noite!

“- Meia noite! repetiu ella, como surpresa. Oh! definitivamente o conde se acha muito perto. Á meia-noite disse-me que se acharia aqui.

“Henrique mettu o relógio na algibeira, mudo, como uma campá³⁹. A condessa crendo tê-lo desagradado em extremo com tão directa decepção, fallou-lhe assim:

“- Amanhã, podeis vir sem receio. O Sr. de Villemer vai fazer uma outra visita ao marquez de Praia Vermelha e poderemos então expandir-nos por algum tempo em nossas fallas. Hoje é impossível!

“- Então para que existes que eu viesse hoje?

“- Ah! Henrique, quando se sentem chammas no coração, os mais felizes instantes são os que se levam ao pé do objecto idolatrado! Ignoraes isto?.... Parece que não me amaes!....

“- Amo-vos como não sei, nem posso dizer-vos!....

“- Disse e repito. Parece-me que não sentes por mim o que dizeis sentir, senhor doutor, repetiu Margarida como em despeito.

“- Parece-vos isto? perguntou o sonhador com uns certos longes⁴⁰ de receio e tristeza. Se soubesseis, Margarida....!!

“- Já sei, já sei. Conheço perfeitamente qual o amor que se tributa á mulher de um conde, disse ella com ironia.

“- Oh! eu vos amo tanto, tanto, que esperar até amanhã é uma morte para mim! Essas vinte e quatro horas de espera valem o mesmo que um século de soffrimento para a minha alma!....

“E o moço levou pela segunda vez aos labios a mão azul-veiada da condessa, a qual, como se houvesse sido tocada de um choque electrico, estremeceu desde os pés até a cabeça.

“- Margarida, fallou ainda o deputado, com a voz sensivelmente alterada de emoções libidinosas, Margarida, amanhã é uma eternidade, o infinito!....

“- Não, ajuntou a condessa levantando-se de chofre, qual se tivesse medo de ceder ás supplicas ou ás lamentações do litterato. Amanhã, as 10 horas, achar-vos-heis aqui; na escada encontrareis Nonancy, a quem dirás que sois o *poéta* e ella vos introduzirá no meu gabinete,

³⁹ Campa – pedra que cobre a sepultura; lousa de sepulcro; sepultura.

⁴⁰ Longes – leve semelhança, traços vagos, indícios.

que estará ás escuras. Nada temas. Nas trevas do quarto encontrareis uma mão tremula e fria de receios e de amor, pegará da vossa; será a mão da vossa Margarida.

“Henrique só ergueu-se ebrio e hallucinado de lascivia. Achegou-se para a condessa, tomou-lhe as mãos simultaneamente, beijou-as com avidez e disse:

“- Adeus, Margarida. Até amanhã.

“- Até amanhã, ás 10 horas, meu poeta.

“Nesse interim ouviu-se o rodar de uma carruagem, ao longe.

“- É o conde que volta, disse Margarida.

“Eu descí e entrei para o meu quarto. Em seguida ouvi o tropel de Henrique, que descia, e logo depois os do conde e de Eugénia, que voltavam da visita.”

Neste ponto da historia o narrador interrompeu-se, e, dirigindo-se ao taberneiro, exprimiu-se deste modo:

- Vinho, senhor Germano. Vinho e charutos.

- Sim, acrescentou Eduardo, e seja logo. Estou soffregos por ouvir a conclusão de uma narração, que tanto me tem interessado.

- Como era espertalhão esse senhor Henrique! disse Jorge por sua vez.

- E que parisiense que provava ser a tal Margarida Lamoricière! retrucou Eduardo.

O mestre Germano derramou vinho sobre os copos; todos beberam. Carlos continuou:

- “No dia seguinte, cinco minutos antes das dez horas, achei-me á porta da rua do palacio do Sr. de Villemer.

“Ás 10 horas em pino, parou defronte de mim uma carruagem, da qual saltou o deputado. Fui ao seu encontro e fallei-lhe:

- É S. Exc. o Sr. Dr. Henrique da Silva?

- “Elle proprio. O que quer?

- “A senhora condessa incumbiu-me de significar a S. Exc. que hoje não era possivel.

- “Não era possivel?! ... O que?! ... perguntou com dissimulada ignorancia.

- “Por minha alma que ignoro o que seja, tornei-lhe.

“Elle conservou-se um segundo inactivo.

- “Bem: disse-me depois. Recommendações e lembranças de minha parte á senhora condessa.

“E saltou para a carruagem, que pôz a galope.

- O que foi que sobreveiu então, perguntou Eduardo ao historiador, que transtornou por tal modo a execução desse convenio nocturno?...

- Por sem duvida, prosseguiu Jorge, o Sr. de Villemer, velho impotente, cahiu nessa noite de ataques hemorrhoidaes, ou a condessa do bairro de Saint-Honoré foi accommettida de uma syncope hystérica.

- Estaes em erro, e o caso é o seguinte; escutae-me.

“Não me detive embaixo um instante. Subi. Ao topo da escada não encontrei Noancy, como esperava; ella provavelmente nesse momento apolvilhava o seu cabello loiro para parecer encantadora ao seu namorado de fundos de quintal; entrei para o indicado gabinete da condessa, o qual effectivamente estava sem luz, e nessa ocasião senti pegar de minha mão uma mãozinha avelludada e algente⁴¹.

“Era a condessa que abraçou-me.

- “Henrique? ... perguntou.

- Margarida, quanto sois boa! ... respondi-lhe em seguida imitando perfeitamente o metal de voz do original Henrique.

- E depois? perguntou Jorge.

- Depois... Foi um morrer á farta, entre delicias e gozos, entre amplexos estreitos e osculos⁴² chammejantes de sensualidade!

O narrador virou-se para o taberneiro.

- Mais vinho, Sr. Germano, articulou elle.

- Continua, fallou Eduardo.

- “Ás onze e meia a condessa levantou-se cambaleante e doente, pegou-me da mão e disse-me:

- “Até quando, meu Henrique? ...

- “Até quando ordenardes, Margarida, respondi-lhe:

- “Então até amanhã ás mesmas horas, convindes?...

- “Porque não?!... Sois um anjo.

- “Pois bem, ide. O conde está a chegar.

“E um osculo mutuo estaltou entre os nossos labios febricitantes. Foi um osculo delicioso e doce, como um favo de mel.

“Sahi. Desci ao meu quarto, onde esperei soffrego que o relógio apontasse meia noite.

- Meia noite? E para que?

- Escutae.

Carlos continuou ainda:

⁴¹ Algente – álgido; muito frio, gélido, glacial.

⁴² Ósculo – beijo.

- “Logo que o meu relógio marcou doze horas, e a lua subiu aos pináculos das montanhas, como um vigia nocturno, levantei-me, subi, passei pelo quarto do conde, em que era tumular o silêncio que ia, atravessei vastos corredores do palácio e fui bater duas pancadinhas á porta de um quarto que ficava contíguo á espaçosa sala, em que o Sr. de Villemer guardava as suas largas estantes de livros.

“Esse quarto era o de Eugénia.

O taberneiro empallideceu, máu grado os arrebiques⁴³, que o calor do Xerez lhe acendera nas faces macilentas.

- “Eugénia me havia promettido uma entrevista. Entrei. Senti depois ella pegar-me amorosamente do braço, deixei-me conduzir sem resistencia até ao mais recondito do seu quarto, para ao pé de uma janella, que se abria para uma rua deserta, ao pé do mar.

“Eu sentei-me e também ella.

- “Carlos, eu não vos amo, eu vos idolatro, e me hallucino, por vós disse-me a pudibunda⁴⁴ mocinha com todo o dulçor da sua candida expressão. Por vós, meu Carlos, deslembro⁴⁵ sem saudades nem remorsos esse futuro de felicidade e prazeres, de opulencia e de ouro, que se me antolha⁴⁶ á vista; por vós desdenho deveres palpitantes e a que em tempo nenhum devera prestar um átomo de olvido; por vós faço tudo. Renuncio ao casamento com Alberto, para unir-me a vós; porque eu não experimento por elle uma particula de amor, e entendo que duas personalidades só se devem unir em matrimonio em consequencia de uma paixão reciproca. Mesmo agora resolvi-me a communicar a meu pae a minha inabalavel resolução; quero decidi-lo. Com o filho do marquez definitivamente não me ligarei nunca; só contigo, contigo sómente eu me reputarei supremamente feliz.

“Apezar meu, tremi de surpresa; as minhas obrepções⁴⁷ e tramas tinham produzido um effeito além do esperado.

- “Oh!... disse eu, quanto me tomo de ventura ao ouvir taes expressões dos teus labios!... Si eu te adoro com tanto extremo!... Olha. Só por ti vivo; privem-me da tua presença, das tuas attenções, dos teus excessos por mim, e a vida correr-me-ha desde logo fria e sem alento, como as praias daquelle mar. Mas, ao passo que o teu amor me prodigalisa encantos da bemaventurança e de gozos, eu sinto-me descorar e empallidecer ao só pensamento de que teu pae não ha de acceder a esse consorcio!...

⁴³ Arrebique – cosmético róseo para pintar o rosto.

⁴⁴ Pudibundo – pudico.

⁴⁵ Deslembra – deixar de lembrar(-se); esquecer(-se), olvidar(-se).

⁴⁶ Antolhar – antojar; pôr diante dos olhos; oferecer-se à vista; figurar, representar na imaginação.

⁴⁷ Obrepção – ação de obter algo por surpresa, ardil, astúcia, ou outro processo doloso, por se julgar impossível consegui-lo por meios ordinários.

- “Que importa? ... balbuciou a moça, que importa que elle não acceda? ... Por ventura não o quero eu?

- “Tu?

- “Sim. É o que basta para a realização do nosso fim.

- “Tu e eu nada somos; tu és uma mulher, uma filha-familias; e eu um pobre homem que nada vale, obscuro, miseravel, sem posição, sem amigos, sem coisa alguma que o possa recommendar.

- “Que dizes, Carlos? O nosso **fim** é desfructarmos as delicias do nosso puro amor, e para este fim não se ha mister de um desses objectos de que te occupas.

- “Mas, ha-se mister de dinheiro, disse-lhe eu com intenção.

- “Dinheiro? Tomo-lo quanto seja sufficiente para proporcionar-nos uma existencia obscura e ignorada, é verdade, porém tranquilla, feliz, innocente e jubilosa.

“Ella foi abrir o seu bahú de roupa e de dentro delle tirou um **xxxxxxxxxxx** de ebano, que deu-me, dizendo estas palavras:

- “Eis o meu dote. Aceita-o.

“Abriu o cofre, que estava atulhado de **immunidade** de joias de brilhante e de ouro; passou-me pelo cerebro uma idéa hedionda, que difficilmente repelli.

- Oh!.. accrescentei cego e deslumbrado.

“Aquella porção de valiosas peças podia ser considerada como uma excellente fortuna.

- “Sim, continuou ella; nada nos falta.

“Quiz restituir-lhe o cofre, mas ella recusou-o.

- Céus!.. Como és boa, cara Eugenia!..

“E approximei-me della e puz a minha dextra sobre a sua delgada cintura.

“Eugenia tremeu, e, pegando-me da mão esquerda, fallou:

- “Carlos, quanto eu te amo!.. Parece-me que só tu és o homem deste mundo!....

- “Obrigado, minha linda, lhe disse:

- “Depois fui a depor-lhe um beijo na face de jaspe, quando ella, desviando levemente a cabeça, tornou-me com um ar de certa exprobação amorosa.

- “Não, Carlos!..

“E accrescentou depois:

- “Eugenia de Villemer é só tua; mas ha!.. respeita-a, eu te peço durante todo o tempo em que ella te não pertencer legitimamente.

“Fiquei descorçoado, porém, concertando⁴⁸ depois o meu desarranjo, produzido pelas penetrantes frases da moçoila, retruquei-lhe:

- “Sim, perdoa-me! Excedi-me um pouco, máu grado meu!.. Oh!.. que boa que tu és, Eugenia!....

- De certo, disse o mestre Germano, que até então se conservara mudo. Que boa alma era a dessa pobre menina!....

“Demorei-me um pouco mais despedi-me, beijei-lhe com fervor a melindrosa e delicada mão e desci para o meu quarto.

“No outro dia escrevi uma carta a Henrique, em nome da condessa concebida nesses termos:

“Caonvém que não visiteis por estes dias a casa do Sr. de Villemer. Quando for opportuno receberéis recados da vossa Margarida.

“E fui eu proprio em pessoa entregar estas laconicas phrases ao apaixonado amante, de quem recebi a seguinte resposta:

“Fico certo do que me dizeis; porém lembrae-vos, Margarida, de que eu morrerei hallucinado e doudo se longa for a interrupção da nossa comunicação. Henrique.

“Eu havia triumphado em uma arriscadissima batalha. O deputado estava ausente da casa do conde, e eu continuava a fazer-lhe as vezes para com a condessa.

“Na noute desse dia não esqueci de por em pratica a minha visita amorosa. Foi o mesmo, sempre gosos e prazeres inexprimiveis; sempre horas esquecidas a passar deitado sobre os roliços braços nus de Margarida, ou a conservar a minha cabeça reclinada ao collo **albonitente** da magica Franceza, ou a espriguiçar-me lascivia e sensualidade sobre os joelhos alabastrinos e voluptuosos da foga mulher do Sr. de Villemer.

“Um mez completo decorreu assim nesse levar as noutes nas ondas de languidez de um gosar infernal.

“Um dia, porém, o illudido litterato, disposto e audaz como era, e já fatigado de tanto esperar, tomou a deliberação de ir a casa do conde.

“Estava eu nesse momento no gabinete do mesmo, o qual se achava ausente, quando o moço se fez anunciar.

“Entrou, fallou friamente com a Sra. de Villemer e depois escutei o seguinte:

- “Como!.. Que dizeis?!.... articulou Margarida interdicta.

- “Não retiro a expressão. Sois uma ingrata e zombaes de meus puros affectos!..

⁴⁸ Concertar – pôr em boa ordem; dar melhor disposição a; compor, ajustar, endireitar; harmonizar, ornar, enfeitar.

- “Meu Deus, que ouço?! Porventura ter-vos-hão hallucinado essas noutes de insomnia, passadas ao pé de mim?!....

- “Achaes pouco o ridiculo? Ha um mez inteiro que nos não vemos!

“A condessa devera ter sentido um desmaio; mas se esse teve lugar passou as subitas, porque quasi no mesmo instante ouvi da sua boca:

- “Ha um mez inteiro que nos não vemos!.. Pois hontem não passastes uma grande parte da noute comigo, Henrique?!..

- “Eu?!.. Oh!.. Margarida que genio fatal e diabolico **estende** suas azas negras sobre o meu destino?!....

- “Pois bem: hoje **sem** falta, a meia noute em ponto, **quero** fallar-vos.

“Nesse interim entrou o conde, que cumprimentou jovialmente Henrique, o qual arrastou-se da sala pallido e pensativo.

“Quanto á condessa não almoçou, nem jantou nesse dia, que todo levou enclaustrada em seu quarto, a conjecturar, por sem duvida sobre essa estranha aventura.

“Pelo que me diz respeito, tive então medo. O engano ia ser desmentido e certamente saber-se-hia quem representava o supposto Henrique. Tive medo confesso-o; porque a morte se me antolhou ⁴⁹com todo o seu cortejo de circumstancias tetricas; julguei-me victima inevitavel da justa vingança dos dous amantes.

“Em taes conjecturas, um pensamento divino illuminou-me a fronte; divino chamo-o eu, porque somente elle poderia por-me a salvo do golpe imminente

“Peguei da penna, alterei o melhor possivel o character da minha letra e escrevi a seguinte carta anonyma ao conde de Villemer, a qual, uma hora depois de concluida, fui entregar-lhe dizendo-lhe que naquelle mesmo instante m’a haviam dado.

“Uma pessoa (que se não quer dar a conhecer) descobriu por um fortuito que em vossa casa se hão passado scenas dignas da vossa attenção e das quaes todavia não tendes o menor conhecimento; Em tudo isso o que somente soffre é a vossa honra; e se quizerdes certificar-vos da veridicidade do de que se vos faz sciente, hoje a meia noute tomadas as devidas providencias, ide ao quarto da condessa, vossa consorte.”

“Quando o Sr. de Villemer concluiu a leitura desta carta, ella escorregou-lhe dos dedos, como por influencia sobrenatural, elle insensivelmente se deixou cahir sobre uma cadeira, livido talvez mais de pudor, do que de colera.

⁴⁹ Antolhar – antojar; pôr diante dos olhos; oferecer-se à vista; figurar, representar na imaginação.

“Depois do jantar chamou-me confidencialmente ao seu gabinete, cuja porta trancou sobre si, e, depois, sentando-se defronte de mim, expressou-se deste modo:

- “Carlos, teu pae foi o amigo mais desvelado e extremoso, que hei conhecido. Por bem de mim arrastou por mais de uma vez perigos incompreensíveis, e a sua fidelidade devo o conseguimento de muitos fins que me propuz alcançar. Ora, hoje, que esse amigo dedicado e verdadeiro me falta, e que não obstante, eu sinto urgente necessidade de uma fiducia estranha, poderei acaso depara-la em ti, que és seu filho?

- “Senhor, disse-lhe com estudada commoção de estupefacção e de interesse, por vós me aventurarei a perigos até contra a minha propria vida!..

“O conde sorriu-se de jubilo, mas esse sorriso foi terrivel qual seria o de um tigre, se os tigres sorrissem.

- “Bem. Tem-se necessidade de muita disposição e coragem para o fim de uma expedição esta noute. Nada te ha de faltar. As onze horas debes achar-te em meu gabinete, sem que todavia se saiba que ali estás emquanto que eu, fingindo ir ao baile do marquez de Praia Vermelha, as onze e meia tambem me acharei nesse lugar. Já vês que o negocio de que se trata, é de muito interesse; e para que melhormente o saibas, lê esta carta.

“E o conde deu-me para ler a carta que eu lhe havia escripto pela manhã.

“Fingi tornar-me interdicto, immudeci e perdi a côr do rosto; o meu retracto, que se reflectiu no espelho do gabinete, deu-me as paricenças do de um cadaver de pé.

“Promettendo executar fielmente tudo quanto me havia elle recommendado, e havendo mesmo combinado entre nós a respeito do melhor caminho a seguir naquella excursão, sahimos do gabinete.”

O narrador parou um pouco para banhar a guéla com as ultimas gottas de vinho que haviam ficado no fundo de seu copo. Os ouvintes estavam attentos e immoveis, como as estatuas de um templo.

O narrador, depois de haver sorvido esses ultimos tragos do licôr espumante e atirado ao ar abafadiço desse quarto apertado algumas fumaças branco-ciruleas do seu charuto, proseguiu nestes termos:

- “Haviam já tres dias que, para pôr complemento á essa tirada de actos torpes e satanicos, um viera collocar-me á frente envilecida o estigma de reprobado. Fôra o seguinte:

- “Aproveitando-me do amor estremecido que essa menina, ás cegas, me dedicava, por meio de estrategias e palavras persuassivas, á que ella por fim accedeu, porque contra uma

paixão ealtava de virgem nem o dever tem poder, eu arrancára-lhe da frente, para arroja-la ao pó do desprezo, a sua estemma⁵⁰ de pureza e castidade.”

O taberneiro suspirou profundamente; Carlos disse:

- “Logo que o Sr. de Villemer *partiu para o baile do marquez*, subi ao quarto de Eugenia, que achei prostrada diante do seu oratorio lavada em lagrimas.

“Ao ver-me se ergueu pausadamente, enxugou as lagrimas com as tranças e sentou-se.

- “Que tens? perguntei-lhe.

- “Remorsos! – respondeu-me ella.

- “Remorsos! – De que tens remorsos?

“Ella não respondeu. Depois fallou desta maneira:

- “Carlos, para que te ameí eu? para que me amaste tu!? Se isto se não houvesse dado, eu hoje não seria a mulher mais desgraçada deste mundo!..

- “Desgraçada?!...

- “Queres saber por que razão agora mesmo não ponho termo á essa minha malaventurada existencia?!..

E tirou de dentro de sua cêsta de costura um punhalinho de prata, que mostrando-m’o, scintillou aos meus olhos.

- “Queres saber? repetiu ella.

- “Dize-o.

- “É porque já hoje em dia conduzo em minhas entranhas uma vida, que, embora, ainda em germen, não deixa todavia de ser-me chara.

“Ao pronunciar estas expressões, alagou-se n’uma toalha de prantos, que lhe arrancavam soluços abafados.

“Calei-me e sahi.

“Eram onze horas; fui metter-me atraz da porta, que dava para a escada e esperei.

“Pouco depois ouvi o som de passos que se dirigiam para cima.

“Tremi. Um calafrio de terçans envolveu-se-me por todo o corpo; e o meu punhal, desnudado, brilhou nessa escuridão de bárathro⁵¹.

“Um instante depois uma vaga sombra de homem assomou, quasi imperceptível, em frente dos meus olhos.

“Peguei-o por detraz e cravei-lhe o meu aguçado punhal na nuca, seguindo-se apenas o baque de uma queda.

⁵⁰ Estemma – 1) coroa, grinalda, diadema. 2) árvore genealógica.

⁵¹ Báratro – abismo, voragem; *fig.*: o inferno.

“Accendi então um côto de vela que reservára para esse fim; e, quando a sua luz pardacenta se derramou sobre o rosto do defuncto, e eu esperava distinguir nelle as feições lascivas de Henrique, descobri os traços desmaiados e senis do conde de Villemer!

“Não sei como não rolei sobre essa materia ensanguentada e livida. Não foi somente espanto e estupefação o que o que me tomou nesse critico momento; foi um terror de asphyxiar.

“Mas, de repente, levado pelos instinctos da propria conservação, veiu-me á mente uma idéa salvadora.

“Henrique convencionára com a condessa que viria á meia noite á sua camara; corri á pressa á encostar á um angulo do corredor o cadaver do conde e precipitei-me em seguida á casa da autoridade, á quem disse que tinha razões para suspeitar que o deputado Henrique da Silva pretendia naquella noite assassinar o ministro do imperio francez, o cone de Villemer. A autoridade ouviu-me, acreditou-me e expediu ordens terminantes á respeito.

“Á uma hora e meia da noite, quando o nosso litterato voltava de conversar com a condessa, foi-lhe na escada intimada a ordem de prisão, porque os agentes da policia, já tendo feito, com precaução, as convenientes pesquisas, haviam deparado com o cadaver do conde.

“No outro dia fiz-me de véla para a Inglaterra, com o supposto nome de Antonio da Cunha.

“Passaram-se oito annos. De lá soube, pelos jornaes, que Henrique, tendo sido condemnado á prisão, e não podendo com resignação supporta-la por um crime que não commettera, suicidára-se.

“Egualmente soube que, alguns mezes depois da morte do conde, a sua consorte propinára⁵²-se veneno; e procedendo a junta medica do Rio á exame de vistoria, declarára se achar ella gravida de um menino, que mathematicamente devêra ser meu filho.

“Ultimamente, ao desembarcar do vapor, no porto do Rio de Janeiro, uma pobre mulher, apenas coberta com alguns immundos trapos, e conduzindo nos braços queimados e magros uma pobre criancinha, aproximou-se de mim com interesse, e depois que pareceu reconhecer-me, disse-me em pranto o que se segue:

- “Sr. Carlos Dumont, uma esmola pelo amor de Deus para o filho de Eugenia de Villemer!...

“Era ella.

⁵² Propinar – dar a beber; ministrar, administrar.

“Tremi ao ouvir articular esse nome! E como julgasse que elle poderia despertar nos circumstantes serias suspeitas, rapido desapareci do meio dessa multidão, aglomerada em roda da miseravel mendiga.

“Eis a minha historia!!”

E os tres aventureiros, se houvessem nesse instante fitado o Sr. Germano tê-lo-hiam visto derramar duas grossas lagrimas por sobre as suas faces encovadas e emmagrecidas.

Carlos bebeu ainda vinho.

Jorge principiou assim:

IV⁵³

“- A minha historia tambem é triste e terrivel, senhores; triste e terrivel, como um antro de bandido, ou qual uma pistola em mãos homicidas, prestes a desfechar-se sobre uma victima indolente. Mesma assim quereis ouvi-la?

- E porque não se chegou a tua vez? reflexionou Eduardo, a se enrolar mais e mais nas quentes e negras roupagens do seu capote veloso⁵⁴. A chuva continúa a cahir em cataractas rôtas, o vento, que vae principiando a agitar-se, é gelido, como as brumas do inverno, os queixos batem de frio; e é justamente ao deslizar dessas noutes de geadas e trevas, entre o esfumaçar alvacentos⁵⁵ e vaporoso de um charuto e os repetidos tragos d’um copo de vinho, que as historias negras e tristes, como bandos de corvos que esvoaçam por sobre um cadaver apodrecido e fétido, são doces e suaves nas orgias.

- Neste **xxxx** venha vinho, tornou Jorge, o historiador.

O taberneiro apresentou-lhe um copo repleto, que elle consumiu quasi n’um gole.

E principiou por estas palavras:

“- Era por uma noute, em Paris.

“Findára um baile que déra, pelos annos de sua filha, o conde de Saint-**Frix**; eu descêra fatigado das dansas, e não obstante em uma das esquinas da rua, conservando o chapéu embicado para diante, para não ser conhecido, esperava por alguem que tinha de descer do palacio do conde.

“Foi um seculo de inqueitação.

“Entretanto ainda não tinham descido todos os convidados; haviam dez minutos que findára o baile.

⁵³ Embora a numeração das seções esteja fora de ordem, preferimos mantê-la igual ao texto original.

⁵⁴ Veloso – que tem velo; lanoso, felpudo, veludo.

⁵⁵ Alvacentos – quase branco; esbranquiçado.

“Afinal passou-me pelos olhos um capitão da marinha franceza, bonito rapagão de vinte annos, com o braço direito entrelaçado com o de sua esposa, uma linda moça loira, com quem eu havia dansado.

“Era uma Hespanhola. Era uma dessas mulheres, cuja presença, por mais veloz e rapida que perpassse, deixa stereotypada na imaginação fogosa e febricitante dos mancebos o seu perfil voluptuoso e divino, de envolta com um oceano de desejos, que corroem e consomem como um canero⁵⁶ no peito.

“Amei-a, amei-a mais do que é possível amar-se a uma mulher bella. Amei-a tanto, que no intervallo, que medeiou entre uma valsa e uma quadrilha, á um canto de varanda, depois de lhe haver revelado todo o esbrazear do meu coração de mancebo, depuz sobre uma das suas candidas mãos um osculo⁵⁷ de fogo.

“A Hespanhola corou de vergonha á esse ardente e desvairoso beijo. Notei que os arrebiques⁵⁸, do pejo lhe haviam nacarado as faces limpas de seda branca; depois vi ellas tornarem-se alvas, pallidas, quasi lividas.

“Sua mão de jaspe, que eu ainda conservava collada ás minhas, como que machinalmente, esfriou-se de subito, e, em seguida, no doudejar e revolver da valsa, ao contacto do meu corpo abrazado e febril, eu senti o seu corpo mollemente languido tremer e tremer, como bambús batidos pelas rajadas.

“Como vos disse, ella passou por mim, de hombro a hombro com o seu marido. Segui-os: andámos muito: chegaram por fim a um sobrado e entraram. Eu parei á porta.

“A noute era escura e calliginosa; os lampeões estavam extinctos; não pude bem conhecer a topographia da casa, para com ella atinar no dia seguinte.

“No entanto um pensamento subito assaltou-me a mente. Tirei o meu punhal de aço puro, feri-me no braço sem a menor hesitação, e com o meu proprio sangue assellei⁵⁹ o palacio da minha fada fugitiva com uma cruz vermelha em uma das portadas.

“Ao cabo de alguns dias.... n’uma noute de lua, o capitão partiu para um dos portos da França; e nessa mesma noute, ouvis-me? nessa mesma noute, que o reflexo de um lindo céu vagamente illuminava, eu achei-me no quarto da Hespanhola.

“Quando entrei tudo em casa ia ás calladas. Eu havia corrompido uma criada velha, que lhe servia de aia, para introduzir-me na sua camara; assim succedeu.

⁵⁶ Caneiro – estacada para pesca no leito de um rio; braço de mar entre rochedos.

⁵⁷ Ósculo – beijo.

⁵⁸ Arrebique – cosmético róseo para pintar o rosto.

⁵⁹ Asselar – selar.

“Se me houvesseis visto nessa ocasião, conduzido pela mão d’essa harpia nocturna, e acompanhando-a machinalmente, qual se fosse a sua sombra, tomar-nos-hieis por dous lemures das trevas, que se contratassem para uma dansa infernal.

“Atravessámos corredores e corredores, salas e salas, sem que articulassemos em todo esse trajecto um vocabulo, se quer; o mais ligeiro ruido poderia despertar os criados, e frustrar por conseguinte a minha empreza, que era o que eu precisamente tinha determinado evitar.

“Afinal chegámos á porta do quarto da moça. A velha despegou sua mão encarquilhada e nervosa da minha, e o seu espectro hediondo e asqueroso destacou-se pausadamente do meu corpo gelado, que permancia immovel, inerte e sem acção, como um calunga⁶⁰ de cêra.

“Logo que, ao incerto e desmaiado reflexo do candieiro, que ardia no intimo do quarto da dormida, e cujos raios morbidos transpareciam através do diaphano crystal das vidraças, essa sombra repugnante se perdeu na densidade das trevas dos corredores, eu entrei para o aposento da Hespanhola.

“Ella dormia a bom dormir. Tinha as bastas tranças loiras desamarradas; pareciam, assim dissolutas e destendidas ao longo das brancas e diaphanas espadoas della, ondas de ouro que cahissem n’um ciborio⁶¹ de fino jaspe: estava em um perfeito desalinho sobre o seu leito fôfo e sedoso, n’esse desalinho voluptuoso e langue, com que as mulheres sabem tanto prender e fascinar. Era uma imagem de alabastro, que o mais habil estatuario invejára para modelo dos seus perfis.

“Já vistes alguma vez, ás calladas de uma noute limpida, collados de receio e de estupefacção á portada de um quarto, ao esmorecido bruxulear de uma alampada de vidro, uma belleza que dorme tranquilla e socegada, qual um menino em um berço?....

IV^{62 63}

(Continuação.)

“Não o duvido; é possivel que já tenhaes fruido desse goso; mas o que, talvez, nunca nos tenha sido permittido fruir é vislumbrar doudos de desejos, uma Hespanhola a resonar núa sobre um colchão de setim, entre cobertas de damasco, uma Hespanhola seductora e fascinante pela delicadeza dos seus contornos e pelo divino bello da sua imagem.

“Pois ella estava assim. Seus cabellos esparsos cahiam-lhe promiscuamente pelas costas de leite; sua cabeça magestosa conservava ella apoiada sobre uma das suas mãos

⁶⁰ Calunga – *bras.* boneco pequeno.

⁶¹ Cibório – vaso onde se guardam as hóstias ou partículas consagradas.

⁶² Aqui tem início a edição do *Diário de Pernambuco* de número 84, de 11 de abril de 1862, p. 8.

⁶³ Embora a numeração das seções esteja fora de ordem, preferimos mantê-la igual ao texto original.

alabastrinas, que repousava no travesseiro sedoso; as faces eram nacaradas, os lábios vermelhos, os seios perfumosos eram candidos e estavam nus em pello. Semelhavam-se a dous globos de crystal na forma e no candor, porém não na sua immobildade e inercia de pedra, porque elles arfavam branda e suavemente.

“Para que fallar do resto?... Acaso comprehendes que á esse complexo de perfeição possa deixar de alliar-se o torneado de uma côxa macia e mimosa, o ligeiro assombrado de uma perna roliça, alva e sem manchas, e a pequenez de um pé de neve, cuja epiderme fina e diaphana deixa transluzir-se veuada de azul?...”

“Alguns instantes levei embebecido n’um enleio de idiota. Passou, porém, esse estado de divino extase, e eu voltei a mim.

“Aproximei-me della ás surdinas. As pernas cambaleavam-me, o folego se me restringia aos poucos, o coração batia-me, como a um insano, a vista se me tornára turva e o corpo inteiro me ardia em febre. Por pouco não enlouqueci.

“Dei mais alguns passos e parei. Ao quasi que imperceptivel tropel das minhas lentas pisadas a Hespanhola estremeceu.

“O meu primeiro cuidado foi embuçar-me da melhor guisa que pude com o meu capote, afim de não ser conhecido, acaso ella despertasse; porém, reflectindo melhor, assentei que quanto antes devêra cortar esse fio de duvidas, sobresaltos e receios á que me atava.

“No momento, porém, em que disposto a acorda-la, deixei cahir o capote aos meus pés, ella abriu os seus grandes olhos negros, soltou um grito medonho e desmaiou.

“Corri a pega-la; estava fria como a lapida de uma campa⁶⁴, ás brumas das deshoras; julguei-a morta, e não soube mais de mim.

“Uma nevoa pesada e densa passou-me pelos olhos, e eu cahi sobre o leito d’ella.”

Jorge fez uma leve pausa.

- Ainda ha vinho, Sr. Germano? perguntou.

A resposta foi o offerecimento de um copo a transbordar, que o narrador enguliu.

E prosseguiu:

“- Quando tornei ao meu estado natural achei-me deitado n’uma cama de colção na sala.

“Maria, a hespanhola, sentada á uma ottomana junto a uma mesa, fitava-me interdicta; e de quando em quando corria a sua garbosa vista pelos caracteres de um relógio, como se contasse os minutos, ao cabo dos quaes eu devêra tornar.

⁶⁴ Campa – pedra que cobre a sepultura; lousa de sepulcro; sepultura.

“Por meu gosto continuaria n’esse enlevo a mira-la com a melhor vontade; mas logo que ella presentiu que eu houvera reassumido o imperio das minhas faculdades, levantou-se e veio pôr-se de pé junto da minha cama.

“Sentei-me. Ao vêr erguer-me, corou e fixou os olhos no soalho da sala. Ao cabo de um instante fitou-me altiva, séria e impassivel, como um juiz severo em frente do delinquente, de quem vae ouvir as razões justificativas ao seu crime, ou a quem tem de condemnar.

- “Senhor, sois um louco, se não o homem mais atrevido que o céu cobre! fallou com um accento de dignidade offendida. Nunca na minha existencia de desoito annos tive noticia de uma tal ousadia.

Maria ia continuar naquelle mesmo metal de voz grave e imponente, mas eu interrompi-a.

- “Perdoae-me! lhe disse. Eu sou um louco ou um atrevido, como dizeis, mas sou-o pelo vosso amor!...

“As faces da linda hespanhola se coloriram de um vivo carmisim; parece-me que todo o sangue que lhe corria por sob aquellas veias cerulias affluiu-lhe a cabeça de um só jacto.

- “Se não me compungisse de punir uma insolencia que só reconhece por origem uma paixão cega e perigosa, proseguiu ella, serieis agora mesmo infeliz victima do desabafo de uma justa vingança. Mas é que dóe-me dentro d’alma castigar não um atrevimento insólito, qual o de que acabaes de usar, porém uma insania, uma doudice inqualificavel, que todavia não devera nunca avançar a tanto.

“E a soberba patricia de Miguel de Cervantes com um gesto imperioso de seus bellos olhos, mostrou-me a porta do corredor, que ia ter a escada, acompanhando o seu gesto das seguintes expressões.

- “Sahi, Sr. Sahi antes que deixe de ser tempo de vos safar-des em paz, da vossa louca temeridade!

“Eu levantei-me, porém não para cumprir a determinação da moça. Levantei-me, sim, para ir cahir lhe aos pés, beijando-os e acariciando-os mesmo assim mettidos em suas macias chinellas de veludo encarnado, qual se representasse o papel de um submisso cãesinho de collo.

- “Oh! disse, deixae que eu gose, ao menos, a suprema felicidade de admirar-vos por mais um momento! Sois tão linda que vivendo-se ao pé de vós não se pode viver senão em um profundo extase!

“E continuei a oscular⁶⁵-lhe os sapatos, como se osculasse os proprios pés della, nús em pello.

- “Levanta-e-vos, levanta-e-vos! bradou com força, depois que derramou sobre mim um olhar não sei se de compaixão, ou se de desdem. Levanta-e-vos, eu vo-lo mando.

“Estas palavras soaram-me com tal energia aos ouvidos, que por um impulso natural só ergui-me.

- “Não vedes, continuou no mesmo tom da expressão, que a noute se adianta rapida e que não podeis amanhecer sob este tecto?!

“Douo ou atrevido homem ou demonio a minha qualidade e condição exigem que abandoneis quanto antes o meu santuario domestico, em que nunca poderam penetrar perdidos da vossa **laia**.

“Permaneci immovel, não obstante aquella razoavel admoestação.

“E quando, ao cabo de dous minutos de silencio, dei um passo e a moça por sem duvida julgou que eu ia deixa-la por uma vez, lancei-me sobre ella, peguei-lhe das mãosinhas setinosas⁶⁶ e delicadas e cobri-as de beijos de fogo.

“Foi uma insania, por que no esforçado movimento que fez para libertar-se dos meus braços de ferro alcançou a campainha que repousava sobre a mesa de marmore de meio de sala e agitou-a apressada e fortemente, Esse som fino e penetrante feriu-me de perto os ouvidos e fez-me tornar ao normal estado das minhas potencias, porque eu, em verdade não me achava em mim.

“Quiz pular pela varanda; foi tarde; a porta da sala assomou pallido e espantado um velho gascão⁶⁷ que exercia as funcções de guarda portão da casa.

“Ao ver-me deitou se sobre mim como um jaguar sobre a victima, armado de uma baioneta calada a extremidade de uma vara, com que atirou-me um golpe ao craneo.

“Eu, porém, cauto⁶⁸ e agilmente desviei-me de subito, saltei sobre elle, agarrei-o pelos longos bigodes grisalhos e cravei-lhe o meu punhal no peito. Resoou quasi ao mesmo tempo, o baque de dous corpos no pavimento da sala: o gascão cahiu assassinado e Maria em um segundo accesso de desmaio.

“Desci. Ao cabo da segunda escada encontrei-me com Catharina, a velha que me guiara ao quarto da hespanhola.

⁶⁵ Oscular – beijar.

⁶⁶ Setinoso – O mesmo que assetinado/acetinado: macio e lustroso como o cetim.

⁶⁷ Gascão – aquele que é natural da Gasconha (região do Sudoeste da França); 2) indivíduo que conta bravatas, que alardeia coragem; fanfarrão, parlapatão.

⁶⁸ Cauto – acautelado, cauteloso.

“Tudo ignorando, aproximou-se de mim e pediu-me a paga da sua corrupção com a maior desvergonha possível; dei-lh’ a. Mas depois, cheio de colera e de indignação por ter sido desapontado no conseguimento dos meus reprovados fins, parti a velha peguei-a pelas brancas e raras melenas, sacudi-a, arrastei-a de escada a baixo até ao ultimo degrau, que era de pedra, e nelle bati com o craneo della, que desfez-se em estilhaços a primeira pancada.

“Sahi como um desesperado. As ruas estavam desertas, graças ao adiantado da noute; ainda bem, por que me parece que, no horroroso destino em que eu ia, cravaria o punhal sobre o coração de qualquer que encontrasse antes de tomar a minha casa”.

O aventureiro parou por um momento; para descansar, o taberneiro lhe disse:

- Continue.

- Sim, vamos logo com a conclusão desse desenxabido conto, acrescentou por entre os dentes o moço loiro. Estou ancioso por confiar tambem as vossas atenções algumas lembranças negras do album de minha vida.

Carlos, que quasi dormia, boquejou⁶⁹ estrepitosamente, signal mui provavel de que a narração corria-lhe fastidiosa. Jorge, despeitado disse:

- Pois bem. Se pouco ou nada vos agrada ou interessa a minha pobre historia, vou já conclui-la, cortando tudo quando com ella possa ter outra relação, que não seja essencial.

- Me desagradeas com isto, Sr. Jorge, admoestou o Sr. Germano. Pelo meu gosto contar-nos-hieis circunstanciadamente todos os pormenores desta vossa linda narração.

Eduardo riu-se ao epitheto de *linda* dado pelo taberneiro a historia do seu companheiro de convivio; Carlos bocejou ainda a palavra *narração*.

- Mais um pouco do bacho⁷⁰, exprimiu-se o historiador, dirigindo-se ao taberneiro.

Depois de haver bebido um outro copo cheio até as bordas, proseguiu:

- “Mezes depois dos acontecimentos narrados, por uma noute em Madrid, por uma noute de luar bello e langoroso, eu jazia deitado, em lascivo delirio, no leito conjugal de Maria, a hespanhola”.

O taberneiro sentiu uma forte emoção do tremor, que rapido desvaneceu-se; Jorge disse:

- “Que noute essa!... Foi levada inteira na embriaguez de um deleite de amor aos labios macios da desposada, como quasi todas as outras noutes passára-as eu no deleite; de uma embriaguez de vinho ás coxas da mundanaria!... Foi um gozo divino, de que ainda agora,

⁶⁹ Boquejar – bocejar; proferir entre dentes, falar baixo, murmurar.

⁷⁰ Bacho – o vinho, em uma referência ao deus da mitologia romana Baco.

ao recorda-lo, cõa-me pelos cansados membros uma sensação deliciosa, que julgo será eterna em minha vida!

“Ella jazia naquelle mesmo arrebatador desalinho de que, ha pouco, vos fallei. Era bella tanto quanto pode ser bella uma hespanhola nua! Tendo os olhos um pouco amortecidos pelas sensações do deleite, as faces levemente empallidecidas, os labios meio desbotados do seu vivo acarminado e parecendo em sua côr com a que enrubece uma petala de rosa o collo arfante, as pernas um tanto tremulas, assemelhava-se, a uma donzella, meio virgem ainda na primeira noute dos seus desposorios.

“O mundo não me lembrava aos olhos dessa mulher: Madrid, tão risonha e magestosa, representaria para mim um cahos de dores, de indifferença, de abjecção, de tédio e de fel, se ella me faltasse um segundo se quer, na auzencia do capitão.

“É verdade tinha-me esquecido de dizer-vos que o capitão havia embarcado com rumo á Paris, quinze dias antes dessa noute.

“Foi um gozo eterno e continuo, de todo o dia e minuto.

“Maria cada vez era mais feiticeira e attrahente aos meus olhares de embriagado! Só nos labios della é que eu encontrava o prazer, o mel, a vida; a vida **xxxxxx** de minha alma febricitante.

“Depois do almoço, do jantar, á **noute**, **x** ella, ao **passeio xxxxxx** ella me **xxxxxxx** e **xxxxsava** os loucos sonhos da mocidade, e **xxxx xx** com largas mãos sobre a minha alma um **xxxxxx** perenne de de gozos nunca sentidos de prazeres jamais gozados.

“Ah!.... como as imagens candidas desses tempos felizes estão me estão ainda gravadas nesta fronte, queimada e envilecida hoje pelas insomnias dos prostibulos e pelos beijos pestilentos das meretrizes!.... Então eu era immensamente venturoso ainda, porque as minhas tendencias pendiam a sentimentos de amor; agora sou incapaz, inteiramente incapaz de amar; depois dessa paixão estremecida e fervorosa á que me expandi por Maria, a hespanhola, o meu amor cifra-se n’um goso abjecto e nefando que se termina pela saciedade a um collo amarelento e frio ou a uns labios visguentos e impuros de alguma prostituta!

“Passaram-se dias, um mez, dous e tres nesse labutar quotidiano.

“Ao meiado do quarto o capitão voltou da expedição em uma noute de trovoadas horrivel.

“Era meia-noute. Lembro-me bem.

“Eu acabára de sugar dos rubros beiços della delicias do paraíso, e permanecia esmorecido e em desmaio aos seus joelhos, sobre os setins de seu leito, quando bateram á porta.

“Tremi. Ella tambem tremeu; uma só idéa nos tomára, ás subitas, á nós ambos.

- “É Gonçalo, disse-me ella pallida e fria de terror. Gonçalo era o capitão.

“Oh!.... e como era bella assim!.... Talvez nunca a fôra tanto!....

“Com as aureas madeixas em desarranjo a banharem-lhe de aromas e collo palpitante e gordo podia passar pela imagem animada da voluptuosidade.

“Sahi, accrescentou-me em seguida a tiritar sempre e sempre; fazei por evadir-vos.

“Foi um instante, enquanto vesti-me, porque o capitão começava a esmurrar a porta.

“Quando trepei-me em uma cadeira para alcançar um grande claro que ia dar ao jardim, os vidros da porta da alcova estalaram e Gonçalo entrou, precipitou-se sobre mim, como um novo cerbero, e disparou-me um revolver que trazia na mão direita. O primeiro tiro falhou, mas, um segundo levou-me uma maunça⁷¹ de carne de sobre o hombro, dando-me todavia capacidade de atracar-me com o capitão.

“Foi um lutar continuado e renhido! Elle porem era forte, rijo e vigoroso, e pôde por isto deitar-me ao assoalho e cravar em meu peito uma lamina de aço, que todavia não me penetrou até ao coração, por um rapido desvio, que operei com o corpo.

“Julgando-me morto, elle correu para Maria, que se sorriia terrivelmente á gargalhadas soltas, immovel, de pé, com os pés descalços, sobre o travesseiro da cama. Gonçalo não respeitou-lhe a insania: arrastou-a pelas bastas e compridas madeixas loiras até ao pé de si, deu-lhe repetidos golpes sobre o mimoso collo de alabastro, rojou⁷²-a aos seus pés, cuspiu-lhe de raiva, de desprezo ou de vingança nas faces pallidas e limpas, e depois pisou-a no seu rosto divino por diversas vezes, como um endemoninhado, ou qual si julgasse pouca toda a vingança tomada. Estava terrivel como o anjo do mal! Dos olhos de chacal chammejavam-lhe acentelhas, e das duas extremidades da boca selvagem escorriam-lhe cachos de baba livida.

“Nesse critico momento horrorisaria a qualquer que se propozesse fita-lo, excepto a mim, que furioso e possesso em face do barbaro procedimento que acabára de ter com Maria, levantei-me como um espectro, com o meu punhal empalmado na mão direita e prestes a feri-lo.

“Effectivamente, havendo-me deitado á elle mutilei-o no peito com tal prumo e certeza, que prostrei-o; porem, prostrei-o depois que o meu golpe foi retribuido por outro, que sendo dirigido ao meu coração aparei com o braço esquerdo. Ainda hoje guardo delle a funda cicatriz.”

⁷¹ Maunça – 1) mão-cheia; 2) a parte fina ou remate do fuso.

⁷² Rojar – arrojjar, arrastar; trazer ou levar de rastos; lançar, arremessar.

E o historiador, tendo safado a manga do seu palitot de panno azul e a de sua camisa de branco linho, mostrou aos tres espectadores uma nodoa profunda em forma de triangulo, ao longo da extremidade do seu antebraço esquerdo.

O mestre Germano derramou sobre essa cicatriz de côr achumbada um raio de vista indagadora e perspicaz, enquanto que Jorge continuava nestes termos:

- “Depois disso, reuni todos os meus fugitivos alentos e esforços e corri para uma janella da sala de visitas, saltei por ella para o jardim e occultei-me nas arvores, quasi morto de fadiga e ainda mais pela copiosa suffusão⁷³ de sangue.

“Cahi extenuado á sombra dessas arvores frondosas.

“Creio que nesse terrivel estado levei algumas horas esquecidas, porque quando voltei a mim a madrugada raiava pelos plainos do firmamento e a bafagem⁷⁴ macia da manhã me enebriava com os seus perfumes.

“Levantei-me trôpego e vacillante. Escutei. Era um silencio de tumulo no palacio do capitão.

“Audaz, como sempre, assaltou-me a lembrança de voltar á camara de Maria para vela pela ultima vez, caso ainda ella ali jazesse encerrada.

“Trepei-me na muralha, apeguei-me á ramagem de uma arvore gigantesca que sobreerguia-se a todas as outras e pude alcançar a fenda larga e comprida, por onde algumas horas antes pretendera subtrahir-me á vindicta do maritimo.

“Quando saltei dentro do quarto, que estava em trevas, tropecei nesse corpo escorregadio e frio, que, apalpando, reconheci ser o da hespanhola.

“Tacteei nessa escuridão de limbo por alguns minutos em pesquisa do cadaver de Gonçalo, mas não o encontrei, o que não deixou de despertar-me vivos terrores, porque sem conhece-lo intimamente, eu, por instincto, estava convicto de que um dia elle vingarse-hia de mim.

“Mas depois essa idéa terrivel foi offuscada por uma outra não menos terrivel, que puz em realisação.

- Qual foi ella? interrogou Eduardo com curiosidade.

- Dize logo, accrescentou Carlos, que para o final da historia fôra ligando á ella algum pouco de interesse.

Jorge bebeu e disse:

⁷³ Suffusão – extravasamento (especialmente sanguíneo).

⁷⁴ Bafagem – vento de muita fraca intensidade, menos que aragem; bafejo, expiração, bafo.

- “Quereis sabe-lo? Nesses restantes de noute fui ainda beber algumas gottas de leite a essa vulva humida e fria de hespanhola, ouvistes?....”

E cambaleando ao pressivo do vinho, disse ás tontas, estas ultimas palavras:

- Eis o meu conto. Está cumprido o meu compromisso.”

E tombou de embriagado entre os poucos lençoes de sua humilde cama. Reinou silencio por um instante. Uma ventania desabrida soprou do lado do mar.

V⁷⁵

Eduardo, o pallido qual uma lua de inverno, o poeta enchafurdado⁷⁶ e envilecido nos lupanares⁷⁷ e alcouces⁷⁸, o moço loiro italiano, que apreciava com mais phrenesi a narração de uma historia immoral e diabolica, recostado ao travesseiro sebento e sujo de um leito abjecto de prostituta, do que a suave leitura de um psalmo inspirado de David, feita outr’ora por seu pae, nos serões da meia noute, aos pés de uma macilenta imagem do crucificado, fallou tambem por sua vez.

- “O album de minha vida está repleto, disse. Todas as suas paginas de sangue se acham escriptas, mas com caracteres de lucto: é um perfeito livro negro. O que de menos negro e luctuoso corre por essas columnas de tinta é o seu prefacio; eu principiarei por elle.

“Aos meus dezoito annos, na Italia, amei uma virgem.

“Dizer-vos que era encantadôra seria uma ociosidade; porque todos comprehendem que a primeira fibra **de** amor do coração de um poeta só pode ser vibrada pelo que ha de mais sublime, pelo que ha de mais santo e pelo que ha de mais bello.

“Não é uma vaga e quimerica phantasia do meu poetar de mancebo, o que vou a dizer-vos; não entendaes desta guisa.

“Juliêta, a morenita napolitana, a casta e pudibunda⁷⁹ filha de Gennáro, o joalheiro, seria por sem duvida a decantada⁸⁰ Juliêta do Romeu do poeta, se ella nesse tempo já podesse existir.

“Era bella, bella como um languido filete de sol nascente por sobre a trava de uma cruz de marmore, á esplanada do pateo de um templo arruinado.

⁷⁵ Embora a numeração das seções esteja fora de ordem, preferimos mantê-la igual ao texto original.

⁷⁶ Enchafurdar – chafurdar; revolver-se em chafurda, atolar-se.

⁷⁷ Lupanar – prostíbulo.

⁷⁸ Alcouce – prostíbulo.

⁷⁹ Pudibundo – pudico.

⁸⁰ Decantar – 1) limpar, livrar, purificar; 2) que foi cantado ou celebrado em cantos ou poemas; que foi elogiado, enaltecido.

“Era um anjo mimoso e candido de fazer alucinar-se de amor por si qualquer homem que não fosse uma estatua de bronze, uma alma sem sentimentos, ou uma cabeça bombástica⁸¹ de inglez.

“Nós nos endeosavamos⁸² pelo amor, como se as nossas almas não representassem mais que os reflexos de um mesmo corpo de luz. Nunca, que eu saiba, por esse turbilhonar da vida mundana perpassaram dous espiritos que tanto se irmanassem. Era uma maravilha.

“O nosso amor levou-nos enfim a jurarmos casar-nos. Juramo-lo aos pés de uma imagem de Christo, pelo tombar de uma noute socegada e pura como as crenças de um martyr de Deus.

“As nossas testemunhas desse acto magestoso foram mudas, porém solemnes, Deus, o infinito do céu, o silencio da noute, o reflexo cambiante das estrellas, a viração perfumada das deshoras.

“Uma tarde fui visitar Juliêta.

“Não era bem tarde ainda. A noute começava a despenhar-se da cúpula dos pinheiros e das sumidades das montanhas, como um lençol de nevoa escura; mas ainda vislumbravam-se, ao fitar-se o occaso, os derradeiros e incertos lampêjos do sol poente, já modorrado entre os brancos coxins de espuma do oceano.

“Entreí no humilde casébre de Gennáro e não o encontrei ahi, como quasi sempre, nem tambem á Juliêta.

“Fiquei porém sorprezo com a ausencia desta ultima, por que alem de ser modesta e timida, ella era naturalmente retrahida e reconcentrada; e indagando eu nesse sentido de alguém da vizinhança, as palavras, que me disseram em resposta foram estas:

“- Pois não soubestes ainda, senhor?... A Juliêta do Sr. Gennáro foi agora mesmo ao templo para ser recebida em casamento pelo mancêbo Giovani.

“Se empallideci, se corei, se tremi ou se permaneci inabalavel e impassivel, como um cedro sem folhagem, não vo-lo sei dizer.

“Depois pensei que aquillo era uma chacota ridicula, ou uma calumnia revoltante feita a mim em desfavor á minha Juliêta, e então todo o sangue das minhas veias correu-me ao cerebro revolto, e eu fixei meus olhos turvos, com ar de invulneravel descrença, na pessoa que me havia dado aquella informação.

“Fui perfeitamente comprehendido, por que ella repetiu e repetiu ainda tudo quanto havia antes aventurado, accrescentando mais o seguinte:

⁸¹ Bombástico – estrondoso, altissonante; empolado, extravagante.

⁸² Endeusar – incluir entre os deuses, deificar; attribuir dotes divinos a; enlevar; extasiar(-se), maravilhar(-se).

“- Oh”... senhor!... Já que nada é suficiente a fazer-vos convencer desta verdade, demora-e-vos por aqui um pouco mais, que em breve vê-los-heis voltarem de braços entrelaçados e tão satisfeitos de si, como dous pombos.

“Ao ouvir taes expressões o meu primeiro pensamento foi espera-los.

“Mas depois, envergonhado de mim proprio, e receioso tambem de irresistiveis impulsos do meu genio indomavel e vertiginoso, entendi que a mais sensata medida a tomar era ausentar-me.

“Fi-lo em continente⁸³.

“Mas no instante em que ia a voltar á esquina da rua, vi-os com effeito entrar no albergue de Gennáro de braços entrelaçados e tão satisfeitos de si, como dous pombos, segundo o phraseado da desinteressada vizinha de Juliêta.

“Tive muita vergonha então, tomei-me em seguida de uma furia de tigre, e mordi-me nos proprios braços, como um possesso, ao só pensamento de que essa mulher que eu reputava o symbolo da castidade e pureza havia zombado e illudido traço-eira e tyrannicamente os meus mais bellos, lisongeiros e puros sonhos de poeta. Mordi-me de raivoso, que achava-me, á presença do despôjo e infame deleixo de Juliêta em face do seu esposo, e, para desabafar-me, cravei n’uma arvore o meu pont’agudo punhal até ao cabo. Não sei por que me não suicidei.

“Depois disto abracei uma determinação decisiva, perigosa, horrivel.

“Voltei á casa de Gennáro, que se havia retrahido ao seu gabinete de trabalho, e que no momento do meu ingresso nelle, se occupava em arrumar na gavêta da sua mesa vetusta e poenta, os braceletes, com que a noiva se adereçára.

“Ao ver-me, estendeu-me a sua mão callejada, que formalmente recusei com estas palavras – firmes e graves:

“- Senhor, sois um infame, um infame indigno de apertar a mão de um mancebo, que, como eu, présa mais a sua honra e a sua dignidade do que, talvez, a propria felicidade do céu!... Sois um infame, não me retracto, um ente desprezivel e vil, como uma toupeira, ignobil e venal⁸⁴, como um agiota, sem alma, nem coração, como um demonio, sem consciencia, nem criterio, como um insano!

“O velho ergueu-se prompto e lésto⁸⁵, lançou mão de uma faca, que descansava á superficie da mesa e fitou-me espantado.

⁸³ Em continente – incontinenti.

⁸⁴ Venal – que pode ser vendido; exposto à venda; que se deixa peitar; subornável, corrupto.

⁸⁵ Lesto – presto de movimentos; ágil, ligeiro, lépido.

“- Promettestes-me a mão de Juliêta, continuei no mesmo metal de voz pausado e decoroso, e na mesma posição resoluta e inalteravel, promettestes-me a mão de vossa filha e acabaes de vendê-la ignobilmente a esse moço Giovani, talvez por que de seu officio de timoneiro resultam a vós mais rédditos⁸⁶ e lucros do que do meu de pintor. A promessa, que me fizestes foi injuriosamente cuspidada, e a jura de que jámais nos uniríamos a outros que não fossemos nós mesmos, pronunciada por mim e por Juliêta, ás caladas de uma noute pura e solemne pelo seu silencio de somno eterno, tendo por directo e presente testemunha uma santa effigie do Martyr de Calvario, foi ludibriosamente escarnecida e menosprezada por ella. Pois bem: venho pedir-vos a reparação dessa affronta que me atirastes ao rosto, e que sobre as minhas faces, até então immaculadas de stigmata de infancia, pésa e dóe, como uma barra de ferro em braza; para tomar contas do perjurio della ahi está sempre imparcial, impassivel e recta a santa justiça do céu. Eu, como vêdes, aperto entre os meus dedos, um punhal de rija e branca lamina, e vós, alli sobre essa mesa, conservaes um outro de não inferior e menos duro aço! Comprehendeis-me?!... Ou o vosso pús de verme (porque nas vossas veias não corre sangue) delir⁸⁷-me-**ha** das faces essa mancha infamante, ou no meu sangue de puro e honrado italiano saciareis ainda mais a vossa sêde de harpia!...

“Gennáro quiz fallar, mas conteve-se por um momento. Esse momento de perplexidade da parte d'elle se me apresentou com as apparencias de um seculo de duvida. Oh!... que luta acerba⁸⁸, terrivel, infernal, não senti nesse instante agitar-se e torvelinhar nas arcas de minha alma em fogo e em febre!...

“O velho, que até então se portára altivo, encorajado e a modo de decidido a erguer da face rugosa a luva negra de desafio, que eu lhe acabara de rojar⁸⁹ á ella, tornou-se de chôfre pusilanime e medroso, á ponto de deixar escorregar-se dos dedos finos e ossudos a faca, de que se apoderára ao ouvir os meus primeiros vocabulos de desaffronta.

“Creio que foi tomado de um **terror** panico de fóra de proporções naturaes, porque em seguida escancarou uma das janellas que davam para a rua e correu a precipitar-se por ella. Julgando que elle escapar-me-hia daquella vez sem a devida punição do seu revoltante acto, agarrei-o por uma das pernas, fi-lo cahir estirado aos pés de mim, cuspi-lhe na face uma gotta de baba espumante, que se me exbalava⁹⁰ por entre os labios e assassinei-o! Elle soltou um grito surdo e abafado e cerrou as palpebras arrôxeadas; estava morto.

⁸⁶ Rédito – lucro, ganho; rendimento, juro.

⁸⁷ Delir – apagar, desvanecer, esvanecer, esvaecer; dissolver, diluir, desfazer.

⁸⁸ Acerbo – amargo; duro, difícil, árduo.

⁸⁹ Rojar – arrojjar, arrastar; trazer ou levar de rastos; lançar, arremessar.

⁹⁰ Exbalar – esvaecer-se, desaparecer, evaporar-se.

“Sem um segundo de demora precipitei-me para o interior da casa, cujos fundos, rematando em um pequeno morro relvoso, davam para um lago profundo.

“Giovani e Juliêta ali se demoravam sentados á um banco de pedra, dizendo-se naturalmente phrases amorosas e apaixonadas. Elle conservava entre as mãos uma das madeixas da moça, em quem fitava olhares, que só uma alma de noivo é capaz de comprehender. Juliêta concertava⁹¹ os **baleados** amarrotados do seu vestido branco.

“Cego de colera atirei-me a elle, como um raio, e apunhalei-o inesperadamente. Juliêta ao lobrigar⁹²-me quis fugir, porém, foi baldada a sua louca tentativa: peguei-a pelos braços debeis e delicados e joguei-a á superficie do lago. Por um instante as brancas roupagens do seu vestido sustiveram-na a debater-se inutilmente contra essas aguas socegadas e mortas; depois, a sua candida imagem submergiu-se e desapareceu.

.....
.....

- O amor?!... Eis ahi o que é o amor de mulher, mancebo! disse o narrador com amargura. Fallae-me em tudo que possa existir de mais inexequivel, illusorio e phantastico, fallae-me das riquezas fabulosas de Edmundo, Dantês, da salvação da alma damnada de Judas Ischariotes, o máu discipulo, ou da immortalidade dos Inglezes, que eu os crerei. Mas não me trateis nunca de um amor de mulher, que seria uma irrisão!... Um amor de mulher!... Se o amor se traduz por essa tendencia ao vanglorioso da vida, tendo por meios conducentes o calculo e o egoismo, a ambição e o orgulho, convenho que a mulher possa amar. Porém, se como definem os poetas, elle não é outra cousa senão esse sentimento nobre, suave e sublime que une dous corações e duas almas, como os dous anneis de uma cadeia, que faz que os pensamentos e as idéas de um, não sejam mais que os raios reflexivos do intellecto do outro, que arrasta até á abnegação de si mesmos, dous espiritos, que se comprehendem e identificam como dous seraphins humanados, affirmae comigo sem receio de errardes, que o amor de mulher é um mytho, ou a a criação de uma phantasia estulta e lunatica.

.....
.....

Eduardo permaneceu um segundo pensativo.

E como o frio continuasse com maior intensidade a se desenvolver por aquella atmosphaera vaporosa de botequim, Eduardo fallou ao taberneiro nestes reaes vocabulos:

⁹¹ Concertar – pôr em boa ordem; dar melhor disposição a; compor, ajustar, endireitar; harmonizar, ornar, enfeitar.

⁹² Lobrigar – ver a custo; ver indistintamente; entrever, perceber, notar; ver por acaso; ver ao longe.

- Tendes por ahi cognac, Sr. Germano? O cognac desempenha para mim, nestas noutes de geada e frio, o mesmo papel, que representa um cigarro para o marinheiro, uma noute de lua para o poéta, o silencio das dez horas para o pensador, a meretriz para o soldado. Cognac, Sr. Germano; uma gotta desse *lacryma christi*, se quer.

Depois de haver absorvido n'um hausto⁹³ um copo do licôr pedido, o poeta proseguiu:

- Á proporção desse triste episodio, outros muitos poderia contar-vos eu, porque á cada pagina do livro da minha vida se acha estampado um sem numero delles, sempre negros, como um corvo, sempre tristes como um anjo de cemiterio, sempre horriveis e medonhos, como o cadaver de um reprobó.

“E se não, escutae:

“Corria uma noute, em Londres.

“Chuvia, como está chovendo, uma cataracta pesada e glacial. A noute estava trevosa, o ar abafava, as ruas jaziam despovoadas, um silencio profundo, apenas descontinuado pelo bater das gôttas d'agua sobre as calçadas, dominava em toda a cidade.

“N'uma taberna ou tasca⁹⁴, dos fundos de uma casa immunda e doentia na extremidade de uma rua deserta, eu e mais dous perdidos da minha laia jogavamos á dados.

“Havia muito tempo que consumiamos as horas da noute nesse trabalho aturado⁹⁵ e illicito. Eu já tinha perdido tudo o que possuia de meu dentro das algibeiras arinhavadas: os dous Inglezes, praticos e peritos no atirar dos dados, ganhavam sempre.

“Ao cabo de mais alguns minutos fiquei exaustó; achei-me depennado, como uma gallinha **nuella**: chapéu, camisa, sapatos, n'uma palavra, todo o meu modesto factó era já propriedade dos malevolos londrinos.

“Ia já a depôr o copo sobre a mesa e levantar-me enfiado e taciturno, como de ordinario se levanta todo o jogador que sahe perdendo, quando lembrei-me de uma cruzinha de ouro massiço, dadiva que recebera da mão de minha mãe, no apertado e critico momento em que tive de fugir de Napoles, por causa dos tres assassinios que havia commettido.

“Feliz e salvadôra idéa!... Sentia uma comoção indisivel de prazer e de surpresa, e decorrido um segundo, atirei de novo os dados dentro do meu copo e rolei-os outra vez sobre a mesa, em signal de quem possuia ainda alguma cousa, sobre que podesse aventurar-se.

“Os Inglezes fitaram-me attento: um delles disse-me:

“- Fazei mesa, senhor.

⁹³ Hausto – ato de haurir; trago, gole, sorvo; aspiração.

⁹⁴ Tasca – taberna.

⁹⁵ Aturado – constante, persistente, ininterrupto.

“- Correi os vossos dados sobre esta moeda, expressei-me eu, mostrando ao mesmo tempo, através da abertura da camara, a cruzinha preciosa, que pendia-me do pescoço sobre a volta de uma fita escarlata.

“O Inglez, á quem eu me dirigira, pareceu duvidar da realidade do que acabava de presenciar, porque ás subitas levou a sua espaçosa mão aos olhos pequeninos e turvos pelos vapores do vinho, como que para certificar-se de que não sonhava.

“- Fallaes sério? perguntou-me com incredulidade.

“- Fallo mais sério do que se me confessasses dos meus peccados a um padre de boa vida, tornei-lhe com gravidade.

“O Inglez arregalou mais e mais os seus olhinhos de pombo, qual se pretendesse, naquelle momento de esforço, expelli-los, de uma só vez, das suas orbitas lividas: o outro estava boquiaberto e suspenso de estupefacção.

“- Correi os dados, já vo-lo disse, repeti impaciente, porque ás duas horas tinha eu de comparecer a uma conferencia amorosa e faltavam apenas oito minutos para o relógio da taberna fazer soa-las.

“Não hesitou mais um só instante. Os dados rolaram na mesa, e eu perdi a dadiva de minha mãe.

“Levantei-me furioso e desatinado, chamei a ambos de ladrões ou roubadores, e atirei o cópo de solla á cara do que me havia ganho a cruz de ouro.

“Elle ergueu-se vacilante e pesado, e engatilhou um *revolver*, que trazia á algibeira.

“- Nem um passo, nem um só passo! lhe disse com voz vibrante.

“- Soes um estulto, disse-me o outro. Não vêdes que somos mais que sufficientes para esbandalharmo⁹⁶-vos aos nossos pés, como se fosseis um copo de vidro?...

“- Enganae-vos, enganae-vos, meu tonto, tornei-lhe; mesmo porque nem eu em tempo algum me disporia a brigar com salteadores, nem vós com as vossas fumaças⁹⁷ de nobres cavalleiros e magnanimos vos lançarieis jámais sobre um homem inerme⁹⁸.

“- O que pretendeis então? perguntou o x cuja face eu tinha manejado o copo dos dados. Acaso suppondes que, porque não apertaes em vossos dedos uma lamina de ferro, gozaes de direito de cuspir-nos injurias, insultos e improperios?

⁹⁶ Esbandalhar – fazer em bandalhos ou em trapos, esfarrapar; fazer em pedaços, despedaçar, destruir.

⁹⁷ Fumaças – presunção, vaidade, jactância.

⁹⁸ Inerme – não armado; sem meios de defesa.

(Continuação.)

“- Ah! meus senhores, se em minha mão repouzasse agora o cabo daquelle esguio punhal, que ha pouco roubaste-me, á custa de dados falsos, talvez que neste momento não vos fosse mais permittido articular um monossyllabo. Ha instantes disse-vos que nunca encruzaria o meu ferro com o de um salteador; mas retrato-me: salteadores do vosso jaez é impossivel recusar-se um *retruco*, porque os seus *trucos* são por demais grosseiros, descommedidos, e quiça, petulantes.

“- Safae o vosso *chué*¹⁰¹ uniforme e entregae-me a cruz, que vos ganhei, pobre mendigo, tornou-me o atrevido, tornou-me o atrevido compatriota de Byron, acompanhando estas palavras de um rizo meio sardonico de enfurecer um mancebo italiano.

“- Mendigo! mendigo!... repeti halucinado. Infame raça do Caim renegado da Escriptura, se desejaes conhecer até onde vae a coragem de um Italiano, mutilado no seu melindre, restitui-me o meu punhal!

“E pegando, pela abertura, da camisa, na minha unica reliquia da casa paterna, á uma forte sacudidella, parti a fita, que a prendia e joguei-a com raiva sobre a mesa.

“O inglez, naturalmente pretendendo ser tomado por um novo Roldão do Carlos Magno, pegou pela ponta o punhal, que me ganhára ao jogo, e atirou-m’o com desdém. Agarrei-o nos ares pelo cabo: ambos apreciaram por um rapido momento de admiração que me não escapou, a minha esperteza e agilidade.

“Indo as cousas neste pé de seriedade conjecturei um pouco sobre o modo de captar de uma vez o terror daquelles energúmenos. A questão cifrava-se em pôr eu em realisação uma acção de natureza e notabilidade tal que angariasse-me o respeito ou a estupefação da parte delles para desse modo furtar-me ás suas mãos de Rolantes; por outro meio ser-me-hia impossivel chegar ao conseguimento desse fim, porque, de um lado a evasão ou a fuga, além de repugnar com os meus sentimentos de dignidade, me seria inexequivel, e de outro a luta com esses dous colossos de materia importaria mathematicamente o meu total aniquilamento.

Eduardo interrompeu-se, tomou alguns goles de cognac, soltou aos ares algumas fumaradas esbranquiçadas do seu charuto e fallou aos que attentos escutavam-n’o com sepulchral silencio:

⁹⁹ Aqui tem início a edição do *Diário de Pernambuco* de número 85, de 12 de abril de 1862, p. 8.

¹⁰⁰ Embora a numeração das seções esteja fora de ordem, preferimos mantê-la igual ao texto original.

¹⁰¹ *Chué* – sem categoria, ordinário, reles; sem apuro, desleixado.

- Sabeis o que pratiquei para derramar naquelles corações vinosos de britannicos influxos de respeito e veneração por mim? Ouvi.

“Empertiguei-me, como um mosqueteiro em fila, fitei-os com olhares de pantera, apertei com toda a potencia do meu braço o punhal na mão e bradei-lhes:

“- Não tremo; pagãos abjectos e satanicos; bem o vêdes. A escorva¹⁰² de vossos *revolvers* de certo não atearão chamma contra mim, porque o vosso dêdo é inerte para incendia-la. Agora se comprehendeis que o pallido napolitano, que vos falla neste momento, ficará esmagado sob o peso do vosso corpo de gigante, lançaes-vos a elle. Oh! Sim, ladrões ou roubadores sem character e sem vergonha, se a tanto se aventurar o vosso descomedido orgulho de sicarios, em breve gozarei a ventura e o prazer de espetar-vos na ponta deste punhal com a mesma facilidade, que acabaes de roubar-me.

E pronunciando estas palavras com o mais expressivo accento de colera concentrada, rapido cravei o sacrilego ferro sobre o tópo da reliquia santa sem o menor laivo¹⁰³ ou vislumbre de escrupulo, cerimonia ou consideração, devida á essa imagem veneranda do Martyr da montanha, como se o ferro houvesse penetrado na fronte suarenta e rubra de um dos meus antagonistas.

“Destes, um recuou espavorido e horrorisado áquella terrivel scena de desrespeito e diabolico desdém ao docél do Christo, representado por mim; o outro insensivelmente deixou cahir da mão tremula e gelada o *revolver* engatilhado, que, á contusão no sordido tijolo da taberna, disparou-se com infernal estampido. O melhor, porém, de toda esta aventura é que, quando o fumo do tiro esvaeceu-se, não restava no recinto daquella taberna, como lembrança dos dous filhos de Albion, senão as suas grandes pegadas impressas na camada lamacenta, que o tapetava, como uma alcatifa de lôdo, e o enfumaçado *revolver* que, (em boa hora o digo) alguns minutos depois vendi por dous *soberanos* ao proprio dono da immunda tasca.

.....
.....

Depois de uma ligeira interrupção, o historiador voltou-se para os seus dous companheiros á quem dirigiu estas expressões, á semelhança de quem queria verificar-se o escutavam:

- Dormes, mancebo?....

¹⁰² Escorva – dispositivo com que se dá início à explosão de uma carga principal; porção de pólvora para comunicar fogo à carga.

¹⁰³ Laivo – sinal, mancha, nódoa.

- Pareces um tolo, Eduardo, disse Carlos com enfado. Acaso ignoras que nessas noites de inverno e de gelo, quando os membros se contraem ao frio e os músculos se ~~xxxxxxxxxxxx~~ nos beijos das lufadas nocturnas, a não **dormir-se** sobre um **cólo** offegante de *Gauthier*, o somno é tão impossível, como sobre um campinal de nevoa?!....

- Pois então escutae ainda, retrucou o napolitano de frente amarellenta e afervorada.

Bebeu, fumou e disse:

“- Uma vez, em Paris, pelo correr de uma noite umbrosa¹⁰⁴, asphyxieei uma virgemzinha **costureira**, por se não querer prestar-me á sociedade de um deleite libidinoso do demonio, sob uma das lodosas arcadas do Louvre, e outra vez, na Allemanha, separei a cabeça a um cardeal, que viajava a serviço do papa, por saber, melhor do que eu, atirar ao alvo. Que quereis? Sou um demonio em pessoa, talvez o proprio Satan humanado; não é possível mesmo que por toda essa esfera terrestre haja quem arraste, aos poucos annos da minha idade, um manto de perdição tão ensanguentado e hediondo, como o que me cobre o perfil. E, se o duvidaes, ouvi-me ainda um pouco.

O taberneiro apresentou-lhe um copo de cognac: o perdido vasou-o de um sorvo e continuou:

“- Um céu **x alliginoso** enrolava uma noite a cidade de Madrid.

“Era uma hora da noite. Eu sahira, cambaleante de raiva por não ter podido dormir alguns quartos d’hora ao leito morno da mulher de um negociante, como havíamos convencionado em consequencia de um incidente imprevisto, e vagava pelas ruas da grande cidade, arrancando-me os cabellos e dizendo-me anathemas¹⁰⁵.

“Andei muito, mas sem rumo e sem destino, como um vadio, até que fui ter aos destroços de um templo cahido. Já estava fatigado do muito andejar; sentei-me de fadiga.

“Um quarto de hora permaneci naquella soledade, sepultados na mudez desse eloquente retiro das ruinas de um templo, contemplativo e absorto, como um poeta aos pés de sua amante. Depois, ao peso do cansaço e ao friorento das deshoras cahi de somno.

“Quando despertei, madrugava. Mas, como a atmospheria ia plumbea e nublada, fazia escuro ainda.

“Ao cabo de algum tempo um vago sussurro de vozes abafadas veio ferir-me os ouvidos. Levantei-me presto e apalpei nas trevas o meu punhal. Eram dous vultos pardos que

¹⁰⁴ Umbroso – que tem ou produz sombra; escuro, sombrio.

¹⁰⁵ Anátema – expulsão do seio da Igreja; excomunhão; maldição, execração, opróbrio; reprovação enérgica.

fallavam, e cujo aparecimento pude distinguir após essa camada negra, que se me antolhava¹⁰⁶, como uma cortina de tinta.

“Logo que elles passaram em frente dos fragmentos de paredes que me abrigavam, pude conhecer que uma dessas sombras nocturnas era um homem, e a outra uma mulher. Então um pensamento infernal germinou-me no cerebro. Sabeis-lo?... Era o de privar da existencia a um homem para servir-me alguns minutos de uma mulher, que eu não sabia ser anjo ou harpia, sobre os pedaços de tijolos carcomidos e musgosos dessas ruinas silentes. Era uma idéa sangrenta e maligna, porém á cuja execução ninguém se me opporia, porque a fome do gozo de sensualidade me corroia as entranhas.

“Dei um passo para diante; ao verem-me, ambos pararam igualmente, como se um só pensamento os assaltára naquelle instante.

“- Sois vagabundos? perguntei-lhes.

“- Somos estrangeiros, respondeu-me o homem.

“Aproximei-me e disse:

“- E não sabeis que as nossas leis prohibem expressamente o transito publico antes das seis horas da manhã e depois das dez da noute?....

“- Até ao presente ignoravamos.

- “Muito bem, tornei-lhe. Mas como a ignorancia de direito não aproveita a ninguem e vós formalmente acabaes de transgredir uma lei vigente, convido-vos a me acompanhardes a prisão.

- “Á prisão! disseram ambos, como que machinalmente, recuando.

- “Já vo-lo disse. As nossas leis são inexoraveis; não ha que retrucar.

- “Á prisão, á prisão! repetiram elles, recuando sempre.

“Dissereis que uma alluvião¹⁰⁷ immensa de reminiscencias ou pensamentos dolorosos aquella minha palavra lhes despertára fatalmente na memoria ou na imaginação, attentas as emoções de duvidas, perplexidade, horror ou receio, que claramente ressumbravam do seu perfil confuso, incerto, ora agitado e medroso, ora impassivel, resignado e resolutivo.

- “Sim; que de extraordinario achaes nisto?perguntei com azedume e enfado, e já agarrando pela abertura da *blouse* ao incognito estrangeiro.

¹⁰⁶ Antolhar – antojar; pôr diante dos olhos; oferecer-se à vista; figurar, representar na imaginação.

¹⁰⁷ Aluvião – inundação, cheia, enchente, enxurrada, alúvio.

- “Oh! isto não é terra, nem policia! bradou o individuo profundamente encausinado¹⁰⁸ com o meu modo insolito de policiar e, certamente, ainda mais com aquella minha phantasiada disposição de lei. Soltae-me, senhor! Não vêdes que seria tyrannia ou despotismo encarcerar um homem, chegado aqui, apenas ha dous dias, e que por isto não tem razão de conhecer as leis do paiz?!....

- “Oh! sim, deixae-o, deixae-n’os pelo céu!... fallou pela primeira vez a sua companheira.

“E aquella voz fina, grave e retumbante, penetrou-me naturalmente até ao amago d’alma. Apostaria que ella não me era desconhecida, se n’aquelle momento alguem houvesse querido apostar comigo sobre tal objecto.

“Mas eu nada disse.

“E como o estrangeiro se obstinasse em permanecer na firme e inabalavel resolução de não querer acompanhar-me á cadêia, dei-lhe uma bofetada, empurrei-o com força e elle, cambaleando, cahiu com a face sobre os meus sapatos.

“A mulher despenhou-se tambem aos meus pés, porém, como hallucinada, de joelhos e com as mãos postas.

- “Senhor, exclamou n’aquelle supplicante posição, tendes mãe, tendes pae, tendes filhos?!... Por vossos paes e por vossos filhos imploro o vosso perdão para elle, e deixae-n’os passar!....

“Estas ultimas palavras foram ditas em profundos soluços.

“Tudo porém foi debalde, por que a minha intenção era firme e estava tomada.

“O estrangeiro levantou-se ainda trôpego, e deitou-se a mim com furia, e atirou-me um golpe de faca, que pegou-me n’um braço. Arremessei-me sobre elle, arranquei-lhe das mãos o ferro ensanguentado, e rojei¹⁰⁹-o de novo ao chão: a mulher, sem tino e sem pronunciar um só vocabulo, ia e vinha, ao derredor de nós, descrevendo um semicirculo, com os cabellos em desordem, tiritante de cansaço e de horror, e com os trajes em completo desarranjo. Parecia douda, ou uma furia das trevas; e despertaria horror ou compaixão no coração de qualquer que não fosse Lucifer em corpo e alma!

“Em vista da pussillanimidade de animo ou incapacidade physica do desconhecido entendi que o emprego do meu punhal, como meio de desaver-me d’elle, era ignominioso. Apontei por isto a velha mantilha da estrangeira, que jazia aos meus pés, passei-a em roda do

¹⁰⁸ Encausinado – calcinar: *fig.* que se inflamou, que se agitou; excitado. Ou encanzinar: tornar(-se) colérico; zangar(-se).

¹⁰⁹ Rojar – arrojear, arrastar; trazer ou levar de rastos; lançar, arremessar.

pescoço do miseravel estrangeiro e fui pendura-lo, como um **xxxx** n'uma arvore, a um dos braços da cruz de pedra, que ainda avultava, inabalada e firme, á frente das ruinas silenciosas do templo. Enforquei-o.

“Oh! não vos sei expressar, nem por alto, o que a vista d’essa imagem oscillante e pendente d’através d’essa cruz veneranda, produzia no animo sobresaltado e timido da pobre mulher!... Prantos, gemidos, imprecações, supplicas, tudo ocorreu áquella personalidade sensível, fraca e irritada!

“Depois peguei-a por um dos braços e arrastei-a para as ruinas.

- “Senhor, matae-me, matae-me logo!.... Oh! ... isto seria agora a minha maior felicidade!....

- “Matar-vos!.... disse-lhe eu, com a voz sensivelmente modificada pelas emoções de lascivia. Não sabeis que eu tenho sêde de gozo, como um prisioneiro de vinte annos?!.... Não atinastes ainda, que a morte do vosso barregão teve por fim conservar-vos a vida para saciar-me, aos vossos labios, a fome de sensações voluptuosas, que me **abusanha**, como á uma freira deshonorada?!....

“A mulher, áquellas palavras, mordeu-me nas mãos para impedir-me de arrasta-la, e especou¹¹⁰ os pés ao lamaçal escorregadio da lubrica¹¹¹ esplanada, para poder resistir-me.

“Foi em vão. Suspendi-a e transportei-a para as ruinas, onde deitei-a a um recanto de parede meio cahida. A estrangeira permaneceu ali d’aquella inalteravel posição, em que eu a collocára calma, socegada e quieta, qual si uma resignação evangelica houvesse substituido o seu anterior trasgugar¹¹². Foi uma methamorphose radical, cuja explicação eu pedia a mim mesmo, sem que todavia me podesse dar. Eduardo calou-se e pareceu reflectir: dirieis, ao encara-lo n’aquelles pequenos instantes de profunda meditação, que um pensamento horroroso perpassára n’aquelle momento, através da sua fronte esbraseada, larga e mareada pelo fumo doentio dos vapores deletéres dos bordeis.

- Cansaste, Eduardo? perguntou-lhe Jorge.

- Á que termo attingiu a tua aventura madridense?... interrogou-lhe Carlos.

- Ides já sabê-lo, disse o interrogado.

E depois de haver ainda libado¹¹³ alguns pingos do licor irritante, as primeiras palavras, que se lhe escaparam dos labios humidos, foram estas:

¹¹⁰ Espear – sustentar com espeque; amparar, escorar; escorar-se, encostar-se.

¹¹¹ Lúbrico – escorregadio, resvaladiço; úmido ou liso a ponto de fazer escorregar.

¹¹² Trasgo – pessoa traquinas.

¹¹³ Libar – experimentar.

- “Um instante depois de uma emoção de deleite apercebi-me que havia gosado n’uma mulher cadaver. A estrangeira, durante o tempo em que conduzi-a para as ruínas, batera-se com a cabeça a um portal esguío, que ainda se conservava de pé, como um phantasma de pedra, e suicidára-se.

Eduardo tornou a absorver os derradeiros tragos de cognac, que restavam no copo, e concluiu:

- “Mas sabeis o que ha de mais interessante em tudo isto? Attendei:

“Quando amanheceu de todo, e eu voltei ao theatro infernal d’aquella scena de horror, uma multidão innumeravel, agglomerada em roda d’esse lugar medonho, admiráva as duas victimas innocentes, uma ainda oscillante e pendente da trava da cruz de pedra e a outra destendida e engolphada n’uma grande pôça de sangue coagulado, no meio da tijolada lodosa do templo cahido. O enforcado, ouvi,.... o enforcado era meu pae, e a mulher das ruínas, em cujos labios friorentos eu delibára alguns átomos de gozo, era minha mãe!...

- Basta! basta!... bradou Jorge. As tuas historias são realmente luctuosas!... Estamos assás insatisfeitos de narrações negras e horriveis!

O mestre Germano estremeceu todo desde ás plantas até a cabeça, qual uma vara abalada pelo pé.

Carlos começava a modorrar¹¹⁴.

VI¹¹⁵

Os tres aventureiros quasi resonavam, quando o mestre Germano se levantou pallido, macilento e escaveirado, para tambem contar a sua historia.

O candieiro principiava a derramar um raio de luz languida e esquiva, o vento agitava, a rebates¹¹⁶, os encerados¹¹⁷ e as esteiras do botequim, a chuva continuava a cahir a pesadas gottas.

Antes porém, de dar começo á sua narração, o Sr. Germano arrancou de um dos intersticios, formados pela junção das diversas esteiras, um punhal de larga folha, e dirigiu-se para o grupo, formado pelos tres aventureiros.

Em frente d’esse grupo embriagado, que roncava profundamente, elle parou calmo e grave, conservou-se de pé e disse:

¹¹⁴ Modornar – madornar / modorrar; causar modorra a, tornar sonolento ou manter em estado de sonolência; estar, permanecer ou cair em modorra.

¹¹⁵ Embora a numeração das seções esteja fora de ordem, preferimos mantê-la igual ao texto original.

¹¹⁶ Rebate – ato ou efeito de rebater; rebatimento.

¹¹⁷ Encerado – oleado; lona ou pano impermeabilizado por uma camada de verniz.

- “Sabeis quem sou eu, senhores? Sou um irmão de Margarida Lamorcière, a infeliz condessa de Villemer, sou Gonçalo Orsini, em pessoa, o desgraçado esposo de Maria, a hespanhola adúltera, sou ainda um filho do enforcado de Madrid e da suicida das ruínas, o irmão primogenito de Eduardo, o pintor aventureiro! Agora conheceis o que quero, o que procuro, como o conseguimento de todo o meu perigrinar mundano? Escutae:

“Quando no Rio de Janeiro, depois de haver desembarcado, sofrego por unir em um amplexo fraternal, a boa Margarida ao meu peito offegante e também para depor á face candida de Eugenia de Villemer um osculo¹¹⁸ de sincera amizade e pura afeição, encontrei a primeira escaveirada e morbida a debater-se sem proveito contra as terríveis consequências do suicídio, no leito da morte e da deshonra, e a segunda também deshonrada, descida ao mais baixo gráu da ignominia e do desprezo, chorosa, pallida, quasi desvairada de vergonha e de arrependimento, protestei por uma jura infallível, pronunciada á cruz deste punhal, vingar essas nodos de sangue, atirada ás honras dellas, no proprio que as cuspiu, se por ventura o céu me permittisse deparar com elle um dia!....

E o taberneiro abalando com a mão esquerda a Carlos, que resonava, bradou-lhe com força:

- Carlos Dumont, eu preciso de vingança!....

Continuou depois assim:

- “Quando uma noute, em Madrid, de volta de uma excursão marítima, fui encontrar no santuario da minha camara conjugal uma mulher sem pêjo e sem alma adulterando com um homem sem consciencia de si e sem conhecimento do dever, e depois de julgar tê-lo morto, elle escapou-se-me das mãos, como que por uma influencia sobrenatural, protestei ainda, esvaído em sangue e quasi nos últimos paroxismos da morte, por um juramento pronunciado á cruz deste punhal, apagar a nodoa de deshonra, cuspidada por elle á minha face com o seu proprio e infernal sangue!....

E o taberneiro abalou com a mão esquerda o esguio corpo de Jorge (que apenas remexeu-se) e disse:

- Jorge aventureiro, eu preciso do teu sangue!....

O taberneiro prosseguiu:

- “Quando uma manhã, em Madrid, ainda attrahido por um **hosto** horroroso, eu fui divisar, pendente de uma cruz, o meu pobre pae enforcado e mergulhado em seu proprio sangue o cadaver de minha mãe, que eu ignorava ter-se suicidado, protestei por um juramento

¹¹⁸ Ósculo – beijo.

solemne, pronunciado á cruz deste punhal, vingar na pessoa do seu assassino, essas pobres victimas innocentes!....

O taberneiro agitou com a mão esquerda a cabeça loira de Eduardo, qual si quizesse desperta-lo do seu profundo lethargo e gritou:

- Eduardo parricida, o punhal de teu irmão Gonçalo Orsini precisa da tua vida!....

Houve um momento de silencio, durante o qual apenas se ouviam os roncoss dos dormidos. O taberneiro, comprehendendo que não havia levantarem-se por si daquella somnolencia de moribundos, agitou-os ainda: só Eduardo abriu as palpebras.

- Senhores, disse Gonçallo , desafio a todos vós para um duéllo de morte!....

- Amanhã, amanhã, tartamudeou Eduardo.

E cahiu ao peso do cognac.

O taberneiro atravessou o seu largo punhal entre os dentes, e com ambas as mãos, abalou juntamente Jorge e Carlos.

- Sr. Carlos, Sr. Jorge, levantae-vos presto. Temos importantes contas que ajustar.

E suspendeu-os egualmente pelos braços inertes. Ambos abriram a custo os olhos adormentados¹¹⁹, mas vacillando, cahiram de somno.

- Diabo! exclamou o taberneiro no requinte da desesperação. Oh! como a embriaguez é cobarde!

Em seguida apertou o seu pontagudo ferro entre os dedos macilentos, rangiu os dentes de colera, e articulou com um som de voz rouco e abafado:

- Por serem cobardes, infamemente cobardes, não pensem, demonios, que hão de escapar-me!....

E cravando o punhal na garganta de Carlos, disse profundamente:

- Carlos Dumont, o braço de Eugenio de Villemer é quem te vibra o golpe da vingança!...

Uma vaga de sangue innundou o corpo do apunhalado: o taberneiro approximou-se de Jorge.

- Jorge, o aventureiro, a honra infamada de Gonçalo Orsini é quem exige o teu sangue para com elle lavar-se da macula de ignominia!.... proseguiu com um aspecto horroroso de tigre, embebendo simultaneamente o ferro homicida nas arcas do peito do embriagado, que n'um momento librou-se em um lago vermelho. Mas não ficou tudo nisto.

¹¹⁹ Adormentar – fazer dormir, adormecer; predispor ao sono, cansar, entediar.

Gonçalo estendeu as suas mãos emparelhadas a esse jorro de sangue, que a flux brotava do coração do perdido, como outr'ora a lympha¹²⁰ crystalina e pura do rochedo batido pela virga¹²¹ do Israelita, naquella posição demorou-se até que transbordassem, e depois banhou o seu proprio rosto esgrovinhado e pallido com essa porção de licor tépido, fervoroso e tôrvo. Estava vingado!....

Quem, ao fita-lo naquelle momento horrivel de desabafo selvagem, poria duvida em julga-lo a imagem sanguinaria do homicidio ou da vingança?!....

Toma-lo-hieis sem receio de vos enganardes, si por ventura o houvesseis distinguido á broxoleante flamma daquelle candieiro semi-extincto, tremulo de emoções desconhecidas, o olhar tôrvo¹²², as pupillas dilatadas, o labio inferior um pouco destendido a sorver os pingos vermelhos que se escorregavam da fronte pegajosa do vingador, pelo genio da morte em essencia, simulado por uma mascara de ganga¹²³ rubra!.... Era terrivel como um instrumento da justiça do céu, ou como um indio selvagem á tragar com dentes esfaimados os membros palpitantes e crus de um corpo de christão!....

Ao cabo de um minuto, o taberneiro achegou-se de Eduardo, que dormia a bom resomnar, qual si no seu craneo de assassino não germinassem remorsos. Ensopou-lhe no coração offegante a sua larga lamina e bradou:

- Eduardo parricida, as almas do enforcado de Madrid e da suicida das ruinas reclamam a tua vida para a sua salvação eterna!....

E os longos cabellos loiros do infeliz mancebo italiano oscillaram um momento á superficie espumosa de uma pôça encarnada!

.....
.....

Minutos depois tres corpos inanimados, impellidos pelos braços athleticos de um vulto vago e sombrio, rolaram simultaneamente pela encosta alcantilada¹²⁴ do medonho despenhadeiro, que se soabre ao lado direito da branca ermida¹²⁵ de N. S. do Monte, em Olinda. Eram os ultimos despojos¹²⁶ da trindade maldita.

¹²⁰ Linfa – líquido transparente, amarelado ou incolor, que contém em suspensão glóbulos brancos, e circula no organismo em vasos próprios; qualquer líquido aquoso semelhante à linfa.

¹²¹ Virga – verga; vara flexível; ripa.

¹²² Torvo – que causa terror; iracundo, irascível, carrancudo; pavoroso, sinistro.

¹²³ Ganga – tecido forte.

¹²⁴ Alcantilado – escarpado, íngreme.

¹²⁵ Ermida – capela fora do povoado; pequena igreja.

¹²⁶ Despojo – ato ou efeito de despojar(-se); despojamento.

Em seguida o vulto sombrio das trevas atirou-se com toda força do giganteo impulso, de que foram capazes os seus pés vigorosos, dentro do profundo valle do despenhadeiro. Foi Gonçalo Orsini, o vingador, que se precipitou no abysmo.

Uma desabrida lufada do leste arrancou então, ao seu sopro de **uracão**, a coberta de esteiras e pannos encerados¹²⁷ do botequim do Sr. Germano.

O candeeiro de flandres derramou um ultimo fio de luz embaciada e parda, e extinguiu-se.

Um momento ainda, ás caladas da noite, resoou uma vibração confusa e lugubre, produzida pelo rolar dos tres cadaveres á fralda do despenhadeiro, desencravando os seixos musgosos, e amarrotando as parasitas do valle.

.....
.....

Franklin Tavora.

¹²⁷ Encerado – oleado; lona ou pano impermeabilizado por uma camada de verniz.