MANIFESTAÇÕES DO MONSTRUOSO

A subversão das fronteiras de gêneros literários

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
LUCIANA COLUCCI
(ORGANIZADORES)

Dialogarts

MANIFESTAÇÕES DO MONSTRUOSO

A SUBVERSÃO DAS FRONTEIRAS DE GÊNEROS LITERÁRIOS

Alexander Meireles da Silva
Luciana Colucci
(Organizadores)

Dialogarts
2020

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor
Ricardo Lodi Ribeiro
Vice-Reitora
Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS
Coordenadores
Darcilia Simões
Flavio García

Conselho Editorial

Estudos de Língua	Estudos de Literatura
Darcilia Simões (UERJ, Brasil)	Flavio García (UERJ, Brasil)
Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP, Brasil)	Karin Volobuef (Unesp, Brasil)
Maria do Socorro Aragão (UFPB/UFCE, Brasil)	Marisa Martins Gama-Khalil (UFU, Brasil)

Conselho Consultivo

Estudos de Língua	Estudos de Literatura
Alexandre do A. Ribeiro (UERJ, Brasil)	Ana Cristina dos Santos (UERJ, Brasil)
Claudio Artur O. Rei (UNESA, Brasil)	Ana Mafalda Leite (ULisboa, Portugal)
Lucia Santaella (PUC-SP, Brasil)	Dale Knickerbocker (ECU, Estados Unidos)
Luís Gonçalves (PU, Estados Unidos)	David Roas (UAB, Espanha)
Maria João Marçalo (UÉvora, Portugal)	Jane Fraga Tutikian (UFRGS, Brasil)
Maria Suzett B. Santade (FIMI/FMPFM, Brasil)	Júlio França (UERJ, Brasil)
Massimo Leone (UNITO, Itália)	Magali Moura (UERJ, Brasil)
Paulo Osório (UBI, Portugal)	Maria Cristina Batalha (UERJ, Brasil)
Roberval Teixeira e Silva (UMAC, China)	Maria João Simões (UC, Portugal)
Sílvio Ribeiro da Silva (UFG, Brasil)	Pampa Olga Arán (UNC, Argentina)
Tania Maria Nunes de Lima Câmara (UERJ, Brasil)	Rosalba Campra (Roma 1, Itália)
Tania Shepherd (UERJ, Brasil)	Susana Reisz (PUC, Peru)

DIALOGARTS
Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D
Maracanã - Rio de Janeiro - CEP 20550-900
http://www.dialogarts.uerj.br/

Copyright© 2020 Alexander Meireles da Silva; Luciana Colucci (Orgs.)

Capa

Alexander Meireles da Silva

Imagem de capa

Medusa (1597) - Caravaggio

Diagramação

Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Revisão

NuTraT – Supervisão de Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães
Bruna Souza Marques
Matheus Tojeiro da Silva

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica

CATALOGAÇÃO NA FONTE

S586
C726

Manifestações do monstruoso. A subversão das fronteiras de gêneros literários.
Organização: Alexander Meireles da Silva; Luciana Colucci
Edição: Flavio García
Capa: Alexander Meireles da Silva
Diagramação: Tatiane Ludegards dos Santos Magalhães

Rio de Janeiro: Dialogarts
2020, 1ª ed. (digital)

800 – Literatura

ISBN 978-65-5683-005-6

Estudos Literários. Gótico. Fantástico. Insólito.

ÍNDICE

APRESENTAÇÃO
Alexander Meireles da Silva e Luciana Colucci 6

"O BEBÊ DE TARLATANA ROSA" COMO *WEIRD FICTION*: UMA LEITURA
Alexander Meireles da Silva 12

MONSTRUOSIDADES GROTESCAS E HORRÍFICAS EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO
Bruno da Silva Soares 28

UM SER TÃO ASSOMBRADO: MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO NO REGIONALISMO BRASILEIRO EM NARRATIVAS DE BERNARDO GUIMARÃES, HUGO DE CARVALHO RAMOS, MONTEIRO LOBATO E BERNARDO ÉLIS
Fabianna Simão Bellizzi Carneiro 46

TERRA-MÉDIA: UM LUGAR DISTANTE DE MONSTROS DESCONHECIDOS
Francisco de Assis Ferreira Melo 81

AS REMINISCÊNCIAS DA MALDADE E SUAS CONSEQUÊNCIAS: UMA ANÁLISE DOS ATRIBUTOS DO MAL EM *INÁCIO*, DE LÚCIO CARDOSO
Ubirajara Lopes da Cunha Junior e Pedro Sasse 101

A CONCEPÇÃO DO SUBLIME DE EDMUND BURKE E SEUS ASPECTOS EM *O GATO PRETO* DE EDGAR ALLAN POE
Mariana Henrique da Silva 117

AS FRONTEIRAS FANTÁSTICAS DO MONSTRO UNGOLIANT: A ARANHA DE TOLKIEN
Milena Lourenço da Silva 144

APRESENTAÇÃO

Este livro reúne os textos que foram apresentados no Simpósio "Manifestações do monstruoso: A subversão das fronteiras de gêneros literários", que compôs, ao lado de outros simpósios, a programação do IV Congresso Internacional "Vertentes do Insólito Ficcional", VII Encontro Nacional "O Insólito como Questão na Narrativa Ficcional", XV Painel "Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional". O evento foi realizado no ano de 2018 no Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro com o tema "Monstruosidades Ficcionais", celebrando, ao longo de seus três dias de realização, os 200 anos do romance *Frankenstein*, de Mary Shelley.

O simpósio teve como objetivo se colocar como um local de discussão das fronteiras do Fantástico, ou melhor, das subversões que marcam o Fantástico na sua perspectiva modal e que contemplam narrativas diversas, tais como, apenas para citar algumas, a Ficção Científica, o Gótico, a Fantasia, o Realismo Mágico, o mito e a lenda. Essa subversão de fato é uma das características do Fantástico observada em diferentes momentos. O Gótico de *O Castelo de Otranto* (1764), por exemplo, se situa entre a tradição do romance e a inovação do *novel*. A Ficção Científica em *Frankenstein* (1818) herda do Gótico o manejo do elemento insólito como disruptor da ordem, algo largamente desenvolvido nas décadas

seguintes no Gótico vitoriano. *A Metamorfose* (1915), de Franz Kafka quebra a categorização todoroviana anunciando as transformações do insólito dentro da Modernidade. Contexto este que também fomentou o *Weird fiction* finissecular explorado por H. P. Lovecraft nas suas narrativas de Horror cósmico, mesclando Ficção Científica e Horror. Assim como a criatura de Frankenstein, construída a partir de pedaços distintos de pessoas, o Fantástico também continuou com essa costura entre vertentes do insólito ficcional no século 20 por meio tanto do *New Weird* de raízes decadentistas e *weird* quanto do *Slipstream*, de origem no campo da ficção científica norte-americana e que traz aproximações estruturais com o Realismo Mágico latino-americano.

Foi guiado por este espírito que os autores e autoras a seguir nos ajudaram a compor este livro.

Em "O bebê de tarlatana rosa" como Weird Fiction: Uma leitura", Alexander Meireles da Silva propõe a leitura do conto do escritor carioca João do Rio e "O bebê de tarlatana rosa" como um conto que se alinha com as narrativas da *weird fiction* fomentada por, dentre outros escritores do século XIX, Edgar Allan Poe e Sheridan Le Fanu e desenvolvida por artistas finisseculares tais como Lord Dunsany, Arthur Machen e M. R. James. O capítulo busca demonstrar como a noite carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro da República Velha instaura um espaço insólito encarnado em seres sobrenaturais reveladores de uma realidade oculta por trás do cotidiano, simbolizando

o mal-estar do sujeito urbano diante das mudanças em curso provocados pela Modernidade.

No capítulo "Monstruosidades grotescas e horríficas em Mario de Sá-Carneiro", Bruno da Silva Soares envereda pelos caminhos de intermédio entre o monstruoso e o horrífico na contística de Mario de Sá-Carneiro buscando constatar, a partir do lugar do medo na obra do escritor português, duas possíveis vieses: uma, como a sua estratégia narrativa é usada em prol de sua diletante ideia modernista de chocar a provençal sociedade portuguesa por intermédio da literatura e a outra, como o autor dá conta de seus próprios medos, o mal-estar ante de sua sociedade, o tédio de uma vida incapaz de transcendência da alma, e a angústia de sua arte incapaz de romper com o pessimismo finissecular do século XIX.

Por sua vez, Fabianna Simão Bellizzi Carneiro convida em "Um ser tão assombrado: manifestação do gótico no Regionalismo brasileiro em narrativas de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis" a se pensar o sertão enquanto fomentador de uma literatura nacional com nuances do gótico, onde os latifúndios arruinados da região seriam metáforas da decadência e das perversões da aristocracia agrária. Objetiva-se, portanto, levantar ocorrências de elementos próprios da literatura gótica europeia no interior do Brasil, especificamente nas narrativas regionalistas de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis.

Francisco de Assis Ferreira Melo desenvolve em "Terra-Média: Um lugar distante de monstros desconhecidos" uma análise acerca do que venha a ser o monstro e o monstruoso na Terra-Média, o que significa, enquanto leitor, ser tomado por surpresas diversas. É um lugar cujas nuances se mostram conhecidas e a vida parece estar sempre procurando por meios de justificar seu valor. Essa terra imaginada por Tolkien – em *O Silmarillion*, *A queda de Gondolin*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* – não é um espaço para ficar perdido, imaginando caminhos ainda não trilhados. A própria Terra-Média se insinua por estes meandros, dividindo-se em várias regiões, indicando índices de maior ou menor civilidade entre seus povos. Isso leva à transformação de um em relação ao outro, em aberração monstruosa, dando a cada região do extenso continente o seu modo de tornar seus espaços e lugares em espaços/lugares monstruosos.

No capítulo "As reminiscências da maldade e suas consequências: uma análise dos atributos do mal em *Inácio*, de Lúcio Cardoso.", de Ubirajara Lopes da Cunha Júnior e Pedro Sasse temos a análise do que os autores chamam de "atributos do mal" no romance *Inácio* (1944), o primeiro da trilogia "O mundo sem Deus", de Lúcio Cardoso. Em seu texto eles descrevem alguns elementos da tradição gótica presentes na obra a partir da identificação e da caracterização dos atos de maldade cometidos por algumas personagens. Para este fim os autores consideram tanto os atos maus do passado –

que retornarão ao presente como uma espécie de maldição pregressa –, quanto os que ocorrem no presente da narração.

"A concepção do sublime de Edmund Burke e seus aspectos em *O Gato Preto* de Edgar Allan Poe" é o capítulo em que Mariana Henrique da Silva discute o conceito de sublime de Edmund Burke (1729-1797) no conto *"The Black Cat"* (1843) de Edgar Allan Poe (1809-1849). Para tanto, a autora recorre ao ensaio *"A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful"* (1757) em que Burke contribui com o debate recorrente no século XVIII sobre a origem das ideias morais; levando-o a investigação das diferenças entre os conceitos de belo e sublime, isto é, entre os sentimentos decorrentes da dor e do prazer despertados pelas paixões.

Em "As fronteiras fantásticas do monstro Ungoliant: A aranha de Tolkien", Milena Lourenço da Silva discute a importância do espaço na obra *O Senhor dos Anéis*, de J. R. R. Tolkien e sua relação com os personagens. Dentro desse contexto, o presente trabalho visa analisar o manejo da composição de um dos personagens criados pelo autor – a aranha Ungoliant - tendo como finalidade não apenas a análise de sua própria composição, mas também as relações que este ser, enquanto criatura monstruosa, estabelece com a fronteira, o que viria a ser e o que está para além dela.

Finalmente, em "*The Masque of the Red Death*: espaço, visualidade e narrativa em Edgar Allan Poe", Vinícius Santos Loureiro apresenta uma breve análise acerca do conto

"The Masque of the Red Death" (1842), de Edgar Allan Poe (1809-1849), destacando alguns aspectos da utilização da linguagem pelo autor para a construção da narrativa. Ao longo do texto que se segue, o autor pretende destacar como Edgar Allan Poe recorre a procedimentos descritivos para estruturar suas narrativas breves, levantando hipóteses para seu emprego.

Por fim, agradecemos aos autores e autoras que participaram do Simpósio "Manifestações do monstruoso: A subversão das fronteiras de gêneros literários" e que confiaram os seus textos para compor este livro.

Boa leitura!

Os organizadores.

"O BEBÊ DE TARLATANA ROSA" COMO *WEIRD FICTION*: UMA LEITURA

Alexander Meireles da Silva

Publicado em 1910 na obra *Dentro da noite*, o conto "O Bebê de Tarlatana Rosa", do escritor e jornalista carioca João do Rio, traz a cidade do Rio de janeiro, ou melhor, a capital federal na Primeira República, como espaço de sua narrativa. Não se trata, porém, do Rio de Janeiro iluminado da *Belle Époque* em sua busca de reconhecimento como um Paris tropical, marcada por sessões de Chás das Cinco e pela reforma urbana e sanitária levada a cabo respectivamente pelo engenheiro Pereira Passos e o sanitarista Oswaldo Cruz, mas do lado oculto de uma metrópole imersa no paradoxo entre a modernidade republicana e a tradição monarquista com a persistente presença de praticantes de umbanda, carroças puxadas por burros, viciados em ópio e prostitutas tuberculosas.

Sobre este cenário decadente, João do Rio acrescenta outra camada, o último dia do Carnaval, véspera da Quaresma. Na urbe noturna carnavalesca marcada pelos excessos, pela suspensão da racionalidade e pela inversão dos valores e normas, se tem, portanto, o lócus ideal para a erupção de uma realidade insólita, sobrenatural e, como se pretende demonstrar aqui, *weird*. Dentro deste quadro, este capítulo propõe é a leitura de "O bebê de Tarlatana Rosa" como um conto que se alinha com as narrativas da *weird fiction* fomentada por, dentre

outros escritores do século XIX, Edgar Allan Poe e Sheridan Le Fanu e desenvolvida por artistas finisseculares tais como Lord Dunsany, Arthur Machen e M. R. James. Essa expressão do fantástico alcançaria novas dimensões nos Estados Unidos nas primeiras décadas do século XX devido aos efeitos do progresso sobre o tecido da sociedade norte-americana. Assim sendo, busca-se demonstrar como a noite carnavalesca da cidade do Rio de Janeiro da República Velha instaura um espaço insólito encarnado em seres sobrenaturais reveladores de uma realidade oculta por trás do cotidiano, simbolizando o mal estar do sujeito urbano diante das mudanças em curso provocadas pela Modernidade.

Considerando o pouco espaço acadêmico ainda reservado à discussão sobre o *weird* no Brasil, mesmo na esfera dos estudos do fantástico no país, faremos primeiramente um breve panorama de seu percurso dentro do *zeitgeist* de virada do século dezenove para o vinte apontando seu diálogo com outras formas literárias como o Gótico, a história de fantasma, a Fantasia e a Ficção Científica e a complexidade que cerca sua definição. Na sequência, verificaremos como o conto "O bebê de tarlatana rosa" possui uma dimensão *weird* evidenciando a manifestação deste subgênero do fantástico em nossas letras nacionais em alinhamento com sua presença na Europa.

A Ficção *Weird* está intimamente associada a dois nomes: Primeiro, o escritor norte-americano H. P. Lovecraft, nome que se tornou sinônimo de ficção *weird* nas décadas de 1920 e 1930 e um dos principais disseminadores desta expressão

do fantástico no país (JOSHI, 2014, p.493). Segundo, a revista *Pulp Weird Tales*, publicada desde 1923 e que se tornou, como seu título anuncia, a principal revista dedicada ao *weird* na América, além de ser considerada uma das precursoras na adoção do sobrenatural e do oculto como temas centrais de sua linha editorial (VANDERMEER & VANDERMEER, 2011, p.xvi).

No caso de H. P. Lovecraft, o autor de "O chamado de Cthulhu" (1928) foi o primeiro escritor a perceber que seu trabalho se alinhava com um conjunto de obras anteriores a ele que compartilhavam como elemento em comum a presença de algo fugidio, indefinido, *weird*, mas perceptível ao subverter a realidade ficcional construída. Essa constatação o levou a buscar uma definição deste corpus em seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura* (1927). Para ele, a ficção *weird* precisa trazer

> uma certa atmosfera inexplicável e empolgante de pavor de forças externas desconhecidas precisa estar presente; e deve haver um indício, expresso com seriedade e dignidade condizentes com o tema, daquela mais terrível concepção do cérebro humano – uma suspensão ou derrota maligna e particular daquelas leis fixas da Natureza que são nossa única salvaguarda contra os assaltos do caos e dos demônios dos espaços insondáveis. (2008, p.17)

Percebe-se na afirmação de H. P. Lovecraft a complexidade em se compreender o *weird*, algo que também se reflete em sua tradução para o português. O que é *weird*? Estranho?

Fantástico? Insólito? A utilização do termo "história fantástica" na edição em português da editora Iluminuras ao traduzir *"weird tale"* evidencia a perda de dimensões abarcada pelo original em inglês, o que faz com que se prefira neste texto o uso de "ficção *weird*" de forma a manter o impacto proposto por Lovecraft. Outras palavras mencionadas pelo escritor como "Uma certa", "inexplicável" e "desconhecidas" evidenciam a dificuldade de entendimento dessa narrativa nascida nas últimas décadas do século dezenove na Inglaterra Vitoriana.

Como exatamente se estrutura a ficção *weird* e como ela se relaciona com outras vertentes literárias vigentes no período que também estavam se reconfigurando ou ascendendo como a Fantasia, o Gótico, a História de Fantasma, a Ficção Científica e o próprio Fantástico como gênero literário? Quanto a esse último, e diferente da perspectiva teorizada por Tzvetan Todorov (1992) em que o gênero fantástico se configura como a irrupção do sobrenatural na realidade cotidiana levando protagonista (e leitor) à hesitação, a ficção *weird* trabalha na revelação de que o sobrenatural ocupa o mesmo espaço do natural, ora sendo descoberto ora se insinuando no cotidiano do protagonista (e do leitor), se colocando como agente de ansiedade na sua relação com o mundo. Assim sendo, o *weird* vai reproduzir simbolicamente o impacto da Modernidade de fim do século XIX e início do século XX sobre o indivíduo. Como Marshall Berman (1986) explica:

> Ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria,

> crescimento, autotransformação das coisas em redor – mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que temos, tudo o que sabemos, tudo o que somos. [...] ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. (p.15)

Ambiguidade e angústia são palavras chaves para compreender o *weird* como um fenômeno relacionado à Modernidade, momento histórico este que afetou profundamente o fantástico no geral não apenas em sua expressão como modo, mas também como gênero literário compreendido entre fins do século XVIII e início do século XX.

Um olhar mais detalhado sobre suas manifestações a partir dos primeiros momentos de seu estabelecimento em contos do escritor Arthur Machen, Lord Dunsany, Algernon Blackwood e M. R. James mostram que o *weird* se alicerça no incomodo provocado pelo ambiente finissecular. Esse comportamento se efetiva em diferentes formas: ora se alinhando com temas trabalhados pela literatura Gótica, ora estabelecendo diálogo com o discurso praticado pela emergente Ficção Científica no século XIX, ora buscando na tradição da Fantasia um suporte para a manifestação dessa postura diante das mudanças. Nesta interpretação destaca-se que o *weird* não busca em elementos do fantástico tradicional, como fantasmas, vampiros, lobisomens, alienígenas e demônios suporte para a veiculação de suas ideias, pois estes seres já evocam respostas específicas vinculadas a uma visão específica do sobrenatural alicerçada

em todo um discurso prévio. Em seu lugar os personagens tomam ciência do indefinido, do evanescente, do disforme e do caos aparente que configura o elemento sobrenatural e que desafia tentativas de compreensão e apreensão. Neste sentido, em que tomamos o conto "O Bebê de Tarlatana Rosa", cabe analisar a influência da noite carnavalesca da urbe carioca como espaço simbólico de uma realidade oculta por trás de máscaras e tênues luzes.

Ainda que seja uma das festas mais populares e disseminadas no mundo, o Carnaval possui raízes e funções ainda pouco compreendidas na cultura de diversos povos (KINSER, 2002, p.58) e que apontam para questões abordadas pela literatura *weird*. Ainda que ele comece a ganhar forma na Idade Média dentro do Cristianismo do século dez como um festival que marcava os dois ou três dias ou mesmo uma semana que antecediam a Quarta-feira de Cinzas, o Carnaval (*carnelevare*, do latim, "despir-se da carne") possui presença desde a aurora da humanidade na Babilônia na forma de antigos rituais cuja função social se assemelhava, em partes, a celebração que conhecemos hoje. Este era o caso da festividade conhecida como Saceia em que por alguns dias um prisioneiro libertado e assumia temporariamente o papel de regente, sendo permitido inclusive a dormir com as esposas do rei. Ao fim da festa, este indivíduo era empalado.

Celebrações marcando o término do inverno e início da primavera guardando similaridades com o Carnaval cristão também ocorriam na Grécia, em Roma e regiões onde hoje

estão a Alemanha e outros países eslavos. A festa romana da Lupercalia, por exemplo, celebrada em 15 de fevereiro, possui registros históricos que remontam a 495 da nossa era, mas que se especula já acontecia em períodos pré-romanos (KINSER, 2002, p.58). Na ocasião, animais eram sacrificados visando à expulsão de espíritos malignos e a purificação da cidade. Como parte das celebrações mulheres inférteis era açoitadas de forma que a carne rubra delas estimulasse a fertilidade.

Longe, portanto, de ser uma celebração de base cristã o Carnaval se coloca como mais uma das festas de base pastoril e agrícola apropriadas pela Igreja Católica medieval com o objetivo de por um fim a sua prática por grupos sociais mais ligados a terra. Durante o século XI, rapazes se travestiam de mulheres no Carnaval e percorriam as vilas durante a noite invadindo as casas e beijando as donzelas. Essas pessoas se colocavam como seres da fronteira entre os vivos e os mortos. Por estas e outras razões e diferente de outros casos como o Samhain, que posteriormente daria origem ao Halloween, rituais como as festas dionisíacas, a Saturnalia e a Lupercalia causavam particular preocupação entre pensadores católicos pelo seu caráter subversor das posições sociais dentro da sociedade medieval. Para combater esse quadro, no século VII a Igreja criou a Quaresma e posicionou o Carnaval nos dias anteriores a celebração religiosa. Dentro da perspectiva católica, os fieis poderiam cometer seus excessos físicos e morais para, na sequência, se despir da carne e entrar na reflexão religiosa.

Nesta visão, ao se inverter o lugar de cada um, também se invertia os papéis religiosos e o Diabo assumia o lugar de Deus como regente do mundo. Como explica Peter Burke (1989):

> O Carnaval era uma representação do "mundo virado de cabeça pra baixo", tema favorito na cultura popular dos inícios da Europa moderna*; le monde renversé*, *Il mondo Allá rovescia die verkehrte Welt*. O "mundo de ponta-cabeça" prestava-se a ilustrações, e dos meados do século XVI em diante foi um tema predileto em estampas populares. (p.212)

Essa subversão da realidade cotidiana caracteriza o Carnaval conforme retratado no conto de João do Rio contida em *Dentro da noite* (1910), coletânea esta que, segundo João Carlos Rodrigues (2002), contém "A maior coleção de taras e esquisitices até então publicada na literatura brasileira. [...] Um clima opressivo de cores e cheiros, de personagens tão próprios do estilo Decadentista." (RODRIGUES, p.12). Estas "esquisitices", que convém mencionar, é uma das possíveis traduções para *weird*, vão ao encontro da influência do Decadentismo sobre o surgimento da literatura *weird* no que se refere ao reconhecimento de diferentes camadas que compõem o espaço urbano:

> A cultura ocidental, o argumento decadente acredita, se habituou a uma visão de nascimento e crescimento como positivo, e decadência e morte como negativo, quando de fato eles são todas partes de um pacote indivisível e não-progressivo. (DENISOFF, 2012, p.32, tradução nossa)

Refletindo o impacto na Europa e no Brasil de *Psychopathia Sexualis* (1886), de Krafft-Ebing enquanto principal manual do discurso médico e positivista do século XIX e início do século XX a apresentar as diferentes formas de perturbação da vida sexual humana (SILVA, 2014, p.144) "O bebê de Tarlatana Rosa" tem o espectro da sífilis como um dos constituintes tanto da atmosfera insólita dos excessos carnavalescos experimentado pelo devasso Heitor de Alencar quanto da realidade decadente oculta pelo véu da moral do período.

Ambientado na última noite do Carnaval do Rio de Janeiro da *Belle Époque*, o conto de João do Rio destaca o fascínio que a Rua exerceu sobre o cronista carioca nos primeiros anos da República Velha. Como ele destaca em *A alma encantadora das ruas* (2008):

> Oh! SIM, as ruas têm alma. Há ruas honestas, ruas ambíguas, ruas sinistras, ruas nobres, delicadas, trágicas, depravadas, puras, infames, ruas sem história, ruas tão velhas que bastam para contar a evolução de uma cidade inteira, ruas guerreiras, revoltosas, medrosas, speenéticas, esnobes, ruas aristocráticas, ruas amorosas, ruas covardes, que ficam sem pinga de sangue... (RIO, 1987, p.7)

A Rua é o espaço por onde circulam os cavaleiros e damas da urbe carioca e os automóveis recém-chegados à capital federal. É na noite, todavia, que este local se configura como o lócus do estranhamento marcado por crime, corrupção e vício. Esta dualidade está evidenciada no principal livro de contos de João do Rio – *Dentro da noite* (1910) – em que a rua é o cenário

habitado por desajustados, tuberculosas, sádicos, pervertidos, hiperistéricos e outros seres noturnos e anormais.

É na rua que se passa a aventura de Heitor de Alencar narrada para os seus companheiros e companheiras da boemia no gabinete do barão Belfort. Ao se juntar ao grupo, para quem ele narra sua "bela aventura" (RIO, 2002, p.127), como destaca o barão Belfort, o leitor e a leitora são levados à exploração de Heitor dos segredos do Carnaval carioca em bailes de salão e bailes públicos. A intenção do boêmio é clara:

> Não há quem não saia no Carnaval disposto ao excesso, disposto aos transportes da carne e às maiores extravagâncias. O desejo, quase doentio é como incutido, infiltrado pelo ambiente. Tudo respira luxúria, tudo tem da ânsia e do espasmo, e nesses quatro dias paranoicos, de pulos, de guinchos, de confianças ilimitadas, tudo é possível. (RIO, 2002, p.121)

A estrutura do conto de João do Rio estabelece um paralelo com outra narrativa alinhada com o que viria a ser a estética decadentista e também caracterizada pela atmosfera de excessos de uma festa de máscaras: "A máscara rubra da morte" (1842), de Edgar Allan Poe. Se no conto do escritor norte-americano temos o Príncipe Próspero que se refugia em seu castelo junto com seus convidados para festejar em meio à morte que assola o seu reino, em "O bebê de tarlatana rosa" temos um folião que vai às ruas do Rio de Janeiro para festejar em meio à luxúria, devassidão e decadência.

Nos dois casos surgem encarnações monstruosas dos espaços habitados pelos protagonistas, remetendo a função do monstro na perspectiva de Jeffrey Jerome Cohen: "O monstro nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural — de uma época, de um sentimento e de um lugar" (COHEN, 2000, p.26). Tanto a Morte Rubra quanto o Bebê são lembretes para os protagonistas de que a Morte e a Luxúria estão ao redor deles e os leva a encarar outra realidade, o que revela a dimensão *weird* do conto de João do Rio.

Surgindo no final do século dezenove a ficção *weird* se infiltrou no discurso racionalista finissecular se colocando na sombra do fantástico gênero e do fantástico modo nas vertentes da Fantasia, Gótico, Horror, Ficção Científica e do Realismo Mágico. Ocupando as fronteiras do insólito até hoje ele desperta indagações sobre suas características e temas ou mesmo de sua própria existência. O *weird* se alimentou na Europa das ansiedades provocadas pelas extremas mudanças levadas a cabo pela Revolução Industrial, pelas teorias científicas da Era Vitoriana e pelas incertezas características de momentos de virada de séculos. No contexto brasileiro, como demonstrado em "O bebê de Tarlatana Rosa", de João do Rio, as reformas profundas dos governos da República Velha afetaram a vida de toda a população do Rio de Janeiro, Capital Federal, durante a *Belle Époque*, despertando o mal estar do ser humano diante do mundo que se transformava ao seu redor por meio de forças enxergadas como incompreensíveis e, portanto, temíveis.

Essa composição de forças que escapa da apreensão do indivíduo ganha forma no ser indefinido identificado como o Bebê de Tarlatana Rosa, que surge para Heitor de Alencar no primeiro dia de Carnaval e é assim descrito pelo narrador:

> Olhei-lhe as pernas de meia curta. Bonitas. Verifiquei os braços, o caído das espáduas, a curva do seio. Bem agradável. Quanto ao rosto era um rostinho atrevido, com dois olhos perversos e uma boca polpuda como se ofertando. (RIO, 2002, p.122)

Ainda que atraído por essa misteriosa criatura, encarnação do Carnaval, o boêmio não pode dar vazão aos seus impulsos por conta do grupo que o acompanha e vai reencontrá-la brevemente na avenida no Domingo. Ao ser perguntado para onde iria, o bebê responde: "À toda parte!" (RIO, 2002, p.123), voltando a fazer parte do tecido do Carnaval na sequência.

Sem encontrar o objeto de seu desejo na segunda-feira, é na terça-feira, último dia de folia, que Heitor de Alencar vai ter o seu encontro definitivo com o espírito do Carnaval a partir do seu comportamento devasso. Como um devoto de deuses pagãos, suas ações se alinham com a atmosfera de luxúria e devassidão:

> Na terça, desliguei-me do grupo e caí no mar alto da depravação, só, com uma roupa leve por cima da pele todos os maus instintos fustigados. De resto a cidade inteira estava assim. [...] Eu estava trepidante, com uma ânsia de acanalhar-me, quase mórbida. (RIO, 2002, p.123)

O resultado é que às "três horas da manhã" (RIO, 2002, p.124), horário comumente relacionado no folclore ao momento da noite quando os demônios e bruxas estão mais ativos, o boêmio tem seu enlace sensual com o bebê. Neste ponto, a união do sexo e devassidão no início do século XX traz a tona o fantasma das doenças venéreas, e, mais especificamente, da sífilis.

É relevante salientar que apesar do seu potencial narrativo como a mais devastadora doença do século XIX relacionada a práticas sexuais promíscuas, causando a morte ou invalidez de vários artistas da virada do século, a sífilis não foi tratada de forma direta pela literatura fantástica na Europa e no Brasil, devido às rígidas normas vitorianas quando o assunto era o sexo. Todavia, há claras referências nos romances *Drácula* (1897), de Bram Stoker e *O estranho caso de Dr. Jekyll e Mr. Hyde* (1886), de Robert Louis Stevenson dos efeitos da sífilis sobre o corpo e o espírito do acometido, como a decadência física e mental sentida pelos personagens. O mesmo também se encontra na personagem do bebê de tarlatana rosa depois que esta é desmascarada pelo pervertido Heitor de Alencar, revelando "uma cabeça sem nariz, com dois buracos sangrentos atulhados de algodão, uma caveira que era alucinadamente uma caveira com carne..." (RIO, 2002, p.126). Resta a Heitor de Alencar o horror além da compreensão e da racionalização: "Despeguei-a, recuei num imenso vômito de mim mesmo. Todo eu tremia de horror, de nojo" (RIO, 2002, p.126).

Transtornado pelo espelho de sua própria decadência e podridão moral, o narrador foge da sífilis e da realidade escondida na noite da *Belle Époque* carioca. “Foste tu que quiseste...” (RIO, 2002, p.126), responde o ser com a máscara de bebê como que sinalizando que havia sido Heitor de Alencar quem invocou o ser de sexualidade não definida, o que permite a leitura do usuário do adereço com ‘“voz áspera e rouca”’ (RIO, 2002, p.124) como sendo um travesti. Tal interpretação é reforçada pelo fato de que a sífilis sempre ter sido vinculada diretamente aos homossexuais e prostitutas e outras criaturas desviantes (RICHARDS, 1993, p.135), habitantes dos contos de *Dentro da noite*.

“Não resisti. Afastei-me, apressei o passo e ao chegar ao largo inconscientemente deitei a correr como um louco para a casa, os queixos batendo, ardendo em febre.” (RIO, 2002, p.126). Incapaz de apreender a realidade de horror que vivenciou, o corpo de Heitor de Alencar reage de forma instintiva, refletindo a incapacidade da mente humana em dar sentido racional ao contato com a encarnação do ser intersticial, encarnação decadente da festa da carne: “Só no Carnaval é que eu posso gozar. Então aproveito, ouviste? Aproveito.” (RIO, 2002, p.126). Assim sendo, como um perseguidor da luxúria e da devassidão, o protagonista de João do Rio acaba descobrindo uma dimensão profana suspensa entre a ordem e o caos habitada por seres *weird*. Dentro do cenário apresentado neste texto, percebe-se então que é possível verificar a manifestação

da Ficção *Weird* no contexto da literatura fantástica brasileira do início do século vinte, o que apresenta novas possibilidades para pesquisadores e pesquisadoras que tenham a coragem de adentrar o insólito colocado pelo *weird*.

REFERÊNCIAS

BERMAN, Marshall (1986). *Tudo que é sólido desmancha no ar.* A aventura da modernidade. Carlos Moisés e Ana Ioratti (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

BURKE, Peter (1989). "O mundo do carnaval." In: BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Denise Bottmann (Trad.). 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras. p.202-228.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos monstros*: os perigos e os prazeres da confusão das fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, p.23-61.

CUDDON, J. A. (1991). "Decadence" In: _____ (Ed.). *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3.ed. London: Penguin Books. p.220-221.

DENISOFF, Dennis (2012). "Decadence and aestheticism". In: MARSHALL, Gail. (Ed.). *The Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press. p.31-52. (The Cambridge Companion to).

JOSHI, S. T. (2014). *Unutterable Horror*: A History of Supernatural Ficion. (2: The Twentieth and Twenty-first Centuries). New York: Hippocampus Press.

KINSER, Samuel. (2002). "Carnival" In: LINDAHL, Carl & MCNAMARA, John & LINDOW, John. (Eds.). *Medieval Folklore*: A guide to myths, legends, tales, beliefs, and customs. New York: Oxford University Press, p.58-61.

LEVIN, Orna Messer (1996). *As figurações do dândi*: um estudo sobre a obra de João do Rio. Campinas: Editora da UNICAMP.

LOVECRAFT, H. P. (2008). *O horror sobrenatural em literatura*. Celso M. Paciornik (Trad.). São Paulo: Iluminuras.

PORRU, Mauro (2002). "Prefácios do imaginário decadentista". In COUTINHO, Luiz Edmundo Bouças. (Org.). *Arte e artifício:* manobras de fim-de-século. Rio de Janeiro: UFRJ. p.57-68.

RICHARDS, Jeffrey (1993). *Sexo, desvio e danação*: as minorias na idade média. Marco Antônio Esteves da Rocha e Renato Aguiar (Trad.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

RIO, João do (1987). *A alma encantadora das ruas***.** Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura. Biblioteca Carioca. vol.4

RIO, João (2002). "O bebê de Tarlatana Rosa". In: _____. *Dentro da noite*. São Paulo: Antiqua. p.120-127.

RODRIGUES, João Carlos (2002). "Prefácio". In: RIO, João do. *Dentro da noite.* São Paulo: Antiqua, p.1-15.

RUDDICK, Nicholas (2012). "The fantastic fiction of the fin de siècle". In: MARSHALL, Gail. (Ed.). *The Fin de Siècle*. New York: Cambridge University Press. p.189-206. (The Cambridge Companion to).

SILVA, Alexander Meireles da (2008). *O admirável mundo novo da República Velha*: o nascimento da ficção científica brasileira no começo do século XX. Tese de Doutorado em Literatura Comparada. Rio de Janeiro: UFRJ, Faculdade de Letras.

*SILVA, Alexander Meireles da (2014). "*Sob o domínio do Rei Peste: a função das doenças e epidemias no Gótico brasileiro da República Velha*". SOLETRAS Revista, 27. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. In* https://goo.gl/En5xSu *Acesso em 20.Mar.2019.*

TODOROV, Tzvetan (1992). *Introdução à literatura fantástica.* Maria Clara Correa Castello (Trad.). 2.ed. São Paulo: Editora Perspectiva. (Coleção Debates 98).

VANDERMEER, Ann & VANDERMEER, Jeff (2011). "Introduction". In: _____. *The Weird*: a compedium of strange and dark stories. New York: A Tor Book. p.xv-xx.

MONSTRUOSIDADES GROTESCAS E HORRÍFICAS EM MÁRIO DE SÁ-CARNEIRO

Bruno da Silva Soares

Mário de Sá-Carneiro, na forma como elaborou seus enredos, foi um importante expoente para a Literatura Portuguesa modernista. Abordando na narrativa diversos temas como o romance policial, o investigativo e o sobrenatural, o autor realizou também transposições para a prosa de temas comumente ligados à sua poética. Esse repertório temático apresenta o mistério, o limite da razão e da loucura, da realidade empírica e do além, o que permite alocá-lo, pela crítica especializada, como um autor do Fantástico, este entendido não apenas pela leitura genológica de Todorov em sua *Introdução à literatura fantástica* (2008), mas também como um modo discursivo, pela forma como outros pesquisadores do Fantástico o percebem, vide Filipe Furtado em seu estudo *A construção do fantástico na narrativa* (1980).

Dentro dessa possibilidade, seja no conceito genológico clássico ou no conceito modal, o Fantástico apresenta um elemento narrativo que David Roas considera a pedra basilar de sua formação: o medo. Concordando com o teórico espanhol, percebe-se que o medo não é apenas essencial ao enredo fantástico de uma forma geral, mas que, em Mário de Sá-Carneiro, permite-se constatar dois possíveis vieses:

uma, sendo a estratégia narrativa em prol de sua diletante ideia modernista de chocar a provençal sociedade portuguesa por intermédio da literatura; a outra, tratando-se da forma como o autor dá conta de seus próprios medos, o mal-estar ante de sua sociedade, o tédio de uma vida incapaz de transcendência da alma e a angústia de sua arte incapaz de romper com o pessimismo finissecular do século XIX.

Por intermédio de ações grotescas e medonhas, há momentos de tensão em Sá-Carneiro que a narrativa beira apresentar o potencial monstruoso de seus personagens, como quem despertasse um potencial para práticas nefastas, beirando o limite da sanidade e, com isso, produzindo criaturas de comportamento apavorante, como se vê em Raul Vilar, o escultor que num rompante insano e violento, atenta contra a vida da própria esposa, desejando-lhe desfigurar o rosto para enaltecer a beleza de sua alma.

Em outros casos, como o do professor Domingos Antena, a monstruosidade não se encontra no personagem ou nas escolhas de suas ações, mas no processo com que este conduz suas pesquisas científicas. Entre a ambientação de uma ficção científica caricatural, e um enredo de investigação policial, os experimentos de Domingos Antena constroem, nesta novela, uma forma particular de terror, próxima do que Lovecraft denominou ser horror cósmico, em seu ensaio *O horror sobrenatural em literatura* (1927), mas que em Mário de Sá-Carneiro, se apresenta não como uma força vinda

do espaço infinito, mas de outras formas de existência além do plano físico, empírico, que no caso do enredo analisado, é a possibilidade de infinitas dimensões da existência.

O monstruoso se faz presente até na forma cruel com que um amante pode tornar a morte de sua amada em um momento fixo no tempo e assimilá-lo de tal forma que o aprecie eternamente, como ocorre no fixador de instantes e o uso fatídico de seu poder divino, capaz de parar o tempo e o espaço conforme bem lhe aprouver.

A proposta deste estudo é, portanto, enveredar por esses caminhos de intermédio entre o monstruoso e o horrífico, dialogando com os conceitos de Kayser, do próprio Lovecraft – ainda que este não seja um texto teórico, é uma referência para os estudos do horror e do terror, especialmente condizente com os enredos que são lidos neste trabalho - e as teorias de Jeffrey Cohen com algumas de suas sete teses sobre o monstro.

Para entender o porquê de autores se interessarem em produzir uma literatura que provoque níveis de medo, recorre-se às ideias de Kayser em seu estudo sobre o grotesco, no tocante à relação deste com o horror. O pesquisador alemão afirma que o leitor procura a narrativa do grotesco horrífico para questionar seus próprios valores e que a proposta é causar-lhe medo, como quem encontra em um espelho o que apavora a si próprio:

> Também a literatura de horror quer transmitir medo ao leitor, coisa que ele por si mesmo procura; deseja mostrar-lhe que abismos, à cuja

> beira ele próprio se posta de bom grado. Temos o mesmo que antes: a problemática do artista, os lados noturnos da alma, a magia sinistra entre o amor e a morte, o caráter satânico do crime. (2013, p.121)

A problemática do artista indicada por Kayser parece ser aplicável às narrativas de autores que se dedicam ao tema do medo como foco de sua produção, como é o caso de Hoffmann e Poe, citados como exemplo pelo teórico alemão. Todavia, no que se refere ao século XX, Kayser percebe uma diferença significativa sobre essa intencionalidade de provocar o medo no leitor:

> A literatura de horror no segundo decênio do século XX não quer mais incorporar o noturno. Na medida em que não cumpre simplesmente a função de meter medo - e boa parte desta literatura se contenta com isto - tende a abalar as categorias vigentes na imagem burguesa do mundo. É mais forte do que a literatura de terror por volta de 1800 e relaciona-se, de forma inequivocamente opositiva, com a situação sociológica do seu tempo. (KAYSER, 2013, p.121)

Essa afirmação coloca a literatura de horror como algo que pode ter função além do entretenimento e difundir outra perspectiva: a do horror ser uma forma de expressão não apenas do universo intra-diegético, mas, também, do contexto social e do cultural a que a obra possa se vincular. E, com isso, ocorre que, às vezes, sem a intenção explícita de horrorizar seu leitor, o texto ficcional acaba por fazê-lo devido à sensibilidade

oriunda do absurdo e da perspectiva de transgressão do real que é representada no enredo e transferida a quem lê o texto e aceita cumprir seu papel no que se assemelha à suspensão da descrença entre autor, texto e leitor.

Roas também entende essa questão moderna do grotesco em diálogo com a modernidade, elegendo-a como a ruptura entre as duas formas do grotesco: o humorístico e o horrífico:

> Se examinarmos a história dessa categoria estética, comprovaremos que até o século XVIII o grotesco é mais cômico e despreocupado porque só é visto como desproporção e deformidade, um caminho ideal para a sátira e a paródia; mas quando o sublime e outras novidades estéticas passam a se impor - rompendo com a concepção clássica e proporcional da beleza -, o grotesco adquire uma tonalidade diferente, sem abandonar o efeito humorístico, mas atenuando-o. Esse é o momento em que surge o grotesco moderno, que deixará de ser interpretado simplesmente em função de uma ordem da qual ele seria um desvio. (2014, p.192)

Sá-Carneiro encontra-se nesse meio termo entre a herança do gótico e a perspectiva moderna como um autor de transição nessa relação que seu grotesco horrífico - em verdade, talvez isso seja considerável a todo o seu conjunto de narrativas de medo -, se torna uma representação do homem português metonimizando o homem moderno europeu. Quer seja como um *flâneur* ou um dândi, este indivíduo

sá-carneiriano se vê deslocado em sua época e o que o atormenta é o paralelo do mundo acelerado pelo Futurismo tecnológico e filosófico ante às possibilidades de investigação do além, da alma, da psique.

Dessa leitura, vê-se que o autor relaciona a forma grotesca como parte de suas histórias que tematizam um *locus horribilis* entre o gótico e o horror, fazendo uso do grotesco horrífico para denunciar que a verdadeira beleza só pode ser alcançada pela desfiguração do corpo, que terá sua integridade destruída com o propósito maior de desvendar o fascínio potencial da alma humana.

Na narrativa de "Loucura...", em que o artista Raul Vilela, anos após o casamento, torna-se aficionado pelo amor que sente por sua esposa Marcela - cuja beleza física é exaltada em diversas partes do enredo - e acaba desenvolvendo o desejo incontrolável de destruir-lhe o corpo para, literalmente, eternizar a beleza da alma, crente na condição superior e bela do caráter de sua amada. O narrador, seu amigo mais antigo, conduz a história alternando entre momentos de memórias do passado que tiveram em comum com descrições de escândalos que o comportamento desviante de Raul e Marcela provocam na sociedade lisboense.

É nessas passagens que se percebe a inconstância da sanidade de Raul, pois em suas ações e sentimentos, age como um galhofeiro sedutor e provocante, sem qualquer freio social, inclusive, quando a situação se relaciona com a esposa,

– ele até mesmo oferece ao amigo narrador que vislumbrasse o corpo nu de Marcela – e, subitamente, muda seu discurso para uma figura de emoções pessimistas, tristes, desesperadas, como quem suplica por ajuda para encontrar alguma resposta que sua alma não consegue obter do mundo em que vive, chegando a pensar em cometer suicídio.

No desenrolar dessas emoções conflitantes, o ápice do enredo se dá pela decisão de Raul em destruir o rosto de Marcela, como quem retirasse camadas de argila de uma de suas esculturas, porém, sua esposa é um ser vivo, e ansioso por romper a barreira da casca viva, extraindo-lhe a beleza imortal da alma, sua lucidez não o permite razão lógica em relação ao ato monstruoso que pretende: "*Vou-te matar o corpo para dar mais vida à alma...* vou-te dar a eternidade... fazer parar o tempo..." (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.296).

O tempo é outra forma insólita que o autor busca como realidade externa ao mundo conhecido pelos personagens em suas novelas e contos. Na narrativa de "A estranha morte do professor Antena", o autor exercita um modelo de história investigativa centrada no cientificismo caricatural da realidade que aponta, em seu discurso, a distorções grotescas, como a descrição física do professor e as convulsões epilépticas identificadas em sua pesquisa. Há estranheza – e algum grau sutil de medo – nos elementos que compõem o espaço do laboratório e nos processos práticos que devem acontecer de suas experiências – partes dos líquidos e luzes do local são

misturas de cores e de substâncias inexistentes no universo fora do texto, mas macabras em sua suposta composição e efeitos.. Até nas fórmulas das anotações encontradas, uma vez que essas não representam qualquer postulado matemático ou físico compreensível pela realidade externa ao texto, o incomum é transmitido de forma caricatural:

> Em outros maços de papeis existem séries de cálculos e de fórmulas químicas que provavelmente se relacionaram com a busca da maravilha. Os cálculos, porém, são indecifráveis na sua maioria, e as fórmulas de impossível leitura, visto que, a par de símbolos conhecidos, muitos outros figuram que não podemos identificar. A fórmula que mais se repete é esta: W^3Y^2XN Rº.Alpha. (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.528)

Descrevendo o mundo pelo olhar da investigação detetivesca do discípulo de Domingos Antena, a história é conduzida pelo discurso de anotações sobre uma pesquisa e suas relações com a noção de tempo e espaço, cujas conclusões levam a crer na grande descoberta, da parte do professor Antena, da Quarta Dimensão da existência.

O corpo do professor é encontrado atropelado e esfacelado em uma autoestrada, à noite, e sem nenhuma testemunha por perto. Após averiguação do corpo e conferência dos automóveis próximos à região, nenhum parece conferir com as marcas encontradas. O assassinato parece beirar o impossível e para tentar averiguar o ocorrido, o narrador, discípulo principal de Domingos Antena, é convocado para

procurar, nas anotações e experimentos do laboratório de seu mestre, quaisquer pistas que possam ajudar a esclarecer seu desaparecimento e o consecutivo encontro do cadáver.

Relacionando teorias sobre os sonhos, epilepsia, arte e fórmulas fantásticas que se assemelham à física do mundo extra textual, o narrador consegue formular a hipótese de que em uma tentativa desesperada o professor tenha experimentado em si mesmo o processo de viagem extra dimensional, mas que, nesse desenrolar, parte de seu corpo fora projetado no que seria uma rodovia da outra dimensão, sofrido um atropelamento e então realocado à realidade original em que vivia.

O horror grotesco decorre nessa novela não da descoberta de outras dimensões em si, mas das evidências encontradas pelo professor, que apontam como determinados estereótipos conseguiriam captar sinais da Quarta Dimensão: os ataques epilépticos sugeridos como deformação da mente e corpo são descritos detalhadamente como um processo científico *in natura* de como os epilépticos, por exemplo, seriam capazes dessa percepção. Seus cérebros, presos à Terceira Dimensão, a nossa, distorcem-se por conta da transposição que fazem durante os espasmos, por se deslocaram no tempo, para outras vidas, oriundas de diversas dimensões: “O epiléptico, durante as crises, regressará a uma vida anterior - nada entanto nos podendo contar, [...] pois a adaptação dos seus órgãos à vida de ontem, e a respectiva desadaptação à vida de hoje, teriam sido inteiras.” (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.523).

O mistério é mantido pelo narrador que engenhosamente deduz a pergunta sobre o que seria descoberto nessas crises epilépticas avisando ao leitor, previamente instigado pela curiosidade, da impossibilidade de descoberta do ocorrido nessas crises fisiológicas. Ou seja, sabe-se que *algo* forte o bastante para provocar espasmos ocorre e que seria grandioso o suficiente para vincular informações distorcidas do espaço e do tempo ao corpo grotesco, deformado pelos movimentos epilépticos, mas essa sabedoria se perde quando o doente retorna à condição saudável, controlada. Seria necessário entregar-se por inteiro à deformidade do corpo para se alcançar a verdade da alma, tal como ocorre com Marcela em "Loucura..."? Não se podendo responder, o enredo deixa em aberto essa minúcia que, todavia, perpassa outros enredos sá-carneirianos, como ocorre com o terceiro exemplo que se discute nesse estudo.

Em "O fixador de instantes", o tempo é novamente um tema usado como algo que desloca o discurso do real para o grotesco. Nesta narrativa, entretanto, ao contrário de uma abordagem que dialoga por meio de intertextualidades com os contos detetivescos, como ocorre com o professor Antena, o autor se concentra em outra forma mais frequente em suas histórias, isto é, a percepção da personagem baseada em insanidade ou iluminação superior da existência.

O enredo, cujo narrador parece agir como Raul Vilar, de "Loucura...", afirma possuir o poder de paralisar e colecionar

momentos específicos do tempo e do espaço. Para definir o grau de força de seu poder, este confessa ter inclusive congelado e guardado para si um ano inteiro de uma cidade. Esse processo ocorre de tal forma que somente ele seja capaz de presenciar, interagir ou mesmo ter consciência do que se passa nesses instantes fixos:

> Eu, se perdi as almas, tenho os corpos para mais frisantemente as recordar. Embalsamei o instante.
>
> Eis tudo.
>
> Não ressuscito. Petrifico.
>
> Uma das minhas obras melhor trabalhadas; não digo das superiores - entanto das mais conseguidas - foi a fixação dum ano duma grande capital, dentro de mim, para sempre. (SÁ-CARNEIRO ,1995, p.531)

A prática desse poder, não explicado em momento algum, atinge o limiar da sanidade do personagem quando este se apaixona e, motivado pela eternidade da beleza sublime de sua amada, assassina-a ritualisticamente: "*Foi para te rezar que te dourei de morte*. Ó estátua da hora!, ó minha cor, ó meu som, ó meu aroma - sempre te hei-de sentir, e fremir e divagar.." (SÁ-CARNEIRO, 1995, p.537). Esse desejo, que se mostra grotesco em essência, se consolida com a manifestação de horror pessoal que desafia ainda mais a lógica do leitor: ao fixar a si mesmo no instante final da morte de sua amada, o narrador acaba repetindo, a nível psicológico, o tema adotado em "Loucura...", como esperava conseguir o personagem Raul

Vilela, que visava a eternizar a alma pela deformação do corpo de Marcela. A diferença é que a amada do fixador de instantes não se veria deformada fisicamente, mas não se pode dizer que ainda é monstruosa a decisão de fazer sua morte um pequeno bibelô para agradar a um louco que sente prazer em vê-la morrendo eternamente?

Dentro ainda do contexto moralizante, o que pretende Sá-Carneiro com essas representações monstruosas desses enredos que transformam o ser humano em uma deformação vívida da moral social? Para propor uma proposta de reflexão a essa pergunta central, observe-se o que Jeffrey Jerome Cohen desenvolve em seu ensaio "A cultura dos monstros: sete teses" (2000), estudo no qual o teórico discorre, como bem prevê o título, sete teses sobre o papel da figura do monstro nas obras de ficção.

É necessário esclarecer que a forma monstruosa com que se vê os enredos aqui analisados torna as personagens citadas inclusas nessa categoria crítica não pela forma física, mas pelo teor psicológico com que se autorreferenciam, bem como suas atitudes. Assim, temos o exemplo de três formas monstruosas possíveis nesta leitura sobre a novelística de curta duração de Sá-Carneiro: Raul Vilar e o corpo deformado; o fixador de instantes e seu ato assassino eterno, e a própria ciência, em sua forma grotesca adotada por Domingos Antena.

Das sete teses de Cohen, Sá-Carneiro faz-se congruente ao que se percebe nas três últimas teses teratológicas, que não

são dependentes entre si, portanto, podem ser identificadas e consideradas em separado. Discorra-se, então, sobre como se dá essa relação entre as respectivas teses e sua correlação com a narrativa sá-carneiriana.

A primeira relação se dá com a tese V: "o monstro mora nos portões da diferença.":

> O monstro resiste à sua captura nas redes epistemológicas do erudito, mas ele é algo mais do que um aliado bakhtiniano do popular. A partir de sua posição nos limites do conhecer, o monstro situa-se como uma advertência contra a exploração de seu incerto território. Juntos os gigantes da Patagônia, os dragões do Oriente e os dinossauros do Jurassic Park declaram que a curiosidade é mais frequentemente punida do que recompensada, que se está mais seguro protegido em sua própria esfera doméstica do que fora dela, distante dos vigilantes olhos do Estado. O monstro impede a mobilidade (intelectual, geográfica ou sexual), delimitando os espaços sociais através dos quais os corpos privados podem se movimentar. Dar um passo fora dessa geografia oficial significa arriscar sermos atacados por alguma monstruosa patrulha de fronteira ou — o que é pior — tornarmo-nos, nós próprios, monstruosos. (2000, p.40-41)

Que seriam os mistérios insólitos da Quarta Dimensão procurados pelo professor Domingos Antena senão um exemplo crasso de que essa tese dispõe? A busca objetivamente mostra suas evidências monstruosas pelos indícios de violência grotesca em duas passagens: para captar as ondas existenciais

dessas outras dimensões, usa-se o espasmo corporal do epilético, e ao tentar investigar por si só o ocorrido, o professor é vitimado pelo corpo atropelado por um veículo de que nunca se ouviu falar. Ambas são evidências palpáveis para o narrador de que há perigos inerentes ao se arriscar contatos com essa perigosa dimensão e a saída desse espaço confortável que é a realidade da terceira dimensão pode ser a brecha de que monstruosidades indesejadas seriam capazes de ocorrer.

A relação dessa tese com a forma sá-carneiriana de horror cósmico é bastante congruente. Dentro do contexto narrativo, a busca por outras formas de realidade além do mundo consensual é uma demanda que traz consigo perigos: uma vez que a porta esteja aberta, o que se encontra do outro lado também pode cruzá-la. Assim, os perigos extradimensionais são um ponto em comum entre o terror e o desconhecido que Lovecraft sugere, corroborado pela tese V de Cohen, em "A estranha morte do Professor Antena".

A segunda relação é a da tese VI: "O medo do monstro é realmente uma espécie de desejo":

> Para que possa normalizar e impor o monstro está continuamente ligado a práticas proibidas. O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. Esse movimento simultâneo de repulsão e atração, situado no centro da composição do monstro, explica,

> em grande parte, sua constante popularidade cultural, explica o fato de que o monstro raramente pode ser contido em uma dialética simples, binária (tese, antítese... nenhuma síntese). Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (2000, p.48)

Raul Vilar e o fixador de instantes encarnam assumidamente essa perspectiva. Para os dois, cujos enredos versam praticamente sob o mesmo prisma de um homem inconformado com a possibilidade do tempo destruir a beleza de sua amada. Os dois acabam cometendo crimes grotescos porque o desejo de evitabilidade do tempo se torna uma obsessão inexplicável para ambos. Quer seja pelo amor extremo transformado em ato último de misericórdia, quer seja pela alucinação febril de seres tomados pelo amor, a ação última de cada um, ao final de suas respectivas histórias, carrega em si mesma uma monstruosidade que perverte a beleza e o amor em formas doentias de comportamento sadomasoquista.

Essa perspectiva paradoxal – usar de ato violento para preservar o que se ama – faz levantar a seguinte hipótese: poderia ser esse comportamento monstruoso um dos indícios de decadência ainda remanescente em uma sociedade de início do século XX, cujo traço finissecular de pessimismo ainda se mantém escondido, como uma sombra que vem à tona por meio do desesperador desajuste do homem moderno?

Essa pergunta parece ter uma possível resposta na terceira relação, que coincide com a última tese de Cohen, VII, do estudo: "O monstro está situado no limiar... do tornar-se", reproduzida na íntegra, a seguir:

> Os monstros são nossos filhos. Eles podem ser expulsos para as mais distantes margens da geografia e do discurso, escondidos nas margens do mundo e dos proibidos recantos de nossa mente, mas eles sempre retornam. E quando eles regressam, eles trazem não apenas um conhecimento mais pleno de nosso lugar na história e na história do conhecimento de nosso lugar, mas eles carregam um autoconhecimento, um conhecimento *humano* — e um discurso ainda mais sagrado na medida em que ele surge de Fora. Esses monstros nos perguntam como percebemos o mundo e nos interpelam sobre como temos representado mal aquilo que tentamos situar. Eles nos pedem para reavaliarmos nossos pressupostos culturais sobre raça, gênero, sexualidade e nossa percepção da diferença, nossa tolerância relativamente à sua expressão. Eles nos perguntam por que os criamos. (2000, p.54-55)

Sendo um autor cuja obra narrativa em si indica um todo contextualizado com a moral, sexualidade desviante para sua época e de valores questionadores da realidade empírica, em oposição aos outros mundos possíveis da realidade, Mário de Sá-Carneiro já seria plenamente consoante com a ideia central dessa tese VII: o que é interno ao ser, quando não resolvido de forma saudável, retorna por alguma metáfora que a vida tediosa, banal, com suas regras de etiqueta social rígidas não consegue aceitar.

Nas três histórias apresentadas aqui como *corpus*, é identificável essa perspectiva do retorno dos valores humanos esquecidos e como eles, recalcados - conforme as ideias freudianas -, assumem o consciente de seus protagonistas levando-os ao desfecho sempre fatídico. Raul Vilar e o fixador de instantes são representantes da eterna disputa humana contra a morte, mas que acabam reiterando-a com suas decisões finais. Domingos Antena, obcecado pela descoberta máxima da ciência, ultrapassa a razão da segurança e se sujeita aos perigos do porvir em outra dimensão. Em ambos, é o desejo de ser contrário ao *status quo* da realidade que os motiva, por fim, a arriscarem mais do que realmente poderiam, num rompante de atitudes levianas, cruéis, profanas e, por si sós, monstruosas.

E esse retorno do inconsciente reprimido pode ser canalizado pela literatura e sua representação do real, em um retorno do recalcado do medo finissecular que se faz revivido pelo medo de um Modernismo e sua vida cosmopolita acelerada, que não resolvendo bem os medos da viragem de século, culminarão, por fim, com a Primeira Guerra Mundial. O monstro sá-carneiriano é, assim, uma persona desejosa pelo amor e salvação, mas que desassossegado pelo medo, recorre a medidas cruéis que deem conta dessa crise do homem com seu tempo.

REFERÊNCIAS

BESSIÈRE, Irene (2001). “El relato fantástico: Forma mixta de caso y adivinanza.” In: ROAS, David. *Teorias de lo fantástico*. p.83-103. Madrid: Lecturas.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). *Pedagogia dos monstros - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras / Jeffrey Jerome Cohen*. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica.

FURTADO, Filipe (1980). *A construção do fantástico na narrativa.* Lisboa: Horizonte.

KAYSER. Wolfgang Johannes (2013). *O grotesco:* configuração na pintura e na literatura / Wolfgang Kayser. J. Guinsburg (Trad.). São Paulo: Perspectiva.

ROAS, David (2014). *A ameaça do fantástico:* aproximações teóricas. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora Unesp.

SÁ-CARNEIRO, Mário de (1995). *Obra completa*. Volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.

TODOROV, Tzvetan (2008). *Introdução à literatura fantástica*. São Paulo: Perspectiva.

UM SER TÃO ASSOMBRADO: MANIFESTAÇÕES DO GÓTICO NO REGIONALISMO BRASILEIRO EM NARRATIVAS DE BERNARDO GUIMARÃES, HUGO DE CARVALHO RAMOS, MONTEIRO LOBATO E BERNARDO ÉLIS

Fabianna Simão Bellizzi Carneiro

BREVES NOTAS INTRODUTÓRIAS

Para os propósitos deste trabalho, pensemos no sertão enquanto espaço simbólico, cujos contornos fronteiriços são imprecisos e muitas vezes delimitados não por princípios geográficos, mas por determinantes econômicas, sociais e políticas, que se tornam paradigmáticas por permitirem que analisemos a própria formação de nossas sociedades interioranas e litorâneas e como elas perfazem nossa identidade nacional.

Muitas vezes estruturado como espaço das longas distâncias, do desconhecido, do inacabado, do atrasado ou do rústico, o sertão do Brasil é visto em contraste com o litoral em seus aspectos culturais e sociais. Objeto de complexas interpretações sobre o Brasil, o sertão pode evocar profícuas discussões sobre a formação da sociedade brasileira, alinhavadas com o excludente discurso que o nomeia como local oposto à modernidade e ao progresso da cidade. Partimos da geografia social para entendermos o porquê de, geralmente, se dar ao sertão significados permeados de atraso e barbárie;

passamos por questões culturais e regionais que preservam a memória lendária e *assombrada* do espaço do sertão.

Este trabalho é resultado de pesquisas que compõem a Tese: *Um ser tão assombrado: manifestações do gótico no regionalismo brasileiro do romantismo ao modernismo*[1]. Tais pesquisas se justificam pelo fato de que, enquanto cenário de narrativas fantásticas e povoado por criaturas sobrenaturais, o sertão brasileiro vem desde o Romantismo se mostrando como terreno fértil não apenas para o entendimento dos rumos da Literatura Brasileira e da postura das elites em relação à constituição nacional, mas também para a pesquisa do desenvolvimento e da manifestação do gótico. Se na Europa a mudança do poder imperial refletiu-se nas artes de forma antagônica e conflituosa – uma das características do gótico europeu, podemos observar o mesmo no Brasil? Notamos ocorrência semelhante à encontrada no gótico imperialista inglês na relação, por exemplo, entre os ingleses e as colônias, estigmatizadas por representarem um sistema que não mais condizia com o novo sistema econômico que surgia na Inglaterra?

Parto da hipótese de que bem mais ao sul, nos arredores do continente sul-americano, desenvolveu-se também uma literatura com nuances do gótico, onde os latifúndios arruinados da região seriam metáforas da decadência e das perversões

1 Tese defendida pela autora deste artigo em 27 de novembro de 2017, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Flavio García e coorientação do Prof. Dr. Alexander Meireles da Silva.

da aristocracia agrária. No sertão de clima quente e árido delineia-se um cenário de histórias macabras, onde os *causos* nos mostram ser possível abordar temas sociais densos através da literatura de terror. Objetivo, portanto, levantar ocorrências de elementos próprios da literatura gótica europeia no interior do Brasil, especificamente nas narrativas regionalistas de Bernardo Guimarães, Hugo de Carvalho Ramos, Monteiro Lobato e Bernardo Élis.

O REGIONALISMO LITERÁRIO: BREVES CONSIDERAÇÕES

Os críticos contrapõem modos de se conceber o regionalismo sob diferentes perspectivas e em variadas épocas, ora estando o regionalismo aliado à mediocridade e ao provincianismo, ora visto como sinônimo de localismo literário, não passando, muitas vezes, da exploração do pitoresco (COUTINHO, 2004, p.234-239). Outros, no entanto, conseguiram balizar estudos e definições para o termo abordando-o sob dois prismas. O primeiro considera que toda obra de arte é tida como regional quando o pano de fundo é alguma região particular. O segundo pontua que, além de localizada em uma região, uma obra, para ser considerada regional, deve retirar sua substância da sociedade estabelecida naquela região (STEWART, 1948 A*pud* COUTINHO, 2004, p.235).

Na Literatura Brasileira o termo regionalismo surge durante o Romantismo, quando desvanecem as aspirações nacionalistas e patrióticas do indianismo, ao passo que obras de autores como José de Alencar (1829-1977) e Joaquim Manuel

de Macedo (1820-1822) tornam-se notórias e alargam temas ligados ao campo e à determinada região. No Romantismo, o gênero romance ganha adeptos no Brasil, e o regionalismo propagado pelos românticos "constitui, na sua linha-tronco, uma das melhores direções de nossa evolução literária" (CANDIDO, 2006, p.529). Ainda observa Antonio Candido (2006, p.527-530) que a ambientação, para escritores românticos como Bernardo Guimarães, José de Alencar e Franklin Távora (1842-1888), baliza problemas humanos e sociais, e que suas personagens existem de forma independente das especificidades regionais. Conforme se nota, há críticos literários brasileiros que conferem um caráter importante à natureza e aos aspectos específicos do regionalismo, mas salientam que o que sobressai em tais narrativas não é o bucolismo regional, mas o homem em seu meio social, e de forma mais acentuada no Realismo.

Diferentes pontos de vista enriquecem as discussões em torno do conceito de regionalismo na medida em que pinçam peculiaridades de uma sociedade estabelecida em uma região e que, por isso, se faz diferente de outra. Portanto, ao falarmos em regionalismo, alinhamo-nos com os estudos de Antonio Candido (1972, p.343-381), para quem o romance regional não deve apenas conter elementos do campo ou de uma região específica como moldura, muito menos como forma privilegiada de expressão literária nacional daquela fase de consciência eufórica de país novo e que se descobria como nação independente, o que acabaria por tornar tal tipo

de romance alienante. Dessa feita, propomos uma releitura crítica das questões regionais, sem deixarmos de levar a cabo o projeto de consciência do subdesenvolvimento proposto por Antonio Candido (1972), que desmistifica a realidade regional pitoresca brasileira (e documentária), conseguindo atribuir-lhe universalidade.

Ao propormos um estudo sobre regionalismo que traga consciência universal, apontamos para uma compreensão do regional que destaca o êxito de uma visão intercultural. Para tal, não podemos deixar de mencionar alguns aspectos econômicos pelos quais atravessou o campo brasileiro. Se, até meados do Século XIX ainda contabilizávamos grande número de famílias e pequenos produtores que se alimentavam e se sustentavam com o que a terra fornecia, quando se inicia o processo de industrialização no Brasil, o campo sofre drásticas mudanças. A chegada de maquinário industrial, a formação de latifúndios e o desenvolvimento das cidades contribuíram sobremaneira para o processo de êxodo rural. Sob o ponto de vista ideológico, fomentaram-se concepções que enquadravam o regional no espaço do atraso e do retrógrado.

Esse tipo de crítica desconsidera que não é o regionalismo o entrave à modernização. Defendemos que a espacialidade regional e os setores que ela engloba (tradições, cultura, gastronomia, festas regionais) não são causadores dos problemas no campo – problemas estes que muitos acreditam afetarem as cidades. Assim como há uma corrente defensora

do avanço do progresso que vai de encontro aos interesses regionais, também há pessoas inconformadas com a divisão injusta entre latifundiários e pequenos agricultores, apenas para citar um dos problemas que ronda o campo. Essa e outras questões ainda grassam no campo brasileiro, e há ficcionistas que se posicionaram de forma engajada em quesitos políticos e sociais, denunciando problemas que ultrapassam a visão tendenciosa de retratar o regional ligado apenas às posições etnológicas e folclóricas.

Sob esta perspectiva, apropriamo-nos de um termo utilizado por Ligia Chiappini (1995) ao se referir a esse embate entre o homem do campo e o homem da cidade. A autora sublinha, para além dessa bipolaridade, o termo *homem humano*, notando que em determinado período histórico lia-se o regionalismo apenas como movimento ou tendência, resvalando, nas obras literárias, visões pobres e estereotipadas. O oposto nos fornece obras e autores que conseguiram dar voz às pessoas desassistidas das áreas rurais, ultrapassando regiões além da geografia e trazendo outras questões que superam o simples relato espacial, podendo atingir tanto o homem do interior, quanto o homem citadino.

Definimos, então, o regionalismo como espaço que apresenta aspectos típicos de uma determinada região no âmbito cultural, mas que não deixa de tocar em questões e problemas universais concernentes ao homem humano, seja ele do campo ou da cidade. Para utilizar uma expressão

popular cunhada da zona rural de Goiás, "O barro que assenta um casebre na roça é o mesmo barro que nos leva à cidade". Seguindo essa definição, não podemos abordar o regionalismo sem o vermos dentro da categoria do imaginário "como processo criador, o imaginário reconstrói ou transforma o real" (LAPLANTINE; TRINDADE, 2003, p.27). O imaginário não trata de uma transformação da realidade, mas é uma tradução da realidade exterior que facilita a identificação de pessoas com sua sociedade e possibilita uma percepção e aceitação do universo real de forma mais amena. Sob esse viés, buscamos não apenas destacar os símbolos, cultura local, lendas e tradições (que traduzem tal realidade exterior), mas mostrar um espaço com suas demarcações históricas, políticas, econômicas, com histórias de luta e sofrimento, e assim exaltando obras que apresentam a região rural "internalizada à ficção" (CHIAPPINI, 1995, p.158), e não como um local bucólico exterior ao texto, permitindo-nos, portanto, defender o Regionalismo para o homem da cidade e tantos outros *homens humanos*.

Muito embora a noção de regionalismo resida no campo extraliterário (ARAÚJO, 2008, p.120), sua manifestação na literatura brasileira foi significativa. Não foi de forma aleatória que o regionalismo literário surgiu ao mesmo tempo que o regionalismo mais geral como processo de interpretação histórica e social da vida brasileira (SODRÉ, 1964, p.403-408). Revela-se, portanto, um alerta a leitura retraída da crítica quando esta qualifica a narrativa regionalista como fenômeno

localista, reacionário ou afunilado. Ao contrário, defendemos a escrita regionalista como um fenômeno necessário e que muitas vezes coloca em conflito vozes marcadas por dualidades, em que uma tenta se impor sobre a outra. Esse antagonismo nos interessa na medida em que se aproxima de um tipo de discurso muito presente nas narrativas góticas: o discurso do centro *versus* o discurso da periferia.

O REGIONALISMO E O GÓTICO SERTANISTA

Definir ou conceituar o gótico requer um olhar mais acurado. A palavra *gótico* comporta diversas conotações, desde um tipo arquitetônico específico, uma vertente romanesca, um estilo de vida, a nostalgia do mundo feudal, o antirracionalismo, o temor da Inquisição e tantos outros significados. Controversas, divergentes e conflitantes são as opiniões dos críticos a respeito da conotação dessa palavra, bem como sobre o tipo de gótico ao qual se referem. Em comum, eles concordam com o fato de o gótico ter surgido em meio a mudanças nas atitudes culturais, políticas e econômicas que ocasionaram a revolução industrial, o processo de urbanização e industrialização (MONTEIRO, 2004, p.137-144) e que a presença da palavra na literatura liga-se, na maior parte dos casos, ao *outro*, ao diferente ou àquele que não segue uma determinada conduta.

Há um manancial de questões tratadas na literatura gótica tradicional, como cenários medievais com construções decadentes (castelos em ruínas, florestas abandonadas, igrejas

destruídas), personagens típicos (vilões, donzelas em perigo, cavaleiros medievais), bem como uma simbologia muito recorrente (segredos do passado que voltam à tona, maldições e profecias). Em relação à literatura gótica produzida nos séculos XVIII e XIX, também se verificam diferentes eixos interpretativos comumente associados às narrativas do período, como o imaginário sobrenatural envolvendo monstros, espectros e fantasmas; temática religiosa; temática sexual; questões políticas levantadas pelos acontecimentos franceses em 1789; concepções estéticas e filosóficas – a Natureza, o Sublime, o Neoclassicismo; além de reflexões sobre o poder, como o patriarcalismo e o colonialismo (MONTEIRO, 2004, p.89-109; p.129-144).

Nas primeiras décadas do Século XIX, os europeus se voltam contra a soberania do Antigo Regime através da Insurreição de 1830, a favor da liberdade. Embora fossem movimentos liberais liderados pela burguesia, eles abalaram o regime aristocrático e colocaram um fim a uma era dominada pela aristocracia. A partir daí surgem ondas de revoluções democráticas, lideradas por segmentos da sociedade, que dariam origem aos movimentos sociais europeus que se consolidaram a partir de 1914 (RÉMOND, 1974, p.176-207). Esses acontecimentos tiveram como palco principal o continente europeu. Foi na Europa que se iniciou a revolução técnica e industrial, bem como foi naquele continente que se iniciaram grandes transformações econômicas, sociais e políticas: “O

ritmo da história aí é mais rápido, e os demais continentes, em relação à Europa, parecem imóveis [...]. Sua história quase não se renova; a da Europa, pelo contrário, desenrola-se sob o signo da novidade" (RÉMOND, 1974, p.176).

O que acontecia na Europa repercutia em várias partes do mundo, principalmente nas colônias que estavam sob o poder do continente europeu. Considerado o continente superior em termos de desenvolvimento econômico, político, técnico e científico por muito tempo, a Europa pôde, com tranquilidade, exercer sua hegemonia em relação aos outros continentes: "A superioridade de fato e a anterioridade no tempo têm como consequência – [...] – o fato de que as relações entre a Europa e os outros continentes se estabeleceram num pé de desigualdade" (RÉMOND, 1974, p.179). Esta desigualdade fez com que a Europa pudesse, durante muitos anos, manter sua hegemonia perante suas colônias, não restando outra opção aos colonizados senão acatá-la. Seria eufemismo usar, por exemplo, o termo desigualdade política, pois às colônias não era dado sequer reconhecimento político ou afins, ficando todas as decisões a cargo da metrópole europeia. A desigualdade se estendeu a outros domínios, alcançando também a esfera social – o estatuto e os direitos civis do colonizado, bem como a esfera econômica e até mesmo cultural, visto que a Europa impunha seus valores culturais, suas ideias, ensino e língua às colônias sob seu domínio. Daí advém parte do estigma em relação ao colonizado que, considerado inferior perante

a potência europeia, deveria manter total obediência à metrópole. O colonizado era visto como alguém a ser civilizado e a ter sua história e memória apagadas em prol de uma nova história imposta pela metrópole.

O Século XX, entretanto, inaugura um novo tipo de colonialismo, agregando uma palavra considerada ainda neologismo até o final dos anos 1870: o Imperialismo (HOBSMAWM, 1989, p.92). Com uma dimensão econômica muito mais acirrada e aguerrida, esse novo termo carrega novas ideologias a respeito da forma como as colônias do século XX passariam a ser comandadas pelos impérios aos quais eram submetidas. O domínio dos impérios ultrapassava o terreno político e econômico e se estendia a outros aspectos, como o cultural:

> O exotismo fora um subproduto da expansão europeia desde o século XVI, embora observadores filosóficos da era do Iluminismo tenham, na maioria das vezes, tratado os países estranhos distantes da Europa e do povoamento europeu como uma espécie de barômetro moral da civilização europeia. [...]. A novidade no século XIX era que os não-europeus e suas sociedades eram crescente e geralmente tratados como inferiores, indesejáveis, fracos e atrasados, ou mesmo infantis. Eles eram objetos perfeitos de conquista, ou ao menos de conversão aos valores da única verdadeira civilização, aquela representada por comerciantes, missionários e grupos de homens equipados com armas de fogo e aguardente. E, em certo sentido, os valores das sociedades

> tradicionais não-ocidentais tornaram-se cada vez mais irrelevantes para a sobrevivência, numa era em que apenas contavam a força e a tecnologia militar. (HOBSMAWM, 1989, p.118)

A partir dessa perspectiva, as narrativas góticas, primordialmente as inglesas, conseguiram captar com bastante destreza e perspicácia o sentimento das colônias em relação aos domínios imperialistas e compuseram narrativas que deixavam entrever o aviltamento ao qual eram submetidas. Para ilustrar tal colocação, poderíamos citar *A Ilha do Dr. Moreau* (1896), do inglês H. G. Wells (1866-1946), que baliza essa visão. Bastante significativa, inclusive, é a passagem na qual uma embarcação inglesa se aproxima de uma ilha tropical, na qual o Dr. Moreau fazia experimentos científicos criando homens-animais. Um dos homens, que fazia parte da frota, assim relata as características de um habitante da ilha:

> De pé na praia, esperava-nos um homem. Pareceu-me ver de longe outras criaturas grotescas fugindo entre as urzes da encosta, mas de perto não mais vi nenhuma. O homem, que estava à espera, era de estatura mediana, tinha o rosto quase negro, a boca grande e quase sem lábios, braços extremamente compridos e frágeis, pés enormes e estreitos, e pernas arqueadas. Via-nos chegar e, olhando-nos, projetava para a frente a cabeça semelhante a de um animal. (WELLS, p.14, s/d)

Passagem semelhante é encontrada em um conto do escritor brasileiro Bernardo Guimarães, "A dança dos ossos", no qual um caixeiro-viajante, vindo da cidade, refere-se aos

seus ajudantes como “raça semi-selvática e nômade, de origem dúbia entre o indígena e o africano, [...] cujos nomes, decerto, não se acham inscritos nos assentos das freguesias, e nem figuram nas estatísticas que dão ao império ... não sei quantos milhões de habitantes” (2011, p.83).

Conceituamos o gótico, portanto, dentro de categorias discursivas que envolvem o poder, e, mais especificamente, pensamos tais questões refletidas em narrativas góticas inglesas, uma vez que elas se comunicam muito fortemente com questões que verificamos nas narrativas brasileiras regionalistas. Para tal, selecionamos a perspectiva crítica de Patrick Brantlinger (2013) pelo fato de o autor trazer à luz seus estudos sobre o *gótico imperialista*, termo por ele cunhado, que expressa as ansiedades do homem europeu em contato com o *outro* colonizado e não-civilizado aos olhos da ortodoxia britânica. O autor cita narrativas que, ao semiotizarem o *gótico imperialista*, o fazem através de personagens que alegorizam uma espécie de movimento regressivo da civilização (BRANTLINGER, 2013, p.177). Nessas narrativas, o progresso britânico correria o risco de sofrer um retrocesso devido à presença de bárbaros e selvagens nativos no espaço da hegemonia britânica, em uma relação colonial, sempre marcada pela ideologia colonialista. O estudioso se baseou na polarização extrema entre colonizador e colonizado, despontando o colonizador como um sujeito soberano, como a “encarnação metafórica do império” (BRANTLINGER, 2013, p.178-180). Tratar-se-ia, assim, de uma variação do gótico

que se distancia dos castelos e mansões assombradas de onde se originou para se expor ao sol do Oriente.

O que podemos depreender dos estudos de Brantlinger é que algo parecido reproduziu-se, em escala menor e dentro de certas proporções no Brasil, onde uma pequena elite imperialista, sediada nas cidades litorâneas ou nos centros de comando, enxergava os centros produtores, principalmente o interior e sertões, como local de atraso e ignorância. Isso fomentou, entre os artistas e intelectuais da época, uma produção que retratava o sertão habitado por seres não-civilizados, dados a práticas bárbaras e demoníacas. Considerando o tamanho continental do Brasil, permitimo-nos tomar o *gótico sertanista* como termo equivalente ao *gótico imperialista*, guardadas as especificidades de cada um. Dessa forma, retomamos nosso conceito sobre o gótico, encarando-o como uma categoria discursiva com a qual podemos, primordialmente, levantar reflexões sobre o poder, e, ainda de forma mais específica, vetores envolvendo o colonialismo para, então, apregoarmos nossa forma de nomeá-lo: *gótico sertanista*.

Para falarmos do gótico sertanista, faz-se necessário pontuarmos algumas considerações a respeito do sertão e como estas se comunicam com os elementos do regionalismo. Os aspectos presentes no regional – cultura, literatura, língua, sociedade, tradições, estilo de vida, concepções morais, dentre outros –, podem ser tratados em espaços que não sejam necessariamente o interior de uma cidade, pois os limites que

circundam o regional são fluidos e se dissipam no emaranhado geográfico e nas fronteiras que circundam determinados espaços: uma metrópole pode abarcar aspectos regionalistas, por exemplo. O sertão, em contrapartida – e sob nossa visão – é concebido como conteúdo inserido nessa contingência regionalista, "palco" no qual se apresentam aspectos regionais. Exemplificamos com uma metáfora arquitetônica: o regionalismo estaria para a "Igreja", assim como o sertão para o seu "altar", onde se apresentam os aspectos regionais. Assim, "contar sobre o sertão é revelar o Brasil" (SOUZA, 1997, p.89).

O diálogo narrativo de nossa nacionalidade, desde muito cedo nas escolas, preocupou-se com leituras que se iniciam pelas *bordas*, ou seja, proposições que circundam e fronteiam o território nacional, sem nos atentarmos para a geografia que avança para o interior e que, muitas vezes, explica e interpreta a nação. Para pensarmos o Brasil em sua nacionalidade, há que se passar por uma verdadeira história da ocupação espacial brasileira, acentuada por descontinuidades no espaço. Nosso país não se apresenta o mesmo em toda sua demarcação, e os estudos cartográficos tendem a delimitar contornos sem preocupação em explorar o que há dentro deles.

Além das diferenças entre regiões – processo natural e até mesmo saudável na formação do todo nacional, há certas discrepâncias que compõem a história cartográfica brasileira. Há um Brasil cujos valores, costumes e vida social não se adequam ao ideal de nação unificada, e as interpretações que muitos fazem do Brasil são discursos prescritivos que se

impõem como falas autorizadas para dizer o que deve haver dentro do mapa brasileiro (SOUZA, 1997, p.38).

Fomos colonizados, majoritariamente, por um país que tinha os olhos voltados para o mar, daí que antes de se opor à ideia de região colonial, o sertão se opunha ao litoral. A palavra carrega consigo a antiga relação entre colonizador e colonizado, adquirida a partir de um tipo de linguagem que desconsiderava a fala do outro que estava sendo colonizado. Plasma-se, portanto, à palavra *sertão* a ideia de desalinho, de dissonância: "*De-Sertum*, supino de *desere*, significa "o que sai da fileira", e passou à linguagem militar para indicar o que deserta, o que sai da ordem, o que desaparece (TELES, 1990 A*pud* VICENTINI, 1998, p.45, grifo da autora)."

O referencial, à época, era concebido a partir do ponto de vista da supremacia europeia, que avistava, de suas naus, o litoral como sendo "o outro lugar" ou "o lugar do outro". Construiu-se no Brasil, desde tempos coloniais, a ideia de sertão como *lócus* do distante em relação ao litoral e, também, como espaço em total desalinho com a região colonial. Ainda mais significativa é a intenção de se naturalizar a palavra como algo que nos leva a noção de despovoamento, abandono ou o território do vazio a ser preenchido pelo colonizador, por isso, o mundo da desordem.

Passado o período inicial de colonização, quando os bandeirantes iniciam o processo de exploração rumo ao interior, a visão que os colonizadores tinham em relação ao continente brasileiro se dissemina para o interior, lugar

dominado pela natureza que não poderia se juntar ao espaço da civilização litorânea que se formava, daí ter se cristalizado, no pensamento social brasileiro, entre os séculos XIX e XX, a ambivalência que liga o sertão à involução e o litoral ao reduto da civilização. Nesse sentido, podemos falar de sertões que se localizam em diferentes áreas geográficas no mapa brasileiro – e aqui vale muito mais a construção social que se tem de sertão do que a distância geográfica do litoral, ou nas palavras de Riobaldo: "O sertão tem muitos nomes" (ROSA, 2006, p.490).

Portanto, para pensarmos o sertão, devemos estudar não apenas sua geografia, mas outras questões que compõem um espaço tão misterioso, instigante e importante na formação do Brasil, afinal ao narrarmos o outro, ressignificamos sua história, sua presença e sua inserção nas sociedades, pois "o que caracteriza e define nossos sertões, para além de seus traços físicos diferenciais, é seu significado simbólico" (VASCONCELOS, 2002, p.71). E a simbologia do sertão guarda mistérios ancestrais, trazidos pelos europeus, mas que contribuem, também, para um entendimento do Brasil-nação, e que aproxima nossas narrativas regionalistas das narrativas imperialistas, afinal assim como o *gótico imperialista* captou as transformações do imperialismo britânico ao longo das décadas de exploração e produziu textos seguindo diferentes matizes, também em nosso *gótico sertanista* percebemos produções que seguem momentos diferentes da sociedade sertanista, conforme podemos notar em narrativas de Bernardo

Guimarães (1825-1884), Hugo de Carvalho Ramos (1895-1921), Monteiro Lobato (1882-1948) e Bernardo Élis (1915-1997).

BREVES CITAÇÕES DE NARRATIVAS DE BERNARDO GUIMARÃES, HUGO DE CARVALHO RAMOS, MONTEIRO LOBATO E BERNARDO ÉLIS

No conto "Dança dos ossos", de Bernardo Guimarães, publicado pela primeira vez em 1871, o narrador acompanha, com certo ceticismo, a história, contada por um morador da zona rural, de um esqueleto que dançava à noite. Trata-se da ossada de um homem morto por capangas de um fazendeiro devido a ciúmes de uma mulher. O conto apresenta elementos muito próximos do gótico, a começar pelo espaço ermo, sinistro e amedrontador, assim como notamos no conto "A garganta do inferno", também publicado pela primeira vez em 1871. Em se tratando de narrativas que estabelecem pontos de contato entre o gótico europeu e o gótico regionalista brasileiro, sublinhamos que o espaço do sertão, ao contrário dos espaços dos castelos decadentes e em ruínas da Europa que simbolizavam a queda de um sistema político, retrata, com bastante fidelidade, aspectos emocionais e psicológicos das pessoas que residem no sertão brasileiro imbricados com a natureza: "No sertão, ao cair da noite, todos tratam de dormir, como os passarinhos. As trevas e o silêncio são sagrados ao sono, que é o silêncio da alma" (GUIMARÃES, 2011, p.82).

O diferencial em Bernardo Guimarães reside no fato de que ainda há um traço da primeira fase do Romantismo. O narrador compactua com o contador da história, numa tentativa de dar

voz a uma personagem pitoresca e marcadamente do sertão, mesmo porque "à época do Romantismo o Brasil começa a se 'descobrir', a se conhecer como nação e povo" (VOLUBUEF, 1999, p.189). Contudo há traços de morbidez da segunda fase. Durante os primeiros anos do Romantismo, nossos escritores e artistas tonalizavam suas obras com cores bem patrióticas. No caso específico da literatura regionalista, percebe-se, nos contos de Bernardo Guimarães, a descrição da paisagem e do espaço do sertão de forma minuciosa e detalhada.

Em contrapartida, durante o Pré-Modernismo e Modernismo, não se verifica mais a insistência na descrição da paisagem sertaneja de forma a apresentar o Brasil aos brasileiros, mas uma descrição de um sertão marcado por pessoas injustiçadas, humilhadas e utilizadas como mão-de-obra barata e gratuita em um sistema que as oprimia e as marginalizava. Desencaixadas de suas terras e região, essas pessoas representavam aquilo que o Brasil moderno não mais queria que existisse, quando, paradoxalmente, o próprio sistema assim as deixou.

Se, nas capitais, reproduzia-se um pouco do que acontecia na Europa, no campo as elites se abasteciam do clima urbano das metrópoles. Vivenciávamos a transição do domínio exploratório colonial para o domínio capitalista local. Essa mudança, no meio rural brasileiro, fez com que se exasperassem ainda mais as relações trabalhistas e sociais, que sempre foram caóticas e sofridas. Mais uma vez nos

aproximamos das narrativas góticas europeias pelo fato de que as nossas narrativas retratam tais transformações "nas ambientações internas dos castelos e igrejas ou nas externas das florestas, montanhas e abismos, o espaço gótico é sempre aquele que irá promover as inquietações" (SÁ, 2010, p.38). Esses contos do Pré-Modernismo apresentam o sertão brasileiro como um espaço de práticas bárbaras e superstições que insistiam em existir, segundo a visão elitista da época.

Os efeitos decorrentes da Primeira Guerra Mundial, as greves operárias que surgiam no Brasil e a questão da marginalização do sertão foram características que marcaram o ambiente histórico e cultural do país durante o período da República Velha (1889-1930). Através dos ideais europeus de modernização e progresso que por aqui aportavam, nossos pensadores absorveram a ideia de que a constituição do povo seria um dos impedimentos para o desenvolvimento nacional. Consequentemente, se construiu um pernicioso discurso científico para justificar e validar ideias sobre a posição inferior das camadas populares em relação às elites.

A partir dessa perspectiva, a postura da elite dominante brasileira, ao refletir uma mentalidade neocolonial ou imperialista ao longo de toda República Velha, evidenciava a presença de um darwinismo social. Esse conceito deturpado das teorias de Darwin, exemplificado na ideia da "sobrevivência da pessoa melhor preparada", tentava justificar os atos de uma classe social sobre a outra através de uma pretensa

superioridade (SILVA, 2008, p.43-95). Buscando um paralelo com a literatura, notamos em Monteiro Lobato, nos contos "Velha Praga" e "Bocatorta", publicados pela primeira vez na coletânea *Urupês*, em 1918, traços desse discurso, onde as personagens principais representam o estigma da impureza que deveria ser colocada à parte da sociedade, sendo consideradas, por isso, monstros a serem rechaçados. Nesses contos de Lobato, até mesmo as feições das personagens quebram o elitizado "código da pureza". A própria palavra monstruosidade, por várias vezes, aparece relacionada à personagem Bocatorta: "Um monstro de tão feio" (LOBATO, 2009, p.120). Em outra passagem, o narrador sinaliza: "O negro saiu da cova meio de rastros, com a lentidão de monstruosa lesma" (LOBATO, 2009, p.126). Em outra, diz-se que "Bocatorta excedeu a toda pintura. A hediondez personificara-se nele, avultando, sobretudo, na monstruosa deformação da boca" (LOBATO, 2009, p.126). A monstruosidade, além de atribuir-lhe tamanha maldade, também serve como contraponto para segregar os puros dos impuros.

"Bocatorta" e "Velha Praga", portanto, emblematizam a quebra do código social e econômico que se preconizava no período, ou seja, o código da pureza das raças, ainda reforçada pelas práticas de higienização e sanitarismo que ganhavam espaço na capital do país, conduzidas por Oswaldo Cruz (1872-1917). No campo, as elites oligárquicas recrutavam mão-de-obra europeia, pois a escravidão fora abolida em 1888,

intencionando erradicar resquícios do passado colonial que ainda estavam impregnados nas relações de produção. Os imigrantes europeus seriam uma "solução" economicamente viável para a mão-de-obra no campo, além de servirem como argumento de pessoas racistas que pretendiam "europeizar" ex-escravos no Brasil (FAUSTO, 2011, p.155-166).

Paralelos aos contos de Lobato, temos "A bruxa dos Marinhos" e "À beira do pouso", de Hugo de Carvalho Ramos, publicados inicialmente em 1917, na coletânea *Tropas e Boiadas*. Ambos apresentam pontos de contato com a simbologia gótica, além do distanciamento entre elite e classe popular, marcado pela presença de um narrador-observador que absorvia os elementos daquele mundo como não pertencentes ao seu. Em Lobato sobressai o discurso da elite urbana em contato com o rural, ao passo que, em Ramos, destaca-se o discurso da elite rural também em contato com a camada rural, e acima de tudo um discurso preconceituoso e elitizado que, nas entrelinhas, demonstra a fala progressista de uma pequena camada social e econômica que não mais tolerava o atraso do sertão.

Nesse ponto, faz-se necessário considerar o olhar que Ramos lançava ao sertão brasileiro, especificamente o sertão de Goiás. Victor de Carvalho Ramos, no prefácio da obra homônima ao conto "Tropas e Boiadas", a respeito da escrita de Hugo de Carvalho Ramos, observa que "O sertão imenso e misterioso, cheio de surpresas e assombramentos, ia-se-lhe gravando pouco a pouco no subconsciente, tomando conta

de sua alma" (2003c, p.7). Leitor assíduo de Flaubert, Balzac, Coelho Neto, Euclides da Cunha, Affonso Arinos e Olavo Bilac, Ramos compõe suas narrativas com temas muito próximos do sertão goiano, passeando com bastante desenvoltura pelo fantástico: "*Saci, Pelo Caiapó Velho, Conto da roça* denunciam já o regionalista, embora seu gênero predileto fosse o de Hoffmann, Poe e Murger" (RAMOS, 2003c, p.10), mas sem deixar de expor as mazelas e asperezas de uma parcela da população do campo que vivenciava as incertezas de um sistema econômico que a alijava de condições dignas de vida. Esses questionamentos aparecem quando o autor publica a coletânea *Tropas e boiadas*, que não apenas descreve o sertão, mas o faz com intenções denunciadoras (TELES, 2007, p.49-59). Tal fato é observável em "A bruxa dos Marinhos", que apresenta o regional não de forma exótica ou pitoresca, mas o regional massacrado e estigmatizado por conta do novo sistema econômico que se impunha no campo:

> da primeira estação da estrada de ferro, então aos barrancos do Paranaíba, pronta a transpor esse natural obstáculo das divisas estaduanas, e galgar sertão adentro, conquistando, transformando, e aniquilando tipos, costumes e aspectos, na marcha arrasadora do progresso, da civilização. (RAMOS, 2003a, p.36)

Ao contrário do conto "À beira do pouso", que apresenta a voz de um narrador do meio rural olhando para o regional, em "A bruxa dos Marinhos" temos um narrador onisciente que não fazia parte do meio rural e que se depara com as crendices

daquela região a ponto de sentir estranheza e curiosidade. Isso se torna ainda mais significativo por contrapor o discurso de uma pessoa do sertão e o discurso de um narrador que não fazia parte daquele meio, evidenciando o distanciamento entre a elite e o povo.

Importante destacar a proximidade entre a escrita de Lobato e Ramos. Em ambos, notamos um desnudamento do regional até então exaltado e glorificado pelos românticos do Oitocentos. Lobato concordava menos ainda com escritores que vislumbravam, na figura do caipira, o sentido de nação e patriotismo brasileiros:

> A caracterização do caipira como indolente, imprevidente e parasita – um "piolho da terra" – alcança seu ponto máximo com a criação do personagem Jeca Tatu, de Monteiro Lobato. Em "Velha Praga", o escritor paulista denuncia a atividade predatória do caboclo, responsável pela destruição da mata, com suas queimadas. Sobressai o caráter nômade e a imprevidência deste homem rústico. (LIMA, 2013, p.202)

Ao contrário de Ramos, que explicitava denúncias e injustiças cometidas contra as pessoas do campo, Lobato defendia uma postura deliberadamente opositora ao homem rural, chegando a mencionar que o caipira se mostrava, muitas vezes, como parasita. Neles, notamos a desmitificação do sertanejo, embora Lobato tenha sido bem mais crítico, generalizando que todos os caipiras representariam o atraso de um Brasil que começava a se industrializar. Curiosamente,

Ramos publica, em 1918, a obra *O interior goiano*, na qual ele quebra com qualquer pretensão genérica e reducionista de querer colocar todos os caipiras no mesmo patamar: "Ali ele explica o que é o sertão e descreve os vários tipos de sertanejos, com seus males, superstições e modo rotineiro de cultivar a terra" (RAMOS, 2003c, p.14).

Seguindo a linha do grotesco e do macabro, citamos contos de Bernardo Élis, que adentram com densidade no tema das doenças, peste e mesmo animalização do ser humano, posto que as condições sociais do Brasil levavam as pessoas do sertão a níveis desumanos e humilhantes. Ramos e Lobato apresentam a face de um Brasil que se queria atacar e extinguir das estatísticas, de acordo com o pensamento elitista, ao passo que Élis expunha a face desacreditada de uma parcela da população brasileira, esquecida pelos governantes e que não recebia esperança alguma de melhoras.

Ressaltamos que alguns críticos comparam *Tropas e boiadas* a *Ermos e Gerais,* este publicado originalmente em 1944. Embora no primeiro haja um material documentário, em *Ermos e Gerais* percebe-se a forte crítica feita às elites que cada vez mais massacravam e se esqueciam das pessoas do campo:

> a obra de Bernardo Élis ganhou alento e desenvolveu-se debaixo do signo de *Tropas e boiadas.* E basta uma simples aproximação estilística da composição dos títulos para evidenciar esta asserção: dois substantivos que se completam, como "tropas" e "boiadas", "ermos" e "gerais" e, mais recentemente,

> "caminhos" e "descaminhos", acentuando-se a filiação, na mais legítima significação do termo. (TELES, 2007, p.53)

No conto "A mulher que comeu o amante", publicado pela primeira vez em 1944 na coletânea *Ermos e Gerais*, percebemos o tom crítico que o percorre. A narrativa é toda ambientada em um espaço inóspito, ermo e distante do vilarejo. Januário havia deixado sua mulher no interior da Bahia, em Xiquexique, e fugido com Camélia, que se sente arrependida por ter deixado para trás certas vaidades e desejos. Seu arrependimento e solidão são confessados a seu primo e ex-namorado Izé, que também deixara Xiquexique e resolve morar com o casal. Certa de que Januário não poderia satisfazer seus caprichos materiais e sexuais, Camélia arquiteta um macabro plano com a cumplicidade de Izé: empurram Januário no rio, onde ele é atacado e comido pelas piranhas. À noite, após a morte de Januário, Camélia resolve pescar piranhas para preparar o jantar, quando ela comenta que nunca havia comido piranhas tão gostosas: "A mó que tão inté sargada, Izé!" (ÉLIS, 2005a, p.115). O pequeno conto termina com um traço de ironia, pois Izé questiona "se daí a alguns dias a prima resolvesse comer piranha salgada novamente, quem ia pro poço?" (ÉLIS, 2005a, p.115).

Por trás da aparente ironia há uma reflexão que faz com que Élis alcance uma perspectiva diferente da apresentada por Ramos e Lobato, afinal as três décadas que separam o trabalho de Ramos e Lobato das narrativas de Élis, em muito

contribuíram para que este trouxesse um tom de denúncia muito mais exacerbado e no caminho dos acontecimentos sociais brasileiros do período, sendo considerado a mais importante figura do Modernismo em Goiás (TELES, 2007,p.63-71).

Isso não impede que ainda resvalem influências europeias na literatura brasileira, e, no caso deste estudo, ainda notamos aspectos do gótico na escrita de Élis, mesmo estando o autor alcançando a segunda metade do Século XX. Não só a ambientação do conto "A mulher que comeu o amante" e a simbologia próxima das narrativas góticas europeias: "diaba vampiresca" (ÉLIS, 2005a, p.112), como o brutal e horrendo ato do canibalismo, fazem com que sobressaiam vetores do gótico europeu.

Mais contundente ainda se torna a manifestação do gótico em "As morféticas", que também se encontra em *Ermos e Gerais*. Notam-se, inclusive, elementos de uma época que nos lembra o Ultrarromantismo, quando se extravasava a morbidez através do exacerbado sentimentalismo do eu-lírico: "Agarro-a freneticamente. Ela treme, tem no rosto o medo delicioso das crianças. Numa reviravolta, muito natural em sonhos (eu já caíra numa sonolência boa), começa a abraçar-me levemente, – vai beijar-me" (ÉLIS, 2005b, p.245). O conto exibe a angústia de um viajante que busca um pouso de emergência durante uma viagem e se surpreende com mulheres leprosas moradoras de um rancho. Nessa narrativa, as hipérboles e os exageros permitem que a expectativa do personagem vá crescendo

até que o mistério seja solucionado: o lanche preparado sob a mesa, o perfume do café, a casa limpa e arrumada e outrora vazia revela, enfim, suas verdadeiras proprietárias – as morféticas:

> Eis o que vi: quatro espectros vestidos de xadrez, apalermados ante a luz forte. Tinham as faces encaroçadas, as orelhas inchadas, tumefactas, uns tocos de dedos retorcidos e engelhados, o crânio pelado e purulento. Principiaram a conversar entre si. A voz saía fanhosa, fina, soprada pelo nariz. Uma voz nojenta, leprosa. (ÉLIS, 2005b, p.245-246)

Importante destacar que a construção de personagens tão singulares na literatura brasileira, como os portadores de hanseníase, na condição de agentes do medo, da alteridade e daqueles que deveriam ser colocados às margens das comunidades, encontra paralelo em antigas práticas europeias. Por volta do Século XIII, na Europa, portadores da doença eram retirados à força de suas casas, perdiam bens, identidade e passavam a ser conhecidos apenas como leprosos. Também conhecida como morfeia, a lepra era tida como a pior doença do período medieval por carregar uma herança hebraica que a relacionava a uma contaminação espiritual. Portanto, mais do que um doente físico, o leproso era considerado um doente espiritual, alguém perigoso por transgredir duas vezes a ordem da sacralidade do corpo, o que se alinha com os estudos de Mary Douglas (1966), em que a autora compara a pureza do corpo e a pureza religiosa em diferentes sociedades

e épocas. Com a melhora das condições de higiene na Europa, além de outros fatores como o avanço da Ciência e das áreas biomédicas, a incidência da doença diminui, entretanto, seus registros continuam aparecendo nas artes. Um dos marcos da decadência do poder imperial, a lepra foi bastante explorada pela vertente romanesca do gótico, exatamente por representar uma época em decadência.

No Brasil as práticas não eram muito diferentes. Aqui também se exercia o confinamento do doente e posterior queima de sua casa e seus pertences, deixando explícito para todos que, naquele local, um portador da doença fora excluído de seu meio social. Esse movimento, nascido por volta da década de 1920,

> encabeçado por uma entidade denominada Sociedade de Assistência aos Lázaros e Defesa contra a Lepra, a Campanha Nacional de Combate à Lepra se corporificou no bojo da política estado novista, quando o Estado, fundamentado em princípios ideológicos de caráter desenvolvimentista e nacionalista, tomou para si a responsabilidade de resolver o problema das doenças que grassavam no país. Nesse contexto, a doença passou a ser vista como um sério entrave ao progresso nacional, uma vez que ela atingia a força de trabalho, mola propulsora à obtenção desse progresso. Assim, políticas de saúde pública foram estabelecidas procurando garantir a saúde dos trabalhadores, visando ao desenvolvimento das forças produtivas no país, além de salvaguardar o bem-estar das parcelas endinheiradas da sociedade. (MATTOS; FORNAZARI, 2005, p.46-47)

Encerramos com os contos “Nhola dos Anjos e a cheia do Corumbá” e “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, que também estão em *Ermos e Gerais*, perscrutando as condições sociais de mulheres abandonadas ou submetidas ao antigo poder dos coronéis em consequência do processo latifundiário cada vez mais agressivo, cujos frutos são comunidades desassistidas e relegadas às condições subumanas. Traduzido para o alemão: “Nhola von den Engeln und die Uberschwemmung von Corumbá” (ABDALA, 1983, p.17), a narrativa nos fornece a exata perspectiva do alheamento e abandono das pessoas que não pertenciam às esferas do poder, ao passo que em “A Virgem Santíssima do quarto de Joana”, o coronelismo e patriarcalismo aparecem imbricados a um elemento ainda mais cruel: o canibalismo.

Nessas narrativas de Bernardo Élis, o que se nota é a abjeção que o *outro* ou diferente em relação a determinados padrões hegemônicos causa em pessoas que entram em contato com a suposta alteridade. Assim como as colônias, que abrigavam pessoas tidas como bárbaras e pagãs aos olhos da elite europeia, o sertão brasileiro também comporta essas pessoas: ignorantes, selvagens ou atrasados aos olhos da elite citadina.

Bernardo Élis manifesta compaixão às famílias desassistidas do meio agrário goiano, esquecidas por conta da automação que se iniciava nos latifúndios, fazendo com que pequenos produtores rurais optassem entre submeter-se ao jugo dos

fazendeiros ou compor os quadros de miséria nas cidades. Na obra de Élis, temos uma forte crítica social contra aqueles que subjugavam e humilhavam pessoas que representavam a pobreza, miséria e doença no sertão brasileiro. Através da complacência de Élis, podemos pensar a respeito de nossas interações cotidianas, ultrapassando, assim, o localismo e percebendo que existem questões primordiais da existência humana que somente as artes conseguem sinalizar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Levantar um estudo sobre o gótico sertanista se mostrou relevante na medida em que problematiza pontos que envolvem a sociedade brasileira: o homem contemporâneo, inserido em contexto de significativas transformações nas áreas tecnológica, social, cultural e econômica, tem, na figura do *outro*, um agente ativo nesse processo, ou seja, o *outro* não pode mais ser visto como perturbador ou como aquele que desacomoda o estado de coisas, mas como alguém que faz parte da dinâmica.

Nesse percurso chama atenção como a literatura gótica vem retratando o *outro* e como as narrativas lidas neste trabalho ressaltam a escrita de autores dos sertões goianos, paulista e mineiro, muitas vezes estigmatizados e esquecidos pela crítica e pelas editoras. Tornou-se, então, premente um estudo que revelasse a literatura tida como interiorana ou às margens dos grandes centros e não pertencente ao círculo editorial das livrarias e bibliotecas das metrópoles, que fala, na verdade,

diretamente a nós, por trazer questões inerentes às nossas inserções no meio em que vivemos, independente de estarmos na cidade ou no meio rural. Trata-se de questões que podem nos fornecer uma miríade de situações que contextualizam certas pessoas como fora de um sistema dominante por não absorverem uma cultura imposta ou por não estarem de acordo com as regras do sistema econômico vigente.

Atentamos para certas interações humanas que englobam temas de nossa atualidade: discriminação racial, imposição cultural, hegemonia de certos países que impõem condições de explorados aos exploradores, dentre outros pontos que foram devidamente destacados. Aqui cabem as considerações de Stuart Hall, ao afirmar que "a maioria das nações consiste de culturas separadas que só foram unificadas por um longo processo de conquista violenta – isto é, pela supressão forçada da diferença cultural" (2000, p.59). Refletimos, portanto, sobre o processo de constituição do espaço sertanista na literatura gótica brasileira como lugar desestabilizador da ordem e da razão, ou seja, um local que abriga pessoas que não fazem parte de um determinado sistema dominante, bem como demonstramos como o vínculo da literatura gótica com o meio popular é utilizado como veículo para o discurso ideológico em relação a grupos minoritários e marginais. Com isso, este trabalho aponta não só a presença do ambiente gótico no regionalismo brasileiro, como também a importância de autores goianos, paulistas e mineiros do Romantismo ao Modernismo e sua contribuição para a Literatura Brasileira.

REFERÊNCIAS

ABDALA, Benjamin, Jr. Bernardo Élis (1983). *Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação. Coleção Literatura Comentada.

ARAÚJO, Humberto Hermenegildo (2008). "A tradição do regionalismo na literatura brasileira: do pitoresco à realização inventiva". *Revista Letras*, Curitiba, (74), 119-132.

BRANTLINGER, Patrick (2013). "Imperial Gothic: Athavism and the Occult in the British Adventure Novel, 1880-1914". In: *Rule of Darkness*. British Literature and Imperialism, 1830-1914. London: Cornell University Press. p.176-193.

CANDIDO, Antonio (1972). "Literatura e subdesenvolvimento". In: MORENO, César Fernández (Coord.). *América Latina em sua Literatura*. São Paulo: Perspectiva. p.343-381.

_____ (2006). *Formação da literatura brasileira:* momentos decisivos, 1750-1880. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul; São Paulo: FAPESP.

CHIAPPINI, Ligia (2019). "Do beco ao belo: dez teses sobre o regionalismo na literatura". *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, 8(15), 153-159, 1995. In http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/1989/1128 Acesso em 07.Jan.2019.

COUTINHO, Afrânio (Dir.) e COUTINHO, Eduardo de F. (Co-dir.) (2004). *A Literatura no Brasil. A literatura no Brasil*. v.4. São Paulo: Global.

DOUGLAS, Mary (1966). *Pureza e perigo*: ensaio sobre a noção de poluição e tabu. São Paulo: Perspectiva.

ÉLIS, Bernardo (2005a). "A mulher que comeu o amante". In: *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes. p.109-115.

_____. "As morféticas" (2005b). In: *Ermos e Gerais*. São Paulo: Martins Fontes. p.175-190; p.239-247.

FAUSTO, Boris (2011). *História concisa do Brasil*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

GUIMARÃES, Bernardo (s/d). "A Garganta do Inferno". In: *Lendas e romances*. Rio de Janeiro: Garnier, p.145-205.

_____ (2011). “Dança dos Ossos”. In: BATALHA, Maria Cristina (Org.). *O fantástico brasileiro*: contos esquecidos. Rio de Janeiro: Caetés. p.82-102.

HALL, Stuart (2000). *A Identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

HOBSBAWM, Eric J. (1989). *A era dos impérios*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

LAPLANTINE, François; TRINDADE, Liana Sálvia (2003). *O que é imaginário*. São Paulo: Brasiliense.

LIMA, Nísia Trindade (2013). *Um sertão chamado Brasil*. São Paulo: Hucitec.

LOBATO, Monteiro (2009). “Bocatorta”. In: *Urupês*. São Paulo: Globo. p.118-131.

MATTOS, Débora Michels; FORNAZARI, Sandro Kobol (1/2005). “A lepra no Brasil: representações e práticas de poder.” *Cadernos de Ética e Filosofia Política* 6, 45-57.

MONTEIRO, Maria Conceição (2004). *Na aurora da modernidade*: a ascensão dos romances gótico e cortês na literatura inglesa. Rio de Janeiro: Caetés.

RAMOS, Hugo de Carvalho (2003). “Caminho das tropas”. In: *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda. p.19-24.

_____ (2003a). “A Bruxa dos Marinhos”. In: *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda. p.30-38.

_____ (2003b). À beira do pouso. In: *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda. p.56-59.

RAMOS, Victor de Carvalho (2003c). “Nota biográfica sobre Hugo de Carvalho Ramos”. In: *Tropas e boiadas*. Rio de Janeiro: Lacerda. p.5-18.

ROSA, João Guimarães (2006). *Grande sertão*: veredas. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.

RÉMOND, René (1974). *O século XIX*. 1815-1914. São Paulo: Cultrix.

SÁ, Daniel Serravalle de (2010). *Gótico tropical*: o sublime e o demoníaco em O guarani. Salvador: EDUFBA.

SILVA, Alexander Meireles (2008). “A literatura a serviço do preconceito racial – O Presidente Negro, de Monteiro Lobato”. *Revista Científica UNIABEU*. Belford Roxo – RJ, (2), 43-95, jul./dez..

SODRÉ, Nelson Werneck (1964). *História da literatura brasileira*. Seus fundamentos econômicos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

SOUZA, Candice Vidal (1997). *A pátria geográfica*: sertão e litoral no pensamento social brasileiro. Goiânia: Ed. da UFG.

TELES, Gilberto Mendonça (2007). *O conto brasileiro em Goiás*. Goiânia: Editora da UCG.

VASCONCELOS, Sandra Guardini Teixeira (2002). "Migrantes dos espaços (sertão, memória e nação)". Revista do CESP, 22(30), 67- 82, jan./jun. In https://www.researchgate.net/publication/287954764_Migrantes_dos_espacos_sertao_memoria_e_nacao Acesso em 03.Jan.2019.

VICENTINI, Albertina (1998). "O sertão e a literatura". *Sociedade e Cultura*, Goiânia, 1(1), 41-54, jan./jun. In https://www.revistas.ufg.br/index.php?journal=fchf&page=article&op=view&path[]=1778 Acesso em 07.Jan.2019.

VOLOBUEF, Karin (1999). *Frestas e arestas*. A prosa de ficção do Romantismo na Alemanha e no Brasil. São Paulo: Fundação Editora da UNESP.

WELLS, H. G. *A Ilha do Dr. Moreau*. In http://www.psb40.org.br/bib/b213.pdf Acesso em 06.Jan.2019.

TERRA-MÉDIA: UM LUGAR DISTANTE DE MONSTROS DESCONHECIDOS

Francisco de Assis Ferreira Melo

INTRODUÇÃO

Nesse texto, pretendemos desenvolver uma análise acerca do que venha a ser o monstro e o monstruoso na Terra-Média, o que significa, enquanto leitor, ser tomado por surpresas diversas. É um lugar cujas nuances se mostram conhecidas e a vida parece estar sempre procurando por meios de justificar seu valor. Essa terra imaginada por Tolkien – em *O Silmarillion*, *A queda de Gondolin*, *O Hobbit* e *O Senhor dos Anéis* – não é um espaço para ficar perdido, imaginando caminhos ainda não trilhados.

Analisar as criaturas existentes na Terra-Média é um trabalho difícil, pois, ao dar vazão à sua criatividade, Tolkien coloca seu leitor diante de um dilema: o que realmente são essas criaturas vestidas de monstros, como Laracna, Orcs, Goblins, Trolls, Balrog e Sauron? Desde Melkor, um dos filhos de Ilúvatar (deus da criação do universo), ainda nos primórdios da Terra-Média, Tolkien já exercitava, em *O Silmarillion*, a ideia de polivalência, da composição de muitos seres formadores de seus monstros. É uma longa jornada para a constituição física de suas criaturas até que elas se mostrem de forma real para seus algozes. A própria Terra-Média se insinua por estes meandros, dividindo-se em várias regiões, indicando índices de maior ou

menor civilidade entre seus povos. Isso leva à transformação de um em relação ao outro, em aberração monstruosa, dando a cada região do extenso continente o seu modo de tornar seus espaços e lugares em espaços/lugares monstruosos.

Tolkien escolhe esses lugares construídos com a finalidade de representar seu processo de composição quanto à visão de monstruoso: pode ser uma casa antiga, um navio naufragado que volta do fundo do mar, uma extensa região desconhecida, um velho forte destruído, as ruínas de uma cidade antiga. Essa abordagem de formação do monstruoso inicia-se no fragmento abaixo sobre as jornadas de Tuor, o primeiro ser humano a caminhar pela Terra-Média:

> Depois disso, conta-se que a magia e o destino o levaram certo dia para uma abertura cavernosa, no fundo da qual um rio escondido corria a partir do Mithrim. E Tuor entrou naquela caverna buscando descobrir seus segredos, mas as águas de Mithrim o levaram adiante para o coração das rochas, e ele não podia voltar à luz. (TOLKIEN, 2018, p.41-42)

Tuor personifica a inquietante curiosidade dos homens em geral quanto ao que escapa de seu olhar, impelindo-o(s) para frente. O desconhecido lhe(s) parece interessante, é entendido como portador de segredos e de magias e, provavelmente, causador de medos.

Quando a pretensão é discorrer sobre monstros, é fundamental pensar em questões que se referem ao medo, pois elas têm suas origens nas transformações que envolvem

o ser humano e os lugares onde ele habita. Delumeau (2009) explica que o medo tem implicações nas ações do homem e o faz enxergar o mundo a sua volta diferentemente. É o imprevisto que se faz presente, é um constante desconfiar sobre o que pode ocorrer, é o simples fato de estar inserido em algum contexto referendando lugar e espaço.

É fundamental recorrer à definição atemporal dada ao medo por Lovecraft (1987) como sendo a emoção mais antiga e conhecida pelo homem. Para compreender os primeiros tempos de um mundo em formação, era preciso entender que "Os primeiros instintos e emoções do homem moldaram a sua resposta ao meio em que se viu envolvido. Sensações definidas baseadas em prazer e dor criaram-se em torno dos fenômenos cujas causas e efeitos ele podia entender" (LOVECRAFT, 1987, p.2) e apenas o tempo e a experiência poderiam mostrar a ele quais eram os seus monstros.

O medo exerce influência nas ações do ser humano, é parte inerente ao homem quando o constrói em seus pensamentos e depois o materializa em lugares e espaços antes imaginados, cujos contornos vêm ajudar na afirmação de uma ideia de monstruosidade. O ser monstro "nasce nessas encruzilhadas metafóricas, como a corporificação de um certo momento cultural – de uma época, de um sentimento e de um lugar" (COHEN, 2000, p.26), que pode ser na Terra-Média, perpassando por todos os seus caminhos. Então, os personagens são colocados em um emaranhado

de fronteiras, enquanto se forma a unidade que descreve a Terra-Média, dando a ela marcos e referências que produzem um alinhamento para com o tempo passado e presente da narrativa, assim como ocorrendo uma valorização gradativa dos lugares e dos espaços, permitindo que se mostrem com seus inesperados reveses.

AS OUTRAS TERRAS

As narrativas da Terra-Média trazem ao leitor uma imagem que mostra uma terra aparentemente segura. Evidência que não se confirma, pois representa o rompimento entre luz e trevas. Existem segredos e mistérios difíceis de serem enumerados na Terra-Média, eles são apenas lembrados. A inquietação do ser humano ratifica que estamos sob a ação do desconhecido e implica em não sabermos sobre lugares e espaços totalmente desconhecidos de nós. Jeha escreve que "passamos de uma realidade conhecida para outra, da qual nada sabemos. Portanto, nossa sensação mais básica, no sentido de mais primitiva e fundamental, é o medo" (2018, p.8). Sem dúvida que esta condição se aplica à Terra-Média.

Tomar a Terra-Média como exemplo, lugar repleto de dualidades, como se o claro e o escuro estivessem sob a ordem de um jogo de personalidades, em que uma é boa e a outra, má, é dar condições aos personagens para enfrentar o que há de terrível neste mundo. É uma terra suficientemente distante, desdobrando-se em muitas regiões dotadas de paisagens exóticas (entenda-se perigosas), obscuras.

Uma vez abandonada a segurança do lugar conhecido, os personagens descobrem que o mundo é ameaçador e confuso, além da porta das tocas (para os moradores do Condado) podem encontrar florestas, savanas e desertos. Não são somente as diferenças geográficas que importam, elas também escondem algum tipo de perigo.

Segundo Cohen, "O corpo do monstro incorpora – de modo bastante literal – medo, desejo, ansiedade e fantasia, dando-lhes uma vida e uma estranha independência" (2000, p.26-27), provocando o medo com o intuito de mostrar como a concepção de lugar e espaço, seguros ou não, advém desse sentimento. Em vários momentos durante as muitas jornadas pela Terra-Média, o medo se insinua através das caminhadas dos personagens. O fragmento retirado do livro *A queda de Gondolin* consegue recuperar um destes momentos em que os personagens vislumbram essa tendência da Terra-Média para o monstruoso:

> Grandemente Tuor e Voronwë jubilaram-se por achar esse portão, mas, entrando, acharam lá escuro caminho, de avanço duro e tortuoso, e longamente viajaram tropeçando dentro de seus túneis. Estava cheio de ecos temíveis, e lá incontáveis pisadas pareciam vir atrás deles, de modo que Voronwë ficava aterrorizado. (TOLKIEN, 2018, p.51)

Este é o início da jornada empreendida por Tuor para o descobrimento de Gondolin, bem como a sinuosa trajetória humana na história da Terra-Média. Não se trata apenas de

mais um conto qualquer e, sim, de um grande mosaico de narrativas que vão lentamente substituindo o mundo pequeno dos primeiros habitantes deste continente, revelando quão monstruosos podem ser os muitos lugares por que passarão seus habitantes. Como em um jogo metafórico, a Terra-Média consegue significar esse lugar de segurança que se divide fisicamente por regiões de luz e de sombras. As narrativas avançam, como a luz através da escuridão, exigindo caminhos e maneiras para serem contadas tão verdadeiramente, como o efeito do medo sobre os homens.

Ao tratar das questões que envolvem o medo, Delumeau explica que "Ao mesmo tempo manifestação externa e experiência interior, a emoção de medo libera, portanto, uma energia desusada e a difunde por todo organismo. Essa descarga é em si uma reação utilitária de legítima defesa" (2009, p.30-31), pois os personagens acreditam estar numa situação de segurança, que pode ser desfeita. A maneira como ocorrerá essa desconstrução vem do estabelecido, que se consolidou em um suposto paraíso na Terra-Média, mais especificamente no Condado, em *O Senhor dos Anéis*:

> Dentro do Bolsão, Bilbo e Gandalf estavam sentados pertos da janela aberta de uma pequena sala que dava para o oeste, sobre o jardim. O fim de tarde estava claro e quieto. As flores brilhavam, vermelhas e douradas: bocas-de-leão e girassóis e nastúcios que subiam pelas paredes verdes e espiavam pelas janelas redondas. (TOLKIEN, 2001, p.25)

O narrador cria no leitor uma sensação de se passar pela sala, ir à janela da casa de um Hobbit e vislumbrar todas as belezas da natureza ao alcance dos olhos. A cidade dos elfos da floresta é outro lugar cuja beleza não encontra palavras que a definam com propriedade, bem como Valfenda, outra cidade élfica situada nas montanhas. Imagem semelhante pode ser registrada quando o narrador apresenta a cidade de Gondolin e Tuor alcança o final do túnel, encontrando essa idealização de terra-paraíso em seu primeiro contato mais próximo com esse lugar:

> Então, Tuor e seu companheiro seguiram pela planície, que era maravilhosamente nivelada, interrompida apenas aqui e ali por pedras redondas e lisas que jaziam em meio a um gramado, e por lagos em leitos de pedra. Muitas e belas sendas havia por toda aquela planície. (TOLKIEN, 2018, p.53)

Mas se caminhamos para outras direções e tempos na Terra-Média, Tolkien nos mostra outros lugares, como o vilarejo de Bri, entre seus muros de madeira, temeroso quanto à presença de estranhos; as ruínas do forte O Topo do Vento, antigo posto de vigília entre Gondor e Mordor, que começa a preparar o cenário de terror como um gigante encoberto pela escuridão. Ainda há as cavernas de Moria, que se tornaram os túmulos mais escuros e enterrados nas montanhas dos anões; além de Mordor, a terra de Sauron, lugar envolto em terrores inomináveis, abrigo das criaturas mais aterradoras.

De certa forma, o medo é a companhia constante do homem da Terra-Média e difícil de não ser sentido,

principalmente por se deparar com elementos propagadores dele. A vida cotidiana dos moradores da Terra-Média oferece meios para os incitarem ao medo, provocando o arrepio de forma descontrolada, sendo causado por forças externas cujo resultado pode ser catastrófico. A literatura, por sua vez, traz um medo controlado "quando o experimentamos sem colocar em risco a nossa integridade física, entramos no campo dos prazeres estéticos" (FRANÇA, 2012, p.187), imensamente retratados nas artes em geral. As representações vão de estátuas, quadros, pinturas inquietantes a narrativas literárias assustadoras.

Lovecraft entende que "incerteza e perigo sempre são estreitamente associados, de forma que o mundo desconhecido será sempre um mundo de ameaças e funestas possibilidades" (1987, p.3). É o inevitável fascínio aliado à curiosidade movendo a raça humana e as primeiras descrições da Terra-Média mostram esta dualidade; existe uma beleza exuberante que revela incerteza apontando para possíveis perigos, em grande parte, ocultos. A viagem de Tuor pela Terra-Média revela uma série de divisões deste aparente paraíso e, ao chegar à fronteira imaginária, a própria terra revela tendências hostis que mostram seu lado obscuro e desconhecido. Depois de rompidas as fronteiras, a possibilidade de o inesperado acontecer cresce, ocupando infinitos espaços e alterando o significado de vários lugares. Portanto,

> o mundo ao qual o ser humano se acha vinculado é gerador constante de incertezas, inseguranças, que conduzem o homem em

> direção ao perigo. O mundo se desestabiliza e as ocorrências deixam de ser positivas, assim como as condições insinuantes de poderes maléficos surpreendem o equilíbrio gerando desordem. (MELO, 2018, p.127)

Em se tratando da Terra-Média, o medo e o perigo são considerados referência, pois aproximam criaturas digladiando por espaço advindo da necessidade de encontrarem seus lugares. Para confirmar esses conflitos, na parte final de *O Senhor dos Anéis*, o narrador descreve o olhar sofrido e distante de Frodo, ante a visão da Montanha da Perdição a sua frente, que é a materialização de um gigante arremessando bolas de fogo e escurecendo o céu com sua fumaça. A lava, magma em fusão natural nos rios incandescentes descendo pela encosta e fendas da Montanha, produz um ruído alto que lembram murmúrios lamentosos de vozes indistintas ecoando pelo vento através do seu hálito quente.

Tais características da Montanha nos remetem ao gótico. Botting (2014), ao mesmo tempo em que o explica, o coloca bem próximo de nós, descrevendo o passo a passo da evolução do mesmo, os pontos de contato com a realidade que o tornam palpável para o nosso mundo. Para Botting, "Os efeitos ambivalentes e perturbadores de um reino além do controle humano ou entendimento dele divulga um desequilíbrio nas noções de identidade que desenha o 'lado melhor' inexoravelmente para o mal" (2014, p.133), evento que ocorre com os anões e Bilbo na jornada de recuperação de sua moradia, a montanha dos anões, em *O Hobbit*.

Sabemos que o gótico funciona bem enquanto intensificador de desconforto e de sustos, conseguindo equilibrar os momentos de tensão para que seja possível sentir medo, um medo controlado/seguro sem que algo realmente tenha acontecido. Percebemos, então, como a aparente tranquilidade e segurança incitam projeções dessa emoção na iminência de aparecer.

> Tudo o que de algum modo seja capaz de excitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível, ou que diga respeito a objetos terríveis, ou que opere de uma forma análoga ao terror, é uma fonte de *sublime*, isto é, produz a emoção mais forte que a mente é capaz de sentir. (BURKE, 2013, p.58)

Ao enfrentar a dor, o homem precisa encontrar formas, meios de lidar com os perigos que o rondam, pois estão inseridos em sua vida desde o nascimento e, sem que o saiba, está propenso mais à morte do que à vida. Frodo está exposto aos fantasmas e aos terrores que cercam seu tempo, modificando o Condado, seu lugar, e destruindo os espaços à medida que se afasta do Bolsão.

Roas afirma que a "sensação que se tem [é] de se estar contemplando um reflexo deformado do mundo real, como se os fatos fossem vistos através de um sonho ou visão transtornada de um louco" (2014, p.167). Tuor intenta compreender as visões de mundo escondidas dele, Bilbo observa o desejo dos anões em conquistar seu espaço e Frodo entende a necessidade de romper a visão que o acompanha

de um mundo destruído. Todos os três personagens vivenciam uma realidade desestabilizada, uma projeção desfigurada no espelho do real.

É preciso que tanto os personagens como nós, leitores, saibamos olhar o mundo em que nos encontramos para descobrir mais sobre ele. Roas esclarece que "Nossa ideia de realidade atua como contraponto, como contraste para fenômenos cuja presença impossível problematiza a ordem precária em que fingimos viver mais ou menos tranquilos" (2014, p.187). Fato que podemos verificar quando o espaço é a Terra-Média: a estabilidade do mundo parece sempre estar à beira de um colapso, revelando abismos, hora de trevas, hora de fogo, ou ambos, como no duelo travado entre Gandalf e Balrog nas cavernas da cidade dos anões, Moria. O aparecimento desta criatura advém de um momento em que a sociedade do anel se depara com encruzilhadas, convergindo para o medo e provocando ansiedade em um longo processo fantasioso de descida para o interior das cavernas**.**

Para Cohen, "O monstro é o fragmento abjeto que permite a formação de todos os tipos de identidade – pessoal, nacional, cultural, econômica, sexual, psicológica, universal, particular" (2000, p.53). De fato, esse corpo vem sobrecarregado de elementos culturais cristalizados na época em que ocorre a sua criação, exercendo certo poder oriundo de uma perigosa fascinação. O monstro vem para revelar, como faz Grindel em *Beowulf*, funcionando como uma advertência; ao ser entendido como essa voz, ele também se torna o arauto da destruição.

O monstro significa perigo, cujas formas estão em suspenso, indefinidas e ameaçam explodir, determinando o fim de toda e qualquer distinção. Botting entende que "A proximidade e a reversibilidade do bem e do mal não podem ser restritas a um caso de patologia individual: a ambivalência, a indiferença moral enfraquece as classificações individuais normais, que separam os desviados" (2014, p.132-133). Categorizar o monstro é algo difícil, pois não obedece a nenhum sistema binário de classificação e, sim, excede pelo sentido de polimorfismo. Colocá-lo dentro de um quadro conceitual é a certeza de que qualquer conceito vai ruir e a racionalidade vai se desintegrar.

ESPAÇOS E LUGARES MONSTRUOSOS

Uma diversidade de criaturas povoa a literatura desde Homero. São criaturas colocando o homem a toda prova, para que este confirme o seu direito de existir; são nascidas de uma vontade divina, cujo destino precisa ser cumprido; recriadas, também, a partir de matéria humana, do anseio do homem de buscar o segredo da vida, que o leva ao que mais o incomoda, o medo. Os Orcs são esse exemplo, criaturas construídas à semelhança do homem e dotadas de poder destrutivo; sob a forma de máquinas de guerra, eles representam a degradação humana e recortes colados aleatoriamente, como em um quebra-cabeça de horror, que existem e podem propagar seu poder. Quanto aos Warg, espécie de lobos, estes trazem a imagem truculenta do lobisomem, violência e descontrole

voraz. Ainda há o medo procurado pelo próprio homem com o intuito de enfrentar suas criaturas noturnas. Esses monstros atuam em ambientes fechados e abertos, transformam objetos comuns em representação do estranho.

Os Orcs de Mordor, os Trolls, o Balrog, os Uruk-hais estão na esfera do micro, enquanto os povos de Gondor são vistos como exemplo de civilidade, assim como os Hobbits são colocados em uma condição de macro. Também como exemplos dessas criaturas monstruosas, que, a princípio, causam medo, estão os cavaleiros negros correndo por todas as estradas e trilhas à procura do Um Anel. Eles funcionam como agentes do terror, removendo a luz dos lugares por onde passam e deixando um rastro de sombra, tal como ocorre no morro O Topo do Vento, em *O Senhor dos Anéis*, quando eles encontram Frodo e companhia:

> Naquele instante, Frodo se jogou para a frente em direção ao chão, e ouviu sua própria voz gritando alto: Ó Elbereth! Gilthoniel! Ao mesmo tempo, golpeou os pés do inimigo. Um grito agudo cortou a noite, e ele sentiu uma dor, como se um dardo envenenado tivesse penetrado seu ombro esquerdo. Ao desmaiar viu de relance, como se por entre um turbilhão de névoa, Passolargo saltando da escuridão com um pedaço de lenha em chamas em cada mão. Num último esforço, deixando cair a espada, Frodo tirou o Anel do dedo e o apertou na mão direita. (TOLKIEN, 2001, p.203)

Neste fragmento, está descrito o ambiente físico em processo de destruição e da mesma forma acontece a

desestruturação psicológica dos personagens envolvidos. O Topo do Vento é um destes lugares, sua estrutura passou por um longo processo de transformação de espaço de segurança para lugar de escuridão, cuja noite revela o terror; os pilares restantes formam um círculo semelhante a uma mão de dedos cortados, que tentam se fechar sobre viajantes incautos.

Tuan afirma que "Conhecer é arriscar-se a sentir mais medo. Quanto menos se sabe, menos se teme" (2005, p.11). Antes de deixar o Condado, Frodo desconhecia os vários sentidos que o medo provoca. Ao retornar da jornada do Um Anel, encontra o Bolsão destruído, em uma representação triste de cidades como Minas Tirith. O Condado também está destruído e as pequenas casas dos Hobbits refletem as regiões aterradoras de Mordor no entorno das edificações de Baradur.

Em outro momento, somos levados a pensar sobre um possível porto seguro, que são as cavernas de Moria, descritas pelo anão Gimli assim: "Este é o grande reino e a cidade da Mina dos Anões. E antigamente não era escuro, mas cheio de luz e esplendor, como ainda lembram as canções" (TOLKIEN, 2001, p.329). Após a entrada da comitiva do Um anel na caverna, esta tem sua passagem destruída por uma criatura que se achava escondida nas águas escuras de um pequeno lago. O cenário sofre modificações, a luz deixa de existir mergulhando a caverna numa escuridão profunda, ressaltada por um comentário vindo de um dos guerreiros:

> Boromir murmurou em voz baixa, mas o eco da rocha amplificou o som para um

> sussurro alto que todos puderam escutar: – Nos lugares profundos do mundo! E para ali estamos indo, contra minha vontade. Quem agora vai nos guiar nessa escuridão mortal? (TOLKIEN, 2001, p.322)

Uma vez fechada a entrada para Moria, Boromir acredita que a sociedade do anel está enterrada viva e a escuridão parece se materializar. Apenas a gema, no alto do cajado de Gandalf, tenta quebrar as trevas. Essa luz cria sombras projetadas nas paredes de pedra, reproduzindo formas meio humanas, rostos monstruosos sem face da comitiva. As trevas podem até mesmo revelar criaturas rastejantes escondidas nas frestas dos paredões e a comitiva perde as referências relativas a espaço e lugar.

Ao abordar as questões de espaço e lugar concreto e abstrato, Tuan escreve que "o espaço pode ser experienciado de várias maneiras: como a localização relativa de objetos ou lugares; como as distâncias e extensões que separam ou ligam os lugares, e – mais abstratamente –, como a área definida por uma rede de lugares" (2013, p.22). A luz de Gandalf revela túneis imersos na escuridão e o local em que a comitiva está assume a condição de lugar de espera entre várias fronteiras. Para além dos túneis imensos, salões levam ao mais profundo da terra.

Todos os caminhos parecem os mesmos, revelando criaturas diversas, que são monstros para os homens, mas que temem outros ainda mais aterradores. E todas essas

criaturas passam por um crivo psicológico, não estão isentas da similaridade humana, de olhar espaços e reconhecer neles muitos monstros. Por trás de suas ações, existem seres que os movem; são monstros a partir de uma visão fora de seu mundo, são estranhos porque implantam o terror; temem os elfos e suas armas, os homens e sua coragem falível, mas persistente.

Os homens sentem medo do Um Anel, mas estremecem ante a possibilidade de tê-lo como arma. Gollum consegue ser a representação de um misto polimorfo, pois temos dúvidas de suas intenções e sabemos o que ele quer; o odiamos, assim como ele nos odeia enquanto homem e, de certa forma, o invejamos por sua longevidade em não temer a morte. Para Gollum, a figura do monstruoso se esconde na aparência inocente dos Hobbits, sentimento retratado em *O Hobbit* e em *O Senhor dos Anéis*. A percepção de Frodo vem traduzir o processo de monstrificação da Terra-Média, na medida em que as cores por ele conhecidas desde o Bolsão vão se dissolvendo e acinzentado em um processo contínuo.

Em todos os espaços da Terra-Média, sejam eles sombrios ou não, existe uma presença valorando todas "as coisas", sofrendo uma movência não percebida, pois "Os movimentos frequentemente são dirigidos para, ou repelidos por objetos e lugares" (TUAN, 2013, p.22). São movimentos que intentam romper as divisões entre as criaturas, que procuram determinar pela experiência igualdade de mundos. Borges Filho explica que "O espaço não somente explicita o

que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira" (2007, p.37).

Tuor, em *A queda de Gondolin*, enfrenta esse processo, bem como Bilbo Bolseiro, em *O Hobbit*, assim como Frodo, em *O Senhor dos Anéis*, quando a frieza dos lugares por que passam flagelam seus ânimos e forças. "O espaço assume uma organização coordenada rudimentar centrada no eu, que se move e se direciona" (TUAN, 2013, p.21) e, nesse caso, a Terra-Média tem uma maneira própria de se tornar o monstro que desterra seus moradores e os aniquila em seguida. Isso significa que "diferentes espaços engendram diferentes atitudes" (BORGES FILHO, 2007, p.38) e a Terra-Média consegue ser o paraíso tal como seu próprio monstro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por fim, esses lugares – em que a fantasia permite a existência desses monstros de todas as formas, tamanhos e aparências – abrem diversas possibilidades, permitindo a formação de vários tipos de identidades enquanto espaços e seres. A Terra-Média é a filha de Tolkien e ela é a mãe que cuida de seus filhos, que se olham percebendo e pensando silenciosamente sobre o que veem e que os faz pensar diferente sobre o ser monstruoso e o monstro.

Segundo Noble Smith, "Muitos de nós somos culpados por tentar nos isolar em um mundo pequeno e protegido, ignorando o que está acontecendo ao nosso redor. Um dia, os Cavaleiros Negros do mundo virão nos procurar" (2012, p.49).

De uma maneira própria deles, esses monstros parecem nos pedir para que façamos uma avaliação de nosso olhar acerca do mundo que enxergamos, os nossos pressupostos culturais, perguntando-nos por que os criamos e os damos ao mundo, se em algum dia os veremos como agora, como significam e como são aos nossos olhos. A dúvida de Frodo apresentada a Sam vem a propósito sobre o significado dos eventos, dos espaços e dos lugares:

> – Fico pensando se verei este vale outra vez – disse ele calmamente... A noite estava clara, fresca e estrelada, mas feixes de névoa semelhantes à fumaça estavam avançando, subindo as encostas das colinas, vindo das correntes de água e das várzeas profundas. (TOLKIEN, 2001, p.73)

A Terra-Média representa uma série de casulos movendo a realidade daqueles que nela vivem, formando redes que se entrelaçam. Cada pedaço e fragmento de terra, como o Bolsão, as florestas dos elfos, as cavernas dos anões, as planícies dos cavaleiros e a torre de Mordor, cada um desses lugares representa a segurança e a estabilidade para os grupos de seres que os ocupam, o que faz a leitura desses espaços se aprofundar e complicar ainda mais.

Criaturas, como os Orcs, Uruk-hais, Trolls, sofrem a intervenção do grande monstro: em sua forma de pântano, de floresta negra, de desertos de Mordor, das montanhas geladas, das cavernas sob as montanhas. São lugares que um dia desfilaram beleza e que passaram por um processo

de polimorfismo, vestindo-se de monstros terríveis. Todas as formas de vida, humanas ou não, são conduzidas segundo a vontade de cada lugar e espaço da Terra-Média, que, como um Deus, concede e retira suas dádivas privando-as de suas benesses. Como Dr. Jekyll sob o disfarce da criatura Hyde, em *O médico e o monstro*, Mordor é o monstro devorador e destruidor, enquanto Gondor é a sua outra face, a luz que vem para salvar; e, em meio a esse confronto, sofrendo os efeitos perturbadores desses reinos, carregando em si dois valores, estão todos os seres vivos que existem na Terra-Média.

REFERÊNCIAS

BORGES FILHO, Ozíris (2007). *Espaço e literatura*: introdução à topoanálise. Franca: Ribeirão Gráfica e Editora.

BOTTING, Fred (2014). *Gothic*. London: Routledge Taylor & Francis Group.

BURKE, Edmund (2013). *Uma investigação filosófica da origem das nossas ideias do Sublime e do Belo.* Alexandra Abranches e Jaime Becerra da Costa (Trad.). Lisboa: Edições 70.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: _____ (Org.). *Pedagogia dos monstros* - os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Tomaz Tadeu da Silva (Trad.). Belo Horizonte: Autêntica. p.25-60.

DELUMEAU, Jean (2009). *História do medo no ocidente 1300-1800*: uma cidade citiada. Maria Lúcia Machado (Trad.). São Paulo: Companhia das Letras.

FRANÇA, Júlio (2012). "Monstros reais, monstros insólitos: aspectos da literatura do medo no Brasil". In: GARCÍA, Flavio; BATALHA, Maria Cristina (Orgs.). *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito.* Rio de Janeiro: Dialogarts. p.187-195.

JEHA, Júlio (2018). "Introdução". In: _____ (Org.). *Contos clássicos de terror.* São Paulo: Companhia das Letras. p.7-9.

LOVECRAFT, Howard Phillips (1987). *O horror sobrenatural em literatura*. João Guilherme Linke (Trad.). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves.

MELO, Francisco de Assis Ferreira (2018). *Paisagens do medo em O Senhor dos Anéis*: reminiscências do gótico. 242f. (Dissertação – Mestrado em Estudos da Linguagem). Universidade Federal de Goiás, Regional Catalão, Catalão-GO.

ROAS, David (2014). *A Ameaça do Fantástico*. Julián Fuks (Trad.). São Paulo: Editora UNESP.

SMITH, Noble (2012). *A sabedoria do Condado*: tudo sobre o estilo de vida dos hobbits para uma vida longa e feliz. Cibele da Silva Costa (Trad.). Ribeirão Preto: Novo Conceito Editora.

TOLKIEN, John Ronald Reuel (2001). *O Senhor dos Anéis*. Lenita Maria Rimoli Esteves (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2018). *A queda de Gondolin*. Reinaldo José Lopes (Trad.). Rio de Janeiro: Harper Collins.

_____ (2019). *O Hobbit*. Reinaldo José Lopes (Trad.). Rio de Janeiro: Harper Collins.

_____ (1999). *O Silmarillion*. Organizado por Christopher Tolkien. Waldéa Barcellos (Trad.). São Paulo: Martins Fontes.

TUAN, Yi-Fu (2013). *Espaço e lugar*: a perspectiva da experiência. Lívia de Oliveira (Trad.). Londrina: Eduel.

_____ (2005). *Paisagens do medo*. Lívia de Oliveira (Trad.). São Paulo: Editora UNESP.

AS REMINISCÊNCIAS DA MALDADE E SUAS CONSEQUÊNCIAS: UMA ANÁLISE DOS ATRIBUTOS DO MAL EM *INÁCIO*, DE LÚCIO CARDOSO

Ubirajara Lopes da Cunha Junior
Pedro Sasse

INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo principal a análise do que chamaremos de "atributos do mal" no romance *Inácio* (1944), o primeiro da trilogia "O mundo sem Deus", de Lúcio Cardoso. Pretendemos, ainda, descrever alguns elementos da tradição gótica presentes na obra, a partir da identificação e da caracterização dos atos de maldade cometidos por algumas personagens. Consideraremos, para este fim, tanto os atos maus do passado – que retornarão ao presente como uma espécie de maldição pregressa –, quanto os que ocorrem no presente da narração.

Tomaremos como principal fundamentação teórica o trabalho de Todd Calder, teórico americano especializado em ética, psicologia moral e psicologia social, que analisa, em suas obras, a natureza e as propriedades da maldade. Das suas obras, as mais relevantes para nossos estudos são: *The Apparent Banality of Evil* (2003), na qual são concebidos alguns métodos próprios de classificação de atos e personalidades – trabalhando ainda com o conceito de banalidade do mal,

de Hannah Arendt – e *The Concept of Evil* (2013), um estudo sobre a trajetória da reflexão teórica sobre o conceito de mal. A partir dessas bases, França e Araújo (2018, p.14) formulam a ideia de **atributos do mal** como um conjunto de traços observáveis em atos e/ou indivíduos descritos como "maus" em narrativas literárias. Tais atributos, dessa forma, nos ajudam a entender os processos de construção de personagens, sobretudo no Gótico, em que o mal – geralmente associado à monstruosidade – se sobressai como um importante foco narrativo. Tais atributos são:

1. A gravidade da transgressão cometida;
2. A intencionalidade;
3. O prazer auferido pelo agente;
4. A intensidade do dano e/ou do sofrimento infligido;
5. A imputabilidade do agente;
6. A debilidade da motivação;
7. A frequência com a qual o agente perpetra tais atos;
8. A consistência de caráter do agente.

A partir de tais atributos, pretende-se, agora uma leitura do mal na obra *Inácio*, de Lúcio Cardoso, buscando-se entender de que forma os personagens/atos relacionados a essa classificação impactam a narrativa, pensando-a enquanto um exemplar da literatura gótica no Brasil. Para tal, nossa análise será efetuada em duas etapas: uma leitura do mal que ocorreu no passado e envolve tanto os personagens algozes quanto suas vítimas – posições instáveis na obra, como veremos;

e uma leitura do mal que ocorre no presente, por meio dos atos perpetrados pela personagem monstruosa que retorna, trazendo consigo os fantasmas do passado.

A FICÇÃO GÓTICA DE LÚCIO CARDOSO E A IMANÊNCIA DO MAL

Ao ler *Inácio* como obra gótica, não podemos deixar de buscar, em sua narrativa, típicos elementos associados ao gênero, como a construção de um *locus horribilis*, a presença fantasmagórica do passado no presente e a personagem monstruosa (FRANÇA, 2017, p.24-25). Não podemos, no entanto, deixar de associá-la, também, ao decadentismo, vendo forte presença do dandismo e *flânerie* imanentes ao gênero (BARROS, 2003, p.60-63). Alguns desses traços serão importantes para a nossa análise, em especial esse retorno fantasmagórico do passado, força motriz da narrativa.

A narrativa inicia-se com o jovem e voluntarioso filho de Inácio, Rogério Palma, narrador e protagonista da obra, convalescente de uma moléstia que o aflige durante todo o decorrer do romance. Tal debilidade física, fundida à confusão e trauma de um passado misterioso, nos leva a uma pouco confiável narrativa em primeira pessoa afetada, turva e marcada pela paranoia.

Espécie de *flanêur*, o personagem vaga pelas ruas de um Rio de Janeiro decadente das primeiras décadas do século XX, esbarrando, nesse processo, com personagens que vão desvelando, com relatos ambíguos, o passado de Rogério, o que, somado às suas memórias fragmentadas e a escassez de

analepses ou explicações que guiem o leitor, confere à narrativa o aspecto labiríntico tão característico do gênero gótico.

Pouco a pouco, o leitor, assim como Rogério, vai desvendando os segredos desse passado sombrio, trazendo à tona informações sobre os pais do rapaz, sobretudo o que os levou a abandoná-lo. Ao se aproximar desses malfeitos passados – a maldição pregressa, o destino de sua mãe (Stela), e o papel de cada um dos envolvidos no ocorrido. Rogério divide-se entre o terror gerado pelo pressentimento do retorno de seu pai e o fascínio com sua figura vampiresca (BARROS, 2003, p.59). Motivado por seu desejo de tornar-se um cínico, já que julga ser a única maneira de escapar à mediocridade que acreditava ser a origem de suas doenças, ele cede por fim aos encantos do monstro, que lhe parece ser o único capaz de ajudá-lo nessa empreitada.

O jovem Rogério se vê confrontado por seu passado, o que é motivo de grande ansiedade e até mesmo de surtos esporádicos. Sua busca pela compreensão do que de fato aconteceu com sua mãe e o que a levou a abandoná-lo desencadeia uma verdadeira batalha de convencimento. De um lado, Lucas Trindade, um homem que ele ainda não conhecia, antigo amigo de Stela, retrata uma boa imagem dela, ao passo que tenta impedir que Rogério caia em desgraça, como aconteceu com sua mãe. De outro, Inácio, seu pai, um homem que o abandonou, mas que retorna como quem voltasse por sua alma. Inácio conta sua versão deturpada sobre Stela

e tenta de toda forma seduzir o filho e aliciá-lo a cometer um ato extremo, assassinar Lucas Trindade. No fim, torna-se difícil saber o que de fato ocorreu e Rogério deve decidir se acredita na inocência de sua mãe ou se entregar ao que, em última instância, aparenta ser um desejo reprimido do amor paterno.

A MALDIÇÃO PREGRESSA E AS REMINISCÊNCIAS DA MALDADE

A atmosfera de maldade que se forma por conta de um mal ancestral, algo de muito terrível que aconteceu no passado e que está para retornar, é considerado um dos *topoi* da literatura gótica (FRANÇA, 2017, p.25). No romance de Cardoso tal atmosfera adquire total centralidade. A figura monstruosa, Inácio, anuncia o retorno de um mal do passado que arruinou a vida de diversos personagens e que causará novos males se não for impedida, papel que, Lucas Trindade tenta exercer ao longo da narrativa.

Vemos a relação entre tal atmosfera de maldade e a figura monstruosa na forma como os espaços narrativos se modificam drasticamente em sua proximidade. Ainda que Rogério tenha uma natural visão negativa de seu entorno, perto de Inácio, a cidade se torna um verdadeiro *locus horribilis*. Um exemplo é a suposta – uma vez que pode ser interpretada como um caso de paranoia de Rogério – primeira aparição de Inácio Palma na obra:

> Senti uma pancada sobre o coração e não tive dúvida; desta vez, era ele. No silêncio, ouvia nitidamente os seus passos soando sobre as pedras. E de repente, talvez por sugestão do sinistro lugar que atravessava, não pude me conter e senti um medo terrível.

> [...]
>
> Agora que, depois de tantos anos, ele surgia à minha frente, não me sentia com coragem para enfrentá-lo. E tudo ali, naquele momento, causava-me terror, desde as verduras amontoadas, que assumiam aspectos horripilantes, até os vultos dos vendedores, ainda meio indistintos à luz da madrugada e ocupados em arrumar as mercadorias sobre as bancas. O cheiro do peixe, fresco e ainda trazendo escamas toda a luz fria e pálida do mar, causava-me um insuportável enjoo. (CARDOSO, 2002, p.66-67)

A revelação dos detalhes do passado nebuloso de Rogério é proveniente dos relatos de três personagens: Inácio Palma, Lucas Trindade e a prostituta Violeta. Antes de explorá-los, é necessário ressaltar as relações entre eles. Há um pretenso triângulo amoroso entre Stela (mãe de Rogério), Inácio e Lucas. Por volta de 15 anos antes dos acontecimentos da narrativa, Inácio era casado com Stela, e Rogério era apenas uma criança. Lucas Trindade era um amigo de Stela, mas era desprezado por Inácio. É impossível saber precisamente o que ocorreu, mas é certo que Inácio abandonou Stela alegando que fora traído. Depois disso, Lucas permanece ao lado de Stela, amando-a e protegendo-a até a sua morte. Esse amor é unilateral, pois Stela continuou amando Inácio. Violeta, por sua vez, revela uma faceta completamente oposta de Stela. Tendo supostamente convivido com a mãe de Rogério na vida da prostituição, apresenta ao menino uma versão degenerada da mãe após o término com Inácio.

O testemunho de Inácio não traz tantos detalhes sobre a personalidade de Stela, mas sim sobre a piedade que ela sentia de Lucas Trindade e sobre as circunstâncias que supostamente o levaram a acreditar que fora traído:

> Suspendi a cortina e deparei minha mulher com os cabelos desfeitos e Lucas sentado aos pés dela, em atitude de adoração. [...] não escapei às informações e cartas anônimas; por esse meio, soube que Lucas se encontrava de fato com minha mulher, que a via em tal e tal lugar, que tinham sido surpreendidos em determinada casa suspeita. [...] Fui procurá-los e os encontrei realmente, diante de uma garrafa de cerveja. Mal podia acreditar nos meus olhos: Stela! E ela trazia o vestido de lantejoulas que Lucas apreciava tanto.
> (CARDOSO, 2002, p.106-8)

Por conta dessas ocasiões, Inácio termina o relacionamento com Stela, e esse é o estopim para a derrocada da personagem, uma vez que o divórcio não era uma possibilidade bem aceita para uma mulher à época. Além disso, segundo Lucas Trindade, Inácio foi o responsável por destruir deliberadamente a reputação de sua ex-mulher:

> – Há, entretanto, algo que ele não lhe revelou, isto é, que a destruição de Stela, pois realmente houve uma destruição, o causador foi ele. [...] E, no entanto, o culpado, o único, o terrível culpado foi ele. Ele é quem a atirou na vida em que ela morreu, ele é quem criou a respeito dela as mais absurdas histórias, com que a manchou e aniquilou para sempre, ele é que construiu o caso desse adultério... (CARDOSO, 2002, p.125-126)

Embora haja pouca informação acerca dos danos causados pelos atos de Inácio nesse trecho, já é possível analisar a presença de alguns dos atributos do mal. Inácio não parecia ter provas da suposta traição, até porque, o próprio reconhece que Stela sentia pena por Lucas e não atração. Esse é um dos fatos que denota a completa debilidade da motivação que o levou a caluniar Stela. Há indícios, assim, para acreditar que as motivações de Inácio são pautadas na animosidade que ele nutria por Lucas Trindade. A extrapolação do seu sentimento de ódio é provavelmente a razão pela qual ele agiu dessa forma com sua esposa, sentimento reconhecido diversas vezes pelos personagens, como Rogério o faz no seguinte excerto: "E só naquele minuto compreendi realmente o que era odiar, não simplesmente como a maioria dos homens odeia, mas como Inácio e Lucas odiavam, como Stela devia ter odiado, cegamente, como uma fera enjaulada" (CARDOSO, 2002, p.123).

Observam-se aqui dois atributos do mal: a debilidade da motivação e a intenção de praticar o mal, evidenciada na ausência de remorso, pois, mesmo após muitos anos, ele manteve sua alegação sobre os fatos ocorridos, indicando que de forma alguma teria agido de modo meramente impulsivo e passional.

A despeito das difamações espalhadas por Inácio, é pertinente mencionar que Lucas Trindade defende o bom caráter de Stela várias vezes ao longo da obra, ainda que ele

mencione superficialmente os problemas dela com a bebida. Os relatos de Lucas divergem, em certa medida, dos de Violeta. Ela oferece as informações mais sombrias sobre o que de fato aconteceu à Stela, a extensão dos danos sofridos por ela, bem como dos danos que ela causou:

> Não havia nela um único sentimento firme. Sua alma era um caos onde reinavam a frieza e o egoísmo. Ao vê-la, eu mesma dizia comigo: "Prefiro morrer a ser tão ordinária assim." [...] – Viveu assim durante não sei quantos anos. Tornou-se célebre como a prostituta mais cruel do Rio de Janeiro. Suas festas eram famosas, por causa dela muitos homens se suicidaram. (CARDOSO, 2002, p.76)

O destino de Stela demonstra a extensão dos danos causados pelos atos de Inácio. Tornou-se, além de prostituta, uma pessoa psicologicamente destruída. Se compararmos os relatos de Lucas aos de Violeta, é possível cogitar que Stela possuísse dupla personalidade. Além dos danos, a monstruosidade de Inácio de certa forma a contamina, uma vez que as ações cruéis dessa Stela prostituta também resultaram em vítimas, os que se mataram por ela. A partir do que é dito, não há muita base para julgar seus atos, tampouco é possível qualificar intencionalidade, mas é possível afirmar que, enquanto agia, ela não possuía em suas motivações "um desejo adequadamente forte de que sua vítima seja poupada de danos significativos" (CALDER, 2003, p.373 – tradução nossa). Nesse sentido, os danos causados por Stela também qualificam

seus atos como maus. Da afirmação "Viveu assim durante não sei quantos anos", podemos qualificar que seu mau caráter era consistente e que suas transgressões eram perpetradas com frequência, o que reforça sua malignidade.

No entanto, se é possível identificar evidências da malignidade de Stela, sua imputabilidade é duvidosa. Os indícios de sua instabilidade emocional e até mesmo psicológica podem ser somados a outros, como o relato em que Violeta atesta que Stela não estava em plena posse de suas faculdades mentais: "Apenas de vez em quando ao lhe subir a loucura mais fortemente (pois já lhe disseram que ela era louca, não?), apenas nesses instantes surgia aqui..." (CARDOSO, 2002, p.117). Ao cometer, então, atos de maldade apenas quando tomada por tais surtos, ameniza-se a culpa de Stela – ainda que não a redima do todo.

Os demais relatos de Violeta não só confirmam o que Lucas Trindade dizia sobre a mãe de Rogério, mas, também culpam Inácio pelo estado da mulher, ainda que sem citá-lo diretamente: "No fundo, havia uma chaga que a devorava. Ninguém é cruel daquele modo sem que tenha alguma coisa massacrada no fundo da alma..." (CARDOSO, 2002, p.117). O mesmo ocorre quando Rogério pergunta a ela sobre uma possível terceira pessoa naquela história: "Sim, devia haver uma terceira pessoa. Stela não tinha alma para a vida que levava. Toda a sua crueldade..." (CARDOSO, 2002, p.119).

Logo, há motivos para considerarmos que a loucura de Stela seja resultado direto das atitudes de Inácio, sendo

ele responsável, ainda, pela maldade cometida por ela após sua drástica transformação. Após ouvir o que os outros personagens tinham a dizer sobre a mãe, o próprio Rogério põe em dúvida se ela seria uma pessoa má, ou, apenas, seria vítima das circunstâncias de uma vida adversa: "Mas seria possível rir daquela imagem, seria possível arrastá-la na lama como a tantas vezes eu tinha arrastado, substituindo por uma auréola de ridículo a luz do seu sofrimento real e tão desgraçadamente humano?" (CARDOSO, 2002, p.119).

Diante do exposto, podemos realizar um balanço dos danos e do sofrimento provenientes das ações de Inácio: ele destruiu a reputação de sua esposa, que se tornou prostituta e acabou enlouquecendo, terminando sua vida muito doente e na miséria. Dessa forma, ele foi, também, indiretamente responsável pela morte de terceiros – os suicídios motivados por Stela. Além disso, Inácio também é responsável pelo abandono de Rogério. O próprio personagem fala algumas vezes sobre o assunto, como no trecho: "O meu mundo era o mundo de um menino sozinho." (CARDOSO, 2002, p.75) Se por um lado, é possível alegar que, no caso de Stela, Inácio talvez não fosse capaz de prever a extensão dos danos e do sofrimento que suas ações acarretariam, por outro, seu descaso com o bem estar de sua vítima qualifica a sua responsabilidade, e, consequentemente, a maldade em seus atos.

O RETORNO DO MAL: QUALIFICANDO O CARÁTER DE INÁCIO

Se antes caracterizamos os atos maus que Inácio perpetrou no passado e a maneira como os personagens da narrativa foram afetados por eles, faremos, agora, uma leitura mais atenta do caráter do Inácio que retorna, ameaçando não mais o passado, mas o presente de Rogério.

O primeiro ato mal perpetrado por Inácio após seu retorno é o aliciamento de seu filho, o que ele faz por meio da influência que exerce sobre o protagonista. Tal influência pode ser entendida nos termos de Jeffrey Jerome Cohen, que aponta como característica típica do monstro uma ambivalência entre a capacidade de horrorizar e seduzir suas vítimas:

> O monstro também atrai. As mesmas criaturas que aterrorizam e interditam podem evocar fortes fantasias escapistas; a ligação da monstruosidade com o proibido torna o monstro ainda mais atraente como uma fuga temporária da imposição. [...] Nós suspeitamos do monstro, nós o odiamos ao mesmo tempo que invejamos sua liberdade e, talvez, seu sublime desespero. (COHEN, 2000, p.48)

Por mais que temesse o pai, acreditasse na bondade da mãe e sentisse empatia pelo martírio que ela sofreu, Rogério não escapa da influência de Inácio. Para um garoto confuso que sempre viveu só, e que desejava se tornar um transgressor, era difícil resistir ao ímpeto de se assemelhar ao monstro. Em seu íntimo, Rogério desejava também ser um cínico, exatamente como seu pai. E isso facilitaria a ação de Inácio. “Tenho duas

passagens compradas para São Paulo. Partiremos esta noite. Mas vinguemo-nos primeiro desta gente toda, Rogério, vinguemo-nos para mostrar que somos fortes... que rimos de tudo." (CARDOSO, 2002, p.134). Com isso, ele aproveita de sua influência para incumbir ao filho a tarefa de matar seu maior desafeto, Lucas Trindade.

Rogério, que já demonstrava um estado emocional e psicológico bastante deteriorado por conta de sua doença e das emoções provenientes das descobertas recentes sobre a sua família, acaba seguindo seu pai de maneira apática até o recinto de Lucas. Ele, que carregava o revólver que recebera do pai, não assassina Lucas, tal como queria Inácio; pelo contrário, começa a admirar a postura de Lucas em sua defesa à Stela e a culpar Inácio. É nesse momento da narrativa que ele finalmente tem certeza da bondade de sua mãe:

> Pela primeira vez, ele me parecia diferente do modo pelo qual eu sempre o vira: alto, eloquente, dotado de uma misteriosa grandeza, que parecia distanciá-lo infinitamente de nós. E foi naquele instante, não sei por que maravilhoso golpe de intuição, que compreendi a inocência de Stela. Ou, melhor, que senti, pois aquele simples retrato bastara para paralisar os meus movimentos.
>
> [...] Nesse momento, como movido por uma força invisível, senti que o revólver, nas minhas mãos, voltava-se para o lado de Inácio. A culpa de todo o meu passado pertencia àquele homem. (CARDOSO, 2002, p.140)

Rogério, em um único momento, decreta o real culpado dos sofrimentos de sua família: seu pai e isenta sua mãe de toda a mácula que lhe fora imposta por Inácio. Esse momento da obra ratifica a análise que fizemos anteriormente, e confirma a maldade de Inácio, antes somente cogitada, conforme os relatos dispersos dos demais personagens da narrativa.

Na conclusão da trama, Inácio precipita-se sobre Rogério, retirando-lhe a arma, e assassina Lucas Trindade com dois tiros. Embora desiludido com o pai, Rogério ainda assim foge junto com ele, tomado por uma espécie de torpor. Uma vez no trem que partiria para São Paulo, Rogério entra em uma crise profunda. O romance cardosiano termina, então, com o seguinte excerto:

> – Mas este rapaz está completamente louco – disse ele.
>
> E tinha razão. Levaram-me do carro e, se bem que já me ache agora em convalescença, desde há três anos que estou em um sanatório. (CARDOSO, 2002, p.147)

O aliciamento do filho e o assassinato de Lucas Trindade são atitudes que comprovam o caráter maligno de Inácio. Fica evidente em seus atos a extrapolação de um vício grave, o ódio extremo que sente por Lucas e que foi vetor dos atos malignos que perpetrou. Calder concorda que uma das características que define um caráter mau é sua tendência a conter as piores formas de vício como a crueldade e a malícia extrapolados a graus extremos (cf. BARRY, *Apud* CALDER, 2013, s/p).

A reincidência de Inácio demonstra, ainda, sua consistência de caráter. Sua personalidade pode ser definida como consistentemente má nos termos de Calder, que acredita que uma personalidade pode ser caracterizada como má quando possui uma propensão consistente a desejar danos graves a alguém ou a agir de modo negligente com o bem-estar de terceiros (cf. CALDER, 2003, p.373). Além disso, o crime demonstra premeditação (intencionalidade), já que há muito desejava a morte de Lucas, bem como, aproximou-se do filho com a intenção prévia de usá-lo como ferramenta para o ato mal que desejava cometer.

Por fim, deve-se somar às transgressões desse personagem monstruoso a loucura de Rogério. Este, que já tinha sua psique claramente prejudicada pelos males que sua mãe sofreu e pelo abandono resultante, seguiu o mesmo caminho de Stela: tornou-se vítima de Inácio, visto que enlouqueceu pela maldade do pai. Ficam evidentes não somente a presença da maldade na obra de Lúcio Cardoso, como também a utilidade dos atributos do mal como ferramenta analítica de malignidade. Eles possibilitaram, por exemplo, compreender Stela não como uma personagem má, mas, antes, como vítima da maldade de outrem. Nesse sentido, foi possível expor o verdadeiro vilão e o culpado pelos danos sofridos pelos demais personagens: Inácio Palma.

A confirmação do caráter mau de Inácio é de grande valia para o entendimento da formação da atmosfera gótica na obra. O monstro deve ser perigoso, já que o medo causado por

sua presença é um dos principais elementos para a formação dos *loci horribilis*. Em *Inácio*, como em muitas outras obras, essa atmosfera se dá unicamente pela percepção psicológica do ambiente. Nesse sentido, o medo que Inácio causa por sua propensão a cometer novos atos maus – como tornou a cometer – age como catalizador desses sentimentos de insegurança e paranoia que distorcem a psique do narrador a ponto de influenciar sua descrição. E isso demonstra a importância da presença do monstro e de sua malignidade para a narrativa gótica.

REFERÊNCIAS

BARROS, Fernando Monteiro de (2003). "Baudelaire, Byron e Lúcio Cardoso: A *Flânerie* e o Dandismo do Vampiro". *SOLETRAS*, III(05/06). São Gonçalo: UERJ.

CALDER, Todd (2003). "The Apparent Banality of Evil: The Relationship Between Evil Acts and Evil Character". *Journal Of Social Philosophy*. 34(3), Fall, Blackwell Publishing, Inc. 364-376.

_____ (2013). "The Concept Of Evil". In: *Stanford Encyclopedia of Philosophy*. First published Nov. 26. In https://plato.stanford.edu/entries/concept-evil/ Acesso em fev.2019.

CARDOSO, Lúcio (2002). "Inácio". In: *Inácio, O enfeitiçado e Baltazar*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, p.15-147.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: *A pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica, p.25-55.

FRANÇA, Júlio (2017). "Introdução". In: *Poéticas do Mal*: a Literatura de Medo no Brasil (1840-1920). Rio de Janeiro: Bonecker, p.19-31.

_____; ARAUJO, Ana Paula (2018). "As Artes e os Atributos do Mal". *As Artes do Mal*: textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, p.13-21.

A CONCEPÇÃO DO SUBLIME DE EDMUND BURKE E SEUS ASPECTOS EM *O GATO PRETO* DE EDGAR ALLAN POE

Mariana Henrique da Silva

Esse texto[1] procura discutir o conceito de sublime de Edmund Burke (1729-1797) no conto "The Black Cat" (1843) de Edgar Allan Poe (1809-1849). Em 1757, Burke publica o ensaio intitulado *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*, a fim de contribuir com o debate recorrente no século XVIII sobre a origem das ideias morais; para tal, investiga as diferenças entre os conceitos de belo e sublime, isto é, entre os sentimentos decorrentes da dor e do prazer despertados pelas paixões.

De acordo com Burke, a primeira emoção que atrai o espírito humano é a curiosidade. Ela decorre do desejo que sentimos por conhecer coisas novas. Essa emoção, porém, é a mais superficial, pois, ao experimentarmos esse efeito diversas vezes, ele se torna gradativamente inferior. A curiosidade, por estar inserida em todas as paixões, além de despertar interesse pela novidade, também incita dor ou prazer. Logo, existem outros sentimentos que estimulam os seres humanos, e sem eles, as pessoas seriam entregues ao tédio.

1 Agência Financiadora da Pesquisa: processo nº 2018/03870-0, Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP). "As opiniões, hipóteses e conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP".

Para Burke, no espírito humano existem três estados: "[...] de indiferença, de prazer e de dor" (2013, p.53). Não existe mudança súbita de dor para prazer. Antes de sentirmos dor, estamos em um estado de indiferença; com a eliminação da dor, o efeito não é tão doce e claro, quanto do prazer positivo. Ao final desse estado de prazer, se volta ao de indiferença, então a sensação de prazer é diferente da de cessação da dor. A eliminação de uma dor violenta, porém, tem como consequência uma sensação diferente da do prazer positivo: "[...] encontramo-los em um estado de muita serenidade, tomados de espanto, em uma espécie de tranquilidade toldada de horror" (BURKE, 2013, p.55). A percepção que se experimenta na cessação da dor é positiva por causa da eliminação dela, mas não é a mesma de um prazer simples.

> Aconselha-nos, pois, o bom senso que se devem distinguir mediante algum outro nome duas coisas de naturezas tão diversas, como um prazer simples e sem nenhuma relação com outro sentimento, daquele cuja existência é sempre relativa e estreitamente vinculada à dor. Seria muito estranho se esse sentimento, de origens tão opostas e efeitos tão diferentes, devessem ser confundidos porque o uso vulgar colocou-os sob a mesma denominação genérica. Toda vez que tenho a oportunidade de falar sobre esse tipo de prazer relativo chamo-o de *deleite* [...]. (BURKE, 2013, p.56-57)

O sentimento de deleite está relacionado intrinsecamente com a dor, pois ele advém da interrupção dela. "[...] empregarei a palavra *deleite* para indicar a sensação que

acompanha a eliminação da dor ou perigo; portanto, quando me referir ao prazer positivo, chamá-lo-ei, na maioria das vezes, simplesmente de *prazer*" (BURKE, 2013, p.57). Um longo período de prazer, ao ser interrompido, traz apenas o efeito de indiferença. Quando abruptamente suspenso, surge o efeito de decepção. Se esse prazer é interrompido, a consequência é o pesar, que é distinto da dor positiva, pois nele se idealiza o prazer e se sofre pelo seu fim.

> Por outro lado, quando recobramos a saúde, quando escapamos de um perigo iminente, é alegria que sentimos? A sensação, nessas ocasiões, é muito diferente daquele contentamento doce e voluptuoso que a perspectiva de um prazer certo proporciona. O deleite que nasce das modificações da dor confirma a linhagem de onde provém: de sua séria, possante e grave natureza.
> (BURKE, 2013, p.58)

Diferente do pesar, onde as penosas reflexões derivam do prazer interrompido, o deleite é originário da dor. Os humanos quando vivem situações de grande choque, como em um acidente, ao perceberem que o perigo passou não sentem um prazer positivo, mas sim uma sensação deleitosa de gratidão por não ter ocorrido algo pior. Isto é, o deleite é o efeito que as pessoas sentem depois de se verem livres de uma situação aterrorizadora. E por causa de sua "possante natureza" o deleite está relacionado ao conceito de sublime.

> Tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que

> seja de alguma maneira terrível ou relacionada a objetos terríveis, ou que atue de um modo análogo ao terror, constitui uma fonte do *sublime*, isto é, produz a mais forte emoção que o espírito é capaz. (BURKE, 2013, p.59)

Objetos análogos ao terror são fontes do sublime e, por isso, produzem a emoção mais forte que o espírito humano é capaz de experimentar. "Quando o perigo ou a dor se apresentam como uma ameaça [...], não podem proporcionar nenhum deleite [...]; mas quando são [...] de certo modo atenuados, podem ser [...] deliciosos [...]" (BURKE, 2013, p.60). Mesmo que a manifestação de objetos sublimes seja terrível, ela nos causa deleite, pois é preferível sentir um terror momentâneo do que morrer. É exatamente por isso que sublime está relacionado às paixões de autopreservação, enquanto as paixões ligadas à sociedade estão correlacionadas ao prazer. As paixões relacionadas à sociedade descritas por Burke, mesmo que não sejam tão ligadas ao conceito de sublime quanto às de autopreservação serão tratadas nesse texto, pois elas conduzirão para um melhor entendimento do conceito, visto que tratam da maneira como a sociedade se relaciona com sentimentos de dor e prazer. A primeira paixão a ser trabalhada será a da simpatia. Mesmo sendo uma paixão social, ela está vinculada ao conceito de sublime.

> A simpatia deve ser considerada uma espécie de substituição, mediante a qual colocamo-nos no lugar de outrem e somos afetados, sob muitos aspectos, da mesma maneira que eles; de modo que essa paixão pode ou partilhar da natureza

> daquelas relacionadas à autopreservação e, derivando-se da dor, ser uma fonte do sublime, ou pode aliar-se às ideias de prazer [...]. (BURKE, 2013, p.65)

A simpatia, paixão descrita por Burke em sua obra, nada mais é do que o impulso de se colocar no lugar do outro, para sentir o mesmo que o outro sente. Por esse aspecto, a simpatia pode ser vista como uma maneira de se lidar com objetos terríveis e cheios de sublimidade.

> É principalmente por esse princípio que a poesia, a pintura e outras artes relacionadas a sentimentos comunicam suas paixões de um coração ao outro e muitas vezes são capazes de enxertar um deleite no desgosto, na infelicidade e na própria morte. (BURKE, 2013, p.65)

Obras ficcionais, que tratam sobre temas como a morte, possibilitam que nos coloquemos no lugar do personagem e nos deixem aliviados por não estarmos passando por uma situação de perigo. "O contentamento tem sido atribuído, em primeiro lugar, ao alívio sentido ao considerar que uma história tão sombria é apenas ficção e, em seguida, ao supor que estamos ao abrigo dos males cuja representação assistimos" (BURKE, 2013, p.65). Então, nós lidamos com a sublimidade por meio da simpatia, mas o efeito que o sublime provoca é de deleite. O distanciamento do perigo nos traz uma sensação boa, não de prazer simples, mas do doce e amargo deleite.

> Estou convencido de que sentimos um certo deleite – e provavelmente não pequeno – nos infortúnios e dores reais de outrem, pois,

> seja qual for aparentemente o sentimento, se ele não faz com que o evitemos, se, pelo contrário, leva-nos a deles nos aproximarmos, se nos prende a atenção, nesse caso, julgo que certamente temos algum tipo de deleite em contemplar objetos dessa espécie. Por acaso não lemos as histórias reais de cenas dessa natureza com tanto prazer quanto romances ou poemas, cujos eventos são fictícios?
> (BURKE, 2013, p.66)

Ademais, Burke explica porque sentimos deleite ao testemunharmos infortúnios alheios. "[...] o terror é uma paixão que sempre gera deleite quando sua ação não é muito direta, e a piedade é acompanhada de prazer, porque nasce do amor e da afeição social" (2013, p.67). Quando temos uma ameaça muito próxima, mas indireta, tendemos a nos deleitar com a circunstância. "[...] não há espetáculo que busquemos com tanta avidez quanto o de alguma desgraça incomum e atroz [...]" (BURKE, 2013, p.67). De acordo com o filósofo, nós temos o impulso de gostar de catástrofes. "O deleite que auferimos dessas cenas de grande sofrimento impede-nos de evitá-las, e a dor sentida induz-nos a consolar-nos a nós próprios ao fazê-lo àqueles que sofrem [...]" (BURKE, 2013, p.67). Com essas cenas, nos consolamos, por meio da simpatia, ao nos sentirmos tristes por testemunhar o sofrimento alheio. O deleite vem desse consolo, e é por isso, que nos aproximamos tanto dessas situações. Outra paixão relativa à sociedade e derivada da simpatia, é a imitação. De acordo com o filósofo, a imitação molda nossas opiniões e nossa moral,

de modo que a torna prazerosa para o convívio em sociedade. Ademais, ela nos serve de método para aprender.

> Como esta faz com que nos interessamos por tudo que os homens sentem, esse sentimento nos induz a copiar tudo que eles fazem e, por conseguinte, sentimos prazer em imitar [...], sem qualquer intervenção da faculdade de raciocínio, [...] de modo a encontrar ou prazer ou deleite, de acordo com a natureza do objeto [...]. (BURKE, 2013, p.69-70)

A terceira paixão relativa à sociedade que Burke descreve é a ambição. Para ele, a ambição é a responsável pelo progresso do ser humano. Se não fôssemos ambiciosos permaneceríamos em um círculo vicioso, apenas imitando uns aos outros. Da ambição deriva a ideia de que é bom uma pessoa distinguir-se da outra. Os seres humanos, para o irlandês, sentem-se superiores aos outros, tanto por mérito, quanto por fraqueza. Além disso, o poder da lisonja advém da crença de sentir-se superior ao próximo, mesmo não sendo.

> Ora, tudo que, [...] tende a elevar o conceito que um homem tem de si próprio produz uma espécie de enfatuamento e exaltação que é extremamente gratificante para o espírito humano, e esse enfatuamento nunca é tão perceptível nem atua com maior força do que quando, a salvo de qualquer perigo, defrontamo-nos com objetos terríveis, o espírito sempre arrogando-se parte da dignidade e da importância das coisas que ele contempla. Disso, deriva o que Longino observou a respeito daquela exaltação e daquele sentimento de grandeza interior que sempre se apoderam do

> leitor de tais passagens sublimes nos poetas e oradores; é que todo homem deve ter sentido interiormente em tais momentos.
> (BURKE, 2013, p.71-72)

Portanto, essa última paixão derivada da sociedade que Burke descreve, se relaciona com o sublime, justamente porque o sentimento da ambição faz com que as pessoas experimentem uma sensação de superioridade; de acordo com o autor, nas obras sublimes é possível sentir tal grandeza interior.

Nesta investigação, em que tem como objetivo a elevação do espírito, Burke descreve diversas paixões derivadas do sublime, mas de todas elas, a mais poderosa é a do assombro. "Nesse caso, o espírito sente-se tão pleno de seu objeto que não pode admitir nenhum outro nem, consequentemente, raciocinar sobre aquele objeto que é alvo de sua atenção" (2013, p.81). O assombro precede o raciocínio e é o ápice do efeito da sublimidade. "[...] os efeitos secundários "são a admiração, a reverência e o respeito" (BURKE, 2013, p.81).

O medo, por carregar a premonição da morte é a paixão responsável pela aniquilação de nossas faculdades de agir e raciocinar. "Nenhuma paixão despoja tão completamente de toda a sua faculdade de agir e raciocinar quanto o medo" (BURKE, 2013, p.81). E então, "[...] tudo que é terrível à visão é igualmente sublime, quer essa causa de terror seja dotada de grandes dimensões ou não, pois é impossível considerar algo que possa ser perigoso como insignificante ou desprezível" (BURKE, 2013, p.82). Sem dúvidas, um grande animal, como o touro, nos impõe sua grandeza e poder, o que é

absolutamente sublime; entretanto, mesmo seres pequenos, como morcegos, nos enchem de medo, pois carregam uma ideia de perigo com eles. “De fato, o terror é, em todo e qualquer caso, de modo mais evidente ou implícito, o princípio primordial do sublime” (BURKE, 2013, p.82).

O que pode tornar a experiência sublime ainda mais terrível é a obscuridade. Não temos medo de algo que seja claro para nós. A incerteza e a confusão de ideias cheias de sombras e escuridão são necessárias ao sublime. Tudo que nos é desconhecido e que não podemos delimitar seus contornos tem um efeito muito mais poderoso sobre nossas paixões.

> É o nosso desconhecimento das coisas que dá origem a toda e qualquer admiração de nossa parte e principalmente incita nossas paixões. O conhecimento e a familiaridade fazem com que as causas mais notáveis produzam apenas uma impressão ligeira. (BURKE, 2013, p.86)

A neutralidade é algo absolutamente distinto da sublimidade. Já a ideia de poder, desperta intensamente as paixões de autopreservação. Uma dor moderada não tem muito efeito sobre nós. A ideia de sentir uma dor muito poderosa, contudo, nos aterroriza.

> Em suma, as ideias de dor e, acima de tudo, as de morte causam uma impressão tão profunda que, enquanto permanecemos em presença de tudo quanto se julga ter o poder de infligir qualquer uma das duas, é impossível estarmos inteiramente livres do terror.
> (BURKE, 2013, p.89)

Ao estarmos diante de um objeto não utilitário e com capacidade letal, nossa tendência é imaginar que ele tenha um poder muito superior ao nosso. Enquanto uma mariposa é apenas bela e não nos causa nenhuma afetação, uma cobra venenosa tem o poder de nos deixar aterrorizados.

De acordo com Burke, as privações são sublimes devido às suas grandezas. A privação do som, em um ambiente absolutamente silencioso, por exemplo, tende a despertar nossas paixões. Assim como a privação total da socialização nos assombra. Ademais, tudo que é excessivamente grande ou pequeno demais é sublime. "[...] assim como a dimensão extremamente grande é sublime, também o é a máxima pequenez; quando atentamos para a divisibilidade infinita da matéria [...]" (BURKE, 2013, p.97). A sublimidade pode ser reconhecida nos excessos, nos ápices e na dificuldade de delimitação.

Se a dificuldade em delimitar é sublime, então, por consequência, a infinitude pode ser colocada como um de seus principais aspectos. Olhar para o mar e não enxergar seu fim é uma das formas mais comuns que correspondem ao sentimento da potência da sublimidade sobre nosso espírito. A visão grandiosa de infinitude também pode ser responsável pelos aspectos sublimes na arquitetura.

Para Burke, ao percebermos em uma obra um grau de dificuldade altíssima exigida do artista para realizá-la, ela nos passa uma ideia de grandiosidade. A magnificência da

quantidade infinita de estrelas no céu é igualmente sublime. Já a luz, para o irlandês, pode ser sublime apenas em seu oposto, as trevas, ou em seu excesso.

> A luz excessiva, ao ofuscar a vista, oblitera todos os objetos, fazendo com que seu efeito se assemelhe exatamente ao das trevas. Depois de olhar durante algum tempo para o sol, duas manchas negras, a única impressão que dele fica, parecem dançar diante nossos olhos. Assim, duas ideias tão opostas quanto se possa imaginar reconciliam-se nos seus extremos, e ambas, a despeito de suas naturezas contrárias, são levadas a convergir na geração do sublime. E esse não constitui o único exemplo no qual os extremos absolutos concorrem igualmente para o sublime, que, acima de tudo, tem aversão à medianidade. (BURKE, 2013, p.106)

Os edifícios sublimes, segundo Burke, devem ser escuros e sombrios, pois as cores alegres e leves são opostas ao bom gosto para o sublime. Ao entrarmos em um edifício de dia, a luz não deve ser mais forte que a do espaço aberto, porém, ao entrarmos à noite, a luz mais intensa do ambiente fechado desperta as paixões. As experiências só se tornam sublimes se são absolutamente diferentes das experiências com as quais estamos mais familiarizados. Ademais, os sons e ruídos também são para Burke fontes do sublime. Uma grande tempestade, com raios e trovões, certamente desperta paixões, justamente por conta de seus ruídos.

> Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror. O ruído de grandes cataratas,

> tempestades ululantes, trovão ou artilharia provoca no espírito um sentimento grandioso e aterrador [...]. (BURKE, 2013, p.108)

Se um determinado som aumenta ou diminui gradativamente, nós não percebemos. Se ele surge subitamente, como um grito em meio ao silêncio, nós ficamos com medo. Ou então, se repetido intermitentemente, como o som de uma ambulância, ficamos em alerta, e isso aguça nossas paixões. Além disso, gritos de animais selvagens também podem ser considerados grandiosos.

> Tudo que, com relação à visão ou à audição, favorece a transição de um extremo ao outro não causa terror e, consequentemente, não pode gerar grandiosidade. Tudo que é súbito e inesperado sobressalta-nos, isto é, percebemos o perigo e nossa natureza estimula-nos a nos pôr em guarda contra ele. Pode-se observar que um único som de uma certa intensidade, embora de curta duração, se repetido intermitentemente, produz um grande efeito. (BURKE, 2013, p.109)

Segundo Burke, odores e sabores intoleráveis não trazem nenhum prazer, mas de forma moderada, em algumas descrições, podem ser sublimes, como na expressão que o autor usa: “Uma dose de amargura” (2013, p.108). Ademais, o tato relacionado à ideia de dor física, de acordo com o autor gera o sublime. Com isso, pode-se perceber que, em *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo,* Edmund Burke investiga as paixões relativas à sociedade e as derivadas da autopreservação.

> As paixões relativas à autopreservação derivam da dor e do perigo; elas são meramente dolorosas quando suas causas afetam-nos de modo imediato; são deliciosas quando temos uma ideia de dor e de perigo, sem que a ele estejamos realmente expostos; não chamei esse deleite de prazer, porque ele nasce da dor e porque é muito diferente de uma ideia de prazer positivo. Chamo de *sublime* tudo que incita esse deleite. As paixões pertencentes à autopreservação são as mais fortes de todas. (BURKE, 2013, p.72)

Visto que o sublime está ligado intrinsecamente ao terror, pode-se então investigar os aspectos desse conceito no conto *O gato preto* (1843) de Edgar Allan Poe (1809-1849), o que pode auxiliar tanto na interpretação do conto, quanto na compreensão das ideias estéticas de Edmund Burke. O narrador afirma que desde a infância sempre gostou de animais; por isso, os tratava com enorme cuidado. Tanto que dava preferência aos bichos ao comparar sua relação com eles e com os humanos. "Há qualquer coisa no amor abnegado e sem egoísmo de um animal que vai diretamente ao coração de quem tem tido frequentes ocasiões de pôr à prova a amizade mesquinha e fidelidade frágil do simples *Homem*" (POE, 2008, p.69-70). Ao se casar, adquirira diversos animais, entre eles, um grande gato preto chamado Pluto, que se tornou seu melhor amigo. "Este último era um belo animal, notavelmente grande, todo preto e de uma sagacidade espantosa. [...] Plutão – tal era o nome do gato – era meu bicho preferido e meu companheiro" (POE, 2008, p.70). Por mais que gato seja

considerado um animal pequeno, ele é descrito no conto como grande, e a grandeza é um dos aspectos do sublime.

A relação tão boa com os animais e sua amizade com Pluto contrasta, sem dúvida, com a maneira como este homem passa, inesperadamente, a tratá-lo mal. "Nossa amizade durou, desta maneira, muitos anos, durante os quais meu temperamento geral e meu caráter – graças à Diabólica Intemperança - experimentaram [...] alteração para pior". (POE, 2008, p.70). Pluto é o último dos animais a sentir a perversidade do homem, tomado então pelo mal do alcoolismo. O gato tem um de seus olhos arrancados pelo dono, quando uma fúria excessiva se apossa dele ao pensar que Pluto o evitara. A ideia de dor física, também desencadeia o sublime. A princípio, o narrador sente uma fraca sensação de remorso, mas logo é tomado novamente pela maldade.

> Esse sentimento em breve cedeu lugar à irritação. E então apareceu, como se para minha queda final e irrevogável, o espírito de PERVERSIDADE. Desse espírito não cuida a filosofia. E, contudo, não tenho tanta certeza da existência de minha alma quanto tenho de ser a perversidade um dos impulsos primitivos do coração humano, uma das indizíveis faculdades ou sentimentos primários que dão direção ao caráter do Homem. Quem já não se viu, centenas de vezes, a cometer um ato vil ou estúpido por nenhuma outra razão que não a de saber que não devia cometê-lo? Não temos nós uma perpétua inclinação, oposta ao nosso melhor bom senso, para violar o que é a *Lei*, simplesmente pelo fato de entendermos ser ela

> a lei? Esse espírito da perversidade, digo, veio causar minha derrocada final. Foi esse anelo insondável da alma, de *torturar-se a si mesma*, de violentar sua própria natureza, de praticar o mal pelo mal, que me levou a continuar e, por fim, a consumar a injúria que já havia infligido ao inofensivo animal. (POE, 2008, p.71-72)

A maldade ou perversidade, infinitamente crescente no dono do gato, é um dos aspectos mais sublimes do conto. Segundo Poe, a perversidade é uma disposição primitiva do ser humano, responsável pela ação que comete o mal pelo mal, simplesmente por saber que algo é errado. "[...] não tenho tanta certeza da existência de minha alma quanto tenho de ser a perversidade um dos impulsos primitivos do coração humano, uma das indizíveis faculdades ou sentimentos primários que dão direção ao caráter do Homem" (2008, p.71-72). Esse mal pelo mal acaba crescendo e manifestando-se em todas as ações do narrador. Ele comete atrocidades sem enxergar quais são os limites delas, o que torna o conto ainda mais sublime, pois a sua maldade se torna infinita, sendo a infinitude um dos aspectos da sublimidade.

> A infinitude tem uma tendência a encher o espírito daquela espécie de horror deleitoso, que é o efeito mais natural e o teste mais infalível do sublime. Há poucas coisas, dentre os objetos dos nossos sentidos, que sejam verdadeiramente e por sua própria natureza infinitas. Porém, não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem.
> (BURKE, 2013, p.98)

Ele se descreve como um homem bom, até que o espírito da perversidade o corrompe, durante os acontecimentos sobrenaturais promovidos pelo gato preto, que o enche de um ódio intenso o suficiente para virar um assassino. Em uma das passagens finais do conto, o narrador descreve que na escada para a adega do prédio em que morava no momento, o gato quase o fez cair, o que fez pegar uma machadinha para matá-lo; ao fazê-lo, sua esposa segura seu braço. O espírito da perversidade se apossa dele de tal maneira que golpeia sua cabeça, matando-a. Para ocultar o cadáver sem suspeitas, ele decide emparedar o corpo da mulher.

> Quando terminei, senti-me satisfeito por estar tudo em ordem. A parede não apresentava a menor aparência de ter sido modificada. O entulho do chão foi varrido com a mais minuciosa cautela. Triunfante, olhei em torno e disse a mim mesmo: "Aqui, pelo menos, meu trabalho não foi em vão!". (POE, 2008, p.77)

O excesso de desregramento do narrador chega a um nível tão alto que se sente feliz por ter conseguido ocultar o corpo, e fica aliviado por não encontrar mais seu gato. A loucura sem limites do narrador também traz aspectos do sublime. "[...] não sendo o olho capaz de perceber os limites de muitas coisas, elas parecem ser infinitas e produzem os mesmos efeitos, como se realmente o fossem" (BURKE, 2013, p.98). Quatro dias após o assassinato, policiais investigam o local do crime, cujo criminoso aparenta não possuir medo de ser descoberto; não levanta nenhuma suspeita, até dizer: "[...] posso afirmar que

é uma casa *excelentemente* bem construída. [...] estas paredes foram solidamente edificadas" (POE, 2008, p.78). Ao dizer isso, ele bate com sua bengala na parede, exatamente onde sepultara sua esposa, o que desencadeia um dos parágrafos que expressam maior horror no conto:

> Apenas mergulhou no silêncio a repercussão de minhas pancadas, e logo me respondeu uma voz de dentro do túmulo, um gemido a princípio velado e entrecortado, como o soluçar de uma criança, que depois rapidamente se avolumou num grito prolongado, alto e contínuo, extremamente anormal e inumano, um urro, um guincho lamentoso, meio de horror e meio de triunfo, como só do inferno se poderia erguer, a um só tempo, das gargantas dos danados em sua agonia e dos demônios exultantes na danação. (POE, 2008, p.79)

Após esse relato, o narrador declara ainda mais espantado: "loucura seria falar de meus próprios pensamentos". (POE, 2008, p.79). Com efeito, ele julga seus próprios pensamentos sobre os acontecimentos mais inusitados do que a descrição deles. O protagonista propõe uma narrativa da sucessão de acontecimentos que pretende ser lógica, na qual cada episódio acabaria sendo apenas a consequência imediata do anterior. Ele mesmo, porém, declara que seu intelecto não consegue compreender como se sucedem os acontecimentos, e que é precisamente isso que o deixa louco.

O medo que o narrador sente diante dos acontecimentos macabros indicia o mesmo sentimento que Poe exemplifica

em seu conto *Sombra* (1889). "[...] aquele terrível estado de existência, que as pessoas nervosas experimentam, quando os sentidos estão vivos e despertos e as faculdades do pensamento jazem adormecidas". (1960, p.359). O medo sentido faz com que suas faculdades do pensamento fiquem estagnadas, o que, então, acaba levando-o à loucura. Esse efeito descrito por Poe é exatamente o mesmo que o Burke utiliza para descrever o efeito do terror sublime sobre nós. Se para Burke o medo é a paixão responsável por privar a faculdade de agir e raciocinar no ser humano, pode-se perceber que os acontecimentos que se passam com o narrador são medonhos, ao ponto de fazê-lo deixar de raciocinar e sentir-se louco.

> No futuro, talvez se possa encontrar algum intelecto que reduza meu fantasma a um lugar-comum; um intelecto mais calmo, mais lógico e bem menos excitável do que o meu, e que perceberá, nas circunstâncias que pormenorizo com terror, tão somente uma sucessão ordinária de causas e efeitos muito naturais. (POE, 2008, p.69)

O principal sentimento encontrado no conto *O Gato Preto*, digno de justificar sua excelência como literatura fantástica de horror e seu apelo filosófico, é o do medo do desconhecido. O escritor estadunidense Howard Philips Lovecraft (1890-1937) descreve sua teoria da origem do medo do desconhecido na introdução ao livro *O horror Sobrenatural em Literatura* (1927).

> A emoção mais antiga e mais forte da humanidade é o medo, e o tipo de medo mais antigo e mais poderoso é o medo do

> desconhecido. [...] O apelo do macabro espectral é geralmente restrito porque exige do leitor um certo grau de imaginação e uma capacidade de distanciamento da vida cotidiana.
> (LOVECRAFT, 2018, p.13)

De acordo com Lovecraft, o medo do desconhecido se manifesta quando entramos em contato com aquilo que não conhecemos. Para o escritor, as ideias de dor e autopreservação são mais poderosas para nós do que as que nos causam prazer, por essa razão, nossos antepassados já absorveram isso no folclore. Portanto, o que nos é desconhecido, nos deixa com medo da possibilidade de passarmos por situações perigosas.

> O desconhecido, sendo o imprevisível, tornou-se, para nossos ancestrais primitivos, uma fonte terrível e onipotente das benesses e calamidades concedidas à humanidade por razões misteriosas e absolutamente extraterrestres, pertencendo, pois, nitidamente, a esferas de existência das quais nada sabemos e nas quais não temos parte. [...] Como recordamos a dor e ameaça da morte mais vivamente que o prazer, e como nossos sentimentos para com os aspectos benfazejos do desconhecido foram, desde o início, captados e formalizados por rituais religiosos convencionais, coube ao lado mais escuro e maléfico do mistério cósmico reinar em nosso folclore sobrenatural popular. Essa tendência é naturalmente reforçada também pelo fato de que incerteza e perigo são eternos aliados íntimos, transformando qualquer tipo de mundo desconhecido num mundo de perigos e possibilidades maléficas.
> (LOVECRAFT, 2008, p.14-15)

O desconhecido é a fonte do sentimento de horror que se refere a algo que não é bem delimitado e que permanece obscuro. O horror está exatamente inserido na incapacidade do nosso intelecto em compreender o que não conhecemos. O sublime de Burke, pensado no caso da poesia, exprime uma relação intrínseca com o medo do desconhecido:

> A poesia, com toda sua obscuridade, exerce um domínio tanto mais geral quanto mais intenso sobre as paixões do que a outra arte. A meu ver, existem motivos naturais para que a ideia obscura, quando comunicada adequadamente, deva causar maior impressão do que a clara. [...] Assim ocorre com o vulgo, e todos os homens são como ele no que concerne ao que não compreendem. As ideias de eternidade e infinito estão dentre as que nos provocam a mais profunda impressão, e talvez não existe nada que compreendamos tão pouco quanto elas. (BURKE, 2013, p.86)

Enquanto literatura, o conto de Poe pode ser considerado sublime por exibir ideias obscuras, desconhecidas e não delimitadas. Como fonte do desconhecido, o principal tema apresentado no conto obscuro *O Gato Preto* é o do medo da morte. Em um momento particular do conto, o narrador relata a gratuidade de seu primeiro assassinato:

> Certa manhã, a sangue frio, enrolei um laço à volta de seu pescoço e enforquei-o no ramo de uma árvore; enforquei-o com lágrimas jorrando-me dos olhos e com o mais amargo dos remorsos no coração. Enforquei-o *porque* sabia que ele me tinha amado e *porque* sentia que ele não me tinha dado razão para ofendê-lo.
> (POE, 2008, p.72)

O assassinato em questão exibe então uma fonte do desconhecido, pois a morte é um tema sobre o qual não temos nenhuma certeza. Existem inúmeras questões filosóficas sobre a morte que nunca deixam de ser apenas indagações, tais como, “para onde vamos depois que morremos?” ou “existe vida após a morte?”. Pensar na morte gera pavor nas pessoas, pois não se tem sobre ela respostas definitivas que não gerem ainda mais perguntas. Poe utiliza diversos artifícios expressivos em sua escrita, a fim de demonstrar a indeterminação e as dúvidas sobre esse tema; o autor espera que as pessoas sintam um grande medo ao lerem o conto. Por exemplo, enforcar um gato em uma árvore torna ainda mais macabro seu óbito, pois é um procedimento que teatraliza a crueldade do assassinato. Essa descrição literária de um tema desconhecido aos seres humanos, como a morte, mobiliza os leitores, que ao se questionarem sobre o assunto sentem ainda mais assombro. No dia da morte do gato, o narrador detalha o instante em que sua casa pega fogo e a única parede que escapa do incêndio é aquela na qual uma imagem do gato pode ser vista em baixo-relevo.

> Todas as paredes, com exceção de uma, tinham desabado. A exceção era a parede de um compartimento, não muito grossa, situada mais ou menos no meio da casa e contra a qual permanecera a cabeceira do meu leito. Ali, o estuque havia, em grande parte, resistido à ação do fogo, fato que atribuí a ter sido ele recentemente assentado. Ao redor dessa parte reuniu-se densa multidão, e muitas pessoas pareciam examinar certa porção especial dela

> com uma atenção muito ávida e minuciosa. As palavras "estranho!", "singular!" e outras expressões semelhantes excitaram minha curiosidade. Aproximei-me e vi, como se gravada em baixo-relevo sobre a superfície branca, a figura de um *gato* gigantesco. Tal impressão exibia nitidez verdadeiramente maravilhosa. Havia uma corda em redor do pescoço do animal. (POE, 2008, p.72-73)

A linguagem do conto reverbera o absolutamente estranho que se manifesta na imagem do gato, gravada em baixo-relevo na única parede que restara, após ter sido enforcado em uma árvore. Poe aborda, assim, o tema da morte, indicia quão confusa é a questão sobre como o gato morto fora parar em outro lugar, demonstrando o tormento invadindo a mente de seu dono.

> Quando, pela primeira vez, contemplei a aparição – pois não podia considerá-la senão isso -, meu espanto e meu terror foram extremos. Mas, afinal, a reflexão veio em meu auxílio. O gato, lembrava-me, tinha sido enforcado num jardim junto da casa. Ao alarme de fogo, esse jardim se enchera imediatamente de povo, e alguém devia ter cortado a corda que prendia o animal à árvore e o lançara, por uma janela aberta, para dentro de meu quarto. Isso fora provavelmente feito com o propósito de despertar-me. A queda de outras paredes tinha comprimido a vítima da minha crueldade contra a massa do estuque recentemente colocada, cuja cal, com as chamas e o amoníaco do cadáver, traçara, então, a imagem tal como vi. (POE, 2008, p.73)

Mesmo tentando justificar o motivo da imagem do gato na parede, o narrador não parece ter certeza da própria explicação, principalmente por chamar o evento de "aparição". Por essa indagação não ter uma resposta absolutamente racional, o medo do desconhecido mais uma vez faz-se presente.

> Embora assim eu procurasse explicar de pronto à minha razão, se não de todo à minha consciência, o surpreendente fato que acabo de narrar, nem por isso deixou ele de causar profunda impressão em minha imaginação. Por meses, não pude livrar-me do fantasma do gato [...]. (POE, 2008, p.73)

O narrador não consegue, com suas justificativas, convencer a si mesmo sobre o evento. O "fantasma do gato" percorre todos seus pensamentos desde então, o que mobiliza sua imaginação; do mesmo modo, as referências aos fantasmas provocam no leitor múltiplas associações sobre a morte. Este tema grandioso e sublime permite ao narrador tecer considerações sobre o espaço, isto é, sobre a arquitetura da casa na qual transcorre *O Gato Preto,* que se assemelha com ruínas*,* pois a única parte da primeira casa que ele descreve é a parede que sobrara do incêndio com o fantasma do gato. A segunda parede que descreve no conto é a sepultura da esposa que matara. Ademais, o local em que matara sua esposa é uma velha adega. "Certo dia, ela me acompanhou, para alguma tarefa doméstica, até a adega do velho prédio que nossa pobreza nos compelira a habitar" (POE, 2008, p.76). O autor parece fazer uma alusão ao vinho, como da mesma cor do sangue, assim como no

conto *Sombra* (1889). Se fizesse alusão a uma cor mais alegre, certamente não seria tão sublime. Ainda sobre o tema da morte, Poe propõe uma reflexão sobre ressurreição.

> Sobre sua cabeça, com a boca vermelha escancarada e o ígneo olho solitário, estava assentado o horrendo animal, cuja astúcia me induzira ao crime e cuja voz delatora me havia apontado ao carrasco. Eu havia emparedado o monstro no túmulo! (POE, 2008, p.79)

O tema da ressurreição é para os humanos uma enorme indagação, repleta de ressonâncias religiosas. Pluto aparece curiosamente no túmulo onde o corpo da esposa do narrador está emparedado, denunciando, assim, seu assassino para os policiais. Essa passagem causa um enorme assombro no leitor, ao perceber que ressuscitara o gato que havia sido enforcado em uma árvore; e, no final, ainda vira um morto-vivo ou fantasma, uma criatura de origem desconhecida, sepultada no porão de seu dono, para denunciá-lo. A ressurreição é outra fonte do desconhecido, pois temos mais perguntas do que respostas sobre ela.

No trecho em que o narrador bate a bengala na parede onde sepultara a esposa, ele descreve sons de esferas desconhecidas que saem de lá "[...] rapidamente se avolumou num grito prolongado, alto e contínuo, extremamente anormal e inumano [...]" (POE, 2008, p.79). Esses barulhos anormais e a descrição do acontecimento no conto intensificam o pavor ocasionado. Os sons "anormais e inumanos" feitos pelo gato morto-vivo demonstram ser de fonte desconhecida,

o que aumenta ainda mais o nível de horror do conto. Nós tendemos a sentir muito mais medo diante do que não conhecemos, podendo ser sons estranhos, ou questões filosóficas indeterminadas. Ademais, esse grito do gato pode ser considerado absolutamente sublime. "Um ruído muito alto, por si só, basta para intimidar a alma, deter sua ação e enchê-la de terror" (BURKE, 2013, p.108).

> Quando se sobrepõe a esse sendo de medo e de mal o inevitável fascínio do maravilhoso e da curiosidade, nasce um conjunto composto de emoção aguda e provocação imaginativa cuja vitalidade deve necessariamente durar enquanto existir a raça humana. Crianças sempre terão medo do escuro, e homens de espírito sensível a impulsos e insondáveis de existência singular que podem pulsar nos abismos além das estrelas, ou infernizam nosso próprio globo em dimensões profanas que somente o morto e o lunático conseguem vislumbrar. (LOVECRAFT, 2008, p.15-16)

A cor escolhida por Poe, para simbolizar Pluto, também está associada ao medo do desconhecido. Até a própria esposa do narrador exibe certa superstição contra gatos pretos, por terem fama de "bruxas disfarçadas". A cor preta de Pluto, assim como a figura da sombra, do conto *Sombra,* de Poe, indicia uma imagem obscura, comparada às trevas, ou seja, de escuridão aos nossos olhos, de inacessibilidade, mistério e insegurança. "[...] na completa escuridão, não nos é possível determinar o grau de nossa segurança [...]" (BURKE, 2013, p.177). A cor preta torna o gato bastante sublime. Se o gato do conto fosse amarelo ou rajado, sem dúvidas, não seria tão sublime.

O negro equivale às trevas, e isso, o torna mais terrível. Ainda segundo Burke, o preto também é uma cor triste. "[...] quando se visa ao mais elevado grau do sublime, os materiais e os ornamentos não devem ser nem brancos, nem verdes, [...], mas de cores tristes e foscas como o preto, ou o marrom, ou o vermelho-escuro e outras semelhantes. (2013, p.108).

> O negro conservará sempre algo de melancólico, dado que a mudança das outras cores para esta será sempre extremamente perturbadora para o sensório: ou, se o negro ocupar todo o campo de visão, equivalerá às trevas [...].
> (BURKE, 2013, p.182-183)

A sublimidade do conto de Poe não está apenas em aspectos como o som, as cores utilizadas, ou a infinitude da maldade do narrador. Está igualmente presente nas ideias obscuras sobre temas grandiosos que o poeta aborda, em uma economia descritiva, a qual, por isso mesmo, provoca forte impressão nas paixões do leitor, visto que são assuntos desconhecidos que incitam as paixões com todos seus mistérios sublimes. A paixão da simpatia incitada pelas palavras sublimes utilizadas pelo autor, e o fato de não nos vermos no perigo iminente descrito no conto, por se tratar de uma representação literária, faz com que sintamos deleite, uma das paixões mais intensas.

> Se a dor e o terror estão moderados a ponto de não ser realmente nocivos, se a dor não é levada a uma intensidade muito grande e se o terror não está relacionado à destruição iminente da pessoa, dado que essas emoções livram as partes, quer as mais delicadas, quer as grosseiras, de um obstáculo perigoso e

> perturbador, elas têm a faculdade de produzir deleite; não prazer, mas uma espécie de horror deleitoso, de calma mesclada de terror, o qual, visto que pertence à autopreservação, é uma das paixões mais intensas que existem. Seu objeto é o sublime. (BURKE, 2013, p.169)

O horror experimentado pelo leitor do conto não é nocivo, pois não pode atingi-lo fisicamente, então o que se sente não é simplesmente dor; o efeito do conto também não é de prazer, pois ele tem origem na dor. Por meio da simpatia, os leitores se colocam no lugar do personagem e sentem-se aliviados por não estarem correndo o mesmo perigo que ele. As pessoas gostam de ler literatura fantástica de horror, porque ao se colocarem no lugar de outrem, podem consolar a si mesmos. O efeito estético que *O Gato Preto* causa em nós é, portanto, do poderoso e sublime deleite.

REFERÊNCIAS

BURKE, Edmund (1990). *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful.* New York: Oxford University Press.

_____ (2013). *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. São Paulo: UNICAMP.

LOVECRAFT, Howard Phillips (2012). *O Chamado de Cthulhu e Outros Contos*. São Paulo: Hedra.

_____ (2007). *O Horror Sobrenatural em Literatura*. São Paulo: Iluminuras.

POE, Edgar Allan (2008). *Histórias extraordinárias*. São Paulo: Companhia de Bolso.

_____ (1960). *Poesia e Prosa.* Rio de Janeiro, Porto Alegre, São Paulo: Editora Globo.

_____ (1992). *The Colected Tales and Poems.* New York: Modern Library Edition.

AS FRONTEIRAS FANTÁSTICAS DO MONSTRO UNGOLIANT: A ARANHA DE TOLKIEN

Milena Lourenço da Silva

Em sua trajetória literária, J. R. R. Tolkien contemplou uma legião de leitores ao escrever obras como *O Hobbit* (1937), *O Silmarillion* (1977), *Contos Inacabados* (1980) e seu maior sucesso, *O Senhor dos Anéis*, publicado no período dos anos de 1954 e 1955. Contando com uma exploração de linguagem inovadora, apresentação de personagens-arquétipos e utilização do espaço ficcional como um elemento central em sua narrativa, *O Senhor dos Anéis* veio a exercer profundo impacto sobre a Literatura de Fantasia, vindo a estabelecer, na visão de Brian Attebery (1980, p.154), novos parâmetros para escritores e escritoras que vieram a escrever sob a sombra de Tolkien. Esse impacto já foi sentindo durante o período da Contracultura nas décadas de sessenta e setenta, quando a obra foi adotada por jovens leitores que enxergaram em *O Senhor dos Anéis* um contra discurso ao consumismo e avanço do pensamento liberal característico na América e na Inglaterra da época. No início do século vinte e um a trilogia ganhou uma nova dimensão ao trilhar um caminho bem-sucedido no Cinema, vindo a colher doze prêmios *Oscar* ao total e conquistar um novo público entre quem lê e escreve Fantasia.

Dentro do âmbito da literatura, enfatizando a literatura fantástica em sua forma primordial, mas também com destaques inovadores, temos a estruturação linguística que alcançou gerações distintas de leitores e potencializou não apenas *O Senhor dos Anéis*, mas a sequência de livros que rodeiam o autor britânico espelhando elementos diversos, dos quais interligam não apenas as obras em si, mas dão margem a pesquisas literárias e cientificas que implementam uma leitura refeita de historicidade verdadeira e ficcional, reinventando o gênero, como exposto por Maria do Rosário Monteiro ao falar desta faceta da Literatura Fantástica:

> As regras do fantástico são, sobretudo, as da imaginação, e por isso mesmo tornam-se difíceis de definir. Procurando derrubar barreiras e preconceitos de natureza diversa, o fantástico muda frequentemente de forma, de tema e de processos retóricos. Porém, o objetivo mantem-se: criar mundos, colocando-os no centro da narrativa. (MONTEIRO, 2010, p.15)

É notável a mistura de elementos que o autor aborda provando-se categoricamente original a partir de narrativas consagradas em mitos e lendas, elevando o *status* da literatura fantástica nesse percurso. Neste ponto, é necessário salientar que ao se trabalhar com a imaginação, a criação de elementos maravilhosos, de espaços não convencionais e de personagens específicos, também se concretiza a forma implícita da abordagem a temas sociais e convencionais ao ser humano.

Trata-se da criação, por parte do autor, de mundos ficcionais, repletos de elementos desconhecidos que ultrapassam a noção de normalidade a que estamos habituados, mas que representam assertivamente os problemas sociais e individuais enfrentados no dia a dia.

A partir das criações do autor, notamos a influência deliberada do Espaço enquanto elemento narrativo fundamental na composição de cenários diferentes e complexos que potencializam a forma de se descrever uma narrativa vinculada a Fantasia. É categórico também citar a complexidade do enredo que em *O Senhor dos Anéis* foi construído num período de anos, ultrapassando os limites do tempo e assim abordando diferentes temáticas relativas às experiências e as mudanças sociais, da mesma forma em que se constituía a intertextualidade com outras obras escritas pelo autor como *O Silmarillion* e *O Hobbit*.

Da mesma forma que o espaço se coloca como reflexão social, a monstruosidade trazida por Tolkien questiona "os métodos tradicionais de organizar o conhecimento e a experiência humana" (COHEN, 2000, p.32). Essa monstruosidade é trazida pelo autor, de maneira vasta, com monstros individualmente caracterizados que se estendem para além das páginas dos livros e que se interligam a mitos, lendas e à intertextualidade de clássicos fantásticos, numa condição de diferença capaz de, a certo ponto, se igualar aos códigos humanos. Dentro desse contexto, o presente trabalho

visa analisar o manejo da composição de um dos personagens criados pelo autor, tendo como finalidade não apenas a análise de sua própria composição, mas também as relações que este ser, enquanto criatura monstruosa, estabelece com a fronteira, o que viria a ser e o que está para além dela.

Transcorrendo os monstros de Tolkien nos deparamos com a variedade de propostas e temas trazidos acerca do que viria ser o monstruoso. De maneira geral, esse conceito de monstruosidade se aplica tanto a aquilo que é humano de um ponto de vista simbólico como também ao não-humano detalhando-se sobre as formas estéticas do autor que ludibria os conceitos do fantástico e como citado por Popper, não nos permite generalizar a classe:

> De um ponto de vista lógico, não temos por que inferir proposições universais a partir de proposições singulares, por muitas que sejam estas, pois toda conclusão assim obtida, sempre poderá resultar em falso: pouco importa o número de cisnes brancos que tenhamos podido observar: Isso não justifica a conclusão de que todos os cisnes são brancos... Pelo contrário, uma hipótese fundamentada na observação de um número restringido de cisnes, mas que nos permitiria afirmar que sua brancura é consequência de tal ou qual particularidade orgânica seria perfeitamente legítima. Se nos voltarmos de cisnes às novelas, advertimos que esta verdade científica geral se aplica não só ao estudo dos gêneros, mas também ao de toda a obra de um escritor, ou ao de uma época, etc.; deixemos, pois, a exaustão para os quem se contentam com ela. (1959, p.27)

Dessa forma, não nos permitimos então classificar de maneira universal os monstros concebidos por Tolkien, mas nos colocaremos diante do monstro Ungoliant com o intuito de ressaltar suas particularidades, abordando os principais aspectos das configurações do monstruoso e da sua relação com a fronteira.

Dentro das atribuições dadas ao monstro moderno destacamos a dualidade de uma monstruosidade não mais contida no físico, mas também no moral, na forma de se comportar, nos levando a uma clara comparação ao ser humano. Ungoliant - a aranha – é apresentada como um ser naturalmente repulsivo, incapaz de qualquer ato de bondade, neutralizante natural de luz: "Uma antiluz, na qual as coisas pareciam deixar de sê-lo e que os olhos não podiam penetrar, pois era vácuo" (CARPENTER; TOLKIEN, 1981, p.291), e assim como a maioria dos monstros apresentados no âmbito literário, também se baseia em uma relação de exclusão com o restante do mundo criado pelo autor, sem aliados, um ser extraordinário em um mundo ordinário, dono de si próprio e mais nada, sua única preocupação vem a ser, então, a sua próxima presa. Como monstro transgressor, a grande aranha inflige pânico, perturbação e, junto ao ambiente noturno do qual faz parte, potencializa o sobrenatural no contexto fantástico criado pelo autor, refletindo de maneira sutil a realidade do contexto não só vivido na época, mas na própria natureza humana. Mas por que Tolkien descrevia as aranhas em sua obra sob um prisma negativo?

Segundo o biógrafo Humphrey Carpenter (1992), Tolkien, ainda quando bebê, se deparou com uma tarântula enquanto brincava no jardim de casa e apesar de sempre negar a relação do fato aos personagens do gênero em suas obras, o acontecimento pode de fato, ter inspirado o autor. No entanto, como se sabe, Tolkien não foi o único a incorporar a participação dessa espécie em obras fantásticas. Ao explorar a mesma criatura em suas obras da série *Harry Potter*, a inglesa J. K. Rowling criou a aranha Aragog. Tal aranha aparece no segundo livro da série e foi dada em forma de presente ao então amigo de Harry, Hagrid, habitando a floresta proibida. Apesar de não ser totalmente ruim e sempre ter preservado uma relação amistosa com o dono, Aragog não ignora seus instintos e junto a sua linhagem de aranhas ataca o protagonista. Nas Américas, em lendas da tribo indígena americana dos Lakota, temos também Iktomi retratada como um espirito primitivo em forma de aranha que havia surgido para trazer conselhos ao chefe da tribo e presenteá-lo com o que hoje em dia conhecemos como filtro dos sonhos. Vale também lembrar as histórias de Lord Dunsany - as quais entretinham Tolkien quando pequeno - onde foi apresentada a Tolkien a grande aranha Hlo-hlo a qual conflita com o herói em sua forma mais horripilante -, entre várias outras histórias que ultrapassam décadas e nos ajudam na análise do simbolismo da aranha dentro da escrita tolkieana.

Durante a composição de seu monstro, Tolkien lapidou seu nome, inicialmente chamando-o de *Móru* ou *Muru*, com a significação de “espírito primitivo da noite”, logo após o nome

foi trocado para *Gwerlum* (“tecedora de trevas”) e por fim, *Ungwenliantë*, vindo a se consolidar como *Ungoliant* (“Aranha das trevas”). Assim como os demais personagens, monstruosos ou não que fazem parte da trajetória literária do autor sul-africano, Ungoliant se mostra majestosa e impiedosa ao se apresentar como a matriarca de uma linhagem de aranhas que viria a se consolidar em não apenas uma, mas em outras obras do autor. Em *Silmarillion* com a própria Ungoliant, *O Hobbit* com as aranhas da floresta e *O Senhor dos Anéis* com Laracna, todas descendentes da primeira e todas com o mesmo propósito e caracterização, a de ser uma criatura anti-luz. Apesar de nem sempre terem tido má reputação e serem inclusive elogiadas devido a suas supostas qualidades medicinais na Inglaterra durante certo período, Tolkien delimitou especificamente seu lugar em sua escrita, caracterizando-as como seres malignos, responsáveis, para muitos leitores, pelas cenas mais horripilantes dos livros.

Focando em Ungoliant como o espírito primitivo em forma de aranha, responsável pelos outros, a colocamos em condição de fronteira fantástica, visando a mesma como marginal, categoricamente representando o espaço monstruoso:

> De uma cidadezinha isolada, da selva primitiva, de uma ilha solitária, das profundezas do mar, do sono eterno, de um mundo desconhecido, do abismo sem fim, de uma civilização extinta, do passado remoto, de lagoas estagnadas, do futuro imprevisível, de um pântano ermo, de poços abandonados, do reino das trevas,

> de laboratórios secretos – numa palavra: do Inconsciente. (NAZÁRIO, 1998, p.22)

Assim como Luiz Nazário relaciona o local de moradia do monstruoso e o que essa configuração social tem a nos dizer, procuramos averiguar detalhadamente as relações entre monstro e cultura, buscando entender a analogia crítica entre o que viria a ser o monstro e suas relações ao ser humano e o espaço, coletivamente habitado por ambos e para isso usamos as sete teses de Cohen.

A partir da primeira tese (COHEN, 2000, p.26), temos que o corpo do monstro é também um corpo cultural, vinculado à época de sua criação. Escrita durante a Segunda Guerra Mundial, a obra traz a grande aranha como a expressa representação das condições desastrosas da sociedade daquela época, como um ser de destruição. Ungoliant, nesse contexto, é o ser responsável pela extinção de todo e qualquer ser vivo, é aquela que traz mais do que o horror físico, mas "a representação dos buracos negros morais... a encarnação de todos os pecados mortais ao mesmo tempo" (DAY, 2004, p.40), ela vai contra a sociedade, contra o indivíduo - mesmo que dele não possa se separar -, é a corporificação explícita da maldade que cerca a sociedade diariamente e urge em um momento especifico trazendo à tona a necessidade de se guerrear, como ocorrido entre 1939 e 1945.

Como mencionado anteriormente, há a premência de se estudar as obras de Tolkien com o intuito de se obter detalhes relevantes de outras histórias do autor. A linhagem da aranha

Ungoliant descrita nas sequencias de livros de Tolkien já nos levam a segunda tese, a de que o monstro sempre escapa: "O monstro em si torna-se imaterial e desaparece, para reaparecer em algum lugar" (COHEN, 2000, p.26-27). Dessa forma o monstro é vencido naquele contexto, no entanto sendo este um constructo sociocultural, o interior de suas relações sempre o levará para outro contexto em outro momento. Ungoliant, causadora de tanta destruição, deixa então para que suas sucessoras continuem a linhagem e sejam as responsáveis pelo terror futuro: "Como Laracna chegara ali, fugindo da ruina, ninguém sabe... ela chegara antes de Sauron, nunca servira a ninguém a não ser a si própria... última filha de Ungoliant..." (TOLKIEN, 2001, p.458-459).

O ponto auge do monstro é a possibilidade de mudança do qual não se tem conhecimento "A lógica que fundamenta a existência de um monstro está sempre mudando" (FRANÇA, 2011, p.5), o monstro não morre no fim, ele desaparece daquele contexto onde sua presença não é mais requerida e parte para outro meio, com uma roupagem nova.

Partindo para a terceira tese, Cohen caracteriza o monstro como sendo ele o principal mensageiro em crises. Desta forma o monstro se estabelece, sempre, no centro da crise, de forma a contestar a linha de pensamentos de ambos os lados e impor uma problematização, contestando nossos pensamentos e ideias já estabelecidos criando discussões que cercam as trincheiras que impomos entre o eu e o outro.

Analisando esse monstro não como parte da fronteira, mas como a própria fronteira, Ungoliant contesta qualquer que seja o tradicionalismo do contexto: “Ungoliant, no entanto, renegara seu Senhor, por desejar ser senhora de seu próprio prazer, tomando para si todas as coisas a fim de nutri seu vazio” (TOLKIEN, 1999, p.82). E assim a partir de seu território único e sempre ameaçador, ignora e ao mesmo tempo confirma a norma fantástica criada pelo autor uma vez que a aranha mesmo dentro de um contexto fantástico e possuindo um papel importante dentro do enredo, se posiciona ao centro, ignora a existência humana visando-a apenas como presa, e também se recusa a seguir o senhor das trevas, o lado maligno, impossibilitando a sua colocação em qualquer sistema estrutural.

Tratando-se de um monstro que possibilita a constituição da fronteira, temos a quarta tese que ressalta que o monstruoso mora nos portões da diferença, ele não é apenas responsável por empregar uma crise, mas ele também enfatiza a ideia de que o diferente é, por si só, monstruoso, nesse aspecto não é possível deixar de notar a criticidade inscrita nos corpos monstruosos a que estamos habituados. Desta forma, vale ressaltar mais uma vez o contexto de guerra do qual Ungoliant nasceu junto a outros personagens monstruosos, é através do corpo desses monstros que as fronteiras entre o indivíduo monstruoso criado e a sociedade, surgem, trazendo através de seu corpo a relações culturais do não-padrão, do não-aceitável.

Para Cohen, os monstros são “a corporificação da alteridade... eles são letais e naturalmente repugnantes” (2000, p.32), essa alteridade inscrita no corpo do monstro em sua maioria tende a ser cultural, política, racial, econômica, sexual. Não é à toa que Ungoliant é corporificada como uma aranha, animal não só naturalmente predador, mas, também, que causa desconforto e repugnância na maioria das pessoas.

Vendo esse monstro como a representação do espaço/contexto em que surgiu, como a caracterização da diferença e como um justificador de crises, temos, então, a quinta tese, onde esse monstro irá delimitar as fronteiras do possível. Dentre suas diversas funções, os corpos monstruosos e grotescos como Ungoliant são estabelecidos para valorizar comportamentos e ações em detrimento de outros, marcam o que é aceitável do que não é, e seu posicionamento é relacionado diretamente à função cultural que precisam cumprir, são seres que nos chamam a ação, e que por sua natureza marginalizada nos clamam a destruí-los. A terrível aranha como sendo a representação do vazio, está sempre com fome, sempre à procura de comida, no caso a luz, o que a relaciona diretamente ao ser humano na sua incansável busca por algo, na busca daquilo que acredita ser luz. Assim sendo um delimitador do que é possível, o monstro nos mostra os perigos de se atravessar fronteiras, é uma advertência as nossas ações, uma prévia da nossa desenfreada e interminável procura, ultrapassar a linha nos dá a possibilidade de sermos atacados, ou de nos transformarmos no próprio monstro.

Fazendo essa relação entre monstro e ser humano, partimos para a sexta tese onde Cohen ressalta que o medo que sentimos do monstro demonstra, na verdade, uma espécie de desejo. O monstro representa o proibido, um escape e isso é naturalmente atrativo para os seres humanos, o monstro pode ser caracterizado como um outro eu, como sendo o responsável pela fronteira que delimita o certo do não-certo, sendo o lado de lá a libertação que muitas vezes procuramos, essa atração se estende muitas vezes ao seu habitat, em sua maioria monstros habitam o submundo, lugares escuros, simbólicos, como a caverna, lugar responsável em muitas história- inclusive *Senhor dos Anéis* e *O Hobbit* do próprio Tolkien – por trazer a passagem de homem a herói, por ser um lugar onde não apenas há o contato com o monstro, mas também com o próprio interior do herói. Ungolinat não segue regras a não as que a mesma impõe, se recusa a seguir um sistema e se recusa a seguir a um senhor, causa pânico e, assim, conquista o que quer. Predadora natural, ela vive em função de si mesma aniquilando quem ou o que se atreva a tentar pará-la. É a clara representação da busca por autonomia a que estamos a procura, um modelo de escape do sistema a que estamos fixados desde o dia em que nascemos.

Tal espaço habitado por Ungoliant se mostra extremamente topofóbico, ou seja, um espaço que se adequa ao seu corpo monstruoso e que renova a ideia de marginalização, de escuridão:

> Numa ravina, morava ela sob a forma de uma aranha monstruosa, tecendo suas teias negras numa fenda nas montanhas. Ali, sugava toda a luz que conseguia encontrar e passava a tecê-la em redes sinistras de uma escuridão sufocante, até que nenhuma luz conseguiu mais chegar à sua morada. (TOLKIEN, 1999, p.48)

Possuindo ou não fobia, a imagem de seu grande corpo transitando por entre os estreitos túneis é apavorante, um lugar proibido e mortal, ousar entrar na casa de Ungoliant é ousar enfrentar a corporificação da própria morte.

Sendo assim, entramos na última das teses, a de que o monstro se encontra no limiar do tornar-se. Os monstros são nosso próprio constructo, não são apenas advertências, mas estão posicionamos de forma a nos questionar enquanto sociedade, abordam raça, gênero, sexualidade e nos obrigam a pensar como convivemos com essas diferenças, como já ressaltado, os monstros nos chamam a ação, abrigam em si a criticidade de uma época, de um lugar, nos chamam para abrir os olhos, nos dizem que os monstros não mais se abrigam em fronteiras, mas estão no meio de nós. Ungoliant é a visão amplificada e grotesca do ser humano, sua forma egoísta revela a preocupação que possuímos apenas com nós mesmos, indivíduos e não como sociedade, assim como ela, o ser humano busca satisfazer-se, alimenta-se não importa de que forma, sem ligar para os outros seres que habitam junto a nós. Ungoliant é a representação explícita da podridão humana.

É natural que a leitura de Tolkien nos desperte a curiosidade em relação a todo o universo criado pelo mesmo em

todas as obras das quais construiu ao longo de sua vida, apesar de não ter publicado todos ainda em vida – missão concluída por seu filho –, a complexidade de paisagens e personagens com os quais nos deparamos aguça nossos sentidos ao momento em que tais seres surgiram e assim, como surgiram. Como grande estudioso de línguas e assim culturas o escritor inglês incorporou as mitologias nórdicas e ocidentais em seus trabalhos criando uma "quase" mitologia inglesa por seu também conhecimento e junção de características das culturas celta e anglo-saxã. Trabalhando mais uma vez a relação de fronteiras, temos uma segunda fronteira que incorpora nosso trabalho, a relação entre a fantasia e a mitologia, Ives Gandra Martins Filho explica:

> Toda mitologia compõe-se de um conjunto de estórias que tem por escopo "explicar" as várias realidades existentes no mundo através da ação dos "deuses" e "semideuses" no passado, cujos feitos heroicos plasmaram o mundo em que se vive. (2006, p.26)

Muitos dos monstros de Tolkien possuem traços característicos trazidos de histórias variadas, lendas e mitos ao redor do mundo, um deles é a própria aranha Ungoliant, como já visto, um ser de caráter crítico-social que faz bem mais do que apenas assustar.

É possível fazer uma relação direta entre Ungoliant e a deusa Hindu Kali. A iniciar pela nomenclatura sânscrita Kali já se caracteriza como "a negra" sendo conhecida muitas vezes por "A mãe devoradora" ou "Deusa da destruição" apesar de

as histórias sobre sua origem e sua própria forma física não variarem muito. Sendo um ser naturalmente da cor negra, sua presença traz pânico e inspira terror, sua aparência é repulsiva, possui muitos braços, pele macilenta, presas pontiagudas e, claro, um terceiro olho na testa que emite fogo quando necessário, apesar de ser considerada a deusa da destruição também é conhecida como a deusa do renascimento e também inspira amor e delicadeza, motivo pelo qual possui tantos fieis na religião da qual faz parte.

Ambos os seres, em paralelo, são a representação da própria escuridão, sua relação vai muito além da semelhança física. Criadas do vazio, ambas expressam a paixão por destruir o imoral, e se mostram insaciáveis. Assim como Ungoiant, Kali é a representação oposta da luz, apesar de seu dualismo entre destruição e regeneração, o fato de a mesma não tolerar a negligencia e a indiferença também tem a função de alertar os seres humanos em relação a suas ações. A ideia principal, trazida por esses seres monstruosos, expressa a necessidade de se destruir para assim poder renascer, algo do qual conhecemos, simples e puramente como o "cortar o mal pela raiz".

Ungoliant é apenas uma pequena parte do grandioso universo deixado a nós por John Ronald Reuel Tolkien, uma "pequena" amostra da complexidade de um universo capaz de ligar culturas e expandir as fronteiras literárias. Portanto, é preciso lembrar que apesar do grande sucesso da obra *O Senhor dos Anéis* - a qual consagrou o autor -, a literatura de Tolkien se baseia em muito mais. Tais fronteiras não

permitem apenas que estudemos os monstros que abarrotam os livros literários, mas que nos permitem enxergar o quão perto nos encontramos deles em uma singularidade entre monstruosidade e humanidade que não define apenas a criação de tais personagens, mas nos submetem ao conflito que a perceptível aproximação nos traz. Como poeta, Tolkien deixou para nós exemplos como Ungoliant em que através das páginas de um livro de fantasia, exprimem a verdade da qual não conseguimos falar abertamente de outras formas.

A conclusão que temos conduzida pelos estudos de tais fronteiras nos permitiu ir além das características que fundamentam o monstro e, assim, seu surgimento, mas abriu margem para o vislumbre das relações sociais possíveis, sua relação conosco e as próprias relações linguísticas-literárias. Como cita Carlos Ribeiro Caldas Filho:

> Tolkien tinha algo importante a dizer sobre o mundo em que vivemos, sobre o ser humano e sobre o sentido da vida, acima de tudo, tinha algo a dizer sobre a linguagem e a comunicação humanas, e a mediação que a linguagem promove entre as pessoas e a realidade. Tolkien não se limitou, no entanto, a falar sobre isso. Ele o demonstrou. E é isso que faz dele algo muito maior que um filósofo ou um pensador, faz dele um artista. Um artista excepcional. (2011, p.22)

A caracterização do monstro se mostra coerente quando os mesmos se provam responsáveis pela mudança da linearidade da narrativa, a existência do monstro não se fixa sem segundas intenções, a monstruosidade presente no texto

está ali como parte fundamental na composição de algo maior. Tolkien demonstrou de maneira não óbvia mas assertiva o poder do monstro em uma narrativa, suas relações e objetivos, nos mostrou a poética da crítica, da construção paciente e da complexidade, nos deixando obras que não apenas nos agregam com o prazer da leitura por si só, mas nos dão recurso para agregar a própria ciência.

REFERÊNCIAS

CARPENTER, Humphrey (1992). *J. R. R. Tolkien:* Uma biografia. São Paulo. Martins Fontes.

CARPENTER, Humphrey & TOLKIEN, Christopher (1981). *The Letters of J. R. R Tolkien.* Harper Collins Publishers Ltda.

COHEN, Jeffrey Jerome (2000). "A cultura dos monstros: sete teses". In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Pedagogia dos monstros*: os prazeres e os perigos da confusão de fronteiras. Belo Horizonte: Autêntica.

DAY, David (2004). *O Mundo de Tolkien*: Fontes mitológicas em *O Senhor dos Anéis*. Arxjovem.

FILHO, Ives Gandra Martins (2006). *O Mundo do Senhor dos Anéis, Vida e Obra de J. R. R. Tolkie*n. São Paulo: Martins Fontes.

FILHO, Carlos Ribeiro Caldas (2011). *O Evangelho da Terra-Media, Leituras teológico-literárias da obra de J. R.R Tolkien.* São Paulo. Editora da Universidade Presbiteriana Mackenzie.

FRANÇA, Júlio (2011). *As relações entre "Monstruosidade" e "Medo Estético":* anotações para uma ontologia dos monstros na narrativa ficcional brasileira. XII Congresso Internacional da ABRALIC.

NAZÁRIO, Luiz (1998). *Da natureza dos monstros*. São Paulo: Arte & Ciência.

POPPER. K. (1959). *The Logic of Scientific Discovery*. New York: Basic Books.

TOLKIEN, J.R.R. (1999). *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes.

_____ (2001). *O Senhor dos Anéis*. São Paulo: Martins Fontes.

THE MASQUE OF THE RED DEATH: ESPAÇO, VISUALIDADE E NARRATIVA EM EDGAR ALLAN POE

Vinicius Santos Loureiro

O objetivo do presente artigo é apresentar uma breve análise acerca do conto *The Masque of the Red Death* (1842), de Edgar Allan Poe (1809-1849), destacando alguns aspectos da utilização da linguagem pelo autor para a construção da narrativa. Ao longo do texto que se segue, pretende-se destacar como o autor recorre a procedimentos descritivos para estruturar suas narrativas breves, levantando hipóteses para seu emprego.

Considerando o próprio norte crítico estipulado em sua produção ensaística, assim como em outros estudos canônicos, a questão deverá ser abordada tanto pelo viés do conto breve, ou seja, levando em conta alguns pronunciamentos críticos em relação à operação narrativa dentro de um espaço limitado, quanto da literatura fantástica, a partir da noção de fantástico enquanto modo pela justificativa de compreender o escrito edgariano como uma manifestação que "longe de se pretender realista, recusa atribuir qualquer prioridade a uma representação rigorosamente 'mimética' do mundo objetivo" (FURTADO, 2009). Ainda que os aspectos selecionados para discussão representem pontos comuns na obra em prosa de Poe, o presente artigo se trata de um comentário direcionado,

justificado pelo fato de que esse conto representa um exemplo facilmente tomado para a exposição desses argumentos, não se tratando de uma tentativa de elaborar uma análise holística da obra em prosa de Edgar Allan Poe, possibilidade agravada pelo fato de se tratar de uma obra que atinge os limites da heterogeneidade.

Com o intuito de recuperar os temas gerais abordados pelo conto, segue um breve resumo do relato. A história narra a tentativa do príncipe Próspero que, para evitar uma praga conhecida como a Morte Rubra, se esconde em seu palácio. O nobre e sua corte são indiferentes ao sofrimento da população em geral; eles pretendem esperar o fim da praga em luxo e segurança atrás dos muros de seu refúgio seguro, tendo, inclusive, soldado as portas para que ninguém pudesse entrar ou sair do local. Uma noite, Próspero promove um baile de máscaras para entreter seus convidados em sete salas coloridas do palácio. Cada uma das seis primeiras é decorada e iluminada com uma cor específica: azul, roxo, verde, laranja, branco e violeta. O último quarto é decorado de preto e é iluminado por uma luz escarlate, "a deep blood color[1]" (POE, 1938, p.270). Devido a este emparelhamento angustiante de cores, poucos convidados são corajosos o suficiente para chegar à sétima sala. No meio de sua folia, uma figura misteriosa, disfarçada como uma vítima de Morte Rubra, entra e faz o seu caminho

1 "Um vermelho intenso como sangue" (2017, p.77). Ao longo do artigo, as traduções do conto nas notas de rodapé serão da edição traduzida por Marcia Heloísa Amarante Gonçalves, cuja referência é apresentada na seção bibliográfica.

através de cada um dos quartos. O príncipe Próspero morre logo após confrontar este estranho, cujo traje demonstra não conter nada tangível por dentro; em seguida, os convidados também morrem.

Fora do âmbito do evidente mérito literário alcançado por esse conto, sua escolha para análise é direcionada por conta do modo pelo qual o autor projeta sua estruturação, servindo, como mencionado anteriormente, como exemplo de fácil manuseio para a elaboração que se pretende seguir aqui. Portanto, iniciando a análise a partir do resumo do conto fornecido, é interessante apontar que o redator deste artigo não conferiu atenção especial ao aspecto visual e ao cenário no qual se dá o relato. Mesmo à parte do pensamento crítico, um leitor um pouco mais atento pode perceber que, nesse conto, a maior parte da narrativa dá conta desses aspectos, relegando os próprios acontecimentos a um segundo plano, cuja execução somente poderá ser apreciada nos últimos parágrafos do texto.

Portanto, conforme constatado que aproximadamente três quartos do conto são tomados por essa sequência de descrições, torna-se possível apontar que há um encurtamento da ação, detalhe que se revela como um ponto de interesse exatamente pelo fato de se tratar de um conto fantástico, destoando à percepção de que o episódio fantástico em si somente é apresentado em um momento posterior, aparentando uma inversão da ordem tradicional do relato. A

discussão da qual se ocupa o pensamento delineado aqui entra exatamente por essa fenda: a pergunta fundamental buscaria a resposta de qual o sentido da narrativa de um determinado acontecimento em que se confere mais esforço ao tratamento daquilo que cerca os fatos, do que do episódio propriamente dito.

A partir de então, para que a investigação desse fenômeno discursivo seja iniciada, se faz necessário que um olhar um pouco mais cuidadoso seja direcionado para o descritivismo observado no conto. Primeiramente, deve ser ressaltado o caráter excessivo desse descritivismo. Isso não quer dizer somente da extensão dos parágrafos contendo a descrição do cenário e determinada ordem de objetos visuais, mas também o fato de que quase toda a sorte de elementos presentes no conto é descrita. Ainda mais, a descrição é executada de forma generosa, não se contentando com uma apresentação em linhas gerais do espaço e o prosseguimento esperado para o destaque de determinado grupo de objetos de importância mais latente, por outro lado trazendo à superfície do texto as minúcias de tudo quanto for possível. Com isso, ao leitor é esmiuçado, logo nas primeiras linhas, desde a apresentação da doença até o modo como aparenta e perece aquele que é afetado por ela:

> There were sharp pains, and sudden dizziness, and then profuse bleeding at the pores, with dissolution. The scarlet stains upon the body and especially upon the face of the victim, were

> the pest ban which shut him out from the aid and from the sympathy of his fellowmen. And the whole seizure, progress and termination of the disease, were the incidents of half an hour[2]. (POE, 1938, p.269)

Prossegue-se com a descrição excessiva, tratando da abadia à qual se recolhe a corte de Próspero e o detalhamento de todas as salas onde ocorre o baile, sua decoração, iluminação e progressão cromática pela qual estão postas em sequência.

Interessante pensar em como o descritivismo excessivo destacado aqui provoca uma espécie de hiperlocalização dentro de *The Masque of the Red Death*. Isso quer dizer que, ao passo que é demonstrado o caráter excessivo da descrição no conto, torna-se possível localizar espacialmente todo o cenário do qual tratamos, incluindo seus componentes decorativos e utilitários, além da ação que ocorre nele. Todas as paredes e todos os passos executados no relato estão devidamente posicionados, marcando algo como uma transferência da competência da leitura imaginativa para a interpretação de uma planta baixa. Esse processo, conforme é conduzido, provoca determinado nível de saturação no texto, mas não condena a leitura de forma alguma.

Ainda, o descritivismo percebido no conto não se concentra somente nos aspectos visuais do cenário, mas se aprofunda dentro da dimensão cênica e procura dar conta da

2 "Provocava dores agudas, tonturas repentinas e, por fim, uma profusa hemorragia. As manchas vermelhas no corpo e sobretudo no rosto de suas vítimas eram os estandartes da peste, que assim os alijava de ajuda e compaixão alheias. O ataque, a evolução e o fim da doença duravam apenas meia hora." (2017, p.75)

música tocada durante o baile, o som provocado pelas batidas de um relógio localizado na última das salas, das texturas dos materiais da decoração, da combinação entre cores. Conforme são elencados esses aspectos auditivos e táteis, ocorre uma equiparação entre estes e os aspectos visuais elaborados anteriormente, trazendo uma sinestesia que opera completamente a favor da construção de uma atmosfera minuciosamente construída e claustrofóbica pela profusão de imagens, sons e sensações que encharcam o ambiente. Esse procedimento, ao qual se referiu como "experiência intersemiótica" (ANSPACH, 1987, p.17), pode ser percebido com clareza na seguinte passagem:

> There was a sharp turn at every twenty or thirty yards, and at each turn a novel effect. To the right and left, in the middle of each wall, a tall and narrow Gothic window looked out upon a closed corridor which pursued the windings of the suite. These windows were of stained glass whose color varied in accordance with the prevailing hue of the decorations of the chamber into which it opened. That at the eastern extremity was hung, for example, in blue — and vividly blue were its windows. The second chamber was purple in its ornaments and tapestries, and here the panes were purple. The third was green throughout, and so were the casements. The fourth was furnished and lighted with orange — the fifth with white — the sixth with violet. The seventh apartment was closely shrouded in black velvet tapestries that hung all over the ceiling and down the walls, falling in heavy folds upon a carpet of the

same material and hue[3]. (POE, 1938, p.269-70)

Uma das justificativas para sustentação do argumento da descrição como procedimento é percebida pelas próprias considerações de Poe sobre as formas breves. Para isso, nos atentaremos para o ensaio *Filosofia da Composição* (1846). Ainda que este seja um escrito em que o autor vai postular sobre teoria da poesia moderna através da análise do próprio poema *The Raven* (1845), as considerações tecidas a respeito das formas literárias de duração curta deixam margem para o pensamento sobre a forma do conto. O ensaio, por exemplo, afirma que a obra literária deveria ser realizada em um processo semelhante ao de se escrever de trás para frente: o autor deveria iniciar a composição pelo final, de resto devendo se ater à invenção de fatos que corroborem a construção do efeito de sentido. Com as devidas ressalvas no que tange ao aspecto irônico do ensaio, compreendemos que o comentário sobre este tipo de técnica é o primeiro indício de que Poe, já considerando as especificidades da duração, compreende a escrita por formas breves como um processo de subordinação da narrativa e de seus elementos, cenas e desenvolvimento a um eixo pré-concebido que funciona, desse modo, como um primeiro motor da história.

3 "A cada vinte ou trinta metros, uma curva brusca revelava um novo efeito. No meio de cada parede, à esquerda e à direita, uma janela gótica alta e estreita dava para um corredor fechado que seguia as curvas da suíte. Essas janelas eram compostas por vitrais cujas cores variavam de acordo com o matiz predominante da decoração do aposento para onde se abriam. A da extremidade leste, por exemplo, era azul – e suas janelas exibiam um vívido azul. O segundo aposento possuía ornamentos e tapeçarias roxas, e suas vidraças eram roxas. O terceiro era todo verde, assim como os caixilhos de suas janelas. O quarto era mobiliado e iluminado em tons laranja; o quinto, branco; o sexto, violeta. O sétimo era envolto em tapeçarias de veludo negro que desciam do teto cobrindo todas as paredes, caindo em pesadas dobras sobre um carpete do mesmo tecido e cor." (2017, p.76)

Essa própria noção antecipa exatamente um dos pressupostos fundamentais a respeito do conto de Edgar Allan Poe, que vai também adiantar boa parte da crítica do século XX sobre a questão da economia no conto. Isso ocorre porque, pelo movimento inverso, ao assumir que dentro desse gênero nada pode sobrar, Poe está afirmando que todos os elementos dispostos são pensados de acordo com uma função mínima. Afirmar que nada "sobra" é afirmar esse processo de composição, que visa o apagamento de apêndices meramente ilustrativos, argumento estará razoavelmente de acordo com os nossos pensamentos quando, nas seções seguintes, pensarmos a natureza e a proposição por trás do descritivismo de Poe.

Um passo adiante, podemos pensar a origem do descritivismo de Poe a partir de duas linhas de força. Primeiramente, podemos recorrer aos ensaios de Benjamin Fisher (2008) para explorar a relação da literatura de Poe e a tradição gótica do final do século XVIII. Ainda que a influência dos temas do horror europeu sobre o autor estadunidense seja inegável, o seu modo de manifestação é um ponto de distinção. Conforme exemplificado pelo fragmento a seguir, um dos nortes artísticos de Poe busca uma espécie de superação do modelo gótico, deixando para trás uma arte que busca somente provocar sensações ligeiras:

> Poe was intent on demonstrating that the protagonist's terrors originate in and emanate from the mind, the "soul," to use his term in the "Preface" to Tales of the Grotesque

> and Arabesque (1840 [1839]). He contended that those who perceived only "German" (i.e. facile Gothic) substance in his tales overlooked his subtle modifications of terrors to function as credible psychological states.[4] (FISHER, 2008, p.30)

Posteriormente,

> Thus Poe's manipulation of conventional supernatural fiction to serve his own greater art is well carried out. The old Gothic castle or abbey is made to work in new ways, creating a symbolic structure that is pathetically lacking in many other Gothic works composed solely to convey quick thrills.[5] (FISHER, 2008, p.76)

Em outra vereda, aquilo que denominamos de procedimento descritivo na obra de Edgar Allan Poe diz respeito, em determinada medida, a uma herança proveniente da evolução do conto na virada do século XVIII para o XIX, nos Estados Unidos. O conto moderno, conforme denominamos em português, corresponde em língua inglesa ao termo *short story*; contudo, essa denominação não é a única utilizada para denominar qualquer narrativa breve nesse momento histórico: além de *tale*, termo utilizado pelo próprio Poe e seus contemporâneos ao se referir às próprias narrativas e cujo

4 Poe pretendia demonstrar que os terrores do protagonista se originavam e emanavam da mente, da "alma", para usar seu termo no "Prefácio" a Tales of the Grotesque anda Arabesque (1840 [1839]). Ele sustentava que aqueles que percebiam apenas a substância "alemã" (i.e., Gótico superficial) em seus contos não percebiam suas modificações sutis dos terrores para funcionarem como estados psicológicos críveis. (Tradução nossa).

5 Desse modo, a manipulação de Poe da ficção supernatural convencional para servir a sua própria arte superior é bem conduzida. Os antigos castelos ou abadias Góticos são feitos para funcionar de novas maneiras, criando uma estrutura simbólica que é pateticamente ausente em muitas outras obras Góticas compostas apenas para provocar sensações ligeiras. (Tradução nossa)

sentido "sugeria um modo narrativo reminiscente da tradição oral" (REID, 1977, p.12), a *sketch* possui relativa importância para o desenvolvimento dessas questões. Enquanto que a *tale* pode ser sintetizada como a narrativa de um fato ou de uma sequência de ações, a *sketch* seria a narrativa de um conjunto de impressões, cujo "propósito maior é esboçar uma cena na memória" (REID, 1977, p.31). Poe escreveu alguns textos que podem ser classificados como pertencentes a esse estilo como, por exemplo, *The Domain of Arnheim* ou *Landor's Cottage* que, na edição traduzida por Oscar Mendes e Milton Amado e publicada pela Aguilar (1965), estão reunidos sob o conveniente título de Impressões Paisagísticas.

Ainda que seja um subgênero cujos rastros são quase imperceptíveis na literatura dos séculos XX e XXI – o que indica tanto o seu desaparecimento ao longo das gerações seguintes à de Poe quanto a sua pouca popularidade no meio das gerações seguintes de leitores de narrativas curtas –, principalmente com o desenvolvimento da fotografia –, sua importância é irracionalmente subestimada.

Ao tratarmos desses aspectos inerentes à *sketch*, principalmente sua utilização dos recursos descritivos, e retornamos para a leitura dos contos de Poe, percebemos diversas ocasiões em que são visíveis os traços da *sketch* dentro da *short story*. O descritivismo de Poe – que é o grande centro de toda a discussão promovida nesse texto – talvez seja o mais evidente desses sinais. Mesmo em narrativas curtas, o cuidado

empreendido na caracterização de espaços e na localização apropriada de cada um dos elementos que constituem os lugares cênicos chega a ser o movimento mais largamente executado, tanto em aspectos de extensão ou mesmo se tentássemos isolar essa ou outra parte em que o autor mais trabalhou literariamente, o que inverteria uma lógica de que a narrativa dos fatos – e não das paisagens – seria aquilo que verdadeiramente deve ser a ocupação principal do conto.

Com essas duas perspectivas alocadas no horizonte da discussão conduzida aqui, a etapa seguinte constitui um aprofundamento. De modo que se pode perceber do que se trata o descritivismo após a análise dos fragmentos de *The Masque of the Red Death* e da contemplação de duas possíveis linhas de influência de que justifiquem sua apropriação pelo autor, a indagação que se segue quer pensar qual a função do procedimento descritivo em seus contos.

Se retomadas novamente as considerações de Anspach a respeito da proliferação de signos de diferentes ordens no texto, gerando aquilo que ressaltamos como experiência intersemiótica, percebemos uma insistência da crítica no apelo que a escrita de Poe provoca em relação às sensações provocadas pela linguagem empregada ao longo do conto. A autora parece indicar que a prosa de Poe é guiada por uma proposta de composição harmônica entre os elementos presentes no texto, iniciando pela organização dos procedimentos e elementos visuais e descritivos e construindo todo o princípio que vai reger o funcionamento discursivo do conto.

> Poe's writing can be characterized as the weaving together of both verbal and non-verbal elements. [...] The author's discourse is saturated with elements which refer to the sensorial world and which appeal to the adressee's senses. Analysing his short stories implies understanding the role which non-verbal signs play in their structure.[6] (1987, p.17)

Seguindo por essa linha de pensamento, é possível afirmar que Poe, tanto a partir de sua escrita ficcional quanto pela sua breve produção ensaística, parece compreender de forma precoce parte da problemática a respeito do fantástico que tratamos contemporaneamente. Ainda que esta seja uma postulação que corre o risco de tropeçar no anacronismo proveniente da tentativa de avançar por sobre algumas etapas do processo de desenvolvimento e maturação históricos do fantástico em um sentido geral, ela surge exatamente por conta da necessidade constante de recuperar a prosa de Edgar Allan Poe não só como primeira exemplaridade do gênero, mas como referência de um modelo estético que se mantém atual.

Essa hipótese é suportada por dois sinais: a ausência de nomeação do ser/episódio fantástico e, justamente, a ocorrência do procedimento descritivo. Ao contrário de boa parte do cânone da literatura fantástica, são poucos os casos em que é possível apontar nos contos de Poe a existência de monstros e seres fantásticos de qualquer ordem: o horror

6 A escrita de Poe pode ser caracterizada como o entrelaçamento de elementos verbais e não-verbais. [...]O discurso do autor está saturado com elementos que se referem ao mundo sensível e que apelam aos sentidos do destinatário. A análise de seus contos implica compreender o papel que os signos não-verbais apresentam em suas estruturas. (Tradução nossa)

visto em sua obra, por exemplo, é provocado na maioria das vezes pelos próprios narradores, humanos que aterrorizam muito mais pela insanidade, pela exposição de traumas ou por atitudes levadas a graus extremos. Ou ainda, em outros casos, a narrativa apresenta ocorrências que tendem fortemente para o insólito, mas que não acabam sendo racionalizadas e se mantém em um limiar de indefinição.

No caso de *The Masque of the Red Death*, o que se percebe vai de acordo com essa prática, uma vez que a única referência feita ao invasor o compara à personificação da própria peste: "*And now was acknowledged the presence of the Red Death. He had come like a thief in the night*"[7] (POE, 1936, p.273); não há, por outro lado, nenhuma elaboração a respeito da natureza daquele acontecimento: a figura se esvai conforme sua máscara é retirada, mas em momento algum qualquer voz assume a autoria da ação, nem mesmo a afirmação de que seria a própria morte trajada em vermelho que havia invadido o baile pode ser corroborada, visto que sua validade encontra algum problemática no vão semântico entre o vazio da fantasia e a acusação do narrador.

Por outro lado, a ocorrência do descritivismo, caminhando aparentemente para uma prática avessa à ausência explicativa referida acima – o excesso linguístico contra o discurso que nunca chega a tocar no cerne da questão –, na verdade busca a ocupação de espaços deixados pela ausência explicativa

7 "E, então, a presença da Morte Vermelha foi reconhecida. Ela penetrara furtiva entre eles como um ladrão no meio da noite." (2017, p.81)

que foi ressaltada anteriormente. Conforme se distancia da proposta de buscar nomes ou formulações exatas para fazer referência ao insólito, o procedimento descritivo aparece como possibilidade de haver sentido no horror sem a necessidade de recorrer aos recursos de "sensações ligeiras" da tradição gótica.

A partir de então, é valido afirmar que Poe transfere a responsabilidade do fantástico da nomeação para a descrição. Através desse processo, o autor percebe que o efeito fantástico é obtido em maior grau – pensando nos termos da *Filosofia da Composição* – se o leitor passa por uma experiência do fantástico. Para que isso seja levado a cabo, Poe passa da designação para a utilização de um procedimento descritivo, elaborando imagens que cumulativamente constroem a noção de fantástico:

> As a response to the notion that images are more vivid than words, Poe depicts ideas in a highly sensorial fashion and atmosphere. Facts are often presented as perceptual events. [...] In fact, a series of verbs, nouns, adjectives and adverbs refer to sensorial operations, stimuli, effects and responses suggesting that the scene that is unveiled to the reader should be "felt", "seen" and "heard" rather than "though of" and that words are to be apprehended sensorially instead of being read in a cognitive and rational manner[8]. (ANSPACH, 1987, p.18)

8 Como resposta à noção de que imagens são mais vívidas que palavras, Poe representa ideias em formas e atmosferas altamente sensoriais. Os fatos são constantemente apresentados como eventos perceptivos. [...] Na verdade, uma série de verbos, substantivos, adjetivos e advérbios se referem a operações, estímulos, efeitos e respostas sensoriais sugerindo que a cena que é revelada ao leitor deve ser "sentida", "vista" e "ouvida" ao invés de "pensada" e

Portanto, o saldo obtido pelo levantamento dos presentes argumentos leva a pesar a balança para o lado do procedimento descritivo elaborado por Edgar Allan Poe. Visto que o emprego excessivo de suas elaborações, carregando a dimensão cênica de uma saturação de imagens e sons e sensações táteis, está em diálogo direto com a tradição fantástica e com a estética de economia das formas breves que propõe – e que encontra lugar na teoria do conto pensada no século XX –, é fundamental que o modo narrativo de Poe seja levado em consideração para a construção do fantástico na narrativa. Ademais, sofisticando o seu próprio procedimento, o autor passa da utilização das sensações ligeiras do gótico para a construção de uma atmosfera intersemiótica que provoca o compartilhamento do universo de horror do conto com a experiência de mundo do leitor.

REFERÊNCIAS

ANSPACH, Silvia (1987). "Poe's Pictoric Writing". In *Estudos Anglo-Americanos*, São José do Rio Preto, v.9-11, p.17-28.

FISHER, Benjamin (2008). *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe*. Cambridge: Cambridge University Press.

_____ (2004). "Poe and the Gothic tradition". In HAYES, Kevin J. *The Cambridge Companion to Edgar Allan Poe*. Cambridge: University Press.

FURTADO, Filipe (2009). "Fantástico (modo)". In: *E-Dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. In http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/fantastico-modo/ Acesso em 28.Ago.2019.

POE, Edgar Allan Poe (2017). *Edgar Allan Poe: medo clássico*. Marcia Heloísa Amarante Gonçalves (Trad.). Rio de Janeiro: DarkSide Books.

que as palavras devem ser apreendidas sensorialmente ao invés de serem lidas de uma maneira cognitiva e racional. (Tradução nossa).

_____ (1978). “Preface”. In: *The Collected Works of Edgar Allan Poe* — Vol. II: Tales and Sketches. Harvard University Press: Cambridge/London.

_____ (1938). *The Complete Tales and Poems*. New York: The Modern Library.

_____ (2009). *Poemas e ensaios*. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo.

REID, Ian (1977). *The Short Story*. Londres: Methuen & Co Ltd.