

MATIZES DO GÓTICO

**TRÊS SÉCULOS
DE HORACE WALPOLE**

**JÚLIO FRANÇA & LUCIANA COLUCCI
(ORGS.)**



◀ Dialogarts
2023

MATIZES DO GÓTICO

**TRÊS SÉCULOS
DE HORACE WALPOLE**

**JÚLIO FRANÇA & LUCIANA COLUCCI
(ORGS.)**



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

Reitor

Mario Sergio Alves Carneiro

DIALOGARTS

Coordenadores

Flavio García

Darcilia Simões

CONSELHO EDITORIAL

Estudos de Língua

Darcilia Simões (Presidente)

Claudia Moura da Rocha (UERJ)

Denise Salim Santos (UERJ)

Maria Aparecida Cardoso Santos (UERJ)

Renato Venâncio Henrique de Souza (UERJ)

Claudio Manoel de Carvalho Correia (UFS)

Eleone Ferraz de Assis (UEG)

Kanavillil Rajagopalan (UNICAMP)

Kleber Aparecido da Silva (UNB)

Lucia Santaella (PUCSP)

Maria Carlota Rosa (UFRJ)

Maria do Socorro Aragão (UFPB; UFCE)

Maria Jussara Abraçado (UFF)

Maria Luísa Ortiz Alvarez (UNB)

Nataníel dos Santos Gomes (UEMS)

Paolo Torresan (UFF)

Rita de Cássia Souto Maior (UFAL)

Simone Rezende (EBAC, SP)

Vânia Casseb Galvão (UFG)

Dora Riestra (Universidade do Rio Negro, AR)

Paulo Osório (UBI, PT)

Maria João Marçalo (UÉvora, PT)

Massimo Leone (UNITO, IT; Universidade de Xangai, CH)

Estudos de Literatura

Flavio García (Presidente)

Júlio França (UERJ)

Norma Sueli Rosa Lima (UERJ)

Regina Michelli (UERJ)

Tania Camara (UERJ)

Ana Crélia Dias (UFRJ)

André Cardoso (UFF)

Claudio Zanini (UFRGS)

Daniel Serravalle de Sá (UFSC)

Diógenes Buenos Aires (UESPI)

Enéias Tavares (UFSM)

Jane Fraga Tutikian (UFRGS)

José Nicolau Gregorin Filho (USP)

Marisa Martins Gama-Khalil (UFU)

Rita de Cássia Silva Dionísio Santos (UNIMONTES)

Teresa López Pellisa (UAH, ES)

Ana Mafalda Leite (ULisboa, PT)

Ana Margarida Ramos (UA, PT)

Dale Knickerbocker (ECU, EUA)

David Roas (UAB, ES)

Inocência Mata (ULisboa, PT)

Maria João Simões (UC, PT)

Xavier Aldana Reyes (MMU, EN)



Dialogarts

DIALOGARTS

Rua São Francisco Xavier, 524, sala 11007 - Bloco D, Maracanã

Rio de Janeiro – RJ - CEP 20550-900

<http://www.dialogarts.uerj.br/>



Revisão

NuTraT – Supervisão de Tuane Silva Matos
Alyson Oliveira Silva da Costa
Cinthia Hellen Martiniano
Rômulo Lumertz Rocha

Produção

UDT LABSEM – Unidade de Desenvolvimento Tecnológico
Laboratório Multidisciplinar de Semiótica



CATALOGAÇÃO NA FONTE

Matizes do gótico: três séculos de Horace Walpole
F715 Organização: Júlio França
C726 Luciana Colucci
Edição: Flavio García
Julio França
Capa: Raphael Fernandes
Diagramação: Raphael Fernandes
Coleção Estudos Góticos
Rio de Janeiro: Dialogarts
2023, 2ª ed. (digital)
800 – Literatura
ISBN 978-65-5683-059-9
Gótico. Sombrio. Medo. Horror. Terror.

COLEÇÃO ESTUDOS GÓTICOS

Criado pelos professores Júlio França (UERJ) e Luciana Colucci (UFTM), o Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico foi chancelado pelo CNPq em 2014, e, desde então, reúne pesquisadores brasileiros de universidades das cinco regiões do país — UFF, Unesp, UFRGS, UFSC, UFPB, UERN, UFSM, UFCAT, UTFPR, UFRJ, UNIFESP e UNIFESSPA —, interessados nas múltiplas e variadas formas ficcionais das poéticas negativas, isto é, modos de expressão e representação dos aspectos mais sombrios da experiência humana.

Ao longo de quase uma década de existência, o grupo promoveu — além de simpósios em diversos congressos da área, como os da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC) e os do Seminário Permanente de Estudos Literários (SePEL) — quatro eventos próprios, denominados Seminário de Estudos do Gótico (SEG): o primeiro e o segundo realizados em 2014 e 2017, na Universidade Federal do Triângulo Mineiro; o terceiro em 2019, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul; e o quarto em 2021, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Cada um desses eventos rendeu a publicação de um livro ou *e-book* que reunia as conferências apresentadas no seminário. Pensando na oportunidade de coligir todas essas obras, o Grupo

de Pesquisa e *Dialogarts*, projeto editorial extensionista da UERJ, criaram a coleção *Estudos Góticos*, que disponibilizará, em *e-books*, novas edições das obras já lançadas — bem como, futuramente, publicará os *e-books* dos próximos eventos a serem organizados.

Ao reunir ensaios que revelam a diversidade de matizes teóricos e abordagens críticas que têm norteado a pesquisa feita sobre a literatura gótica no Brasil, a coleção *Estudos Góticos* representa assim um importante marco para a consolidação dos estudos dessa fascinante tradição literária, que tem explorado os medos e as angústias das sociedades modernas desde o século XVIII.

Júlio França

SUMÁRIO

- 008 **APRESENTAÇÃO**
- 014 **ENTRE VAMPIROS E DEMÔNIOS:
O SOBRENATURAL DO MUNDO DE
HORACE WALPOLE**
ALEXANDER MEIRELES DA SILVA
- 032 **“TWO KINDS OF ROMANCE”:
GENERIC HYBRIDITY AND
EPISTEMOLOGICAL UNCERTAINTY
IN CONTEMPORARY PARANORMAL
ROMANCE**
BILL HUGHES
- 064 **TERATOLOGIAS**
CIDO ROSSI
- 087 **FANTASMAS BRASILEIROS EM
*O ANIMAL CORDIAL***
CLAUDIO ZANINI
- 106 **O GÓTICO BRASILEIRO EM *ÚRSULA (1859)*,
DE MARIA FIRMINA DOS REIS**
FERNANDO MONTEIRO DE BARROS
- 126 **FIGURAÇÕES VAMPIRESCAS EM
NARRATIVAS FANTÁSTICAS DE DOIS
ESCRITORES ANGOLANOS: ANA PAULA
TAVARES E JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**
FLAVIO GARCÍA

157	O GÓTICO E A QUESTÃO MORAL DA EMPATIA JÚLIO FRANÇA
173	HORACE WALPOLE: VIDA & OBRA REVISITADAS, UM ESBOÇO CRÍTICO LUCIANA COLUCCI
215	ESTÁTUAS TERRÍFICAS: FIGURAÇÕES HUMANAS, OBJETOS INSÓLITOS MARISA MARTINS GAMA-KHALIL
230	SOBRE OS AUTORES

APRESENTAÇÃO

Em 2014, Júlio França, professor associado de Teoria da Literatura da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), e Luciana Colucci, professora associada da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM), observando o crescente interesse despertado pela literatura gótica na universidade brasileira, propuseram a organização de um grupo de pesquisa integralmente dedicado aos estudos “goticistas” e às suas vertentes tanto na literatura como nas artes em geral. A ideia foi abraçada imediatamente pelos professores Alexander Meireles da Silva (UFG/Regional Catalão), Aparecido Rossi (Unesp/FCLAr), Claudio Zanini (UFRGS), Daniel Serravalle de Sá (UFSC), Fernando Monteiro de Barros (UERJ), Flavio García (UERJ) e Marisa Martins Gama-Khalil (UFU), dando corpo ao Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico, chancelado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Ainda em 2014 realizou-se o I Seminário de Estudos sobre o Gótico (I SEG), na Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFTM/Uberaba-MG), sob a coordenação de Luciana Colucci. Com ampla adesão dos membros, de discentes e do público – provenientes de diversos estados brasileiros –, esse evento foi decisivo para a disseminação de estudos que

contemplassem o Gótico em suas múltiplas vertentes e nas mais variadas mídias.

O sucesso do primeiro evento tornou possível a realização do II SEG, em 2017, em conjunto com o VI Simpósio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários (VI SELL), também na Universidade Federal do Triângulo Mineiro e sob a coordenação de Luciana Colucci. Nessa segunda edição foi celebrado o tricentenário de Horace Walpole (1717-1797), *man of letters*, e autor de *O Castelo de Otranto* (1764), obra considerada a gênese da literatura gótica. A importância do autor e da obra não é apenas seminal: a maquinaria gótica presente na narrativa de *Otranto* foi reaproveitada e reelaborada por outros escritores que, ao longo dos últimos séculos, adaptaram-na a contextos históricos e geográficos diferentes e originaram narrativas góticas responsáveis por manter viva a herança walpoliana.

O presente dossiê é fruto das profícuas discussões que tiveram lugar no II SEG, e que se materializam nesta edição. Os matizes teóricos e as abordagens críticas aqui reunidas contribuem para a firme defesa de um gênero que, muito embora encontre ainda certa resistência em meio à “alta” crítica, firmou-se como uma tradição responsável por expressar e representar o mal e o medo na forma de narrativas ficcionais.

Alexander Meireles da Silva dá início às discussões sobre o Gótico literário no ensaio “Entre vampiros e demônios: o sobrenatural do mundo de Horace Walpole”, em que investiga o contexto histórico de ascensão dessa literatura, dominado ainda pelos ideais racionalistas do Iluminismo. Silva defende que a crença no sobrenatural jamais saiu de cena – como

comprovam os debates a respeito de vampiros, assombrações e possessões registrados ao longo do século XVIII. Assim, o uso de seres e eventos sobrenaturais na obra walpoliana seria uma consequência óbvia das sombras responsáveis por ameaçar as luzes do período iluminista.

As monstruosidades também fazem parte do ensaio de Bill Hughes, intitulado “‘Two kinds of romance’: generic hybridity and epistemological uncertainty in contemporary paranormal romance”. Nele, Hughes aborda vampiros e seres feéricos que abundam nos romances para jovens adultos. Híbridas por natureza, as obras pertencentes à “ficção paranormal”, como *My Love Lies Bleeding* (2009), de Alyxandra Harvey, e *The Iron King* (2010), de Julie Kagawa, mesclam não apenas humanos e monstros em suas narrativas, mas também as características de diferentes gêneros, entre os quais o Gótico, o romance romântico, a ficção científica e os contos de fada.

Em seguida, Aparecido Rossi, em “Teratologias”, discute como a literatura, a filosofia e o Gótico são “forças teratológicas”, isto é, são criadoras de monstruosidades. O texto explora a gênese da literatura – com as obras de Homero –, e algumas das mais importantes questões literárias – como aquelas apresentadas por Platão. Rossi argumenta que essas três “forças titânicas do pensamento, da arte e da condição humanas” estariam inerentemente correlacionadas ao Gótico, sendo este último “um nome mais contemporâneo para teratologia”.

Claudio Zanini propõe uma investigação das características góticas em outra mídia: o cinema. O ensaio “Fantasmas brasileiros em *O Animal Cordial*” toma como objeto

de escrutínio a película de Gabriela Amaral Almeida, um dos muitos exemplos da recente consolidação do cinema de horror no Brasil. Zanini demonstra como se dá nesse filme o encontro do gótico e do *slasher*, por meio da representação ficcional de mazelas facilmente reconhecidas pelo público brasileiro: a violência, o preconceito contra grupos e indivíduos não conformes, e a arrogância de uma parcela da população que se julga superior. Esses elementos estão conjugados, em *O Animal Cordial*, com a violência gráfica, a desumanização através da destruição do corpo e da dignidade, e a construção de uma atmosfera opressora – convenções típicas dos gêneros com a qual a obra dialoga.

O ensaio de Fernando Monteiro de Barros, “O gótico brasileiro em *Úrsula* (1859), de Maria Firmina dos Reis”, retorna às questões literárias com a análise de uma obra que remete à vertente brasileira do Gótico. O romance *Úrsula*, ao defender o fim da escravidão, denunciar a opressão e a crueldade na sociedade escravagista da época, tratar acerca de um tempo fantasmagórico, de um espaço narrativo em ruínas e de um senhor de escravos cruel, cria um liame com a tradição inglesa de *O Castelo de Otranto*, romance paradigmático de Horace Walpole, cuja maquinaria gótica tem sido ressignificada ao longo dos últimos séculos, reverberando pelas searas brasileiras como esse estudo discute.

Sendo um dos personagens arquetípicos mais recorrentes na literatura gótica, o vampiro é tema de outro ensaio, “Figurações vampirescas em narrativas fantásticas de dois escritores angolanos: Ana Paula Tavares e José Eduardo Agualusa”, em que

Flavio García demonstra como Tavares e Agualusa escapam às exigências de uma literatura engajada política e socialmente e escrevem obras do gênero fantástico – que se assumem como tal. Para García, a construção narrativa dos personagens vampirescos nos contos analisados revela que são eles os responsáveis pela irrupção do insólito em ambas as narrativas.

Na sequência, Júlio França em “O Gótico e a questão moral da empatia” comenta sobre a capacidade da arte de produzir emoções reais a partir de imagens e histórias não reais. Essa reflexão trata “de um tema-chave para compreender o funcionamento e o valor da ficção gótica”, responsável por produzir prazer estético por meio de emoções de teor negativo, como o terror, o horror e a repulsa. Utilizando como estudo de caso o episódio “Shut up and dance” (2016), da série britânica *Black Mirror*, França demonstra como a ficção é capaz de alcançar intensos efeitos estéticos de recepção por meio da manipulação de nossas emoções empáticas.

Já Luciana Colucci em “Horace Walpole: vida & obra revisitada, um esboço crítico” propõe uma análise do legado pessoal e artístico walpoliano. Colucci procura trazer para o centro das discussões obras pouco contempladas pelos estudiosos da literatura gótica, tais como *The Mysterious Mother* (1768) e *The Hieroglyphic Tales* (1785), eclipsadas pela importância de *O Castelo de Otranto*. O estudo não se restringe às obras literárias, mas considera também outros inúmeros produtos artísticos que, analisados em conjunto, ajudam a entender a estética ímpar desse *connoisseur* britânico.

Por fim, Marisa Martins Gama-Khalil encerra este dossiê com o ensaio “Estátuas terríficas: figurações humanas, objetos

insólitos”. O texto analisa como, em alguns textos míticos, populares e literários, a estátua é utilizada como um personagem sobrenatural que não raro ganha características terríficas por conta de feitos insólitos. Gama-Khalil propõe uma análise não apenas do mito de Pigmaleão – tal como contado por Ovídio e por Bulfinch –, mas também de “O fiel Dom José”, contado por Luís da Câmara Cascudo, de “A Vênus de Ille”, de Prosper Mérimée e “O príncipe feliz”, de Oscar Wilde, como forma de comprovar como as estátuas – aparentemente inativas e sem vida – são utilizadas pelos ficcionistas para ressaltar alguns dos aspectos mais profundos da existência humana.

Os organizadores



**ENTRE VAMPIROS
E DEMÔNIOS:
O SOBRENATURAL
DO MUNDO DE
HORACE WALPOLE**

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA

Séculos antes de seu surgimento no meio literário iluminista por meio do romance *O Castelo de Otranto* (1764), de Horace Walpole, o Gótico já assombrava o domínio da razão. Sua trajetória tem início na Antiguidade com os povos germânicos que subverteram o poder hegemônico do Império Romano e saquearam Roma no ano 410, vinculando o termo “Gótico” à noção de barbarismo, atraso, superstição e ao demoníaco. Afinal de contas, Roma, a guardiã da cultura, da civilização e do Cristianismo, havia caído para um povo não cristão e possuidor de uma cultura não condizente com o espírito clássico.

Tendo se tornado sinônimo de Idade Média, o Gótico voltou a assombrar o modelo greco-romano quando se buscou definir as construções surgidas na França a partir do século XII (e que por isso mesmo foram chamadas inicialmente de “estilo francês”) cuja estrutura se diferenciava do estilo românico vigente no período. No século XIV, essa arquitetura, presente principalmente em construções religiosas como as catedrais, foi batizada de forma pejorativa pelo artista Giorgio Vasari como “gótica”, visando marcar esse estilo como algo bárbaro, não civilizado, principalmente em relação ao modelo clássico.

Nascido para designar um povo da Antiguidade e usado como marca do negativo na arquitetura do Renascimento,

o Gótico encontrou na literatura do Século das Luzes, ou melhor, na literatura inglesa do Século das Luzes, mais um local para assombrar. Esse destaque à cultura da Inglaterra é essencial justamente pelo fato de o Gótico ter sido adotado, em perspectivas diferentes, como um elemento da identidade desse país pelos dois partidos políticos ingleses – Whig e Tory. Ao falar sobre a renovação do Gótico no século XVII na Inglaterra, Victor Sage afirma que:

A renovação do gótico é por si só um ponto de discussão; por turnos ele é patriótico e exótico; Whig e Tory; Católico e Protestante; racionalista e supersticioso; natural e artificial; hierárquico e democrático; pragmático e fantástico; esotérico e popular¹. (SAGE, 1998, p. 90)

Esse contexto de interpretação do Gótico dentro da cultura inglesa como sendo ora reformador, ora conservador, encontrou sua expressão por meio de um membro do Parlamento inglês chamado Horace Walpole e seu fascínio pela Idade Média. Esse fato o levou a compor uma história apresentada como um manuscrito italiano encontrado na biblioteca de uma antiga família e que trata de eventos ocorridos na época das Cruzadas. Utiliza-se, assim, uma estratégia que remonta ao surgimento do *novel* inglês, em que se cria a ilusão, junto ao leitor, de que o texto se origina em um evento histórico real.

O público leitor é apresentado à história do Príncipe Manfredo, que tem o seu filho, Conrado, morto em circunstâncias estranhas no dia do seu casamento com Isabella, jovem que

1 Tal como esta, todas as demais citações em língua estrangeira ao longo deste artigo encontram-se em traduções de nossa autoria.

passa a ser alvo da perseguição do próprio Manfredo. Ele anseia desposar a noiva do falecido filho como forma de gerar herdeiros. Esse é o início de uma série de eventos sobrenaturais que acabam por revelar que Manfredo é um usurpador do Castelo de Otranto, local este que dá nome ao romance publicado inicialmente de forma anônima e que posteriormente recebeu como subtítulo “uma história gótica”.

Começava aí a trajetória da literatura gótica, marcada neste primeiro momento do século XVIII por “narrativas fragmentadas e tortuosas relacionadas a incidentes misteriosos, imagens horríveis e perseguições ameaçadoras” (BOTTING, 1997, p. 2). Mais importante ainda, começava o percurso de uma expressão literária híbrida entre a tradição do romance e as inovações do *novel*, ou seja, a ambientação medieval e a presença ostensiva do sobrenatural de um lado, e a linguagem e comportamento dos personagens diante do insólito de outro. *O Castelo de Otranto* refletia, dessa forma, a tensão existente entre o velho e o novo, em que a literatura gótica seria uma subversão ou erupção da imaginação em um contexto dominado pelo Iluminismo.

No entanto, esta afirmação não contempla plenamente a realidade cultural da época em que a obra de Walpole foi gestada, e é o mundo do autor de *O Castelo de Otranto*, ou melhor, o mundo invisível da sociedade inglesa de Horace Walpole, o ponto de interesse deste texto. Afinal de contas, quanto o sobrenatural presente no início do romance gótico refletiu uma subversão contra a hegemonia da razão no Século das Luzes? Qual era o espaço do sobrenatural na vida das pessoas e na cultura da Inglaterra das últimas décadas do século XVIII? Como

essas possíveis influências estariam presentes no romance inaugurador do Gótico literário?

Começemos pelo vampiro, um dos primeiros personagens que vem à mente quando falamos de literatura gótica. Mas, a despeito do seu status atual, ele não marca presença em *O Castelo de Otranto*. Por que não? Este fato é particularmente interessante se considerarmos que os debates sobre a existência ou não dessa criatura, e conseqüentemente da existência ou não do sobrenatural, ocupavam papel central entre religiosos e pensadores do século XVIII. Este processo teve início quando alguns territórios do leste europeu passaram para o controle da Áustria em 1718, estabelecendo uma ponte com essa região – onde há séculos circulavam lendas sobre vampiros –, e a Europa ocidental, desconhecadora da realidade cultural desses lugares. Destaca-se que essa situação perdurou até o fim do século XIX, como bem atesta o início do romance *Drácula*, de Bram Stoker:

Descobri que o distrito por ele [Drácula] nomeado encontrava-se no extremo leste do país nas fronteiras entre três estados, a Transilvânia, a Moldávia, e a Bucovina, bem no meio das montanhas carpacianas, uma das mais primitivas e menos conhecidas partes da Europa. (STOKER, 1997, p. 9)

Logo, os volumosos relatos sobre ataques de vampiros, disseminados nas publicações da recém-criada imprensa, chegaram aos ouvidos dos pensadores dos centros políticos e econômicos da Europa, resultando na crença de um verdadeiro “levante vampírico” do leste europeu. Tal situação levou diversos pensadores renomados do período – como Voltaire e Jean-Jacques Rousseau, entre outros –, a criticarem esses relatos

que eles enxergavam como uma realidade incompatível com o racionalismo da época.

Devido à proximidade geográfica, a Alemanha foi a primeira das grandes nações europeias a lidarem com o vampiro. Dentre os trabalhos iniciais como *De Masticatione Mortuorum in Tumulis* (1728), de Michael Ranft, e *Dissertatio Physica de Cadaveribus Sanguisugis* (1732), de Johannes Christianus Stock, foi o relatório elaborado pelo cirurgião austríaco Johannes Fluchinger em *Visum et Repertum* (1732), a obra que levou o vampiro para o centro dos debates da Era da Razão (cf. SILVA, 2012, p. 21).

Visum et Repertum tem como palco a Sérvia. Nas narrativas coletadas por Johannes Fluchinger, várias pessoas haviam falecido em 1731 em um curto espaço de tempo, sendo as mortes atribuídas a um vampiro chamado Arnold Paole. Todavia, os conhecimentos de hoje sobre doenças e epidemias, e principalmente a disseminação delas, apontam para a Peste Bubônica como uma das causas das mortes na Sérvia e em regiões próximas. Como bem explica Paul Barber em *Vampires, Burial and Death* (1988), o desconhecimento dos processos biológicos ocorridos com o corpo humano após a morte também está por trás da crença na ação de vampiros (cf. BARBER, 1988, p. 106). Neste último ponto, a preservação dos cadáveres suspeitos de vampirismo observada por Fluchinger encontra explicação no frio intenso do leste europeu, que desacelerava o processo de decomposição. Assim, a constatação do sangue na boca dos mortos era resultante da ruptura dos órgãos internos, que liberavam fluidos pelos orifícios do corpo.

A obra, que detalhava as investigações, mas era incapaz de refutar a inexistência do vampiro, foi apresentada ao governo

austríaco em 1732 e logo se disseminou pela Europa fazendo de *Visum et Repertum* um best-seller e objeto de crítica por parte de pesquisadores e teólogos do século XVIII, dentre os quais se destaca Dom Augustin Calmet, com seu *Dissertations sur les Apparitions des Anges, des Démons et des Esprits, et sur les Revenants et Vampires de Hongrie, de Bohême, de Moravie, et de Silésie* (1746).

Esta obra, cuja importância para a literatura vampírica está no fato de ter se tornado uma das principais fontes de escritores na criação de convenções literárias sobre vampiros, incorporou a preocupação da Igreja Católica com a disseminação das histórias sobre vampiros e decidiu expor seu caráter supersticioso. Ou seja, ela objetivava fazer o que Johannes Fluchinger não tinha conseguido: provar que o vampiro do leste europeu não existia. Todavia, assim como ocorreu com *Visum et Repertum*, o trabalho de Dom Augustin Calmet, acadêmico católico francês e o mais famoso vampirologista do início do século XVIII, apenas serviu para reforçar a dúvida sobre a possibilidade de que essas criaturas sobrenaturais fossem mais do que mero produto de mentes supersticiosas. Dessa forma, entre a realidade e a ficção, o vampiro do leste europeu viu na literatura um veículo para atravessar suas fronteiras culturais e geográficas e chegar de vez à Europa do século XVIII.

Assim como ocorreu com os primeiros relatos de caráter investigativo, foi na Alemanha que o vampiro fez sua estreia literária. Isso ocorreu dois anos depois da obra de Dom Augustin Calmet, com a publicação de “Der Vampir” (1748), de Heinrich August Ossenfelder. O poema descreve os desejos de vingança

nutridos por um amante pelo fato de ter sido abandonado por sua amada. A moça fora aconselhada pela mãe, que era contra a união devido às origens do personagem estarem ligadas a uma região repleta de vampiros. Após essa estreia, vinte e cinco anos depois, Gottfried August Burger lançou o poema “Lenore” (1773), no qual um morto retorna para levar a sua amada para o altar (seu túmulo). E onde está o vampiro em *O Castelo de Otranto*?

O fato é que os primeiros momentos da literatura de vampiros trouxeram não a figura do vampiro aristocrata e sedutor, celebrada, na literatura e no cinema – visto que esta representação só surgiu no Romantismo a partir do conto “O Vampiro” (1819), de John Polidori –, mas sim o vampiro folclórico, corporificado em um cadáver ambulante, com roupas esfarrapadas, que não havia ainda alcançado uma dimensão literária capaz de capturar a imaginação dos escritores de fim do século XVIII, como Horace Walpole. Foram os românticos que imprimiram a sedução, a angústia existencialista dos vampiros. Aliado a esse fato, *O Castelo de Otranto* faz uso do imaginário da Idade Média, em que o vampiro aparecia apenas na forma de súcubos e incubos. Nestes termos, é possível afirmar que o vampiro não estava estruturado como personagem literário disponível para Horace Walpole. O mesmo, porém, não pode ser dito sobre o fantasma.

A afirmação de 1778 de Samuel Johnson – poeta, ensaísta, moralista, biógrafo, crítico literário e lexicógrafo e uma das mais representativas vozes da Era da Razão – reflete as incertezas que cercavam a existência e aparições dos fantasmas à época:

É maravilhoso que cinco mil anos tenham agora se passado desde a criação do mundo, e ainda é incerto se já houve ou não uma situação do espírito de qualquer pessoa ter aparecido após a morte. Todo o argumento é contra isso, mas toda crença a favorece. (JOHNSON apud BOSWELL, 1883, p. 145)

A persistência do medo em relação aos fantasmas encontra sua explicação na ancestral e perene angústia do ser humano sobre as dúvidas que cercam sua finitude. O que acontece conosco depois da morte? Para onde vamos? Essas questões têm capturado a imaginação de pensadores e artistas diversos ao longo dos séculos, fomentando reflexões em obras-primas da cultura ocidental, tais como a pintura *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504), do holandês Hieronymus Bosch, e a peça *Hamlet* (1603), do inglês William Shakespeare. Neste segundo exemplo, uma vez abalado pela prematura morte do pai, o príncipe Hamlet pondera – no famoso monólogo “Ser ou não ser, eis a questão” – sobre a razão principal que o impede de cometer suicídio:

Quem aguentaria fardos / Gemendo e suando
numa vida servil, / Senão porque o terror
de alguma coisa após a morte – / O país
não descoberto, de cujos confins / Jamais
voltou nenhum viajante – nos confunde a
vontade, / Nos faz preferir e suportar os
males que já temos, / A fugirmos pra outros
que desconhecemos? / E assim a reflexão faz
todos nós covardes. (SHAKESPEARE, 2010,
Ato III, Cena 1)

E quando o viajante do país não descoberto retorna? Nesse caso entramos em contato com os seres cuja origem na História se perde nas mesmas brumas da qual eles são feitos.

As inquietações de pensadores e artistas da Idade Média sobre a verdadeira natureza dos fantasmas se refletiram na variedade de termos originados no mundo clássico e germânico que designam este ser. Em língua portuguesa, “fantasma” foi herdado diretamente da palavra anglo-francesa do século XIV, *fantosme*, cuja raiz se encontra no latim *phantasma* (“fazer aparecer”, “revelar”), uma derivação do grego *phantázein*. Semelhante, então, ao sentido da palavra “monstro”, cuja origem se encontra no verbo latino *monere* (“avisar”, “mostrar”), o fantasma se coloca como um aviso sobre algo que foge da normalidade.

Chama a atenção, na etimologia da palavra “fantasma” enquanto ser que revela algo, a influência que a peça *Hamlet* exerceu sobre Horace Walpole em *O Castelo de Otranto*. O fantasma seria uma manifestação de disruptura da ordem que leva o sobrenatural a penetrar no cotidiano.

Na língua inglesa, a palavra *ghost* (“fantasma”), usada pela primeira vez nesta forma em 1606 (no inglês antigo, o termo era *gæstan*), revela a dualidade desses espíritos, tendo em vista que sua origem no alemão antigo (*ghoidoz*) significava “alma”, “espírito bom ou mau” ou “demônio”. A palavra ainda possui ligação com o sânscrito *hedah* (“fúria”). *Ghoidoz* também originou *Geist* (“fantasma”, em alemão moderno). Digno de nota é o fato de que na língua alemã o espírito barulhento e inquieto recebe o nome de *Poltergeist* (cf. LINDAHL, MCNAMARA, LINDOW, 2000, p. 392-393).

A grande ambiguidade que cercava a existência dos fantasmas decorria do próprio entendimento do que era um espírito. Na mente popular animista do período, perfeitamente

representada nas obras do século XVI, tais como *De re metallica*, do médico alemão Agricola, e *Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*, do médico e ocultista alemão Paracelso, espíritos benignos e malignos variados habitavam as galerias subterrâneas, os córregos da floresta e os pântanos. Algumas dessas criaturas se assemelhavam aos anões e às fadas das narrativas orais que posteriormente dariam origem aos contos de fada. Outras tomavam a forma de cães negros que assustavam os trabalhadores nas cercanias das aldeias, uma imagem presente no *Cão dos Baskervilles* (1902), de Arthur Conan Doyle.

Para Paracelso, esses seres eram intrinsecamente ligados aos quatro elementos da natureza: terra, fogo, ar e água. Assim, os fantasmas do folclore medieval tomavam a forma dos espíritos de rituais agrícolas, representados, por exemplo, no Homem Verde celta e na deusa germânica Bilwis. Quanto aos espíritos do mar, frequentemente eram avistados como marinheiros defuntos tripulando um navio fantasma, como ocorre na famosa lenda do Holandês Voador, amaldiçoado a navegar para sempre os mares do norte europeu devido a uma ofensa a Deus. Ecos desta lenda se encontram desde o século XIX no poema romântico inglês “A Canção do Velho Marinheiro” (1798), de Samuel Taylor Coleridge.

O primeiro grande momento do fantasma literário ocorre na Inglaterra da virada dos séculos XVI para XVII por meio das peças *Hamlet* e *Macbeth* (1606), ambas compostas por William Shakespeare no período. Baseada no *Historia Danica of Saxo Grammaticus* (1250), a conhecida tragédia do príncipe dinamarquês, *Hamlet*, tem seu início na aparição do falecido rei ao

seu amargurado filho, quando revela que foi assassinado por seu próprio irmão – o atual regente Claudius. Um dos pontos centrais da trama é a dúvida do príncipe sobre a aparição: o fantasma trajado com a armadura real que clama por vingança é realmente o espírito de seu pai, ou o demônio disfarçado se aproveitando da melancolia do jovem nobre? Já *Macbeth* toma como base histórica a obra *Chronicles* (1577), de Holinshed, e é ambientada na Escócia dilacerada por rebeliões e guerras. Na peça, o guerreiro Macbeth ouve a profecia de três feiticeiras de que ele será o próximo rei da Escócia. Aproveitando a ocasião em que o rei Duncan dorme em sua casa e instigado por Lady Macbeth, o guerreiro mata o rei, cumprindo assim a profecia das bruxas. Tomado pela ambição e paranoia, Macbeth mata também seu melhor amigo, Banquo, que retorna como um fantasma para assombrar a perturbada consciência do ilegítimo monarca.

Shakespeare constrói suas aparições baseado nas ideias correntes sobre o tema, que ainda possuía uma forte tradição popular no seu tempo. Assim, o fantasma de Banquo só é visível para o próprio Macbeth, enquanto o espectro de Hamlet permite que apenas alguns consigam enxergá-lo. Alinhado com a visão de mundo herdada do medievo, na qual cada pessoa tem um lugar fixo na sociedade e a subversão deste princípio acarreta consequências, os fantasmas shakespearianos buscam vingança contra os vivos visando a restauração do status quo. A famosa fala do personagem Marcelo ao se referir à aparição do fantasma do rei – “Há algo de podre no reino da Dinamarca” (SHAKESPEARE, 2010, Ato I, Cena 4) – evidencia a crença da época da forte conexão entre o rei e a terra, levando

o sobrenatural a se manifestar contra a ilegitimidade de alguns regentes, como Claudius na Dinamarca e Macbeth na Escócia. Cabe destacar que a utilização do fantasma por Shakespeare evidenciava o alinhamento do dramaturgo inglês com a cultura popular dos séculos XVI e XVII, visto que os fantasmas estavam presentes em tradicionais baladas britânicas, em particular aquelas localizadas na turbulenta fronteira entre a Inglaterra e a Escócia. Canções deste tipo incluem “O Túmulo Inquieto” (“The Unquiet Grave”), “A Mulher de Usher’s Well” (“The Wife of Usher’s Well”) e “O Fantasma do Querido William” (“Sweet William’s Ghost”), que eram baseadas no recorrente tema das crianças e amantes mortos cujos espíritos retornavam do Além devido à lamentação dos entes queridos vivos.

O século XVIII interpretou o fantasma à luz da racionalização emergente do Iluminismo. Inserido no mesmo contexto do nascimento da Enciclopédia na França, da invenção da vacina, da fundação de diferentes academias de ciência pela Europa e do início da Revolução Industrial na Inglaterra, o ser espectral foi tomado como o produto de uma visão de mundo retrógrada e supersticiosa que precisava ser erradicada para o pleno desenvolvimento do homem. A realidade das ruas, no entanto, sustentava a existência do fantasma, como bem mostrou o caso do fantasma de Cock Lane, que atraiu a atenção da imprensa inglesa, assim como também de pensadores e artistas como Samuel Johnson e Horace Walpole.

Em julho de 1763, Richard Parsons e sua esposa foram levados ao tribunal acusados de tramarem contra a vida de William Kent. Esse era o ponto alto de uma história de fantasma

que havia capturado a imaginação de Londres naquele ano. Seu início data do ano de 1759, quando o corretor William Kent se mudou com a noiva Fanny Lynes para uma casa alugada pertencente a Richard Parsons na região de Cock Lane. Seis meses após a mudança, William Kent entrou em uma disputa para reaver um depósito adiantado em nome de Parsons ao mesmo tempo em que Fanny Lynes morria de varíola.

Essa foi a oportunidade para Richards Parsons tecer sua vingança contra William Kent, espalhando a história de que ele teria recebido a visita do fantasma de Fanny Lynes e que o espírito acusou Kent de tê-la envenenado em vida com arsênico. A história alcançou outra dimensão quando o reverendo John Moore, após presenciar a manifestação do fantasma por meio de batidas na parede em um dos quartos da casa antes ocupado pelo casal, disseminou a acusação.

A notícia de “Scratching Fanny” (HANDLEY, 2005, p. 280) – apelido pelo qual o fantasma ficou conhecido –, rapidamente se espalhou em todas as camadas da sociedade inglesa e tanto pessoas célebres quanto pessoas comuns visitavam a casa na Cock Lane noite após noite. Como explica Sanha Handley em *Visions of an Unseen World: Ghost beliefs and ghost stories in eighteenth-century England* (2016), oito jornais e quatro revistas cobriram a história e alimentaram-na com a revelação de que a aparição do fantasma seria resultado do fato de Fanny Lynes e William Kent terem vivido uma união ilegítima, sem um casamento formal, e de ele ter envenenado a noiva por conta dos bens dela.

Com o aumento da consternação pública, o prefeito Samuel Fludyer interveio e ordenou um inquérito sobre o

caso, que acabou por revelar a farsa montada com a ajuda da filha de Richard Parsons, responsável pelas batidas na madeira atribuídas ao fantasma de Fanny Lynes. O reverendo foi sentenciado a uma pesada indenização, enquanto Richard Parsons ficou preso por dois anos, além de ter sido submetido a três sessões públicas no pelourinho.

O “fantasma” de “Scratching Fanny”, longe de ter sido um caso isolado no mundo iluminista, refletia uma realidade do período que desafiava a vontade da Era da Razão de expulsar o sobrenatural do cotidiano das pessoas. Outro caso de destaque, na mesma época de Horace Walpole, que atesta essa tensão entre a crença no sobrenatural e a hegemonia da razão ocorreu com Elizabeth Hobson, que alcançou notoriedade quando John Wesley, fundador da Igreja Metodista, declarou-se convencido pela afirmação de Elizabeth de que ela era visitada por espíritos (cf. SIMPSON, WESTWOOD, 2008). Em seu diário, na data de 25 de maio de 1768, John Wesley declara: “É verdade que os ingleses em geral, e a maioria dos homens de conhecimento na Europa, consideram todos os relatos de bruxas e aparições como meros contos de fadas. Lamento por isso” (WESLEY apud BIRKHEAD, 1920, p. 6).

Essa afirmação de Wesley atesta o fato que a abordagem do sobrenatural em *O Castelo de Otranto* pode ser entendida não apenas como um espaço de manifestação intrusa do insólito em meio ao real, mas como uma estrutura que reflete a tensa convivência entre dois sistemas conflitantes ainda no século XVIII. Nesta leitura, não há uma “erupção” ou “subversão” do sobrenatural na realidade dominada pelo racionalismo, pois ela sempre esteve ali, aguardando apenas ser trabalhada pelo

texto gótico. Assim, o Gótico estabelecido no romance de Horace Walpole consegue desvelar a presença do sobrenatural como uma sombra ao lado das luzes do período. Como Edith Birkhead expressa: “Existem evidências abundantes de que as pessoas do século XVIII eram extremamente crédulas. Ainda assim, na literatura, existe uma tendência em olhar com desconfiança para o sobrenatural como algo selvagem e bárbaro” (1920, p. 6-7).

Assim, ao constituir-se como uma expressão literária inovadora por unir a novidade do *novel* com a tradição do *romance*, *O Castelo de Otranto* de Horace Walpole tem o mérito de se constituir um espelho do *Zeitgeist* do século XVIII, deixando refletir uma imagem que os pensadores iluministas não gostavam de reconhecer como sendo a sua própria. Se o vampiro ainda não tinha alcançado um amadurecimento literário para ser incorporado à ficção gótica das últimas décadas do Século das Luzes, como busquei explorar aqui, a crença nos fantasmas deixa claro que, assim como Manfredo, a Inglaterra da época também era assombrada por forças insólitas que traziam uma incômoda verdade que não podia ser negligenciada: o fato de que onde há luzes inevitavelmente também existirão sombras.

REFERÊNCIAS

BARBER, Paul. *Vampires, burial, and death: Folklore and reality*. London: Yale University Press, 1988.

BIRKHEAD, Edith. *The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance*. New York: E. P. Dutton & Company Publishers, 1920.

BOSWELL, James. *The Life of Samuel Johnson, LL. D.: Including a Journal of a Tour to the Hebrides*. New York: Harper & Brothers Publishers, 1863.

BOTTING, Fred. *Gothic*. London: Routledge, 1997.

CLERY, E. J. Horace Walpole, Earl of Orford (1717-1797). In: MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, p. 246-249, 1998.

HANDLEY, Sasha. *Visions of an Unseen World: Ghost beliefs and ghost stories in eighteenth-century England*. London: Routledge, 2016.

LINDAHL, Carl; MCNAMARA, John; LINDOW, John. *Medieval folklore: a guide to myths, legends, tales, beliefs, and customs*. New York: Oxford University Press, 2000.

MCARTHUR, TOM. Gothic. In: MCARTHUR, TOM (Ed.). *The Oxford Companion to the English Language*. Oxford: Oxford University Press, p. 445, 1992.

MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, 1998.

OUSBY, Ian. Horace Walpole. In: OUSBY, Ian. (Ed.) *The Wordsworth Companion to Literature in English*. London: Wordsworth Editions, p. 975, 1994.

SAGE, Victor. Gothic revival. In: MULVEY-ROBERTS, Marie (Ed.). *The Handbook to Gothic Literature*. New York: NY University Press, p. 90-103, 1998.

SHAKESPEARE, William. *O primeiro Hamlet: In-quarto de 1603*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Hedra, 2010.

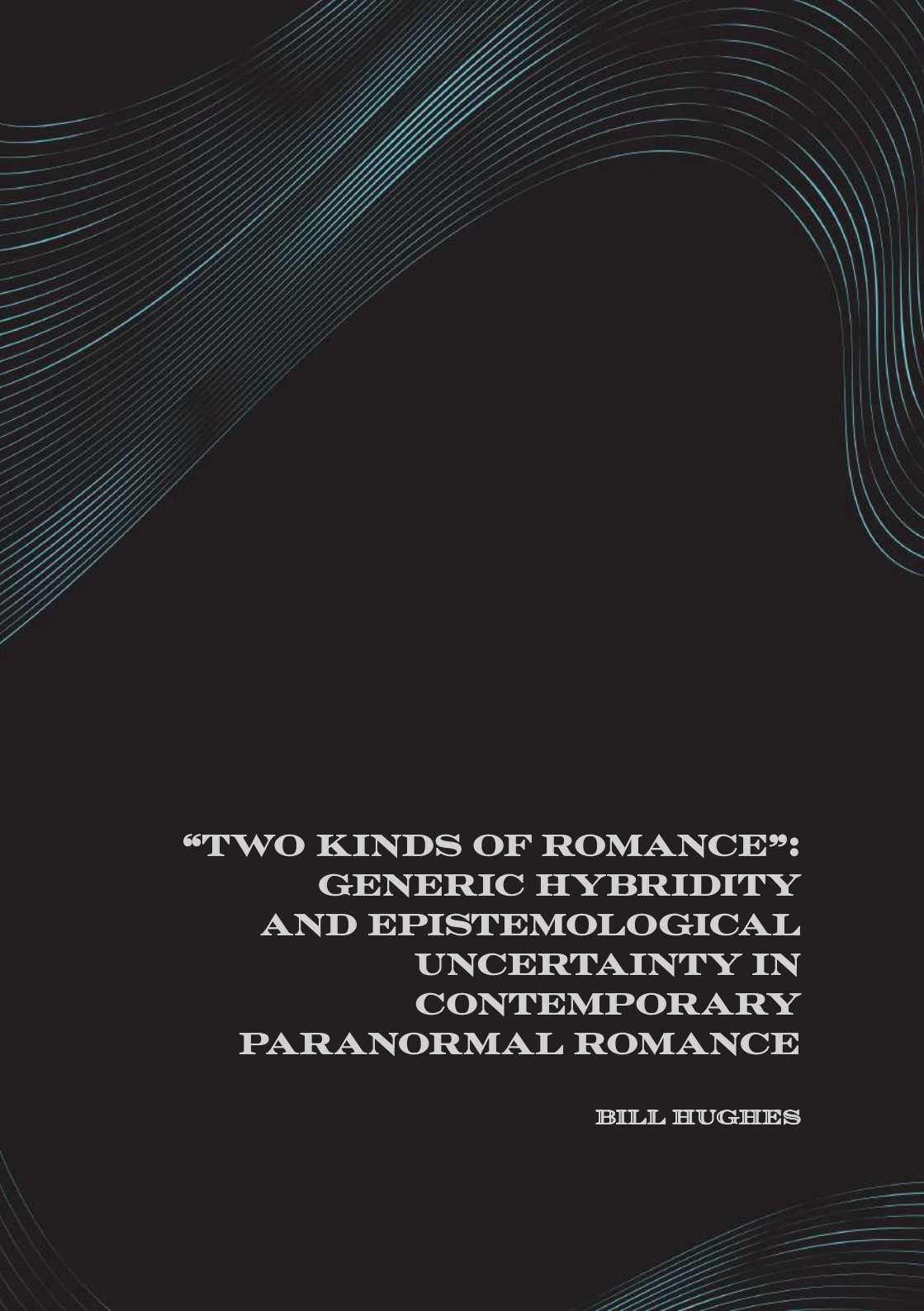
SILVA, Alexander Meireles da. Introdução. In: COSTA, Bruno (Org.). *Contos clássicos de vampiro*. Tradução de Marta Chiarelli. São Paulo: Hedra, p. 9-40, 2012.

SIMPSON, Jacqueline, WESTWOOD, Jennifer. *The Penguin Book of Ghosts: Haunted England*. London: Allen Lane, 2008.

STOKER, Bram. Dracula. In: AUERBACH, Nina; SKAL, David J. (Eds.). *Dracula*. London: W. W. Norton & Company, p. 9-327, 1994.

THOMAS, Keith. *Religião e o declínio da magia: crenças populares na Inglaterra, século XVI e XVII*. Tradução de Denise Bottmann e Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

WALPOLE, Horace. The Castle of Otranto. *In*: WALPOLE, Horace; BECKFORD, William Thomas; LEWIS, Matthew Gregory; SHELLEY, Mary. *Four Gothic Novels*. New York: Oxford University Press, p. 7-80, 1994.



**“TWO KINDS OF ROMANCE”:
GENERIC HYBRIDITY
AND EPISTEMOLOGICAL
UNCERTAINTY IN
CONTEMPORARY
PARANORMAL ROMANCE**

BILL HUGHES

Horace Walpole inaugurates the Gothic novel with, as he says in the Preface to the second edition of *The Castle of Otranto*, an intention “to blend the two kinds of romance, the ancient and the modern” (WALPOLE, 1982, p. 7) – or what we now call the romance proper and the novel – so that “imagination and improbability” are rendered with verisimilitude.

Latter-day Gothic has involved further novelisation with its contemporary settings and more successfully achieved formal realism (in Ian Watts’s terms) as the “full and authentic report of human experience” (WATT, 1972, p. 35); it pays greater attention to characterisation, and the marvellous appears amidst the quotidian settings that the novel brought to fictional narrative. But contemporary Gothic has also been “romanced” in new ways. Walpole aimed to blend the romance and the novel; it might be apposite to talk of one genre modulating the other, after Alastair Fowler¹. Very recently, an additional modulation has taken place: of Gothic by “romance” in its present-day sense of fictions centred on romantic love. A new subgenre has emerged, one adumbrated by Fred Botting’s notion of “Gothic Romanced”².

1 See *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes* (FOWLER, 1982, p. 106-29, 191-212).

2 Botting (2008) deplores this emasculation of the Gothic but I argue that, despite the risks of sentimentalisation and domestication, this hybrid genre can offer its own valuable perspectives on the world.

This new form has many of the trappings of Gothic, but the plot is subordinated to the movement towards amatory consummation of romantic fiction; the setting tends to be contemporary; it seems to assume a female readership; and, crucially, it centres on love affairs between humans and supernatural creatures. It has been given various generic labels such as dark romance, dark fantasy, or gothic romance. I have settled on the use of “paranormal romance” as being the most widespread³. I will show below that this genre is also subject to further transformations by and admixtures of other genres. Because the categories I am using have been created by marketing departments and sometimes lay readers, the question is raised how much, as theorists, we can take them for granted. In some ways, since genre works by fulfilling and revising expectations, it might actually be valid to accept them, provisionally at least; the labelling, paratexts, and associated packaging do themselves arouse generic expectations.

Paranormal romances fulfil Walpole’s manifesto rather well. They take the folkloric or mythic structures that constitute romance and flesh them out with the stuff of the novel – a depth of characterisation and particularity unimaginable in mediaeval romance; circumstantial detail (notably that of the modern world in all its familiarity); and a splash of “romance”, as in the sharp psychological delineation of a love affair. Again, this is absent from

³ I am tempted by “gothic romance” as it indicates the generic hybridity and the modulation that Botting identifies; however, this leads to confusion as the first wave of Gothic novels were often called this. In addition, there was a second wave of “Gothic Romance” from the mid-twentieth century which anticipates paranormal romance in interesting ways and which “uses mystery as an occasion for bringing two potential lovers together” (CAWALTI, 1976, p. 41). For a detailed and perceptive study of paranormal romance, see Joseph Crawford (2014).

traditional romance, though perfected in, say, the novels of Austen or the Brontës⁴. But this emotional charting of the adventures of love is also, of course, the domain of romantic fiction.

Genres can be associated with epistemological perspectives, with ways of knowing, or questioning, the world. As Bakhtin (1982, p. 360-61) says: “In an intentional novelistic hybrid [...], the important activity is not only [...] the mixing of linguistic forms [...] as it is the collision between differing points of views on the world that are embedded in these forms”. So what happens to these perspectives when contrasting genres interact, as in paranormal romance? In a letter to Mme du Defand, Walpole (apud LEWIS, 1982, p. x) sets “imagination; visions and passions” against “rules, critics, and philosophers” and the “*cold reason*” of the age. Thus, from its inception, the Gothic novel appears as a reaction to Enlightenment rationalism (reclaiming contemporaneous senses of “Gothic” as barbarous). Yet in the Preface to the first edition, Walpole writes from the perspective of one who sees such fictions as tools of an “artful priest” who wants to subvert the “reformers” and “innovators” of Enlightenment and restore “the empire of superstition” (WALPOLE, 1982, p. 3). Many eighteenth-century thinkers made similar claims: in the sober ethnographical accounts of the phenomena of vampire infestations in Eastern Europe early in the eighteenth century, priests were accused of manipulating the common people through superstition⁵. So, while Jonathan Dent (2018) finds that Walpole may challenge

4 *Jane Eyre*, *Wuthering Heights*, and *Pride and Prejudice*, along with *Romeo and Juliet*, are frequently alluded to by YA paranormal romances.

5 See Sam George and Bill Hughes (2013, p. 1-23; pp. 7-15). These accounts later become incorporated into the Gothic novels that Walpole had spawned, and seeded the vampire narratives from which paranormal romance eventually emerged.

Enlightenment historiography, he simultaneously espouses Enlightenment values.

Thus, for Walpole, the Gothic manuscript he claims to have uncovered is an instrument of oppression by the priesthood which can now be recuperated, once taken out of its historical context, for non-utilitarian, aesthetic purposes. In Barbara Fuchs's words, Walpole's preface "recontextualizes the romance marvellous as historically appropriate, and no longer a dangerous fraud" (FUCHS, 2004, p. 21) or, as Walpole himself says, "The dead have lost their power of deceiving – one can trust Catherine of Medicis now" (WALPOLE, 1937-1983, p. 192; WALPOLE apud GROOM, 2014, p. xxx). He performs a subtle kind of historicism here. Rather than either affiliating to a barbarous past or categorically denouncing it, he simultaneously exposes romance as an ideological instrument in its day while allowing its aesthetic properties to be appropriated by the enlightened reader of Walpole's own age. So the Gothic novel's resistance to Enlightenment is qualified right at its inception. The initial generic hybridity which Walpole signals is directly related to ambivalence over Enlightenment, and this instability characterises the Gothic novel's successors to this day.

In Walpole's commentaries, then, we already see the conjunction both of diverse genres and of conflicting world-views. I want to observe this same dialectic in present-day texts with contemporary perspectives and observe how these texts may work with or against prevailing currents of thought, interacting with different strands of the Enlightenment legacy. I will look at two examples of the genre to show how, in each,

the interaction of other genres within them play out different epistemological concerns. However, before turning to these readings I want to show how this hybrid form of paranormal romance is constructed out of pre-existing genres.

THE MATING OF GOTHIC AND ROMANCE

It is reasonable, I think, to claim that the paranormal romance began with love affairs between tamed, sympathetic vampires and humans. Stephenie Meyer's hugely successful *Twilight* (2005) is the most well-known but it was not the first of the genre⁶. But, since then, all kinds of supernatural species have been found in the arms and beds of humankind. Thus there are fairy dark romances and angel ones, each with their own conventions and expectations, though there is much intermingling and interbreeding here, too. Just as do different modulations of genre, the different kinds of paranormal lover – whether vampire, fairy, werewolf, or angel – stand in for different epistemological stances. Depending on which creature dominates the text, different sub-genres can be identified, each enabling different kinds of questioning. Werewolves may be used to explore our animal, instinctual aspects, or our roles in social structures (using the pack as analogy); and vampires can set forth our concerns with agency, isolation, or mortality, and so on (though one should avoid being too schematic about this).

6 Stephenie Meyer's *Twilight* (2005). Among those predating this are the Young Adult vampire romances Annette Curtis Klause, *The Silver Kiss* (1990); L. J. Smith, *The Awakening* (1991); and, for adult readers, Christine Feehan's Dark Carpathians books, beginning with *Dark Prince* (1999). Important precursors are: Anne Rice, *Interview with the Vampire* (1976); *Bram Stoker's Dracula*, dir. by Frances Ford Coppola (1992); *Buffy the Vampire Slayer*, created by Joss Whedon (1997-2003); and *Angel*, created by Joss Whedon (1999-2004).

Holly Black's *The Coldest Girl in Coldtown* (2013), an excellent apocalyptic variant on paranormal romance for young adults, serves to illustrate the constituent modes of the genre and how they interact. This novel depicts a dystopia where vampires have emerged into the open. They are contained in "Coldtowns" but some are at loose, as in this passage. Here, the style is pure Gothic horror:

Two creatures stood framed by the doorway – one male and the other female. Their faces were puffy and pink, bloated from all the blood they'd consumed. Their mouths and sharp teeth were ruddy, their eyes sunken, clothes stiff and stained dark. They weren't the slick vampires from television; they were nightmares and they were coming at her, [...] flinching from waning pools of light. (BLACK, 2013, p. 38)

The vampires, in their blood-glutted phase, have all their romantic glamour stripped away. They are simply monstrous, a reversion back from the sparkly lovers of *Twilight* to the folkloric vampire of Eastern Europe.

As I have said, the genres of romantic fiction and Gothic horror meet and mate in these stories. Here is one romantic encounter, where Tana, the teenage heroine spontaneously kisses Gavriel, a powerful but attractive vampire:

When he kissed her again, she gasped against his cold mouth – her breath held too long since he didn't need to breathe at all – her tongue sliding against his, brushing against sharp teeth. He was careful, but she still felt the drag of their points against her lower lip. The cool press of his body made her skin feel fevered.

[...]

Tana's heartbeat seemed to have moved into her whole body and thrilled it with a single speeding pulse. [...] she wanted him to feel like she did, like he'd done something forbidden, wanted to give him something he'd like and *really* wasn't supposed to have, something that would feel wrong, something he wanted. (BLACK, 2013, p. 159)

That could almost be Mills and Boon, though it is not excessively clichéd. The vampire kiss is a central motif in vampire paranormal romance. It has all the familiar tropes of danger and forbidden love from romance fiction, and the suggestion of initiation into penetrative sex. But the danger is heightened here by the barely noticeable touch of fangs, cold mouth, and his lack of breath – this is the Gothic stylisation. I will look now at two texts that reveal how this conjunction of genres works to articulate different perspectives interacting with each other.

VAMPIRES AND DETERMINISM

My first analysis is of Alyxandra Harvey's clever and sophisticated Young Adult novel, *My Love Lies Bleeding* (2009). One of her heroines, Solange, lives in near isolation with her vampire family, but has a close human friend, Lucy, who is attracted to one of Solange's seven brothers, Nicholas. Like many Young Adult paranormal romances, this is touched by the coming-of-age plot: when the story begins, Solange will be transformed into a vampire on her sixteenth birthday in three days time.

Solange is unique; in a family where vampirism is hereditary, she is the only girl to have been born in nine hundred years. This

makes her an object of both desire and utility for other vampires. Her coming-of-age story has an explicitly folkloric aspect, announced here, but becoming blatant as the plot unfolds: “And the closer I get to my sixteenth birthday, the more I attract the others to me. It’s all very Snow White, except I don’t call bluebirds and deer out of the woods – only bloodthirsty vampires who want to kidnap or kill me” (HARVEY, 2010, p. 9-10).

So the fairy tale is another genre that modulates or is incorporated into the paranormal romance and this colours our expectations accordingly. The commingling of genres in these texts is not unconscious; many paranormal romances display a very self-aware intertextuality. Often, the same reference points recur – particularly Jane Austen and the Brontës. And here, Romantic poetry: Solange describes the process of her imminent transformation to a human vampire hunter who will (inevitably, according to the expectations raised by this genre) become her lover:

We have the same symptoms as tuberculosis, especially in the eyes of the Romantic poets. Pale, tired, coughing up blood.

‘That’s romantic?’

I had to smile. ‘Romantic with a capital ‘R’. You know, like Byron and Coleridge [...]. One of my aunts took Byron as a lover’. (HARVEY, 2010, p. 161)

Two different senses of “romantic” are knowingly conjoined here, with suggestions of Susan Sontag’s analysis of the glamour of tuberculosis in the Romantic period (SONTAG, 2009). Strangely, the consumptive Keats is not mentioned here, but the images of pale, death-haunted lovers resonate within the whole subgenre.

The sexual appeal of the male hero of romantic fiction is supplemented by an additional factor, which entwines romance story conventions with epistemological questions almost from the start. The attraction of Lucy's vampire brothers is familiar: we expect vampires to have an irresistible allure, but this is not quite the supernatural phenomenon of other, similar fictions:⁷

The pheromones that vampires emit like a dangerous perfume keep humans enticed and befuddled with longing [...]. They don't have an actual smell that can be described [...]. It's more subliminal than that, with the power to hypnotize. Kind of like the way wild animals can smell each other in the forest, especially during mating season. (HARVEY, 2010, p. 9)

The notion of "glamour" in fictional vampires, which is mysterious and non-naturalistic, often facilitates the articulation of instinctual or animalistic passions, but this mention of "pheromones" signals something distinctive, which I will draw out in my argument.

This new subgenre might be seen as postmodern for its generic hybridity and for a certain opposition to modernity; one aspect of these novels which is firmly *not postmodern*, however, is their concern with agency. They frequently tackle issues of free will and responsibility; this may be a pedagogical imperative in the case of Young Adult fictions, but it introduces extra complexity into the texts. And desire is a crucial area where autonomy comes under question.

7 A convention in vampire fiction consolidated by Bram Stoker, who gives Count Dracula hypnotic powers.

In this example, ideas of the absolute freedom of the individual, inherited from Enlightenment thinking, become complicated. The principle of autonomy is challenged by a positivist worldview where free will is overridden by desire founded on pheromonal compulsion. The physiological determinism involved in this is indeed another strand of the Enlightenment legacy, where mechanistic accounts of human behaviour developed alongside humanist assertions of agency. With Nicholas and Lucy, the conventional vampire glamour is made scientific with the apparatus of pheromones. This rationalisation becomes tangled up with the compulsive logic of desire here in the kind of flirtatiously bantering stand-off familiar from romantic fiction:

‘You’re also trying to use your vampire mojo on me’. ‘It doesn’t work on you’.
‘Remember that’. My voice was soft, like whipped cream, and at odds with my smug smirk.
We didn’t close our eyes, not even when our lips met. I tingled all the way down to my toes [...] I kind of wanted to nip into him like ice cream. When his tongue touched mine, my eyelids finally drifted shut. I gave myself to the moment, all but hurled into it. [...] It could totally become addictive.
Just imagine if we actually *liked* each other.
(HARVEY, 2010, p. 52-53)

It is tantalisingly ambivalent here how much is willed and how much the lovers are carried away despite themselves, and whether glamour, or pheromones, or some other force are at work. Thus the conventions of romantic fiction, defamiliarised by being placed in the supernatural context,

and troubled further by the invocation of physiology, can raise epistemological questions concerning subjectivity.

Lucy has moments of Sartrean bad faith, refusing to recognise her growing love for Nicholas and attempting to attribute her desire to those pheromones. Like the love philtre in the romance of *Tristan and Iseult* or the love-in-idleness flower in *A Midsummer Night's Dream*, this device confuses and raises questions about the interaction of responsibility and desire:

He was very close. I could feel the cool length of his body pressing against mine. His eyes were very pale, his teeth very sharp. If I was immune to his pheromones, then why did I find him so annoyingly attractive? (HARVEY, 2010, p. 137)

With Solange, too, struggles over different epistemologies of desire are contested. To vampires, she is irresistible; males compulsively lust after her, wanting to breed with her since she is a rare female. Their lust is triggered by her unique smell, consisting of those powerful pheromones. Vampirism itself is explained with a hesitancy between paranormal and biological causality. "It's not strictly scientific, nor is it strictly supernatural" (HARVEY, 2010, p. 64), Solange's uncle Geoffrey, a vampire scientist, tells Lucy. Solange's desirability is determined by Darwinian forces:

'And her special pheromone thing is a survival mechanism too, right? How everyone's obsessed with her?'

'Yes. It's a mating thing. Everyone is wondering if she'll be able to carry a vampire child to term'.

'Gross'.

'Study your Darwin, my girl'.

(HARVEY, 2010, p. 66)

Darwin and the supernatural meet in *Dracula*, of course, where theories of race and degeneration appear alongside folkloric traditions, yet here the collision appears in a distinctly twenty-first-century context. Thus there is a struggle between a positivist appropriation of genetics which ossifies women's roles as passive love object and child bearer; and a humanist-feminist representation of women as autonomous subjects, desired for her human individuality and freely desiring in turn. Solange herself resents being thought of as a "vampire broodmare, meant to give birth to lots of little royal vampire babies" (HARVEY, 2010, p. 128-89). All this talk of pheromones and Darwin recalls accounts of *human behavior* – particularly sexual attraction – by contemporary evolutionary psychologists and sociobiologists. Yet, alongside this determinist moment, a sense of agency is also asserted, and the generic mixture – shades of science fiction in conjunction with a novelistic depiction of interiority – echoes much contemporary perplexity over subjectivity.

Intertextual allusions abound and there is, in Gérard Genette's terminology, a hypertextual transformation, where an earlier text is refashioned (GENETTE, 1997). It begins to dawn on the reader that Solange, sheltered in isolation in the forest with her seven brothers, is re-enacting a fairy tale, and so another genre is knowingly signalled. By the time we get to the wicked vampire Queen, in her hall of mirrors, with the hunter's gift of a deer's heart, supposedly that of Solange, and then Solange herself helpless in a glass coffin, pecked at by ravens (HARVEY, 2010, p. 232-33), it is clear that the Grimms' *Snow White* is one of the principal hypotexts of *My Love Lies Bleeding*.

This knowing intertextuality and abandoned plundering of genres is what has come to be characterised as “postmodern”, a style often assumed to be complicit with anti-Enlightenment subversions of rationalism and human agency. Yet Harvey’s novel cannot be aligned so decisively. The oscillation between modes and genres allows a scepticism towards the positivist strand of Enlightenment to emerge, but in a way that reasserts subjectivity rather than enabling a poststructuralist dissolution of the subject.

FAIRIES, NATURE, AND TECHNOLOGY

My second case study again demonstrates an ingenious wrestling with contemporary debates around the Enlightenment legacy via the collision of genres. I have shown how Alyxandra Harvey employs the mesmeric qualities of the vampiric lover to question notions of desire and agency. In Julie Kagawa’s Young Adult novel, *The Iron King* (2010), the ruling creature is the faery⁸. Kagawa’s darkly attractive, dangerous faeries facilitate some clever play with genre and ways of knowing. Faeries in paranormal romance have the viciousness, the unpredictability, and the predatory nature of vampires, together with their they are associated not with death – rather with intensified life, life beyond human control, and thus, in general, nature. In the twenty-first century this material inevitably evokes the values and concerns of environmentalism, though the threatening

8 The archaic spelling, “faery”, is almost universally adopted by the writers concerned, invoking an authenticity and otherness that “fairy”, with its connotations of the unthreatening and the twee, does not have. I have mostly followed this usage in my essay. “Faery”, when capitalised, is also used to refer to the other world where these beings originate – hence, to Fairyland.

nature of faeries means that the incorporation of these values may be critical or ambivalent. Kagawa neatly draws on the folkloric motif of faery aversion to iron; here, and in many dark faery romances, it enables a contemporary questioning of modernity⁹. Kagawa conjures up the Iron Fey, whose monarch is the Iron King of the title, and who threatens not just the traditional power of the Summer and Winter Fey, but the whole land of Faery through an ecocatastrophe that is manifested through some intriguing generic modulations.

It is another coming-of-age story: when it begins, the heroine, Meghan, will be sixteen “in less than twenty-four hours”:

Sweet sixteen. It has a magical ring to it. Sixteen is supposed to be the age when girls become princesses and fall in love and go to dances and proms and such. Countless stories, songs, and poems have been written about this wonderful age, when a girl finds true love and the stars shine for her and the handsome prince carries her off into the sunset. (KAGAWA, 2011, p. 10)

Thus the genres of fairy tale and romance are demystified here through the novelistic depiction of Meghan’s voice and in line with twentieth and twenty-first-century feminist scepticism towards traditional nuptial happy endings (though the trajectory of paranormal romance is itself towards those very same resolutions).

Meghan is a lonely outsider, mocked at school, “the backward hick girl nobody wanted to invite” (KAGAWA, 2011,

9 For this and many other aspects of fairy lore See Katharine Briggs (1977, p. 234), “Iron”. Notable uses of this device include Holly Black, *Valiant: A Modern Tale of Faerie* (2005); and Melissa Marr, *Wicked Lovely* (2008) and its sequels.

p. 16), whose father had mysteriously disappeared and who is almost invisible to her stepfather. This is a rural backwater and Meghan's stepfather is suspicious of the technology that Meghan craves: video games "are the devil's tools, turning kids into delinquents and serial killers" (KAGAWA, 2011, p. 13); she has to make do without a mobile phone or laptop, and rely on dial-up access to the Internet. Meghan's urge to leave sounds like many an anguished cry of teen revolt: "I swear, when I get a license and a car, I am never coming back to this place" (KAGAWA, 2011, p. 14). But she has a young step-brother, Ethan, to whom she is devoted. It is his kidnapping and then substitution with a malignant changeling that initiates her romance quest to rescue him and discover her true identity, fulfilling, too, those aspirations of escape.

Meghan, despite her isolation, does have a supportive best male friend, Robbie Goodfell, who calls her "princess". Mirroring the suspicions of her stepfather, Robbie's parents do not have a phone or computer: "Talk about living in the Dark Ages... this whole 'technology is evil' thing was getting really old" (KAGAWA, 2011, p. 28-9). So the medievalism of romance is hinted at, but the very modernity of the rejection of the modern is also slyly suggested: we are led to believe that Robbie's parents have a countercultural objection to technology, and that this 1960s reaction has itself succumbed to the vagaries of progress. (In fact, this is something of a red herring as Robbie's parents do not exist.) But this shadow of a critique of technology is the central concern of the book, as I will show, and Kagawa's treatment of it is very nuanced.

In *The Iron King* the romance quest narrative is contiguous with the romantic fiction plot; it follows the episodic quest structure far more closely than does *My Love Lies Bleeding*, for example. That it is a quest, and one that places Meghan's agency at the centre, is made explicit: a dryad woman gives her the Witchwood arrow as the magical weapon to defeat the Iron King, telling her: "This is your quest. You decide when you want to use it" (KAGAWA, 2011, p. 234). The donation of a magical weapon is a typical motif in romance, fairy tale, and myth. Meghan, it will appear, is the daughter of Oberon, King of the Summer Fey, by her human mother. The faery half-breed or the changeling as a central character is a very common figure in this genre¹⁰. Their indeterminate species allows us to experience their alienation from the human group, while participating in their experience of the full strangeness of Otherness when they encounter the paranormal.

As with Harvey's novel, *The Iron King* is heavily, knowingly, allusive. Robbie Goodfell turns out to be Robin Goodfellow, the ambivalent Puck of folklore and Shakespeare; *A Midsummer Night's Dream* is a key hypotext of this novel. Kagawa both introduces folkloric motifs and blends literary allusions together. C. S. Lewis's Narnia is an intertextual echo, too – the threshold to "the Nevernever" (itself alluding to *Peter Pan*), or the faery lands, is through the closet (KAGAWA, 2011, p. 71). Further intertextuality is evoked by Puck's line about "following a white rabbit down a dark hole" (KAGAWA, 2011, p. 77), while a faery cat guide, the Celtic Cat Sith, is simultaneously Carroll's Cheshire Cat.

10 The changeling Mackie Doyle in Brenna Yovanoff, *The Replacement* (2010); Jude and Taryn, half-faery, in Holly Black, *The Cruel Prince* (2018) and its sequels.

One distinctive feature of dark faery romance is a plot function which necessarily involves a genre shift too. Faery narratives, unlike most other paranormal romances, almost always include a moment of entry into the other world¹¹. This device itself draws on earlier genres – the two-worlds fantasies of Lewis, Alan Garner, and Philip Pullman; the descent into the underworld of epic; and themes of traditional fairy lore from ballads such as “Thomas the Rhymer”¹². Where other supernatural beings dominate, the locale is most often contemporary, and usually urban, and the fabulous is intermingled with the mundane¹³. With these new fairy stories, the more traditional fantasy genre (which, in turn, is a particular incarnation, or pastiche, of the romance genre) irrupts wholesale into the text rather than modulating it. There is a sharp transition from the novelistically rendered familiar world (though this may have its own foreshadowings and incursions of the paranormal) into a radically fantastic world that owes its rich strangeness to romance.

The first transition in *The Iron King* is into the lands of the Summer and Winter fey. It brings with it a wealth of allusions and we enter into the romance world (though there are prominent influences from both the epic fantasy genre and from folk tales). Meghan is taken to Oberon, “Lord of the

11 This is what Farah Mendlesohn (2008, p. xix-xx) calls the “portal-quest fantasy”, though I think it is rather a device than a type.

12 See “Thomas the Rhymer, or Thomas of Ercildoune” and “Visits to Fairyland” (BRIGGS, 1977, p. 394-95; p. 422-25).

13 In general, adult paranormal romance favours the urban setting (though there are exceptions); often, this is to accommodate the additional genres of *noir* detective fiction and “chick lit”, both essentially urban forms. “Urban fantasy” is an overlapping but not identical genre.

Summer Court” (KAGAWA, 2011, p. 116), also known as Arcadia, or the Seelie Court. The Court is entered, as in Celtic folklore, through a mound, crossing another threshold into medievalism. This passage has the characteristic feel of romance, with its lush particularization of marvels and its archaisms:

A massive courtyard stretched before me, a great circular platform of ivory pillars, marble statues, and flowering trees. Fountains hurled geysers of water into the air, multicolored lights danced over the pools, and flowers in the full spectrum of the rainbow bloomed everywhere. Strains of music reached my ears, a combination of harps and drums, strings and flutes, bells and whistles, somehow lively and melancholy at the same time. (KAGAWA, 2011, p. 118)

Kagawa uses this setting to explore utopian desires that appear both in romance proper and in romantic fiction¹⁴. What Faerie offers is simultaneously the kind of transformed love of romantic fiction, supernaturally intensified (as experienced by Bella Swan in *Twilight*, for example), and a transformed world that protests against the disenchantment of modernity¹⁵. Oberon turns out to be Meghan’s real father; as an earlier avatar of the dark lover, he had seduced Meghan’s mother, but justifies it thus: “I sensed her longing, her loneliness and isolation. She wanted more from her life than what she was getting. She wanted something extraordinary to happen. [...] I gave her that;

14 Utopian in the sense of reaching beyond an oppressive present and anticipating a transformed society as developed by the Frankfurt School, most notably by Ernst Bloch in his magisterial *The Principle of Hope* (1954).

15 As identified by Weber (2009, p. 139) as the result of the process of rationalization that Occidental society has undergone: “there are no mysterious incalculable forces that come into play, but rather that one can, in principle, master all things by calculation”.

one night of magic, of the passion she was missing” (KAGAWA, 2011, p. 138-39). Thus, these landscapes of romance also serve as locale for the modulation into romantic fiction.

The encounter with the male love object here is very familiar from that genre. Meghan’s first glimpse of the dark stranger who will – given the generic expectations aroused here – inevitably become her lover, is almost stereotypical: mystery intrudes into the mundane; a pale rider on dark horse materializes, anachronistic and timeless (KAGAWA, 2011, p. 46). This will be Ash, a son of the Winter Queen to whom Meghan becomes attracted despite his hostile intentions towards her.

The exotic beauty of the other is central to paranormal romance; thus Ash is “gorgeous. More than gorgeous, he was beautiful. Regal beautiful, prince-of-a-foreign-nation beautiful”. But, “it was a cold, hard beauty, like that of a marble statue, inhuman and otherworldly” (KAGAWA, 2011, p. 81). In this, of course, he follows *Twilight’s Edward Cullen* (though in not quite as sparkly a manner). The dark lover’s dual nature is revealed:

He was devastatingly gorgeous, dressed all in black, his pale face seeming to float over the ground. I remember the way he smiled, the look in his silver eyes as we danced. He wasn’t smiling now and his eyes were cold. This wasn’t the prince I’d danced with Elysium night; this wasn’t anything but a predator. (KAGAWA, 2011, p. 212)

Even sparkly Edward Cullen has a touch of this dangerous duality that can be seen in Ash.

Further on, the two genres of novel and romance intersect in order to explore desire and autonomy. Faery music and dance

is frequently employed in these novels to invoke the ambivalent allure of otherness, and is metonymous with romance (and romantic love) itself¹⁶. This is faithful to the folkloric source material, which often depicts the temptations of fairy festivities as dangerous¹⁷. Like passionate love and sexual desire, this music is irresistible and beyond rationality, drawing attention to the question of free will again. This is dramatised in this vivid passage, which is also an awakening, for Meghan, to the possibilities of sexuality:

Music played, haunting and feral, and faeries danced, leaped, and cavorted in wild abandon. A satyr knelt behind an unresisting girl with red skin, running his hands up her ribs and kissing her neck. Two women with fox ears circled a dazed-looking brownie, their eyes bright with hunger. A group of fey nobles danced in hypnotic patterns, their movements erotic, sensual, lost in music and passion. I felt the wild urge to join them, to throw back my head and spin into the music, not caring where it took me. I closed my eyes for a moment, feeling the lilting strands lift my soul and make it soar toward the heavens. My throat tightened, and my body began to sway in tune with the music. I opened my eyes with a start. Without meaning to, I'd begun walking toward the circle of dancers. (KAGAWA, 2011, p. 160)

Here, the dangers of faery music and dance are novelized, rendered vivid and particular; and the danger, attraction, and

16 See in particular Maggie Stiefvater's *The Books of Faerie* series (2008-2009), which centre on young musicians and their involvement with fairies.

17 For example, see "Fairy Music" and "The Fairy Dance" in *Lady Wilde* (2006, p. 29-32).

resistance is depicted as felt by the characters through all the devices of interiority that have been developed by the novel form.

The return over the threshold to the mundane world takes on an altered aspect, as the romance vision performs an estrangement effect on familiar reality, employing the genres of burlesque and satire, or highlighting the quotidian realism of the novelistic mode. As Meghan and her allies re-enter the human world, she inserts a segment of naturalistic description:

We emerged from the drainage pipe to the sounds of car engines and street traffic, a shock after being in the wilderness for so long. We were in a downtown area, with buildings looming over us on either side. A sidewalk extended over the drainage pipe; beyond that, rush-hour traffic clogged the roads, and people shuffled down the walkway, absorbed in their own small worlds. (KAGAWA, 2011, p. 184)

But urban life also has its own magic; Meghan crosses back into this world once more: “New Orleans pulsed with life and activity [...] Strains of jazz music drifted into the street, and the spicy smell of Cajun food made my stomach growl” (KAGAWA, 2011, p. 256). Thus the novelistic can be equally marvellous¹⁸. This being New Orleans, voodoo inevitably gets referenced as they visit “The Historic Voodoo Museum” (KAGAWA, 2011, p. 257) and, almost predictably, a mob of mind-controlled humans appears. “Every zombie movie I’d ever seen sprung to mind” (KAGAWA, 2011, p. 263), says Meghan, acknowledging

18 New Orleans often figures in paranormal romance, itself a site of romance and exotic otherness within the modern world – as Anne Rice and Poppy Z. Brite attest in their respective vampire fictions, *Interview with the Vampire* (1976) and *Lost Souls* (1992).

the cliché. The mob is led by a creature known as Virus and, here, the genre mutates into science fiction. The anxieties over mind control (a familiar theme from that genre) are a manifestation of a positivist world-view, where human agency can be mechanistically circumvented, and Virus can “get inside a brain and rewrite its programming” (KAGAWA, 2011, p. 264). But our society’s reliance on technology has in any case made us surrender our autonomy: “So devoted to their computers and technology, they were slaves to it long before I came along” (KAGAWA, 2011, p. 265), says Virus. Thus both the magic of world-views, of antirationalism and the instrumental reason of positivism complement each other here.

This intrusion of monstrously unfamiliar technology into realism foreshadows the next landscape shift, into the drastically modified romance of the third faerie Court, that of the Iron Fey. Romance is modulated by science fiction, particularly through the subgenres of post-apocalyptic narrative and steampunk¹⁹. There are embedded vignettes, generically signalled as “something from a science-fiction movie, somehow ancient and modern at the same time” (KAGAWA, 2011, p. 308); that pairing echoes the hybridity of this novel and its peers generally and recalls Walpole’s own playful conjunction of the “ancient and modern”.

The rest of the faerie world is opposed to technological modernity and disenchantment. Our own contemporary discourse is frequently suspicious of science and technology. A reaction against a narrowly instrumental rationality, such

19 Science fiction was once known as “scientific romance”, signalling perhaps an earlier generic hybridisation and epistemological encounter.

as that of scientism, often becomes a hostility towards science and the theoretical in general. Espousing this antirational-ism, Grimalkin tells Meghan:

You will never find a faery at a science fair. Why? Because science is all about proving theories and understanding the universe. Science folds everything into neat, logical, well-explained packages. The fey are magical, capricious, illogical, and unexplainable. Science cannot prove the existence of faeries, so naturally, we do not exist. That type of nonbelief is fatal to faeries. (KAGAWA, 2011, p. 187)²⁰

Here the vitality and spontaneity of the fey is placed in contrast with the reifying categorisation attributed to science. The fey “are born from the dreams of mortals” (KAGAWA, 2011, p. 252); now, a new Iron Fey have emerged, and Meghan speculates whether they are born from

dreams of technology and progress? Dreams of science? What if the pursuit of ideas that once seemed impossible – flight, steam engines, the Worldwide Web – gave birth to a whole different species of faery? [...] And with each success, we’ve kept dreaming – reaching – for more. (KAGAWA, 2011, p. 252)

The implications of this are interesting. It destabilises, indirectly, fixed notions of “Nature”, for the “traditional” fey must, as a consequence, have the same origins in human desires and imaginings as technology and the new Iron Fey. Thus the older faery mythos that reveres elemental, natural forces is as much the fruit of the human imagination as the malignant offspring

20 This slightly Berkeleyan foundation of fairies’ existence stems, I believe, from *Peter Pan’s* Tinkerbelle.

of “Dreams of technology and progress”. The valorising of an imagined authentic nature over Enlightenment is undermined as each perspective is effectively rendered a product of culture. There is also a suggestion that the utopian “reaching” and “dreaming” may be inevitable aspects of human existence.

The vision of the third Court is one of technological entropy and science-fictional apocalypse:

A twisted landscape stretched out before us, barren and dark, the sky a sickly yellow-gray. Mountains of rubble dominated phones, radios, all piled into huge mounds that loomed over everything. Some of these piles were alight, burning with a thick, choking smog, [...] The trees here were sickly things, bent and withered. A few bore lightbulbs and batteries that hung like glittering fruit. (KAGAWA, 2011, p. 293-4)

This is generically very different from the high fantasy hitherto and has echoes of both Narnia and “steam-punk anime”: “streetlamps grew out of the ground, lighting the way, and iron behemoths, reminding me of vehicles in a steam-punk anime, crouched along the tracks, hissing smoke” (KAGAWA, 2011, p. 298)²¹.

In this wasteland, Meghan encounters Ferrum, the deposed Iron King, who was

21 In steampunk, technology is envisaged as slightly otherworldly, its functionality challenged by baroque ornamentation – and, paradoxically, thus re-encharmed somewhat (in steampunk culture more broadly, the nostalgic turn to Victoriana may be, in part, a rejection of a soulless and mass-produced contemporary culture). The famous and incongruous lamppost that Lucy finds on her first visit to Narnia in C. S. Lewis’s *The Lion, the Witch, and the Wardrobe* (1950) grew organically from the iron bar thrown into the soil when the land was young and hyper-fertile in that book’s prequel, *The Magician’s Nephew* (1955).

born of the forges, when mankind first began to experiment with iron. I rose [he tells us] from their imagination, from their ambition to conquer the world with a metal that could slice through bronze like paper. [...] But mankind is never satisfied – he is always reaching, always trying for something better [...] Then, with the invention of computers, the gremlins came, and the bugs. Given life by the fear of monsters lurking in machines, these were more chaotic than the other fey, violent and destructive. (KAGAWA, 2011, p. 325)

So, in this Adorno-like narrative of escalating human mastery, Machina, the new usurping Iron King, is simultaneously born from reason and from irrational fears, from control and from the complexity of a new technology that appears beyond our control²².

Machina is a transformed version of the usual fey nobility, yet he could be a typical hipster entrepreneur: “A metal stud glittered in one ear, a Bluetooth phone in the other” (KAGAWA, 2011, p. 337). He is a new variant of the dark lover: “His face was beautiful and arrogant, all sharp planes and angles; I felt I could cut myself on his cheek if I got too close” (KAGAWA, 2011, p. 337). He has the rectilinearity of modernism; the metallic vegetation of the Iron Fey lands is similarly sharp-edged and Meghan had cut herself on it earlier (KAGAWA, 2011, p. 88).

Machina wants Meghan for his bride and offers her eternal life in another manifestation of the simultaneous menace and temptation that the dark lover offers. He also appeals to her desire for autonomy, offering her power ruling jointly over a

22 As outlined in Theodor W. Adorno and Max Horkheimer, *Dialectic of Enlightenment* (1944).

technological quasi-fascist state where Social Darwinism is the dominant ethos: “Is it really so terrible to rule, my love? [...] Throughout millennia, both humans and fey have [...] Weeded out the weak to make room for the strong” (KAGAWA, 2011, p. 342). It has to be said that the other Courts are hardly democratic; paranormal faerie romance favours feudal monarchies.

But Meghan resists and defeats Machina with the powers of nature she has inherited from her father and the gift of the dryad, bringing the dormant organic vegetation to life in an Ovidian metamorphosis and a battle of genres. “Roots and iron cables turned around one another like maddened snakes, swirling in a hypnotic dance of fury” (KAGAWA, 2011, p. 344), and

branches grew from his chest, his cables turning into vines that bloomed into tiny white flowers. As we watched, he split apart, as the trunk of a brand-new oak tree burst from his flesh, rising into the air. The Bluetooth phone dropped from the branches and lay, winking, at the roots of the tree. (KAGAWA, 2011, p. 346)²³

Meghan overcomes Machina with the dryad’s gift, “A living wood containing the spirit of nature and the power of the natural earth – a bane to the faeries of progress and technology” (KAGAWA, 2011, p. 277). This seems conventionally and unambiguously counter-Enlightenment. But the text does not preach submission to nature; it negotiates in a pragmatic manner between human-centred ideas of progress and control

23 This recalls the similar destruction of modernity and the functionalist instruments of colonialism in Lewis’s *Prince Caspian* (1951), where the modern bridge, built by the invading Tēlmarines, collapse and succumbs to the river in a Bacchanalian entanglement by vines (a scene derived from Ovid).

of nature and the reactions to those. And Meghan's dual nature is clearly important as she is still attached to the values of her home world – and perhaps its artefacts, devices, and comforts. Meghan mourns the failure of her iPod in the Nevernever: “So much for listening to Aerosmith in Faeryland” (KAGAWA, 2011, p. 114), demonstrating collisions of worldviews and Meghan's attachment to the goods of modernity. The older fey are representations of “the natural”, with fundamental principles of Winter and Summer opposed but in an uneasy truce (an ideology of “balance” is at work here) that truce threatened by incursion from the human world²⁴. The bleak vision of the Iron Court with its threat to equilibrium, its own inhumanity, and its sheer ugliness are powerfully evoked. Technology is seen as the alienation of a disenchanting world. However, the older, “natural” Faery is equally uncongenial to the human world, and that adds to the ambivalence. It is not simply that human progress has threatened that balance: Faery (in the world of this novel) has always been inimical to human interests, and Kagawa focuses on the primacy of human life.

Thus the collision of genres, of SF dystopia and other kinds of romance, sets up a critical dialectic between the progeny of Enlightenment and the reaction against it.

CONCLUSION

I began by pointing to a certain ambivalence towards Enlightenment in Horace Walpole's writing. Paranormal romance retains this ambivalence. It retains that fascination

24 A common theme in dark faery romances: see, for example, Melissa Marr's *Wicked Lovely* series, where the Summer and Winter Courts are at odds and the climate is disturbed.

with the irrational, drawing on more contemporary doubts about progress and reason, yet its critical force lies in the questioning of a dominant counter-Enlightenment, a qualified defence of modernity, and the rehabilitation of humanist ideas of agency. Walpole and his immediate successors were, I think, more on the side of Enlightenment than against it, though Gothic texts gain their power from exploiting the resources of romance. Today, not just two, but many kinds of romance jostle together to parade contemporary epistemological uncertainties and ambivalence towards Enlightenment.

However, these new hybrids are certainly not counter-Enlightenment narratives; postmodern in their generic hybridity and knowing intertextuality, perhaps, but not entirely opposed to grand narratives, or to faith in reason and progress or their fruits. They seek to re-enchant the world, so there is a critical and countercultural element in that; they also seek to restore meaning and agency. The subject may be precarious and prone to the glamour of irrational forces, yet autonomy is nevertheless central to these texts. The dialectic between Enlightenment and postmodernism is predominantly argued in two arenas – that of nature and human artifice, and that of autonomy versus archaic impulse. The flickering between kinds of romance and the dazzling shifts in style and perspective refract this dialectic perfectly and are part of the pleasures of these texts.

REFERENCES

- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialectic of Enlightenment*. London: Verso Books, 1997.
- BAKHTIN, Mikhail. *Discourse in the Novel*. The Dialogic Imagination: Four Essays. Slavic Series 1. Michael Holquist (Ed.). Translate by Caryl Emerson. Austin, TX: University of Texas Press, p. 259-422, 1982.
- BLACK, Holly. *Valiant: A Modern Tale of Faerie*. Modern Faerie Tales 2. London: Simon & Schuster, 2005.
- BLACK, Holly. *The Coldest Girl in Coldtown*. London: Indigo, 2013.
- BLACK, Holly. *The Cruel Prince*. The Folk of the Air 1. London: Hot Key Books, 2018.
- BLOCH, Ernst. *The Principle of Hope*. Translate by Neville Plaice; Stephen Plaice; Paul Knight. Studies in Contemporary German Thought, vol. 3. Cambridge, MA: MIT Press, 1986.
- BOTTING, Fred. *Gothic Romanced: Consumption, Gender and Technology in Contemporary Fictions*. Abingdon: Routledge, 2008.
- BRIGGS, Katharine. *A Dictionary of Fairies: Hobgoblins, Brownies, Bogies and Other Supernatural Creatures*. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- CAWALTI, John G. *Adventure, Mystery, and Romance*. Chicago; London: University of Chicago Press, 1976.
- CRAWFORD, Joseph. *The Twilight of the Gothic?: Vampire Fiction and the Rise of the Paranormal Romance*. Gothic Literary Studies. Cardiff: University of Wales Press, 2014.
- DENT, Jonathan. Contested Pasts: David Hume, Horace Walpole and the Emergence of Gothic Fiction. *Gothic Studies*, v. 14. n. 1, p. 21-33, 2018.
- FEEHAN, Christine. *Dark Prince*. Dark Carpathian Series 1. London: Piatkus, 1999.

FOWLER, Alastair. *Kinds of Literature: An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Oxford: Clarendon Press, 1982.

FUCHS, Barbara. *Romance. The New Critical Idiom*. Abing don: Routledge, 2004.

GENETTE, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 8. ed. Translate by Channa Newman; Claude Doubinsky. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 1997.

GEORGE, Sam; HUGHES, Bill. Introduction. In: GEORGE, Sam; HUGHES, Bill (Ed.). *Open Graves, Open Minds: Representations of Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present Day*. Manchester: Manchester University Press, p. 1-23, 2013.

GROOM, Nick. Introduction. In: WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Nick Groom (Ed.). Oxford: Oxford University Press, World's Classics, p. 9-38, 2014.

HARVEY, Alyxandra. *My Love Lies Bleeding*. The Drake Chronicles 1. London: Bloomsbury, 2010.

KAGAWA, Julie. *The Iron King*. The Iron Fey 1. Richmond: MIRA Books, 2011.

KALUSE, Anette Curtis. *The Silver Kiss*. London: Corgi Children's, 1990.

LEWIS, W. S. Introduction. In: WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. W.S. Lewis (Ed.). Oxford: Oxford University Press, p. 7-16, 1982.

MARR, Melissa. *Wicked Lovely*. Wicked Lovely 1. London: HarperCollins Children's Books, 2008.

MENDLESOHN, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2008.

MEYER, Stephenie. *Twilight*. Twilight 1. London: Atom, 2005.

RICE, Anne. *Interview with the Vampire*. The Vampire Chronicles 1. London: Futura, 1976.

SMITH, L.J. *The Awakening*. The Vampire Diaries. London: Hodder Children's Books, 1991.

SONTAG, Susan. *Illness as Metaphor and AID Sand Its Metaphors*. London: Penguin Classics, 2009.

STIEFVATER, Maggie. *Lament: The Faerie Queen's Deception*. The Books of Faerie 1. London: Scholastic, 2008.

STIEFVATER, Maggie. *Ballad: A Gathering of Faerie*. The Books of Faerie 2. London: Scholastic, 2009.

WALPOLE, Horace. Letter to George Montagu, 5 January, 1766. In: Lewis, W. S. et. al. *The Yale Edition of the Correspondence of Horace Walpol*, vol. X. New Haven: Yale University Press, 1983.

WALPOLE, Horace. Preface to the first edition. In: Ed. and introduction by W.S. Lewis *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Oxford: Oxford University Press, p. 3-6, 1982a.

WALPOLE, Horace. Preface to the second edition. In: Ed. and introduction by W.S. Lewis. *The Castle of Otranto: A Gothic Story*. Oxford: Oxford University Press, p. 7-12, 1982b.

WATT, Ian. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Harmondsworth: Penguin, 1972.

WEBER, Max. Science as a vocation. In: Ed. and Translate by H. H. Gerth and C. Wright Mills. *From Max Weber: Essays in Sociology*. Routledge Classics in Sociology. Abingdon; Oxon; New York: Routledge, p. 129-56, 2009.

WILDE, Jane. *Legends, Charms and Superstitions of Ireland*. Dover Celtic and Irish Books. Mineola, NY: Dover, 2006.

YOVANOFF, Brenna. *The Replacement*. London: Simon & Schuster, 2010.



TERATOLOGIAS

CIDO ROSSI

Diz o dicionário que *teratologia* é o “estudo das anomalias e malformações ligadas a uma perturbação do desenvolvimento embrionário ou fetal” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2699). Ao invocarmos esse termo, portanto, de pronto nos lançamos nos domínios das anomalias e má-formações congênitas, das imperfeições da *origem*, dos desvios e desequilíbrios da *essência*, dos deslizamentos conceituais. Adentra-se, portanto, a seara do que os antigos gregos chamavam de *hybris* (ὑβρις), a desmedida, e *pathos* (πάθος), o excesso, a doença, a catástrofe; ou do que a teologia judaico-cristã chamou de *Pecado Original*; os pensadores medievais de *mirabilia* – o que é admirável e maravilhoso porque anômalo; e o filósofo britânico Edmund Burke de *sublime*, “Tudo que seja de algum modo capaz de incitar ideias de dor e perigo, ou seja, tudo que seja de algum modo terrível, ou que seja relacionado a objetos terríveis, ou que opere de maneira análoga ao terror, é uma fonte do sublime” (2018, p. 56). Estamos nas veredas assustadoras dos sentidos do prefixo *terato-*, que advém da palavra grega *téras* (τέρας), o “sinal enviado pelos deuses, sinal extraordinário, prodígio horrendo, mau presságio, coisa monstruosa, animal monstruoso, coisa espantosa; monstro” (HOUAISS; VILLAR, 2001, p. 2699).

É de três forças endógenas a essas searas, senão do evento de seus virem a ser – não há como saber –, que tratarei no que

segue: a literatura, a filosofia e o Gótico. Mais precisamente, da cena do nascimento de cada uma delas, com a intenção de demonstrar que, por serem teratológicas, essas forças só podem gerar monstruosidades. Elas são *teratogênicas*, e tudo que delas provém está fatal e indelevelmente marcado pelo desvio, pela estranheza, pelo patológico e assombroso, de modo que nós, seres humanos, efeitos dessas potências, por mais que nos apeguemos desesperadamente a ideias confortáveis como *razão, realidade, lógica e verdade*, somos constantemente reenviados, ou perversamente nos reenviamos, aos domínios desses poderes para rememorarmos nossa “essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44), a verdade de si e do outro para a qual, sadomasoquistas que somos, criamos um imenso conjunto de aparatos e dispositivos de negação, velamento, repressão e recalque – lei, ordem, sociedade, religiões, ciências etc. Porém, dominados pelo desejo, que é mais forte do que esses aparatos e dispositivos, e mesmo tendo relegado nossa irracionalidade congênita aos universos da ficção e do pensar, não resistimos e sempre retornamos, reenviados ou reenviantes, aos reinos da teratologia. Somos, é claro, teratológicos, e gostamos de nos identificar nas teratologias alheias por puro e simples prazer especular – o prazer de olhar (voyeurismo), o prazer de imitar (drama) –, desde que permaneçamos incógnitos. Incógnitos, então, revisitemos um passado distante; nosso passado distante.

Voltemos ao século VIII a.C., na Ática e adjacências, regiões que hoje conhecemos genericamente como Grécia. Ali vemos alguém, já cego de um olho – ele ficará cego do outro em breve,

e precisará de um guia, que também transcreverá seus ditados –, peregrinando de vilarejo em vilarejo, de cidade em cidade, ouvindo e decorando canções cantadas por aedos e rapsodos sem nome. À noite, à luz mortíça da fogueira, ora protegido pela hospitalidade de um *polítikoi* (πολίτικοι, um cidadão nascido no solo da *pólis*, livre e igual), ora ao relento, coberto apenas pela lua e pelas estrelas, à mercê dos perigos da *khôra*, o não lugar de trânsito entre o fora da *pólis* e os territórios selvagens, este alguém redige o que ouviu em pergaminhos, tabuinhas de madeira ou argila, papiro, o que estiver à mão, para não esquecer. Chamemos este alguém de Homero. Nunca saberemos se era homem ou mulher, ou onde e quando nasceu exatamente; sequer saberemos se Homero é seu verdadeiro nome, ou mesmo se *Homero* é um nome. Tudo que sabemos é que, dessas redações noturnas, o chamado *Homero* compilou – ou seria transcreveu? ou recriou? ou copiou? –, em forma escrita e em versos, dois volumes, um batizado de *Ilíada* pelas gerações vindouras, outro de *Odisseia*. Nascia, assim, a literatura ocidental – ou, pelo menos, essa é a versão de seu nascimento imortalizada ao longo de milênios. Há, no entanto, outras versões: uma delas diz que, na verdade, Homero se chamava Safo, era uma mulher, nasceu e morou na ilha de Lesbos e escreveu, de próprio punho (e não compilou, transcreveu, recriou ou copiou), um poema chamado “Hino à Afrodite”. É interessante mencionar que é atribuído a Homero um poema também intitulado “Hino à Afrodite”, e esse poema é diferente daquele escrito por Safo.

Fiquemos com a versão imortalizada pelo cânone, em razão de nossa obsessão por escolhas. Observemos a cena que

acabamos de presenciar em nossa imaginação – olhe-mo-la com os *olhos do espírito*. Alguém, não se sabe quem, mas que foi chamado de Homero por pura convenção, passeia incógnito por vilarejos e cidades ouvindo canções e, à noite, *transcreve* o que ouviu. Quanto dessa transcrição é fiel ao que foi ouvido? Quanto dessa transcrição é invenção, ou edição? Não é possível responder satisfatoriamente a essas perguntas, de modo que elas permanecem em suspenso, gerando e subvertendo sentidos para todo o sempre. Pode-se, no entanto, pontuar que há, invariavelmente, uma brecha, uma fissura, entre aquilo que foi ouvido e aquilo que foi escrito, entre a oralidade, isto é, a língua falada, que demanda a *presença* de um falante, e a escrita, a língua textualizada, que prescinde da presença de um falante, pois o substitui em sua *ausência*. Essa diferença existe mesmo entre o ser, uma ideia, como a de pessoa, por exemplo, e o ente, a materialização de uma ideia, o que existe, como uma pessoa chamada Homero, por exemplo. Isso ocorre porque os aedos, rapsodos e o próprio Homero não estão mais presentes entre nós para responderem nossas perguntas ou assinarem suas obras, e com isso conferirem o status de verdade ao que cantaram ou escreveram. Só resta o texto, prótese que substitui a presença, mas que resulta da fenda entre oralidade e escrita, som e tinta.

É dessa fenda que nasce a literatura ocidental. O espaço por ela ocupado é escuro e brumoso, infixo e elástico, um não espaço, já que lhe faltam as *medidas*. Pode ser associado à *khôra*, anteriormente mencionada, ou, mais modernamente, ao fenômeno astrofísico conhecido como buraco negro. Não

se sabe o que existe nessa fenda, e nem se ela é, de fato, algo ao qual se possa referir como *existente*. Tudo que é possível afirmar sobre ela é que se trata de uma teratologia, e desde os tempos de Homero até a atualidade tenta-se, obviamente sem sucesso, ora entendê-la, ora encobri-la, ora destruí-la. Dessas tentativas resultaram feitos como poemas épicos, poemas líricos, peças teatrais, novelas de cavalaria, romances, contos e outros derivados mais modernos (filmes, séries de TV, jogos de videogame etc.), todos contaminados, de modo irredutível, pela condição teratológica da fenda, sua impossibilidade de decisão (o que é? o que há nela? quem a fez? quando?). A se observar todo o conjunto da literatura ocidental ao longo dos últimos dois mil e quinhentos anos, pode-se concluir que essa fenda é extremamente produtiva, e que não existiria algo chamado literatura ocidental sem ela. Com o passar dos séculos, por um interessante fenômeno de assimilação e desgaste metafórico, ela se tornou *a própria literatura ocidental*.

Não podemos perder de vista que essa abertura é uma teratologia, uma falha congênita e sem origem, da qual restou apenas a *encenação narrativa, representacional, textualizada*, de seu vir a ser, tendo sua factualidade se perdido nas areias do tempo – se é que de fato existiu, já que a factualidade nada mais é do que o conjunto de todas as narrativas que a descrevem. Enquanto teratologia, dela só podem surgir, dela só podem surgir ou produzir monstruosidades. Uma dessas monstruosidades foi a primeira tentativa de entender o próprio acontecimento da abertura, de equacioná-la de acordo com parâmetros racionais e lógicos. Trata-se da ideia de mimese, ou representação

verossimilhante, que instaurará o primeiro e mais antigo entendimento formal de literatura, qual seja o de que toda manifestação literária é uma representação verossimilhante. Foi Platão quem inventou o conceito, e Aristóteles o aperfeiçoou. Mimese é a representação verossimilhante. De quê? Da realidade. Qual realidade? A empírica, a realidade que construímos como sólida, estruturada, organizada e racional, aquela que habitamos, a realidade palpável e sensível. Mas eis que, justamente por causa desse entendimento, começam a surgir problemas. A fenda começa a fazer as monstruosidades proliferarem: a realidade empírica, Platão nos ensina, é uma sombra, uma projeção, uma cópia em segunda mão, um fantasma (φάντασμα) da realidade verdadeira, o Mundo das Ideias, que é inacessível à humanidade e que só se manifesta por meio de projeções imagéticas – pelo imaginário, o *pensar criativo* – na mente do humano. A realidade empírica é, portanto, o resultado da cisão entre lá (o Mundo das Ideias) e cá (o aqui e agora). Assim, a literatura é a representação dessa realidade cindida, uma representação de terceira mão de uma origem (o Mundo das Ideias) que, estranhamente, só se manifesta por meio de imagens, e a imagem é algo que significa, logo é também texto, escritura, substituto da presença. O Mundo das Ideias, portanto, só é cognoscível por meio de suas representações, de suas próteses textuais (ele existe de fato? ou é mais uma criação da mente humana?).

Se, todavia, a literatura for lida (nas suas versões escritas), encenada (nas suas versões teatral e audiovisual), declamada ou cantada (na sua versão lírica), ela se torna uma representação

de quarta, mesmo de quinta, mão. E se, por meio de seus recursos plásticos, ela se autorrepresentar dentro de si mesma, tornar-se metatextualidade, tem-se uma representação de sexta mão e o surgimento de um caleidoscópio de significação, um mecanismo de só-reflexões e só-projeções que pode conferir ou mostrar outras dimensões à tridimensionalidade da realidade empírica. Nessa linha de raciocínio, a literatura pode alterar a percepção do que é convencionalizado como real, e mesmo como Mundo das Ideias, por meio de tal habilidade, e com isso deixar novamente à mostra “a essência humana como irracionalidade congênita” (CHAUI, 1987, p. 44), fazer retornar as coisas que foram reprimidas para que a realidade empírica pudesse ser construída – houve um preço bastante elevado para essa construção, como se sabe (vide todo o pensamento freudiano) –, libertar os monstros escondidos nas frestas, ângulos e dimensões paralelas à composição altura-largura-profundidade. Em outras palavras, a literatura pode controlar a cisão entre o lá e o cá. Sem o querer, sem o saber – ou querendo e sabendo, mas velando esses dois aspectos, cifrando-os nos textos que escreveram –, Platão e Aristóteles, ao formularem a primeira definição do literário, que perdura até os dias atuais, tornaram a literatura uma das artes mais perigosas já criadas pelo humano, algo que é capaz, ao mesmo tempo, de ensinar e divertir, clarificar e enlouquecer, construir e destruir realidades e ideias, criar e extinguir mundos.

Mas a fenda que “originou” isso tudo não para ou parou de produzir monstruosidades por causa do curativo que lhe foi acoplado pelos dois pensadores gregos. Ao contrário, em seu

gesto medicinal, *hermético*, eles intensificaram seus efeitos – conscientemente? Inconscientemente? Descuidadamente, como aprendizes do feiticeiro Hermes Trismegisto que certamente eram? Difícil saber. Por isso, ainda de posse da ideia de mimese como representação verossimilhante da realidade empírica, voltemos a Homero. Em termos pragmáticos, no século VIII a.C. a separação entre Mundo das Ideias e realidade empírica era inexistente – o que não quer dizer, em absoluto, que a ideia de realidade (como consciência de mundo), ou mesmo seu *em si*, não existiam. Eram, porém, expandidos. Também não existiam as polarizações tão típicas ao pensamento dialético, como religião e mito, mito e realidade, realidade e não realidade, pensamento e matéria, linguagem e pensamento, natural e sobrenatural, natureza e cultura, signo e referente. Heidegger nos lembra que “o que é dito na língua grega [antiga] é, de modo privilegiado, simultaneamente aquilo que em dizendo se nomeia” (2006, p. 21). Se Platão e Aristóteles estiverem corretos, quando Homero compila a *Ilíada* e a *Odisseia* por meio da cena do nascimento da literatura ocidental, ele representa, de modo verossimilhante, a realidade empírica que ouve e de que dispõe, e nessa realidade, dentre tantos outros aspectos que a caracterizam, deuses, semideuses e humanos batalham juntos, lado a lado; bruxas existem e podem transformar qualquer um em porco ou espuma de sangue; heróis, filhos de deuses com mortais, são mergulhados nas águas infernais do rio Estige ao nascerem, sobrevivem e ainda se tornam invulneráveis; deusas entregam a mortais a perigosa decisão sobre quem é a mais bela do Olimpo; há conexões e portas acessíveis entre o céu, a terra e o mundo

inferior, o que permite o trânsito entre eles; mortais conseguem abrir as portas do Hades por meio de magia negra e conversar com os mortos. Voltemos, por um momento, nosso *olhar* para essa interessante realidade:

O dia inteiro, com vela enfunada, no mar navegamos; e, quando o Sol se deitou e as estradas a sombra cobria, eis-nos chegados ao termo do Oceano de funda corrente. Nessa paragem se encontra a cidade dos homens Cimérios, que se acham sempre envolvidos por nuvens e brumas espessas; nunca foi dado alcançá-los os raios do Sol resplendente, nem ao subir, ao vingar ele a estrada do céu estrelado, nem quando baixa de novo, na volta do céu para a terra. Noite nociva se estende sem pausa por sobre esses míseros. Nessa paragem puxamos a nau para a margem, tirando de dentro as reses, e ao longo nos fomos do curso do Oceano, té sermos todos chegados ao ponto indicado por Circe. Por Perimedes e Euríloco as vítimas foram sustidas; e eu [Odisseu, o herói do poema], arrancando da espada cortante de junto da coxa, um fosso abri, que de todos os lados um côvado mede, e libações, à sua volta, fizemos a todos os mortos: primeiramente, de mel misturado; depois, de bom vinho; de água a terceira, espalhando farinha por cima de tudo. Férvidos votos alcei às cabeças exangues dos mortos, de, quando em Ítaca, em casa, uma vaca imolar-lhes estéril, a de melhor aparência, queimando preciosos objetos, e que a Tirésias, à parte, um carneiro, também, mataria, negro sem mancha, o que em nossos rebanhos os mais excedesse. Tendo assim, pois, dirigido meus votos ao coro dos mortos, tomo as duas reses e em cima do fosso as mantenho cortando-lhes logo o pescoço. Escorreu

sangue negro. Em tropel afluíram, do Érebo escuro providas, as almas de inúmeros mortos. (HOMERO, 2001, p. 189-190)

Que realidade é essa, a de Homero, para a qual nossos olhos, mentes e espíritos não estão mais preparados? Que realidade é essa com a qual nos desacostumamos, a qual achamos estranha? Ao mesmo tempo familiar e não familiar, *Unheimlich*, ela parece muito maior do que a ideia de “realidade empírica”; bem menos organizada, racional e lógica do que o conceito tomado como verdade e reforçado por Platão e Aristóteles; bem mais ampla, ao que tudo indica, do que aquilo que nossos dois pensadores tinham em mente, ou diante de si, ao cunharem o conceito de mimese; e infinitamente mais assustadora. É como se, do nada, nos tempos de Platão e Aristóteles, a realidade tivesse diminuído de tal forma em comparação à de Homero que se torna absolutamente plausível, mesmo desejável, dividi-la, decidi-la, em Mundo das Ideias e realidade empírica. Deuses, semideuses e magia simplesmente desapareceram do tecido da *phýsis*, não existindo nem mesmo na perfeição composicional que é o Mundo das Ideias. As monstruosidades parecem ter sido banidas ou destruídas, e a fenda “original” fechada. São só aparências, é claro. Não foi justamente Platão quem nos ensinou que não devemos nos deixar levar pelas aparências, mas sim buscar a essência – seja lá o que essência queira dizer? Façamos isso, então.

Cerca de quatrocentos anos separam Homero de Platão, e muitas coisas ocorreram nesse período. A Grécia colonizou o sul da atual Itália, constituindo o que ficou conhecido como Magna Grécia, mas também foi invadida pelos persas sob o comando de

Xerxes. O Orfismo e os Mistérios de Elêusis se desenvolveram, e a autoridade do Oráculo de Delfos permaneceu inquestionável e sumamente influente. O poema épico deu lugar ao poema lírico e, em seguida, ao poema dramático, nascendo assim a tragédia, a comédia e o drama. Ao mesmo tempo, especialmente a partir do século VI a.C., começaram a surgir, em várias regiões e cidades gregas, investigadores do tecido da realidade, pessoas, marcadamente homens, que desenvolveram e começaram a utilizar métodos racionais, advindos das emergentes Matemática e Medicina. Com isso, eles reestruturaram os entendimentos de existência e natureza. Esses investigadores se autodenominaram, ficaram conhecidos e continuaram a existir como “amantes da sabedoria”, ou filósofos (φιλόσοφοι). Tales de Mileto, Pitágoras, Heráclito, Parmênides, Heródoto e Sócrates (se ele de fato existiu) são alguns dos primeiros a amar a sabedoria, entendida sabedoria como a Verdade. Juntos, eles formam um grupo heterogêneo que, em tempos e espaços distintos, trabalharam na invenção, desenvolvimento e entendimento de cada um dos componentes e engrenagens de algo que todos – e isso é o que os aproxima – acreditavam – e por que eles acreditavam permanece um mistério – ser um sistema. Mais tarde, esse grupo será apontado como fundador do que ficou conhecido como filosofia, e filosofia será o nome do sistema.

Como, em uma época de cultos de mistério e oráculos, na qual o mundo físico e o mundo espiritual eram uma coisa só e os mitos faziam parte da realidade, surge a ideia de investigar a existência e a natureza por meio da racionalização, da

sistematização? Como, em meio a um entendimento subjetivo e orgânico da existência e da natureza, surge uma proposta de objetivação e separação dessas dimensões? E o que, de fato, é a Verdade, o único parâmetro invocado pelos primeiros filósofos, em especial Sócrates, como chave para o método lógico-racional, a base do sistema? Passados quase três milênios, não há, até o presente momento, respostas convincentes para essas perguntas, e é muito provável que nunca haja. A origem do impulso racionalizador, da necessidade de sistematizar – que implica opor e hierarquizar –, da busca pela Verdade – que se mostrou, ao longo do tempo, *alétheia*, fenomênica, não sistematizável –, do desejo de decisão que implica em substituir a partícula “e” pela partícula “ou” nas relações que compõem o tecido da existência (mito *ou realidade*, e não mito *e realidade*; verdade *ou mentira*, e não *alétheia*; Mundo das Ideias ou realidade empírica, e não Mundo das Ideias *e realidade empírica*; veneno ou remédio, e não *phármakon* etc.).

Esse permanece um enigma não respondido até nossos dias, e vale lembrar que, para os gregos, tudo que é enigma é personificado em uma monstruosidade, a Esfinge, aquela que, no mito, lança Édipo junto de nós mesmos em nosso próprio mistério existencial: qual o ser que anda em quatro pernas ao amanhecer, em duas pernas no meio do dia e em três pernas ao anoitecer? A resposta – que não é uma resposta, mas o redobrar do enigma em si mesmo – é conhecida de todos, mas isso não quer dizer que ela seja compreensível a todos. De fato, não é inteiramente compreensível por ninguém que pertença à condição existencial por ela nomeada.

Esta é a cena do nascimento da filosofia. Notem que ela é brumosa, onírica, pouco clara, apesar de ser a cena na qual a clareza de pensamento é inventada. Em nossa viagem ao passado distante, chegamos a um ponto no qual, depois de Sócrates, encontramos Platão, e nesse momento, miraculosamente, a filosofia não só existe, mas está estabelecida e em franca expansão. Com Platão, ela se consolidará em definitivo como forma dominante de saber por oposição à literatura e aos mitos, pois a filosofia é bela e boa, simétrica e lógica, enquanto a literatura e os mitos são teras, monstruosos, caóticos, irracionais, assimétricos e ilógicos. Platão se permitirá, inclusive, criticar Homero, os tragediógrafos e os comediógrafos no livro X de *A República* e, com isso, num gesto que se tornará o precedente para o surgimento da ideia, do conceito e da prática conhecida como *ditadura*, expulsar os poetas e demais artistas do seu Estado ideal, acusando-os de *falseadores* da Verdade. Será também *em nome da Verdade*, o mais caro e precioso conceito inventado e salvaguardado pela filosofia, que o mesmo Platão performará, no início do diálogo do *Fedro*, o *khaírein* (χαίρειν), o dizer adeus, o mandar passear, o despedir-se, o colocar em férias, o saudar. *Khaírein* significa tudo isso ao mesmo tempo – os mitos, “esses monstros compósitos” (PLATÃO, 2011, p. 67). Quatro séculos depois da cena de seu nascimento, a literatura parece ficar em maus lençóis quando o pensador ateniense consolida a filosofia. Por um breve – e descuidado – momento, parece que a filosofia se estabelece em detrimento da literatura. Por sorte, apenas parece.

E aquela fenda que se manifestou quatrocentos anos antes desse encontro? Onde ela esteve todo esse tempo? Ela esteve escondida, observando, sorradeira, atuando nas bordas, margens e periferias, apenas aguardando o momento certo de transmitir sua cepa patógena para outra vítima. E foi Platão, ao inventar a ideia de mimese e, em nome da Verdade, criticar Homero e mandar passear os mitos, quem se infectou e se tornou o mais novo hospedeiro da teratologia. Criticar implica em ter contato, manusear, aquilo que se critica; nesse processo, fatal e invariavelmente, se é contaminado pelo objeto manuseado. Platão, o grande sistematizador, aprendeu de modo empírico esse mandamento hermético-(al)químico.

Para além da nebulosa cena do vir a ser da filosofia – da qual o mestre ateniense é um dos produtos mais geniais –, quando lemos com a devida atenção os escritos de Platão, também deparamos, para nossa surpresa, maravilhamento, suspeição ou raiva – esses sentimentos dependerão da ética e da moral de quem lê –, com a estranha e inesperada proliferação de monstruosidades, marcadamente a figura de Sócrates e os fantasmagóricos mitos, que se recusam a se submeter ao *khaírein*. Apesar de todos os esforços racionalizadores em nome da Verdade, é como se algo tivesse escapado, escorregado, deslizado, no exato momento da consolidação da filosofia, no justo, belo e bom instante em que ela se torna o fundamento da metafísica ocidental, o conjunto de todos os sistemas de pensamento a oeste do globo. Nesse momento sublime, duas anomalias nela se manifestam como congênicas, incontornáveis, irredutíveis e incuráveis, quais sejam Sócrates e os mitos, ligando-a para sempre, de modo inseparável,

qual gêmeos siameses, à literatura. O destino de uma será o destino da outra; onde está uma estará a outra; mais do que “amor pela sabedoria”, as duas, juntas, se tornarão o conjunto de todos os saberes, a própria *experiência* da sabedoria. Mas a relação entre elas será sempre *hesitante*, sempre *amedrontadora* – assombrada e assombrosa. Sempre *indecidível*: uma só conhece e/ou estabelece as leis naturais, o objetivo, o tangível, o sensível, o sólito; a outra não despreza o sobrenatural, o imaginativo, o invisível, o místico e mítico, o insólito. Elas mantêm uma relação de complementaridade entre si, uma complementando-se no excesso da outra; se *coincorporam* teratologicamente, uma iniciando no exato instante – e esse instante, esse *momentum*, é impossível de ser determinado ou controlado pelos aparatos da razão e da lógica – em que a outra se excede e transgride aos seus próprios limites. Ambas se interdependem de modo aporético. São a possibilidade da aporia.

E o responsável por isso tudo não é outro senão Platão. O filósofo ateniense nunca escreveu uma única palavra de próprio punho, tendo apenas compilado, transcrito, na forma de diálogo, o que Sócrates e outros teriam dito. Assumindo que Sócrates tenha existido e Platão tenha sido seu aluno, como preconiza a tradição, vemos um discípulo acompanhando seu mestre à toda parte, ouvindo-o diariamente e, à noite – à luz da fogueira, talvez, sob a luz do luar no não espaço da *khôra*, ou sob a hospitalidade de um *polítikoi* –, transcrevendo (ou seria inventando? editando? recriando? copiando?) o que ouvira. Nosso filósofo aprendeu muito bem com Sócrates, e ainda melhor com Homero, já que seu procedimento em nada se diferencia do artifício do pai da literatura

ocidental. Trata-se de um ouvir dizer que foi transformado em escritura – e onde estaria a Verdade nessa escritura, poderíamos perguntar –, uma presença que foi substituída pela sua prótese textual, da qual apenas a prótese textual subsistiu ao tempo. Aquela fenda entre oralidade e escrita se replica aqui e gera, como resultado de sua replicação, os trinta e cinco diálogos que compõem o *Corpus Platonicum*. Ela vai se replicar ainda mais uma vez, nessa mesma linha de pensamento, quando trazemos à tona a questão socrática.

Se tudo que sabemos sobre Sócrates se dá via os textos de Platão, de modo que Sócrates é uma personagem platônica, teria Sócrates de fato existido? Seria Sócrates uma pessoa *real*? Se a resposta for sim, deparamos com outro enigma – esfíngico, por certo: por que Sócrates não escreveu, ele mesmo, suas reflexões? Seria Sócrates um grande pensador, mas analfabeto? Teria ele um *problema* de visão, como Homero, e Platão fora então seu guia e escriba pessoal? Ou Sócrates era apenas um preguiçoso travestido em filósofo, um sofista? Se, no entanto, a resposta for não à questão da existência de Sócrates, então temos uma problemática semelhante à questão homérica: se Sócrates é só uma personagem platônica e, como afirma o cânone, Platão era seu discípulo, então Platão também não pode ser uma pessoa real. Seria ele uma máscara, então? Uma representação mimética em sua forma mais elaborada, qual seja o simulacro e a simulação, “efeito de imaginário escondendo que não há mais realidade além como aquém dos limites do perímetro artificial” (BAUDRILLARD, 1991, p. 23), a metamimese? – o que denota que a mimese por ele inventada é, na verdade, *ele mesmo*. Ou, de

modo mais simples e objetivo, seria *Platão*, como *Homero*, apenas um nome de alguém desconhecido, que nunca saberemos se era homem ou mulher, ou onde e quando nasceu exatamente; sequer saberemos se Platão é seu verdadeiro nome, ou mesmo se *Platão* é um nome? Quantas monstruosidades espreitam, famintas, por trás de tudo isso.

Há, ainda, a segunda teratologia platônica, os mitos, “esses monstros compósitos” (PLATÃO, 2011, p. 67), como, lembremos, sentenciamos, com desprezo, o igualmente platônico Sócrates ao dizer-lhes adeus, já que “até agora não fui capaz de conhecer-me a mim mesmo, conforme aquilo do oráculo de Delfos [o *Delphikòngrámma*, Δελφικὸν γράμμα, literalmente, a inscrição do Oráculo de Delfos, o “conhece a ti mesmo”/ “*gnōthiseauton*”, “γνωθισεαυτόν”], donde parece-me ridículo estudar coisas estranhas antes de saber o que sou” (PLATÃO, 2011, p. 67). A monstruosidade começa a se proliferar precisamente no diálogo no qual se encontram essas palavras, o *Fedro*, pois ali está reproduzido, logo depois da cena do *khaírein*, o mito egípcio de Toth, o mito do surgimento da escrita. Ocorre, no entanto, que esse mito, da forma como narrado pelo filósofo por meio das palavras de sua personagem Sócrates, não existe no corpus que compõe a mitologia egípcia – não de maneira tão elaborada, pelo menos.

Mito? Em Platão? Mas ele não criticou Homero e os poetas? Não mandou os mitos embora? Como pode haver mito em Platão? A própria ideia soa absurda. Deve haver algum engano. Deve haver algum *engodo*. Talvez algum tradutor ou editor tenha adicionado esse tipo de coisa ao longo do tempo – um

arroubo de pensamento criativo pode ter acometido Marsilio Ficino enquanto traduzia Platão pela primeira vez a uma língua diferente do grego, levando-o a adicionar palavras e ideias indevidas aos textos do mestre ateniense. Não se pode confiar nos tradutores, não é mesmo? *Traduttore, traditore*, já ensina o velho dito popular. Talvez seja apenas Platão se valendo de metáforas, mas isso o tornaria um sofista, um arquifalseador da Verdade, um heresiarca da filosofia, o que implicaria que o sistema está corrompido desde sua origem (e se estiver?). Talvez, talvez... É natural ficarmos um pouco perdidos aqui, já que se está diante de uma contradição direta ao que sempre nos fora ensinado. Ainda causa espanto a muitos a constatação de que há mito em Platão.

Mas não pretendemos nos deixar convencer tão facilmente. Apressados, um pouco titubeantes, um pouco assustados, e por certo ainda não convencidos, tomamos *A República*, o mais realista, racional e cerebral dos diálogos platônicos. Depois de longas e edificantes páginas nas quais imperam a lógica e a dialética, chegamos ao final do último capítulo, ao final do famigerado e já mencionado livro X. E eis que somos surpreendidos novamente. Não queremos acreditar no que nossos olhos leem, mas ali está, narrado pelo platônico Sócrates, a própria voz da lógica e da dialética, o mito de Er, um ser que teria retornado do Hades – um planinauta, um viajante dos mundos, um necromante. Ocorre que a figura de Er foi introduzida na mitologia grega exatamente por esse texto de Platão.

Abismados, ainda não totalmente crentes nessa história de mito em Platão, resolvemos encarnar os “hipsters do

conhecimento e da sabedoria” e nos embrenhamos por um diálogo obscuro, conhecido, citado e estudado por poucos. Pegamos o *Timeu*. Um sorriso nos ilumina ao começar a lê-lo: Sócrates retoma e avança a discussão do Estado ideal. Felizes com a segurança e familiaridade, continuamos a ler e, sem que percebamos, sem crítica a falseadores da Verdade ou expulsão de mitos, nos vemos inteiramente envolvidos em uma situação hipnótica, juntos do próprio Sócrates, ouvindo uma história bastante interessante: Crítias, nosso interlocutor, narra que um de seus antepassados teria ouvido de Sólon, um poeta grego do século VII a.C., que, por sua vez, teria ouvido dos sábios do templo egípcio de Saís, onde estivera por um tempo, que, diante das colunas de Hércules (o estreito de Gibraltar, entre a Espanha e o Marrocos), havia uma ilha maior do que a Líbia, a qual, pela ira de Poseidon, manifesta em forma de terremotos e cataclismos, foi submersa nas águas do oceano Atlântico. O nome dessa ilha era Atlântida, e ela teria se destacado dentre todas as outras ilhas “pela força da alma e pela arte militar” (PLATÃO, 1981, p. 74). À parte o fato de que arqueólogos e egiptólogos têm sérias dúvidas sobre a existência de um templo em Saís em algum momento da história do Egito, ocorre, novamente, que o mito da Atlântida é mencionado pela primeira vez, em toda a história da humanidade e dentre todos os manuscritos ainda existentes do mundo antigo, somente neste diálogo platônico e no que o sucede, o diálogo chamado *Crítias*.

Depois dessa constatação, não há muito mais que fazer senão encarar a estranha realidade: para alguém que, em nome da Verdade, em nome da filosofia, submeteu os mitos ao *khaírein*,

Platão se utiliza deles recorrentemente para fundamentar seu pensamento. Nessa práxis, o filósofo ateniense imita, de modo verossimilhante, Homero, seu mestre em espírito, tão edipicamente negado e vilipendiado no livro X de *A República*. Mais do que isso, Platão supera seu mestre espiritual, pois Homero transcreveu e compilou mitos pré-existentes, aqueles por ele ouvidos na oralidade das canções dos aedos e rapsodos, enquanto Platão se permitiu criar mitos, adicionar novas histórias *puramente* imaginárias, segundo seus próprios preceitos, ao imenso conjunto subjetivo, ilógico, irracional chamado mitologia grega, uma das primeiras fontes da literatura ocidental. Sim: os mitos de Toth, Er e da Atlântida são criações platônicas, ao que tudo indica não existindo, previamente, nem na oralidade (ou teriam sido mencionados por outros filósofos, historiadores e escritores anteriores ao filósofo) e nem na escrita¹. Como *criador de mitos*, “esses monstros compósitos” – ou, se nos permitir-mos uma rasura na textualidade do pensador que consolidou a filosofia –, esses seres e acontecimentos góticos, fantásticos e insólitos, Platão adentra o rol do que, em teoria literária, é chamado *autores de literatura*, ou *autores de ficção* – o rol dos falseadores da Verdade. Com isso, sela, como já afirmado alhures, os destinos da filosofia e da literatura como “uma união sexual para sempre diferida” (SPIVAK, 1976, p. LXVI, tradução minha), como incorporação teratológica, uma

1 O mito de Toth, que poderia constituir a contradição a essa minha afirmação, era evidentemente conhecido pelos egípcios antigos, não há dúvida, e está escrito em hieróglifos em muitas tumbas do Vale dos Reis. No entanto, nem na oralidade e nem na escrita do Egito antigo esse mito era tão elaborado quanto à versão oferecida por Platão no *Fedro*, pois o filósofo a ele adicionou elementos estranhos à própria mitologia egípcia, como o deus criador Teuth.

correlação monstruosa e de mútua dependência que poderia nos levar a problematizar, por um outro lado e por um outro ângulo, já que vimos até aqui tratando de mitos criados pela filosofia, as filosofias criadas pela literatura, a segunda e talvez ainda mais monstruosa via dessa incorporação. Mas isso é assunto para uma outra oportunidade.

E o Gótico? Onde entra em tudo isso? Eu não escrevi sobre outro assunto que não seja o gótico no presente texto. Citei, inclusive, a cena de seu nascimento no canto XI da *Odisseia* homérica e mencionei o *Fedro* platônico, onde se encontra sua dinâmica teórico-crítica materializada na palavra *phármakon*. Mencionei também seus desdobramentos gênero-modais, o fantástico e o insólito. Penso que seja desnecessário afirmar, inopinadamente, que o Gótico é toda a filosofia e a literatura. Igualmente desnecessária é, a meu ver, a afirmação peremptória de que *gótico* é apenas um nome mais contemporâneo para *teratologia*. No entanto, não me parece de todo ruim, nem imodesto, concluir um ensaio que tratou de forças titânicas do pensamento, da arte e da condição humanas com uma frase de efeito, como em geral fazem os falseadores da Verdade: da mesma maneira que “*não há fora-de-texto*” (DERRIDA, 2004, p. 194, grifo do autor), “*não há fora-do-gótico*”², pois o gótico é o texto.

2 A ideia e a verbalização da sentença “*não há fora-do-gótico*” como paráfrase e suplemento à famosa afirmação derridiana foi proferida pelo pesquisador Vinicius Lucas de Souza em uma das aulas da disciplina “Seminário de orientação: Gótico & Fantástico”, a qual está sob minha responsabilidade junto ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da UNESP – Araraquara. Discutíamos, nessa ocasião, o *Globalgothic*.

REFERÊNCIAS

- BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.
- BURKE, Edmund. Investigações filosóficas (fragmentos). Tradução de João Pedro Bellas. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (Orgs.). *As artes do mal*. Textos seminais. Rio de Janeiro: Bonecker, p. 52-61, 2018.
- CHAUÍ, Marilena. Sobre o medo. In: NOVAES, Adauto (Org.). *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 35-75, 1987.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- HEIDEGGER, Martin. Que é isto, a Filosofia? In: HEIDEGGER, Martin. *Que é isto, a Filosofia?* Identidade e diferença. Petrópolis; São Paulo: Vozes; Duas Cidades, p. 13-34, 2006.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. “terato-” e “teratologia”. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 2699, 2001.
- PLATÃO. Φαῖδρος/Fedro. Tradução de Carlos Alberto Nunes. 3. ed. – bilíngue: grego/português. Belém: ed.ufpa, 2011.
- PLATÃO. *A República*. Tradução de Enrico Corvisieri. São Paulo: Nova Cultural, 2004.
- PLATÃO. Timeu. In: PLATÃO. *Timeu e Crítias ou A Atlântida*. Tradução de Norberto de Paula Lima. São Paulo: Hemus, p. 55-185, 1981.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Translator's Preface. In: DERRIDA, Jacques. *Of Grammatology*. Translation of Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore; London: The Johns Hopkins University Press, p. IX-LXXXVII, 1976.



**FANTASMAS BRASILEIROS
EM O ANIMAL CORDIAL**

CLAUDIO ZANINI

O cinema brasileiro produziu ao longo dos últimos anos filmes de horror abundantes em quantidade e qualidade. *As Boas Maneiras* (Marco Dutra e Juliana Rojas, 2017), *A Noite do Chupacabras* (Rodrigo Aragão, 2011), *Condado Macabro* (André de Campos Mello e Marcos DeBrito, 2015), *O Rastro* (J. C. Feyer, 2017), *Nervo Craniano Zero* (Paulo Biscaia Filho, 2012) e *Mangue Negro* (Rodrigo Aragão, 2008) estão entre algumas das produções mais recentes e marcantes da filmografia de horror no Brasil, que em 2019 teve os importantes acréscimos de *O Clube dos Canibais* (Guto Parente), *A Noite Amarela* (Ramon Porto Mota) e *Morto Não Fala* (Dennison Ramalho). Esses filmes apresentam monstros de toda sorte, propriedades afastadas em áreas desertas e inóspitas, o retorno do passado, e manifestações sobrenaturais do mal, *tropoi* cujas variações estão presentes também em *O Animal Cordial* (Gabriela Amaral Almeida, 2017). A trama desse filme é centrada em um assalto a um restaurante que leva ao compartilhamento de tensões e medos de todas as pessoas envolvidas (assaltantes, equipe e clientes), e desencadeia uma dinâmica em que as personagens se tornam tanto perpetradoras quanto alvos de atos de maldade.

Ainda que a mudança de atitude do Brasil quanto ao cinema de horror seja notável, a cultura cinematográfica brasileira negligenciou o gênero por muitas décadas. Laura Cánepa (2008, p. 106) sustenta que a historiografia é unânime em apontar *À Meia-Noite Levarei sua Alma* (1964), o primeiro filme de José Mojica Marins a contar com a personagem do agente funerário Zé do Caixão, como o marco inicial do cinema de horror no país. De acordo com a linha do tempo proposta por Cánepa, a segunda metade da década de 1960 marca o auge do gênero no Brasil. A partir dos anos 1970, as produções são esparsas, ainda que algumas pornochanchadas e filmes da Boca do Lixo paulistana tenham alguns pontos de contato com o horror. Para Cánepa, a retomada ocorre entre 1994 e 2007 e, em vista do salto quantitativo e qualitativo observado na última década, é possível que estejamos presenciando uma era de ouro do horror nacional (2008, p. 107). Para o crítico Carlos Primati (2019), a liberdade que o cinema nacional proporciona a seus criadores (ao contrário do que se vê na indústria estadunidense, pautada pelo sucesso comercial e na repetição de certas estruturas formulaicas) e a configuração de cenários sociais ideais para a criação de obras de horror no Brasil são fatores que nos permitem entender o crescimento recente e exponencial do gênero.

Aqui não deve ser ignorada uma mudança cultural tanto do público quanto de quem produz conteúdo ficcional no país. Distribuidoras, estúdios, canais de TV, atrizes e atores passaram a enxergar o horror não como um gênero de nicho e secundário, mas como uma opção viável e rentável de arte e entretenimento.

Artistas consagrados pela televisão, portanto historicamente distantes da ficção de horror, como Antônio Fagundes (*Quando Eu Era Vivo*), Cláudia Abreu (*O Rastro*), Marjorie Estiano (*As Boas Maneiras*) e Daniel de Oliveira (*Morto Não Fala*) estrelaram filmes de horror recentemente, e *O Animal Cordial*, objeto da presente análise, tem como estrela o ator Murilo Benício, consagrado em novelas da TV Globo em gêneros mais comumente aceitos, como a comédia – *Vira-Lata* (1996), *Pé na Jaca* (2006), *Ti-ti-ti* (2010) – e o drama – *O Clone* (2001) e *A Favorita* (2008).

Também contribuiu para o crescimento do horror no Brasil a presença de diretores e produtores brasileiros em indústrias e academias de cinema de outros países. Exemplar neste sentido é o caso do carioca Rodrigo Teixeira, hoje um consolidado produtor internacional que tem em seu currículo *Me Chame Pelo Seu Nome* (2017) e *Ad Astra – Rumo às Estrelas* (2019). Entretanto, um de seus filmes mais significativos é *A Bruxa* (Robert Eggers, 2015), frequentemente lembrado nas discussões sobre os novos rumos do cinema de horror no mundo e que facilmente se afilia ao horror histórico/colonial, ao horror *folk*, e até mesmo ao pretensioso rótulo *pós-horror*. Além de Teixeira, também tiveram experiências internacionais com o horror Dennison Ramalho – *O ABC da Morte 2* (2014), *Morto Não Fala* (2019) – e Gabriela Amaral Almeida, diretora de *O Animal Cordial*.

De maneira análoga, o público espectador também adaptou seu gosto e suas práticas de consumo. A TV aberta, marca registrada da mídia brasileira durante décadas, hoje perde espaço para plataformas de *streaming*, para a modalidade

pay-per-view, para a pirataria, e também para o cinema, cuja diversidade de opções naturalmente inclui filmes de horror.

Essas mudanças nos hábitos e consumo de mídia no Brasil ocorrem em meio a uma reconfiguração social do país pautada pela polarização política e pela cegueira ideológica. Problemas endêmicos e históricos como a corrupção, a desconfiança da sociedade para com as instituições políticas, manifestações de intolerância expressas pelo racismo, misoginia e LGBTfobia são sintomas do retorno de fantasmas tipicamente brasileiros, tais como o passado escravagista e o folclórico “homem cordial”, apresentado por Sérgio Buarque de Holanda em seu clássico *Raízes do Brasil* de 1936. Aliás, a possível referência do título do filme de Gabriela Amaral Almeida ao conceito de Holanda seria uma perversão amarga da ideia de que hospitalidade e generosidade constituem “um traço definido do caráter brasileiro, na medida, ao menos, em que permanece viva e fecunda a influência ancestral dos padrões de convívio humano” (HOLANDA, 1987, p. 147).

Defendo aqui que o cenário atual do Brasil é ideal para uma ressignificação do Gótico brasileiro na contemporaneidade, e que *O Animal Cordial* é exemplar disso na medida que suas tensões e conflitos são fruto do retorno de alguns de nossos fantasmas. Entendo que a ideia de fantasmas no e do Brasil pode ser pouco ortodoxa para o estrangeiro, muito em função do estereótipo do homem cordial e de sua subsequente alimentação – inclusive por parte do próprio povo brasileiro. Mas o fato é que nosso país é e sempre foi assombrado, e nossos fantasmas são particularmente traiçoeiros: em alguns casos remontam a um passado muito

distante, em outros, estão simbolicamente representados no presente através de comportamentos e atitudes. Resquícios de nosso passado colonial, tais como a escravidão, a exploração, a intolerância, o conformismo determinista e a desumanização são a raiz e a matéria-prima atávica da violência avassaladora, da corrupção endêmica, de todas as formas de preconceito e da famosa “síndrome do cachorro vira-lata”, tal como a descreveu Nelson Rodrigues.

Os fantasmas presentes e passados se esgueiram por um ambiente amplamente variado em termos geográficos, sociais, políticos e raciais, o que fica bem evidente ao olharmos a produção de horror do cinema brasileiro da última década. *O Rastro*, por exemplo, combina *tropoi* tipicamente góticos – a propriedade enorme e decadente, o fantasma e o delírio – com uma essência absolutamente brasileira, visto que a propriedade em questão é um hospital desativado devido ao desvio de verbas. Já *A Noite dos Chupacabras* e *Exterminadores do Além Contra a Loira do Banheiro* (Fabrício Bittar, 2018) exploram lendas brasileiras – uma bem interiorana e outra bem urbana. Até mesmo as diferentes regiões do país são personagens de filmes de horror, como o mangue em *Mangue Negro* e o sertão em *Condado Macabro*.

O Animal Cordial, por sua vez, explora o sufocamento e o confinamento em seu cenário, já que toda a ação do filme transcorre nas dependências de um restaurante. Aí reside apenas um de tantos paradoxos que o filme apresenta, pois seus horrores são, como veremos a seguir, facilmente reconhecidos pelo público brasileiro, mas seu cenário não é nacionalmente

marcante. O título do filme é também paradoxal, visto que os termos “animal” e “cordial” podem sugerir a simultaneidade da domesticidade e da selvageria. Tal ideia se manteve na versão do título usada para comercialização do filme em países de língua inglesa – *Friendly Beast*, que poderia ser traduzido como “a besta amistosa” ou “o monstro amistoso”. Finalmente, poderíamos apontar ainda um terceiro paradoxo, que remete ao aspecto gráfico do filme, caracterizado pelo realismo dos efeitos e pela abundância de sangue. Ao final da experiência, o espectador percebe que o sangue e violência são meros acessórios para males mais complexos e perigosos.

O filme nos apresenta, logo em sua primeira cena, Inácio, o proprietário do restaurante La Barca, naquele que parece ser apenas mais um dia normal de trabalho. Faltam quinze minutos para o restaurante fechar, e um cliente solitário come um prato de carne de coelho – animal cuja anatomia decora o fundo vermelho da sequência de créditos iniciais do filme, sugerindo assim uma certa cordialidade animal pela primeira vez no filme. Alguns funcionários saem um pouco antes das dez da noite para não perderem seus ônibus para casa. Tal como milhões de outros brasileiros, eles vivem na periferia e trabalham no centro. Os únicos membros da equipe que permanecem com Inácio são a garçonete Sara e Djair, chef de cozinha.

Inácio vai ao banheiro e discute com sua esposa pelo telefone. O uso de palavras de baixo calão proferidas aos berros denota um contraste com a civilidade demonstrada por ele até então. Neste ponto é inevitável pensar que o animal cordial a que alude o título é Inácio, até porque a conversa transcorre com ele em frente

ao espelho, o que proporciona não só ao público, mas também ao próprio personagem, a possibilidade de ver a cordialidade desaparecer de seu rosto para dar lugar ao mal. As dualidades bem/mal e repressão/satisfação trabalhadas por Stevenson em *O Médico e o Monstro* (1886), e tão caras à ficção gótica como um todo, são inescapáveis aqui. Dois outros momentos de Inácio em frente ao espelho no banheiro nos revelam sua fluidez entre a animalidade e a cordialidade: primeiramente, ele ensaia respostas a uma entrevista que dará em poucos dias na qual pretende tomar para si o crédito pela criação de pratos na verdade concebidos por Djair; e, mais adiante, em momento de fúria, ele quebra o espelho com um soco, e o jogo de câmeras o faz contemplar uma visão distorcida e múltipla de si mesmo.

Dez minutos antes do fechamento do restaurante, um homem e uma mulher chegam e exigem serviço. Inácio decide servi-los, e Sara, cuja disposição para agradar o chefe já é clara a esta altura, garante não se importar com o trabalho extra e se oferece para tomar o pedido. Descobrimos que o casal é formado por Bruno e Verônica, e que o esforço que fazem para frisar seu pertencimento a uma elevada classe social é hercúleo: usam roupas e joias elegantes, falam sobre viagens internacionais e pedem o que querem sem preocupações com os preços no cardápio. Mas como típicos membros daquilo que Jessé de Souza chama *a elite do atraso*, a demarcação da classe social praticada pelo casal inclui humilhar Sara quando ela não consegue pronunciar adequadamente o nome de um tipo de uva francesa. A garçonete sai abatida, e Inácio busca impressionar o casal demonstrando seu conhecimento sobre uvas e harmonizações.

Superado (ao menos aparentemente) o triste episódio, a comida e o vinho são servidos. A seguir, Djair surge no salão principal vestindo sua saia. Ao avisar a Inácio que precisam ter uma conversa, fica claro que há uma tensão anterior entre os dois. Inácio ordena que Djair espere na cozinha, mas ele nega, e revela uma longa cabeleira amarrada em um rabo de cavalo. A feminilidade de Djair constrange Inácio, Bruno e Verônica, e a tensão já existente devido ao episódio envolvendo Sara fica ainda maior.

Uma análise das cenas iniciais nos permite notar uma manifestação mais clara dos fantasmas góticos brasileiros que permeiam a trama de *O Animal Cordial*. Primeiramente, o local isolado, que em séculos anteriores fora uma abadia, o castelo ou o cemitério, agora dá lugar a um restaurante que, apesar de localizado em um bairro central de uma grande cidade, encontra-se afastado por ser em uma rua pequena e por sua fachada discreta. Esta insularidade gótica é responsável pela plausibilidade dos eventos, posto que ninguém, nem mesmo a polícia, passa perto do La Barca. As tensões aludidas anteriormente também se desenvolvem devido à presença de mecanismos próprios da ficção gótica, que em *O Animal Cordial* são ressignificados de modo mais claro para o público (sobretudo o brasileiro) contemporâneo: os extremos, os exageros, as caracterizações dramáticas e as diferenças são o fio condutor da ação. Por se tratar de um espaço pequeno e confinado é inevitável que elas culminem em tensões.

O primeiro cliente focalizado é um homem corpulento, que janta solitário seu prato de carne de coelho. Ao servi-lo,

Sara comenta que é um prato muito pequeno para um homem daquele tamanho, o que sugere de modo inocente que o La Barca já é cenário de tensões e desequilíbrios.

A cena com o casal evidencia que Sara é simplória e esforçada em excesso. Djair, além de ser do nordeste do Brasil e de ter pele negra, é um homem afeminado, e a simultaneidade do masculino e do feminino em seu ser são suficientes para monstrificar seu corpo. Ambos são exemplos daquilo que Jessé de Souza provocativamente chama de “ralé de novos escravos” (2019, p. 156), um grupo cuja servidão pressupõe – assim como na época em que a escravidão era oficialmente parte do *status quo* no Brasil –, “a animalização e humilhação do escravo e a destruição progressiva de sua humanidade, como a negação do direito ao reconhecimento e à autoestima” (SOUZA, 2019, p. 79).

Bruno e Verônica deveriam ser caricaturas, mas infelizmente representam um tipo de indivíduo que se encontra no Brasil com relativa facilidade: pessoas com alto poder aquisitivo e grosseiras no trato com o outro – o Outro que, por sua repelência e inadequação, converte-se em monstro gótico, em criatura abjeta e desprezível. O comportamento do casal perante os empregados do La Barca enfatiza sua “autopercepção de classe sensível e de bom gosto, mostrando que essa forma é essencial para toda a distinção das classes do privilégio em relação às classes populares” (SOUZA, 2019, p. 157). Assim, a ignorância e simplicidade de Sara, bem como a figura de Djair, são motivos de escárnio. Já Inácio parece ser quem mais consegue manter a normalidade física e psíquica, o que sabemos não ser o caso devido à sequência de cenas no banheiro testemunhada anteriormente.

A discussão entre Djair e Inácio não progride porque um outro fantasma, o da violência urbana, entra em ação. Uma dupla de jovens armados invade o restaurante, e, aos palavrões, rende as pessoas. Um deles agarra o seio de Verônica e coloca a mão dentro de sua calça, tocando-a na região genital. Inácio então saca sua arma escondida e executa o bandido na frente de todos, naquela que será apenas a primeira morte da noite. O outro ladrão acaba rendido e amarrado a uma cadeira, e alega que o plano do assalto é de autoria de Sara, com quem ele diz ser casado. Ela nega veementemente, e coloca-se a partir deste ponto como parceira e cúmplice de Inácio. Eles especulam sobre a possibilidade de ligar para a polícia, mas temem que a repercussão do caso torne-se publicidade negativa para o estabelecimento.

A partir desse ponto, *O Animal Cordial* deixa de ser uma história de tensões para focar a carnificina e a violência. Inácio e Sara mantêm como reféns Djair, Bruno, Verônica, o cliente solitário que comia coelho, e o segundo ladrão. Verônica tenta escapar, e torna-se a segunda vítima de Inácio, que mais adiante também atira no ladrão e no homem que jantava sozinho. Em meio a poças de sangue e cadáveres, Sara e Inácio discutem se o melhor a fazer é fugir ou incorporar a carne dos defuntos ao menu do restaurante. A exemplo de Inácio, Sara também tem sua duplicidade gótica exposta ao “tornar-se” Verônica: ela passa o batom da mulher, rouba seus brincos, e até mesmo copia o penteado da morta.

A experiência parece empoderar Sara, que se torna não apenas uma protagonista a partir deste momento, mas, também, o animal cordial referido no título. É sintomática a cena em que Sara e Inácio fazem sexo em cima de uma poça de sangue no chão do restaurante:

ela comanda as ações e o ritmo da relação, ao mesmo tempo em que se empapa no sangue caído no chão. Também é devido a uma decisão de Sara que Djair consegue escapar, e é pelas mãos dela que Inácio encontra seu fim: após esfaqueá-lo, a garçonete desmembra seu corpo com uma faca elétrica.

Apresentado pela crítica do Brasil como um *slasher*, *O Animal Cordial* apresenta características que o ligam a esse gênero e ao gótico. Ambos os gêneros têm em comum a predileção por narrativas que exploram as trevas visual e metaforicamente. Eles foram historicamente relegados pela crítica e pelo público por terem sido considerados formulaicos, limitados e superficiais e, em termos de crítica acadêmica tradicional, tanto o *slasher* quanto o gótico sofreram aquilo que “de pior” pode acontecer a um gênero ficcional: tornaram-se frequentemente associados à psicanálise. De fato, os *slashers* são “tipificados por um estilo genérico de horror originário dos aspectos visualmente sensacionais do gótico: o isolamento, o tempo horroroso, a violência inexplicável, a vantagem real do *serial killer*, e a nudez feminina gratuita” (GROOM, 2012, p. 135)¹.

Vera Dika e Carol J. Clover, as teóricas pioneiras do *slasher*, apontam a presença de alguns elementos recorrentes em filmes de horror lançados nos EUA entre o final dos anos 1970 e a metade dos anos 1980, e que mais tarde convencionou-se incluir debaixo do guarda-chuva do *slasher*: a despersonalização do assassino, seu rosto coberto, a adoção da câmera em primeira pessoa (*POV* câmera ou

1 As citações de obras sem tradução em português são de minha autoria.

I-camera), a tensão sexual envolvendo a heroína que não apenas “se eleva perante o resto da comunidade jovem porque ela pode ver e usar a violência, mas também [porque] ela é menos extensivamente colocada na posição de objeto sexual do olhar do assassino” (DIKA, 1987, p. 91), além da perda de poder de tradicionais figuras de autoridade, tais como pais, professores, psiquiatras e policiais.

Anos depois, Clover sugeriu que aquela personagem que Dika chama de “heroína” torna-se a “garota final” (*final girl*), aquela que encontra “os corpos mutilados de seus amigos e percebe a total dimensão do horror que a precedeu e de seu próprio perigo; ela é perseguida, encurralada, ferida; nós a vemos gritar e tropeçar. Cair, levantar e gritar novamente; ela é o terror abjeto personificado” (CLOVER, 2015, p. 35). Finalmente, Clover ressalta o caráter fálico das armas utilizadas pelo assassino, que acabam por tornar-se “extensões pessoais do corpo que aproximam atacante e atacada em um abraço primitivo, animal” (CLOVER, 2015, p. 32). Alguns dos mais famosos *slashers* incluem os filmes das franquias *Halloween* (1978), *Sexta-Feira 13* (1980) e *A Hora do Pesadelo* (1984), além de títulos como *A Morte Convida para Dançar* (Paul Lynch, 1980), *Noite das Brincadeiras Mortais* (Fred Walton, 1986), *Chamas da Morte* (Tony Maylan, 1981) e *Dia dos Namorados Macabro* (George Mihalka, 1981).

O entendimento de que *O Animal Cordial* é de fato um *slasher* requer reconhecermos a presença de alguns destes elementos: ainda que os assassinos – Inácio, e depois

Sara – não tenham seus rostos cobertos, eles passam por um processo de despersonalização que se engendra no paradoxo proposto pelo filme. Ambos nos são apresentados como seres humanos racionais e controlados, até que passam a matar e objetificar outras pessoas. A tensão sexual também está presente, e tem seu ápice na já referida cena de sexo. E aqui também, tal qual no *slasher* clássico, as instâncias de controle estão em crise, pois não há polícia ou outra organização que proteja as pessoas de assaltos, invasões, assassinato e mutilação.

Quanto à garota final, não resta dúvida de que Sara é a personagem que melhor se presta a desempenhar tal papel. Entretanto, o gozo que ela demonstra ao longo do filme – não apenas no sexo, mas também na tomada de decisões e na cena final de desmembramento do corpo de Inácio, a quem ela acabara de matar – é incompatível com as garotas finais dos *slashers* dos anos 1980. Entretanto, faz-se necessário salientar que, enquanto as garotas finais tradicionais são adolescentes, Sara é uma mulher adulta, o que faz a diferença em termos da figuração da personagem. Ademais, garotas finais de *slashers* recentes também inverteram o paradigma, e tornaram-se assassinas implacáveis dos monstros que as assombravam, como nos *reboots* de *A Hora do Pesadelo* (Samuel Bayer, 2010) e *Halloween* (David Gordon Green, 2018).

Quanto aos elementos góticos presentes no filme, podemos citar a estética negativa (fotografia escura com predominância de tons escuros e vermelhos, escatologia, grafismo), a ambivalência paradoxal (o animal cordial, a frágil mulher

assassina), a exacerbação de sentimentos e sensibilidades (aqui articulados com preconceitos e outras questões sociais), além da presença de imagens exageradas, amplificadas, talvez até hiperdramáticas, como na cena que mostra a relação sexual caricata onde as pessoas envolvidas estão em cima de uma poça de sangue e se sujam com este mesmo sangue de forma ritualística, ou a sequência de desmembramento de um corpo humano ao som de música clássica. *O Animal Cordial* nos apresenta liberdades poéticas e fugas da realidade baseadas em possibilidades reais, tais como um assalto em um restaurante de cidade grande ou o descontrole de um indivíduo armado, de tal modo que somos lembrados que

[c]onvenções e o artificialismo da literatura gótica, contudo, não produzem, necessariamente, fugas da realidade. Por meio de seus temas e figuras recorrentes, o Gótico tornou-se uma tradição artística que codificou, mediante narrativas ficcionais, um modo de figurar os medos e expressar os interditos de uma sociedade. (FRANÇA, 2017, p. 24)

A despersonalização é um elemento crucial na trama, pois permite que o filme funcione como o espelho que Inácio contempla. *La Barca* (um nome que sugere um tipo de confinamento) torna-se um microcosmo para o Brasil, país onde o horror foi e é institucional (HANSEN apud FRANÇA, 2017, p. 19). No restaurante se encontram homens e mulheres de diferentes realidades sociais, financeiras, raciais, religiosas e origens geográficas. A atitude arrogante de Bruno e Verônica emula o comportamento da elite do atraso: Inácio é o pequeno empresário que trabalha muito, o cliente que come coelho é o aposentado,

Sara é a mulher pobre, sempre limitada em vários aspectos, Djair é o imigrante do nordeste batalhando por uma vida melhor no sul desenvolvido, e os dois ladrões são marginais tanto social quanto geograficamente, assim como os funcionários do restaurante que precisam ir embora mais cedo para não perderem seu ônibus de volta para a periferia onde moram.

Inácio tem direito de reagir com violência quando seu negócio é atacado? As epifanias e catarses de Sara servem de alguma forma para atenuar seus crimes? Um cidadão “de bem” tem direito de matar um, ou talvez dois criminosos? Há decência no ato de matar um criminoso? A decência e a moral fazem alguma diferença quando o objetivo é salvar vidas, ou acabar com elas? A decência e a moral precedem de algum modo o dinheiro e a educação?

Tais perguntas são obviamente retóricas, e não há resposta absolutamente certa para elas. Todavia, no Brasil de hoje elas parecem particularmente complexas. As polarizações sociais e políticas sem precedentes causaram mudanças profundas no país, e ambos os lados do jogo político apelaram à decência para conseguir votos. Na disputa presidencial de 2018, a eleição do candidato Jair Bolsonaro pautou-se pela defesa de valores ditos tradicionais para apelar a grupos cuja decência se supõe mais óbvia e/ou cujos valores parecem ser preponderantes, tais como evangélicos, as forças armadas, famílias de classe média alta residentes em zonas centrais, caucasianos e heterossexuais em geral, além de apoiadores de valores patriarcais e estruturas sociais tradicionais.

Um fantasma que parece ter encontrado solo fértil para se manifestar no Gótico contemporâneo brasileiro é o do “macho

ferido”. A recorrência de pautas feministas nas discussões em vários âmbitos do Brasil e a defesa aberta de direitos das pessoas LGBTQIA+ deslocou o homem tradicional, que de repente deixou de se identificar como o único ou maior provedor ou tomador de decisões. *O Animal Cordial* também pode ser visto como uma parábola sobre um homem que, em vista das circunstâncias, decide resolver as coisas como “nos velhos tempos”, quando talvez um homem pudesse se encarregar da própria vida e cuidar de si usando sua arma. Esta é uma abordagem interessante à ressignificação do tropo *slasher* da perda de autoridade das figuras tradicionais.

Quanto ao Gótico, *O Animal Cordial* é clássico e contemporâneo porque nos sinaliza o retorno do passado fantasmagórico por meio de práticas e comportamentos que moldam a sociedade brasileira há séculos. O monstro não é apenas espectral ou sobrenatural – ele está em nós, é nosso, e nos pergunta por que o criamos, como sugere Jeffrey Jerome Cohen (1996) em suas famosas sete teses sobre o monstro. O *locus horrendus*, o lugar onde o mal acontece e que de algum modo estimula seus visitantes a perpetrar atos de maldade, parece ser apenas mais um bistrô elegante, mas acaba sendo palco de assassinatos, especulações de canibalismo e tentativas de encobrir crimes. A multiplicidade cultural e social que os poucos personagens do filme representam acabam por fazer do La Barca um Brasil em miniatura. E se partirmos do princípio que *O Animal Cordial* é, além de um *slasher* e de um representante do gótico brasileiro, uma história sobre pessoas que fazem o mal quando têm a oportunidade, podemos

depreender que o Brasil, apesar de sua riqueza, multiplicidade e paradoxos, tende a continuar sendo um país onde a decência é usada para justificar atos atrozes de preconceito e violência. Por mais triste que essa realidade seja, ela garante que o Gótico e o horror permaneçam importantes mecanismos de expressão artística.

REFERÊNCIAS

CÁNEPA, Laura Loguercio. *Medo de quê? Uma história do horror nos filmes brasileiros*. 2008. 483p. Tese de Doutorado – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2008. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285159>. Acesso em: 11 nov. 2019.

CLOVER, Carol J. *Men, Women and Chainsaws: Gender in the Modern Horror Film*. Princeton: Princeton Classics, 2015.

COHEN, Jeffrey Jerome (Ed.) “Monster Culture (seven theses)”. In: *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

DIKA, Vera. “The Stalker Film, 1978-81”. In: WALLER, Gregory A. (Ed.) *American Horrors*. Chicago: University of Illinois, p. 86-101, 1987.

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

GROOM, Nick. *The Gothic: a Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press, 2012.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Coleção Documentos Brasileiros. 19. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1995.

O ANIMAL Cordial. Direção de Gabriela Amaral Almeida. 2018. (98 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5TGWyu8dv0>. Acesso em: 11 nov. 2019.

PRIMATI, Carlos. “A beleza do cinema de horror brasileiro é não se preocupar em imitar”. *In: Revista Galileu*. 16 out 2019. Entrevista concedida a Oscar Nestarez. Disponível em: https://revistagalileu.globo.com/Cultura/noticia/2019/10/beleza-do-cinema-de-horror-brasileiro-e-nao-se-preocupar-emimitar.html?fbclid=IwAR2tkZCRfBKEYK8C8vqKoIRNf5SYekfWfFw_yCatV1I76ufJW_OK8syREcA. Acesso em: 10 nov. 2019.

SOUZA, Jessé de. *A Elite do Atraso*. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2019.



**O GÓTICO BRASILEIRO
EM *ÚRSULA* (1859),
DE MARIA FIRMINA DOS REIS**

FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

Ú*rsula*, publicado em 1859 em São Luís do Maranhão, permaneceu desconhecido por mais de cem anos, junto com sua autora, Maria Firmina dos Reis (1822-1917), professora, mestiça e abolicionista. Quase trinta anos antes do 13 de maio, o romance, além de defender o fim da escravidão e denunciar a opressão e a crueldade na sociedade escravagista da época, deu voz e protagonismo aos personagens escravizados e retratou-os com heroísmo, revestidos de dignidade e pathos. Curiosamente, nessa obra de testemunho do Brasil do Segundo Reinado, o modo gótico se faz presente de forma explícita, a partir de alguns de seus elementos-chave, como o aristocrata malévolo, a donzela em apuros, o *locus horribilis* e o legado de um passado que assombra os personagens, em uma narrativa sobre o gênero gótico que, como diz Fred Botting (1996, p. 4), traz as marcas do excesso e da transgressão. Apesar de ser um romance de autoria feminina, nele se pode perceber aspectos do que se convencionou denominar como “Gótico masculino” – que tem por tema central a ruína do patriarcalismo decretada por potências ligadas ao feminino (WILLIAMS, 1995, p. 108), tal como ocorre no romance gótico inaugural, *O Castelo de Otranto* (1764), do inglês Horace Walpole, que,

com efeito, apresenta vários elementos que parecem ter sido aproveitados intertextualmente em *Úrsula* pela autora. O romance de Maria Firmina dos Reis se situa na aurora do “Gótico brasileiro” (BARROS, 2014, p. 82) em nossa literatura, uma vez que apresenta elementos do gênero mesclados à cor local, em voltagem oswaldianamente antropofágica por incorporar a maquinaria gótica inglesa do século XVIII, processá-la e apresentá-la como produto autóctone, o que, no romance brasileiro da década de 1930, também se fará presente nas narrativas de Cornélio Penna, Lúcio Cardoso e José Lins do Rego (BARROS, 2014, p. 91).

Na cultura brasileira, a escravidão que aqui vigorou por quase quatro séculos tem até hoje permanecido como o nosso “esqueleto no armário”. De fato, o jornalista Bolívar Torres a considera o nosso “fantasma histórico” (2019, p. 1). O romance gótico inglês do século XVIII tinha por cenário o passado medieval, representado pelo castelo mal-assombrado, verdadeira alegoria da tradição que sobrevivia arruinada e espectral na modernidade iluminista. No Gótico brasileiro, tal tradição fantasmática se configura principalmente no etos patriarcal expresso no binômio casa-grande e senzala. A modernização do Brasil se dá de forma tardia e, no século XX industrializado, tal espaço ligado aos antigos senhores e escravos irrompe nas narrativas dos romancistas de 1930 na forma do avatar gótico do passado que assombra o presente. Em entrevista concedida a Bolívar Torres para o jornal *O Globo*, por ocasião do lançamento de seu livro sobre a escravidão brasileira,

o jornalista Laurentino Gomes reconhece a forte marca deixada por esse sistema em nosso país, ao mesmo tempo que o apresenta revestido de fantasmagoria:

Assombrações só desaparecem quando as confrontamos, tentando entendê-las. Mas, em vez de resolver os problemas deixados pela escravidão, fomos construindo mitos sobre nós mesmos, como se o Brasil fosse um país de escravidão mais benévola, patriarcal. Como se fôssemos uma democracia racial. É hora de olhar a escravidão e ver que ela é responsável pelo que somos hoje. (GOMES apud TORRES, 2019, p. 1)

A escravidão como “assombração”, como “fantasma histórico”, constitui o cerne do *Southern Gothic*¹ – o Gótico do sul dos Estados Unidos, com o seu legado senhorial das *plantations*. “A história da escravidão permanece muito próxima da origem sombria do *Southern Gothic*” (ELLIS, 2013, p. xx), afirma o crítico Jay Ellis. E, da mesma forma, ela constitui também o cerne do Gótico brasileiro, que traz à cena as fantasmagorias do passado monárquico, aristocrático, senhorial e escravocrata da história do Brasil.

Firmina dos Reis é uma das primeiras romancistas brasileiras: seu romance de 1859, precedido por *Dedicação de uma amiga*, de Nísia Floresta (Niterói, 1850), e *D. Narcisa de Villar*, de Ana Luisa de Azevedo e Castro (Rio de Janeiro, 1858), faz dela uma das pioneiras em nossas letras (MUZART, 2018, p. 23). Não se sabe o porquê do desaparecimento de Úrsula por mais de um século até ser descoberto em um sebo em 1962 por Horácio de Almeida, que o reeditou em 1975.

1 Minha tradução. No original: “the history of slavery remains so close to the dark provenance of Southern Gothic”.

A representação dos escravizados e dos afrodescendentes na literatura brasileira do século XIX era, via de regra, desprovida de dignidade, como explica Laurentino Gomes:

[...] textos, sermões, discursos e crônicas de viagem da época da colônia até o Segundo Império [...] representavam os africanos e seus descendentes como seres ‘pitorescos’, ‘interessantes’, ‘exóticos’, quando não ‘selvagens’ ou ‘pagãos’, a serem salvos da barbárie no seio da Igreja Católica e, portanto, muito diferentes do biotipo padrão dos observadores, todos eles invariavelmente brancos e de ascendência europeia. Essa visão apareceria também no romantismo e no lirismo piegas do movimento abolicionista do século XIX, em poemas como ‘O Navio Negreiro’, de Castro Alves. Seria, nesse caso, reflexo de uma atitude paternalista e culposa de parte da elite intelectual brasileira, aí incluídos escritores e poetas, que enxergaria o negro como um ser ingênuo e incapaz, a ser protegido em nome dos altos valores morais da civilização ocidental, mas ao qual não se dava, de fato, direito de voz e participação nos destinos da sociedade. (GOMES, 2019, p. 29)

A novidade radical de Úrsula é que em suas páginas temos uma defesa do abolicionismo que difere da de um José de Alencar ou da de um Joaquim Manoel de Macedo, para quem os afrodescendentes encarnariam ou o estoicismo abnegado ou a condição de algozes, e quase sempre em segundo plano. Contudo, ao lado do tom político e social, o romance de Firmina dos Reis traz também a novidade de ser construído com vários elementos oriundos do romance gótico inglês epitomizado por Horace Walpole, como já apontamos. Nas palavras de Norma Telles,

o enredo tem elementos românticos, até melodramáticos: o amor dos jovens, a dor, o incesto, a maldição, o cemitério e a morte. Tem também traços claros do Gótico. Nesta história, porém, a heroína não está presa em um castelo, mas amarrada à cama da mãe paraplégica numa das casas do vilão seu tio. Suas aventuras não são por corredores escuros, labirintos e alçapões e sim pela floresta, por veredas, clareiras, paços escuros. É ali que toma suas decisões, é lá que escapa ao vilão. (TELLES, 2018, p. 45)

Também para Eduardo de Assis Duarte, a narrativa “opta pelos esquemas consagrados no romance gótico” (DUARTE, 2018, p. 71) e, mais uma vez nas palavras de Norma Telles, o universo diegético de Úrsula – a província do Maranhão no século XIX, com seus senhores e escravos –, é um “mundo amaldiçoado pela agressividade masculina” (TELLES, 2018, p. 45), onde reconhecidamente sobressaem vários aspectos da maquinaria gótica. É bastante possível que Maria Firmina dos Reis tenha lido o romance de Horace Walpole. Sandra Guardini Vasconcelos aponta que, no Brasil do século XIX, apesar da predominância dos romances franceses na época, é sabido que “desde o decênio de 1820 os romances góticos fizeram parte das levas de romances ingleses que começaram a aportar no Rio de Janeiro” (VASCONCELOS, 2010, p. 13), e Daniel Serravalle de Sá indica a presença de obras de autores como William Beckford, Horace Walpole, Matthew Lewis e Ann Radcliffe disponíveis para o público leitor brasileiro daqueles tempos (SÁ, 2010, p. 22).

O enredo gira em torno do amor desditoso de Tancredo, um jovem fidalgo heroico e virtuoso, e Úrsula, uma donzela ingênua e pura,

filha da Senhora Luísa, uma pobre viúva entrevada. O Comendador Fernando, tio materno que Úrsula jamais conhecera, apaixonou-se por ela e passa a persegui-la. O comendador é um latifundiário poderoso e cruel dono de escravos. Túlio é um rapaz escravizado que se torna o melhor amigo de Tancredo. Susana é uma velha escrava da mãe de Úrsula, que tem pelas duas grandes afeições.

Tancredo tivera uma decepção amorosa. Apaixonara-se pela prima órfã Adelaide, protegida de sua mãe. Seu pai, personagem rigoroso e despótico, é contra o casamento, mas depois, aproveitando-se da ausência de Tancredo e da morte da esposa, casa-se com Adelaide. As personagens femininas do romance oscilam entre dois polos – anjo ou demônio, virtude ou vício – sem meio termo, condizentes com os paroxismos do Romantismo. A mãe de Tancredo e Úrsula encarnam o primeiro polo. Adelaide encarna o segundo, conforme o arquétipo da *femme fatale*, como se pode aferir da narração do próprio Tancredo ao lembrar sua decepção amorosa:

No salão havia um turbilhão de luzes; no fundo, reclinada em primoroso sofá, estava uma mulher de extremada beleza. Figurou-se-me um anjo. A esplendente claridade, que iluminava esse salão dourado, dando-lhe de chapa sobre a fronte larga e límpida circundava-a de voluptuoso encanto.

Era Adelaide.

Adornava-a um rico vestido de seda cor de pérolas, e no seio nu ondeava-lhe um precioso colar de brilhantes e pérolas, e os cabelos estavam enastrados de joias de não menor valor. Distraída, no meio de tão opulento esplendor, afagava meigamente as penas de seu leque dourado.

[...]

Oh! Não sei como não enlouqueci! Em trevas de desesperação tornou-se-me a luz dos olhos, e todo o salão parecia ondular sob meus pés. A mulher que tinha ante meus olhos era um fantasma terrível, era um demônio de traições, que na mente abrasada de desesperação figurava-se-me sorrindo para mim com insultuoso escárnio. Parecia horrível, desferindo chamas dos olhos, e que me cercava e dava estrepitosas gargalhadas. Erguia-se para mim ameaçadora, e abraçava e beijava outro ente de aspecto também medonho, ambos no meio de orgia infernal cercavam-me e não me deixavam partir.

Se durou muito este fatal pesadelo, não o posso dizer. Quando acordei debatia-me no tapete aos pés dessa mulher orgulhosa. Dissiparam-se-me as trevas, a luz voltou-me e com ela apagaram-se as ondas de fogo, que rodeavam essa pérfida criatura. Encarei-a de face – estava impassível e fria como a estátua do desengano. (REIS, 2017, p. 81-82)

Reverberando nas passagens acima um demonismo a Matthew Lewis², a narrativa de Firmina dos Reis apresenta aqui seus primeiros influxos do Gótico. Tancredo sai desnordeado, montado em seu cavalo, tem um acidente na estrada e é salvo por Túlio, jovem negro escravizado que o leva à casa de sua senhora, D. Luísa. Lá, ele recebe os cuidados de filha de D. Luísa, a jovem donzela Úrsula. Eles se apaixonam e trocam juras de amor. Uma tarde em que Lúcia vai à floresta para ficar a sós com seus pensamentos, Úrsula se depara com seu tio, o Comendador Fernando, a quem jamais havia visto até então. Entra em

2 Autor do romance gótico *O Monge* (*The Monk*, 1796), notório pelas descrições explícitas do par luxúria e satanismo.

cena o principal elemento gótico da narrativa, a paixão cruel do Comendador pela jovem, que passa assim a reeditar os arquétipos do aristocrata malévolo/monstruoso e da donzela em perigo.

Os vilões dos romances góticos de Ann Radcliffe, com sua origem nobre, sua “face pálida” e seus “olhos inesquecíveis”, ajudaram a compor nas décadas seguintes o arquétipo do homem fatal byroniano, segundo nos informa Mario Praz (1996, p. 76). Na narrativa de Maria Firmina dos Reis, a descrição do semblante do Comendador Fernando é plena de evocações dos vilões de Radcliffe:

Esse homem não estava no verdor dos anos; mas sua fisionomia, suposto que severa e pouco simpática, nessa hora crepuscular, que dá certa sombra a toda a natureza, não denunciava a sua idade. A pele sem rugas, os olhos negros e cintilantes, tinham um quê de belo; mas que não atraía. Era de estatura acima da medíocre, esbelto, e bem conformado; e as feições finas davam-lhe um ar aristocrático, que, quando não atrai, sempre agrada. (REIS, 2017, p. 109)

No romance de Firmina dos Reis, de modo análogo à perseguição da jovem Isabella pelo príncipe Manfredo em *O Castelo de Otranto*, Úrsula passa a ser alvo do desejo impetuoso de seu tio. Tal como no enredo de Walpole, no qual a monstruosidade se faz presente na luxúria incestuosa do vilão pela donzela, também em Úrsula o desejo sexual daquele que detém o poder patriarcal constitui a principal fonte do terror:

Malgrado seu, Úrsula começou a sentir-se oprimida pelo olhar do desconhecido, a quem

o seu deixava já de dominar, e caiu de novo sobre o assento talhado no tronco. Era como se esse homem a tivesse magnetizado. A sua vista causava repugnância, queria escaparlhe; mas as forças abandonavam-na e seus belos olhos cor de ébano estavam sobre ele fixos. O terror, a desconfiança, a inquietação, pintavam-se no rosto pálido e aflito, no olhar fixo e pasmado dessa pobre moça. — Meu Deus! – dizia ela consigo – Quem será este homem, e o que quer ele de mim? [...] Ele deu um passo para a donzela, e ela de pronto ergueu-se, trêmula de angústia e de terror, e bradou com ânsia: — Oh! Quem quer que sejais, senhor, que me quereis? Segui o vosso caminho, e deixai-me sossegada e tranquila. (REIS, 2017, p. 109-110)

Começa então o infortúnio da protagonista, que se desenrola na narrativa em forte intertextualidade com o romance de Walpole. Diz o Comendador Fernando a Úrsula em tom de ameaça, do mesmo modo que Manfredo fizera a Isabella:

Rogai ao céu, – acrescentou – meiga e inocente donzela, rogai ao céu para que vos possa esquecer; porque se o meu amor prosseguir assim, extremoso, indomável, apaixonado, haveis de ser minha; porque ninguém me desdenha impunemente. Ouvis? – disse em tom de ameaça, e depois em meia súplica ajuntou – Oh! Por Deus, não troqueis a ventura pela dor, e quem sabe pelo! (REIS, 2017, p. 113)

Por sua vez, a reação de Úrsula está em franca consonância com a postura das heroínas dos romances góticos. Cumpre ressaltar que, no romance de Firmina dos Reis, amor e sexo são colocados como antagônicos e incompatíveis. Nesta narrativa, o sexo pertence ao domínio das mulheres fatais e dos aristocratas

cruéis, e está associado ao diabólico e ao monstruoso, ao passo que o amor ocupa o espaço da virtude, e é desprovido de anelos carnis. Quando relata sua história, Tancredo compara a paixão que tivera por Adelaide ao amor que sente por Úrsula, que ele descreve como sendo casto e puro. Assim, do mesmo modo em que nas narrativas góticas da literatura inglesa o sexo é da ordem da transgressão e se apresenta como principal causa do pavor da heroína, no romance de Firmina dos Reis a reação de Úrsula reduplica o mesmo medo de Isabella: “Esta ameaça horrível, dita com voz alterada, e em tais horas, eriçaram os cabelos da moça, que ficou pálida e queda de horror” (REIS, 2017, p. 113). Tal inscrição do sexo como principal causa do medo e sua associação com a monstruosidade e com as potências infernais é corroborada no trecho abaixo de Úrsula, em que a donzela tenta dormir, mas é assombrada pelo pesadelo do desejo sexual:

E ela fechou os olhos, mas na mente se lhe figurava constantemente aquele rosto severo, ardente, apaixonado, e ameaçador, aos ouvidos lhe retumbava o som da sua voz: – era como se ainda o visse, ainda o ouvisse, e ela desanimada e sem forças procurava desvanecer essa visão infernal. Depois de algum tempo de luta interna, exclamou: Oh! Que homem tão ousado, cujo olhar sinistro me amargurou a alma!

Apareceu à noite rebuçada no seu manto de escuridão, e a donzela supôs encontrar o sossego das trevas e no sono; mas trêmula e agitada no seu leito, invocava em balde o sono, que o fantasma se erguia mudo e impassível, e a sua mente alucinada dava-lhe movimento e voz, e ele blasfemava, e ameaçava, e sorria-se

com sarcasmo. Os olhos chispavam fogo, e os lábios agitavam-se convulsos e os membros e o tronco pareciam cobertos de sangue. E ela revolia-se no leito, e o corpo tremia-lhe e o suor corria-lhe, e o peito oprimido ofegava: era um pesadelo insuportável! (REIS, 2017, p. 116)

Cabe a Úrsula, então, pôr-se em fuga, em condição análoga à de Isabella de *O Castelo de Otranto*:

Pobre menina! Correu sem tino, e sem consciência do que fazia, porque acabava de reconhecer em seu tio o caçador, cuja voz e cujas expressões não podiam ser esquecidas. Seu aspecto, suas ameaças, seu amor violento e libidinoso já o tornavam repelente, e agora via nele Fernando P., o perseguidor de sua mãe e talvez o assassino de seu pai!... O coração pulsava-lhe com veemência – parecia querer estalar. Compreendeu toda a extensão do perigo iminente, que estava sobre sua cabeça. Sua mãe pouco poderia viver, Tancredo estava ausente. O comendador ia triunfar, já não havia dúvida. Oh! Essa ideia era horrível! Úrsula correu louca por algum tempo, ora invocando a morte, ora maldizendo a hora de seu nascimento, até que afinal, vencida por tão violentos embates, caiu em uma prostração mórbida [...] (REIS, 2017, p. 121)

Além de ser o agente do medo por seu ímpeto sexual, o Comendador Fernando também encarna a crueldade de sua posição de senhor de escravos, a qual exerce com extremo sadismo, o que lhe ressalta a faceta vilanesca e monstruosa:

Fernando tinha vivido solitário, e desesperado com essa luta terrível do coração com o orgulho: e esses desgostos íntimos, que ele próprio forjava, o tinham embrutecido, e tanto lhe afearam a moral, que

era odiado, e temido de quantos o praticavam ou conheciam de nome.

Ele tornara-se odioso e temível aos seus escravos: nunca fora benigno e generoso para com eles; porém o ódio, e o amor, que lhe torturavam de contínuo, fizeram-no uma fera – um celerado. Nunca mais cansou de duplicar rigores às pobres criaturas, que eram seus escravos! Apraziam-lhe os sofrimentos destes; porque ele também sofria. Eis aí pois a alma implacável na maldade do irmão de Luísa. (REIS, 2017, p. 121)

A escravidão, assim, se constitui também como uma das principais fontes de horror na narrativa, que constrói o espaço tradicional brasileiro da *Casa-grande & senzala* como *locus horribilis*, em alta voltagem gótica:

[...] o rico sítio de Santa Cruz oferecia aos jovens viajantes o mais belo panorama que se pode imaginar. Era sobre uma colina donde se gozava a poética perspectiva do campo, que a tinham colocado; a sua formosura era portanto natural; porque os renques de coqueiros, que se alinhavam, fazendo um semicírculo em frente da casa do comendador, e dos ranchos dos negros, a mão do tempo e o abandono do proprietário tinham reduzido a um penoso estado de morbidez, que causava dó. Ainda as casas dos escravos, que outrora tinham sido de um aspecto agradável, tapadas de barro e cobertas de telha, hoje mal representavam esse singelo asseio de outras eras. Já arruinadas, desmoronavam-se aqui e ali; porque os desgraçados escravos do comendador, espectros ambulantes, não dispunham de uma só hora no dia, que pudessem dedicar em benefício de suas moradas; à noite trabalhavam ordinariamente

até o primeiro cantar do galo. Esfaimados, seminus, espancados cruelmente, suspiravam pelas duas ou três horas de sono fatigado, que lhes concedia a dureza de seu senhor. (REIS, 2017, p. 136)

Também na clave do *locus horribilis*, o cenário marcadamente gótico do cemitério à meia-noite contribui para a voltagem goticizante em Úrsula:

Para os demais, a hora da meia-noite não tem significação. O comendador Fernando não estava nesse caso – amava; e a sua paixão era ardente e arrebatada como o seu vulcânico coração. Entrou corajosamente no cemitério, onde com terror o acompanharam seus dois pajens horripilados e trêmulos. (REIS, 2017, p. 149)

O desenlace do enredo do romance de Firmina dos Reis é trágico e melancólico como o romance de Walpole. Úrsula foge para se casar com Tancredo em segredo, mas são descobertos pelo Comendador Fernando, que saíra no encalço dos dois. Tancredo é assassinado na frente da noiva, que cai em desespero. O Comendador cumpre sua ameaça de ter Úrsula para si, mas esta enlouquece e morre. Pesaroso, Fernando toma o hábito e termina seus dias em um convento, penitente e arrependido, da mesma forma que fizera Manfredo em *O Castelo de Otranto*. A intertextualidade aqui entre os dois romances não poderia ser mais explícita.

Estudos recentes têm procurado apontar Úrsula como uma ocorrência do “Gótico feminino” em nossas letras. No entanto, como ressalta Anne Williams, o enredo típico do Gótico feminino culmina com o casamento da donzela com o vilão aristocrata

redimido, ao passo que, no Gótico masculino o enredo clássico gira em torno da destruição do patriarcalismo por potências do feminino. Por potências do feminino entende-se tudo o que seja da esfera do dionisíaco, como o sexo, a paixão, a loucura e a morte. É a personagem feminina – a donzela perseguida – o elemento catalizador da destruição do poder patriarcal, representado por Manfredo na narrativa de Walpole e pelo Comendador Fernando no romance de Firmina dos Reis. Ambos agem impulsionados pela potência dionisíaca/feminina da paixão sexual que os catapultam para os papéis de agentes da morte. Manfredo acaba destronado e o Comendador Fernando acaba abandonando a sua fazenda e os seus escravos, terminando os dois em um convento, arrependidos, emasculados de sua virilidade e destituídos da posição de poder que ocuparam enquanto aristocratas. As potências do masculino – poder e virilidade – são, assim, efetivamente derrotadas nos dois romances. Na literatura inglesa, o enredo gótico masculino, trágico (WILLIAMS, 1995, p. 103), está presente nos romances escritos por homens e o enredo gótico feminino, cômico (WILLIAMS, 1995, p. 145), se encontra nos romances de autoria feminina. No caso de Úrsula, apesar da autoria feminina, o enredo segue contundentemente o legado de Horace Walpole e Matthew Lewis, e não se filia em momento algum à tradição de Ann Radcliffe.

Maria Firmina dos Reis e seu romance de 1859 têm sido muito aclamados nos estudos literários das últimas décadas, e é objeto de várias dissertações de mestrado, teses de doutorado, livros e ensaios acadêmicos. Efetivamente, a autora de Úrsula traz a marca do pertencimento à categoria da subalternidade – mulher

e mestiça afrodescendente no Brasil patriarcal e escravista do século XIX. No caso de Firmina dos Reis, não acontece o que Gayatri Spivak acusa como sendo “o perigo de se constituir o outro subalterno apenas como objeto de conhecimento por parte de intelectuais que almejam meramente falar pelo outro” (ALMEIDA, 2010, p. 12-13), pois Maria Firmina dos Reis fala do lugar que ocupa enquanto mulher e enquanto descendente de africanos escravizados. É bastante provável que a proeminência que Firmina dos Reis vem ganhando nos estudos acadêmicos brasileiros seja em parte porque ela é uma voz que havia sido duplamente silenciada. Como ressalta Spivak, “se, no contexto da produção colonial, o sujeito subalterno não tem história e não pode falar, o sujeito subalterno feminino está ainda mais profundamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 67). Firmina dos Reis, no contexto de sua época, reflete, portanto, a assertiva de Spivak de que, dentro de um contexto em que ocupa um lugar subalterno “a mulher se encontra duplamente na obscuridade” (SPIVAK, 2010, p. 70). Os estudos recentes sobre a autora têm procurado resgatá-la desta obscuridade de ter tido sua voz silenciada por mais de cem anos – muito provavelmente pela dupla condição de subalternidade que encarnou durante sua vida na época histórica em que viveu.

De fato, no que se refere à representação do negro e do escravizado, o romance de Firmina dos Reis é pioneiro. Além de ser considerado o primeiro romance abolicionista brasileiro, as personagens Túlio, Mãe Susana e Antero, embora não sejam os personagens centrais da trama, assumem o protagonismo de terem voz na narrativa e questionarem sua condição. O romance

retrata Túlio e Tancredo como “duas almas irmãs” (REIS, 2017, p. 36), assinalando a máxima de que todos os homens são iguais. Mãe Susana, ao rememorar sua infância e juventude na África natal, expõe o continente como espaço de harmonia e civilização, em oposição aos “bárbaros” que a escravizaram, subvertendo, assim, o padrão eurocêntrico (REIS, 2017, p. 102). O velho Antero rememora os ritos de sua cultura ancestral africana (REIS, 2017, p. 167). Assim, na valorização da cultura africana e de seu legado, bem como na defesa da igualdade racial, o romance de Firmina dos Reis ocupa, de fato, um lugar pioneiro em nossa literatura.

Por outro lado, em relação à condição feminina, a autora expressa veementemente o seu endosso aos padrões que a cultura patriarcal impôs à mulher – virtuosa, casta, assexuada, do lar – e ataca ferozmente a mulher que transgride tais padrões, endossando o chavão romântico da dicotomia anjo ou demônio (REIS, 2017, p. 142-143). Assim, Úrsula é uma narrativa libertária para a questão da escravidão e do afrodescendente, mas extremamente conservadora quanto ao papel da mulher na sociedade brasileira do século XIX.

Aqui, interessou-nos ressaltar a aplicação que Firmina dos Reis faz do modo gótico ao contexto histórico, cultural e social do Brasil, resultando em um dos primeiros casos em nossa literatura do Gótico brasileiro, que, posto assuma variadas formas e expressões, tem como uma de suas mais fortes modalidades o cenário da casa-grande e senzala remanescente do Brasil colonial e monárquico como espaço análogo aos castelos medievais mal-assombrados, e como personagem marcante um senhor de engenho ou barão do café enquanto contraparte autóctone do aristocrata

malévolo de vários textos do gênero. No Gótico brasileiro, portanto, elementos da tradição gótica – estrangeiros – são incorporados a cenários e personagens do Brasil, configurando um Gótico de cor local. O Gótico brasileiro, conforme apontado no início, confirma de fato a tese oswaldiana da antropofagia cultural como um dado essencial de nossas manifestações artísticas, literárias e até folclóricas. Tais representações irão se perpetuar ainda por muito tempo na literatura e na cultura brasileiras, como atestam as obras de Gilberto Freyre, Cornélio Penna e Lúcio Cardoso, com suas casas-grandes mal-assombradas (BARROS, 2014), e como atestam os exus e as pombagiras da umbanda, tressuantes de atavios góticos (BARROS, 2017, p. 54-56), conforme já apontamos em outros trabalhos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Sandra Regina Goulart. Prefácio – Apresentando Spivak. *In: SPIVAK, Gayatri Chakravorty. Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida *et al.* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

BARROS, Fernando Monteiro de. *Do castelo à casa-grande: o “Gótico brasileiro”* em Gilberto Freyre. São Gonçalo: SOLETRAS, UERJ, v. 1, n. 27, p. 80-94, jan.-jun., 2014.

BARROS, Fernando Monteiro de. Quadros do Gótico na poesia brasileira. *In: SILVA, Alexander Meireles da; BARROS, Fernando Monteiro de; FRANÇA, Júlio; COLUCCI, Luciana (Orgs.). Estudos do Gótico.* Rio de Janeiro: Dialogarts, 2017.

BOTTING, Fred. *Gothic.* London: Routledge, 1996.

DUARTE, Eduardo de Assis. *Úrsula e a desconstrução da razão negra ocidental.* *In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora.* Rio de Janeiro: Malê, 2018.

ELLIS, Jay. On Southern Gothic Literature. In: ELLIS, J. (Ed.). *Southern gothic literature (Critical insights)*. Ipswich, Massachusetts: Salem Press; Amenia, NY: Grey House Publishing, 2013.

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares (Uma história da escravidão no Brasil)*, v. 1. Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

LEWIS, Matthew. The Monk. In: WALPOLE, Horatio; BECKFORD, William Thomas; LEWIS, Matthew Gregory; SHELLEY, Mary. *Four Gothic novels*. Oxford: Oxford University Press, 1994.

MUZART, Zahidé Lupinacci. Uma pioneira: Maria Firmina dos Reis. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

RADCLIFFE, Ann. *The Italian or The confessional of black penitents: a romance*. Oxford: Oxford University Press, 1981.

REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. 6. ed. Belo Horizonte: PUC Minas, 2017.

TELLES, Norma. Uma maranhense. In: DUARTE, Constância Lima et al (Org.). *Maria Firmina dos Reis: faces de uma precursora*. Rio de Janeiro: Malê, 2018.

TORRES, Bolívar. Veias abertas, eu não sou seu negro: best-seller da história do Brasil, Laurentino Gomes encara agora o fantasma da escravidão e lança o primeiro livro de sua aguardada trilogia sobre o tema. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24-08-2019, Segundo Caderno, p. 1.


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

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida et al. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Prefácio: Gótico nos Trópicos? In: SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador: EDUFBA, 2010.

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

WILLIAMS, Anne. *Art of darkness: a poetics of Gothic*. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.



**FIGURAÇÕES VAMPIRESCAS
EM NARRATIVAS
FANTÁSTICAS DE DOIS
ESCRITORES ANGOLANOS:
ANA PAULA TAVARES E
JOSÉ EDUARDO AGUALUSA**

FLAVIO GARCÍA

Retomar, cíclica e repetitivamente, as mesmas afirmações quando se abordam produções artísticas africanas no universo da crítica do fantástico pode parecer inoportuno a um receptor desavisado. Todavia, tal atitude previne e acautela o crítico face às tendências ainda majoritárias dos estudos africanos. É bastante comum estudiosos da ficção africana, orientados pelos pressupostos teóricos do fantástico, sofrerem ataques daqueles que subordinam a arte a compromissos políticos e ideológicos, cerceando-a a visões estrita e estreitamente sociopolíticas.

No conjunto heterogêneo da literatura africana de língua portuguesa, produzida nos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), de que fazem parte Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, apenas uma pequena parcela da ficção moçambicana vem sendo lida, ainda que muito restritivamente, como vinculável ao fantástico. Nesse recorte, inscrevem-se Anibal Aleluia (2011), que, em um de seus livros, se assume contista do fantástico, e Mia Couto¹, cuja obra tem sido estudada, mundo afora, como algo possível de pertencer a essa vertente ficcional não realista. Ainda que com certa precaução, é possível mencionar esparsamente, por economia,

1 Ao largo de diferentes artigos ou capítulos de livro, de autoria variada, podem-se referir, ilustrativamente, os estudos de António Martins (2008) e de Flavio García (2013), ainda que não sejam os únicos.

sem aqui se detalhar, alguma crítica do fantástico feita a poucas produções de Ungulani Ba Ka Kosa ou de Paulina Chiziane.

Admitindo-se que a narrativa ficcional africana de língua portuguesa, a despeito da qualidade, que não se põe em dúvida ou discussão, apresenta-se mais desenvolvida em Angola e Moçambique do que nos outros três países pertencentes a PALOP. É notório que os caminhos da crítica de arte, acadêmica ou jornalística, não são isonômicos naqueles dois países, mesmo havendo inúmeros pontos de interseção. As pressões sobre o mercado produtor ou crítico de arte, advindas dos movimentos sociopolíticos, é demasiado mais pungente em Angola do que em Moçambique, e a presença de narrativas escritas por ficcionistas angolanos em um volume de “contos de vampiros”, que se assume como “um tipo de narrativa que se integra no género fantástico” (SENA-LINO, 2009, p. 9), não pode deixar de surpreender o leitor disso avisado.

O que talvez justifique, ou mesmo explique, o fato de esses três escritores angolanos – Ana Paula Tavares, Gonçalo M. Tavares e José Eduardo Agualusa – terem aceitado participar do volume coordenado pelo português Pedro Sena-Lino (2009), seja o fato de eles viverem mais tempo fora de Angola e da África, em geral. Ana Paula Tavares está, há mais de duas décadas, em Portugal, tendo concluído seu doutorado na Universidade Católica de Lisboa, e, já há algum tempo, atua como pesquisadora na Universidade de Lisboa. Também Gonçalo M. Tavares mora, já há quase duas décadas, em Portugal, onde tem produzido sua obra, e, ainda que natural de Luanda, é apontado pela crítica como “escritor português”, conforme se informa na

quase totalidade de resultados de pesquisas que se façam na rede digital. José Eduardo Agualusa encontra-se fora de Angola há mais de duas décadas, estudou em Portugal e passou longos períodos no Brasil. Esses escritores convivem com realidades globalizadas, o que lhes permite pensar e produzir bem mais livres das amarras impostas em solo angolano.

Mia Couto tratou dessa questão, denunciando que os “escritores africanos sofreram durante décadas a chamada prova de autenticidade: pedia-se que seus textos traduzissem aquilo que se entendia como sua verdadeira etnicidade” (2009, p. 24). Couto chegou a sintetizar o que se perguntava e se exigia de um escritor africano:

A pergunta é – quanto este autor é ‘autenticamente africano’? Ninguém sabe exatamente o que é ser ‘autenticamente africano’. Mas o livro e o autor necessitam ainda de passar por essa prova de identidade. Ou de uma certa ideia de identidade. Exige-se de um escritor africano aquilo que não se exige a um escritor europeu ou americano. Exigem-se provas de autenticidade. Pergunta-se até que ponto ele é etnicamente genuíno (COUTO, 2005, p. 62).

Mas, observando seu tempo, já no período pós-colonial, conquistadas as independências locais, ele defende que os escritores africanos “são o que são sem que necessitem de proclamação. [...] desejam ser tão universais como qualquer outro escritor do mundo” (COUTO, 2009, p. 24).

Assim, não parece ser equivocado, sequer errôneo, propor que Ana Paula Tavares, Gonçalo M. Tavares e José Eduardo Agualusa sejam escritores autenticamente universais,

publicando seus contos de vampiro na antologia coordenada por Sena-Lino: “O mistério da Rua da Missão”, “A fotografia (a história do vampiro de Belgrado)” e “M., de malária”.

As narrativas fantásticas² são armações³ textuais que semiotizam⁴, inevitavelmente, mundos possíveis⁵ ficcionais⁶

2 Sena-Lino, recorrendo a Tzvetan Todorov (1992), refere-se ao fantástico na perspectiva genológica, definindo-o com base na hesitação transmitida ao leitor, o qual, “enquanto lê, tem de tomar uma decisão, e nesse espaço de dúvida acontece o fantástico, essa hesitação” (SENA-LINO, 2009, p. 9), que o impede de decidir por “realidade ou sonho? Verdade ou ilusão” (TODOROV, 1992, p. 30).

3 Armação, referindo-se aos processos de composição dos mundos possíveis, como macroestrutura narrativa, de arquitetura constelar, em que se interconectam, sucessivamente, submundos de mundos de indivíduos, conforme inter-relações de intensionalidade interna e extensionalidade externa, apontando para referentes acessados nos mundos de base em que os referentes são buscados é termo empregado por Tomás Albaladejo Mayordomo (1992; 1998).

4 Semiotizar significa comunicar por meio de signos (basilarmente linguísticos ou complexamente semiológicos), implicando diferentes semioses (processos de linguagem), ou seja, instaurar inter-relações entre significante, significado e referente para expressar mensagens (cf. GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 447-448).

5 Conforme Albaladejo Mayordomo (1998, p. 75): A noção de mundo possível está, ainda que seja na maioria dos casos de modo não explícito, na atuação e na reflexão cotidiana dos homens, para quem existe um mundo real objetivo e outros mundos alternativos desses, alguns dos quais poderiam, em determinadas ocasiões, chegar a ser igualmente reais, enquanto que outros se manteriam em uma situação de existência mental: os mundos possíveis têm existência dentro ou fora do mundo que corresponda à realização objetiva, efetivamente atualizada. [...] Os mundos possíveis estão articulados sobre o exposto princípio de relação alternativa. Os mundos possíveis textuais, ficcionais ou não, são macroestruturas semionarrativas, armadas com base em diferentes mecanismos linguísticos, constituídos de infinitos submundos possíveis, que são parcelas seletivas de mundos de cada uma de suas personagens, de acordo com as experiências próprias, em conexão com os tempos e espaços em que transitam. Os mundos possíveis textuais organizam-se em arquitetura internuclear, implicando relações de intensionalidade e extensionalidade referenciais, semiotizando seres, estados, processos e ações buscados nos mundos referenciais de base acessados (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992; 1998). Ressaltamos que as citações de textos originalmente em espanhol serão sempre apresentadas em português, cuja tradução será de nossa responsabilidade.

6 Na concepção de Albaladejo Mayordomo (1992, p. 64), “a ficção é uma construção extensional intensionalizada, porque abarca um mundo necessariamente diferente do mundo real efetivo e um texto em que dito mundo é intensionalizado e exposto linguisticamente”, é construído discursivo literário, “pela existência de um

incoerentes⁷ em relação aos mundos referenciais de base⁸, experienciados pelos seres humanos em seu cotidiano ordinário. Tomás Albaladejo Mayordomo observa que “o texto ficcional pode representar mundos que estejam em total contradição com o mundo real efetivo sem limitação alguma quanto à construção semântico-extensional e à sua intensionalização” (1992, p. 62). Assim, não importa se existam ou não, na realidade extratextual, vampiros⁹ convivendo entre os seres humanos, porque “no estudo da obra literária o conteúdo não interessa como realidade inerte, senão que como extensão, como referente que é criado artisticamente no texto” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 20). É lícito, portanto, dizer que a narrativa fantástica “está muito estreitamente relacionada à constituição da ficção

acordo cultural entre autor e leitores” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 35), “objeto linguístico de características especiais” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 35), “constitui uma forma de representação artística de mundo com meios linguísticos” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 26).

7 Renato Prada Oropeza (2006) fala de incoerência quando procura explicar, contrastivamente, opondo mundos possíveis de estruturação realista a mundos possíveis de estruturação insólita, os processos de discursivização (temporalização, espacialização, actorialização e níveis de relação pragmática), a fim de estabelecer um novo modelo explicativo para a semioses do fantástico contemporâneo.

8 Os mundos referenciais de base são os mundos pretensamente concretos e objetivos, mundos experienciados pelas pessoas de carne e osso em seu cotidiano, admitidos, pelo senso comum, em conformidade com a lógica realista e aristotélica, como sendo os mundos de existência real (cf. ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992; 1998).

9 A *figura* do vampiro pode ser entendida como um tipo, “personagem-síntese entre o individual e o coletivo, entre o concreto e o abstracto, tendo em vista o intuito de ilustrar de uma forma representativa certas dominantes” (REIS; LOPES, 2002, p. 411). Filipe Furtado, ao se referir às funções da personagem na narrativa fantástica, partindo do modelo actancial de Greimas (GREIMAS; COURTÉS, 2011, p. 44-46), divide-as em Monstro, Vítima e Exterminador (cf. FURTADO, 1980, p. 88-108), destacando, entre as representações figurativas do Monstro, notadamente na narrativa fantástica de matriz gótico-vitoriana, o lobisomem e o vampiro (cf. FURTADO, 1978, p. 191-192), com especial relevo para este (cf. FURTADO, 1978, p. 508).

narrativa como estabelecimento de uma realidade distinta da realidade normal” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 21), podendo surgir *figuras*¹⁰ de vampiros ou qualquer outra *figura* “que não se enquadra na coerência realista, e lhe confere seu valor próprio, contrário à lógica aristotélica-racionalista” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58)¹¹.

O mundo possível ficcional, armado na efabulação¹² narrativa, “é instaurado e delimitado artisticamente graças à capacidade configuradora da linguagem” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 48), implicando inter-relações de intensionalidade textual interna, pretendida pelo ficcionista, com extensionalidade referencial externa, presente no mundo de acessibilidade a que recorre para buscar seus referentes. Logo, “o mundo expresso por um texto é sua estrutura de conjunto referencial e para seu estabelecimento é necessária

10 O termo *figura* está sendo empregado a partir da apropriação que Carlos Reis faz dele para intitular o projeto de pesquisa “Figuras da ficção”, em desenvolvimento no Centro de Literatura Portuguesa (CLP) da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC) desde 2003 (cf. REIS, 2006, p. 9). O teórico considera que se pode “ler na *figura* uma espécie de designação fundacional da *personagem* como *figura* de ficção” (REIS, 2006, p. 20).

11 O pretense mundo concreto, objetivo e real, acessado como referencialidade basilar para a armação dos mundos possíveis, seria regido pela “lógica aristotélica-racionalista” de que fala Prada Oropeza.

12 Ainda que muito frequente na crítica literária, o termo “efabulação” não conta com discussões teóricas suficientemente abrangentes que lhe circunscrevam o universo conceitual devidamente apropriado. Derivado de “fábula”, cujos significados abarcam tanto um gênero narrativo, quanto uma operação comunicativa (cf. REIS; LOPES, 2002, p. 157-159), o termo está sendo aqui empregado para designar procedimentos discursivos que, implicados na macroestrutura textual, envolvem o que é contado, ou seja, a história propriamente dita, e o como ela é contada, isto é, o enredo, especificamente. Dessa forma, a “efabulação” abarca, a um só tempo, as relações sintáticas e semânticas da narrativa e seus processos de intensionalidade – o que se tem por intensão comunicar – e extensionalidade – o que, no universo extratextual, fornece elementos para que a intensão intratextual seja conseguida –, logo, dá conta do mundo possível textual armado.

[...] a constituição do correspondente modelo de mundo¹³, já que é a organização deste o que determina a organização do referente textual” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992, p. 52).

Os mundos possíveis textuais constituem-se de seres, coisas, estados, processos, ações etc. provenientes dos mundos objetivos referenciais de base¹⁴, acessados em relações de intensionalidade e extensionalidade (cf. ALBALADEJO MAYORDOMO, 1992 e 1998). A macroestrutura arquitetural do mundo possível textual armado comporta tantos submundos possíveis quantas sejam as personagens que nele atuem, subdividindo-se, ainda, em múltiplos submundos possíveis dos diversos submundos de suas personagens, conforme os papéis desempenhados por cada uma delas nos diferentes espaços e tempos narrativos em que interagem. Disso se conclui que a personagem – *figura* – é a categoria narrativa que determina os processos de armação dos mundos possíveis textuais, sejam ficcionais ou não.

Quem exerce ou sofre as ações narradas são as personagens, estando em determinados espaços e tempos da narrativa, de modo que, não havendo personagem, “categoria sem a qual não há relato que se sustente” (REIS, 2014, p. 49-50), não há

13 Albaladejo Mayordomo (1998, p. 58-65) refere-se aos modelos de mundo de tipo I, II e III, que melhor apresenta em estudo posterior. Contudo, para o estudo da ficção fantástica, Javier Rodríguez Pequeño (2008, p. 136) contribui mais apropriadamente, dizendo que “seguindo a Teoria dos mundos possíveis de Tomás Albaladejo, observa unicamente dois modelos gerais de mundos, o real e o fantástico”.

14 Não há, efetivamente, um único e exclusivo mundo referencial de base acessível, senão que infinitos mundos referenciais de base a que se podem acessar e, sempre que se comunica – instaura-se como signo – um mundo que se quer comunicar; este se torna um mundo possível, porque será, indiscutível e inequivocamente, uma parcela seletiva de mundos possíveis o que se comunica – semiótica.

narrativa. É por essa razão que, nos “universos ficcionais, as personagens ocupam lugar de destaque” (REIS, 2006, p. 17).

Albaladejo Mayordomo, assumindo uma postura crítico-teórica posterior e distinta a mais comum às correntes de base estruturalista, que sufocou a personagem e enublecue-lhe a importância nos processos efabulativos, posiciona-se consoante às novas tendências dos Estudos Narrativos e restitui à personagem seu inestimável valor estruturante¹⁵. Conforme o estudioso defende, qualquer macroestrutura textual, ficcional ou não, será composta, de maneira constelar, por tantos submundos possíveis quantos sejam os indivíduos¹⁶ que dela participem, e, “se se trata de um texto literário, para cada uma das personagens se constitui um submundo” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 70). Portanto, os mundos possíveis compõem-se de seções de mundos interconectadas, em que “cada um dos mundos de indivíduo (submundos) da estrutura de conjunto referencial é suscetível de ser dividido em submundos de acordo com as diferentes atitudes de experiência de ditos indivíduos em conexão com a temporalidade” e, também, com a espacialidade (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71).

Assim, “em cada submundo do texto, ou seja, em cada submundo de indivíduo, há, por sua vez, vários submundos,

15 Carlos Reis perpassa as diferentes fases da Narratologia e, desde meados da década de 2000, situa seu projeto de pesquisa “Figuras da Ficção” no cenário dos Estudos Narrativos, que resgataram a personagem do abandono que lhe fora conferido no Estruturalismo. Na metade da década de 2010, Reis publica um volume em que reúne boa parte de seus posicionamentos teóricos, metodológicos e críticos a respeito da *figura* e da *figuração* (cf. REIS, 2015).

16 O termo “indivíduo”, utilizado por Albaladejo Mayordomo, recobre o conceito de personagem presente em textos ficcionais ou não, e permite que se fuja às discussões conceituais, de diferentes matizes, acerca dos termos “pessoa” e “personagem”.

que se estabelecem por meio das atitudes de experiência” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71) de suas personagens. “Essas atitudes de experiência podem ser de diversas classes: conhecimento, fingimento, desejo, temor etc” (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 71-72). Conforme o teórico,

a progressão narrativa se constitui como estrutura de modificações no sistema de mundos [...] [, que] estão situadas nas linhas semânticas que se estabelecem a partir das diferentes personagens, baseadas em seus respectivos mundos e, dentro dessas linhas, se desenvolvem as modificações relativas aos diversos submundos (ALBALADEJO MAYORDOMO, 1998, p. 128).

Logo, a *figuração*¹⁷ das personagens, implicada em seus papéis na narrativa, será, na armação constelar do mundo possível ficcional, um fator determinante, senão o mais interveniente de todos, para a composição macroestrutural do texto, e as personagens ocuparão, desse modo, função essencial e predominante no processo efabulativo.

Carlos Reis esclarece que,

Sendo um processo ou um conjunto de processos, a *figuração* é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a *figuração* não se restringe a uma descrição, no sentido

17 O termo “figuração” tem sido empregado e difundido, amplamente, por Carlos Reis e, segundo ele, “o conceito de *figuração* designa um processo ou conjunto de processos constitutivos de entidades ficcionais, de natureza e de feição antropomórfica, conduzindo à individualização de personagens em universos específicos, com os quais essas personagens interagem” (REIS, 2014, p. 52, grifo nosso).

técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma característica, embora esta possa ser entendida como seu componente importante. O que [...] leva a realçar o seguinte: a *figuração* não é simplesmente um outro modo de entender a convencional caracterização, sendo antes um processo mais amplo, englobante e consequente (2014, p. 53, grifos nossos)

Os aspectos buscados nos mundos referenciais de base, em atitude extensional, para a composição das personagens no mundo possível ficcional armado, em atendimento à intensionalidade, são o material responsável tanto pela macroestrutura textual, quanto pelas engrenagens empregadas em sua composição. Os processos de *figuração* das personagens determinam os procedimentos da efabulação narrativa, subordinada à *lógica* íntima das personagens (cf. REIS, 2014, p. 49).

Para além das descrições física e psicológica das personagens, interferem, nessa correlação – *figuração* e armação de mundos possíveis –, seu nome, a alcunha que se lhes atribua ou os predicativos que lhes qualifiquem – na voz ou pensamento de si próprias, de outras personagens ou do narrador –, pois, como comenta Reis, “funciona[m] como dispositivo discursivo de *figuração*, às vezes com sugestão comportamental” (2014, p. 60). Também participam dessa correlação as ações que exercem ou sofrem, determinando suas capacidades de sujeito agente ou paciente no nível da diegese¹⁸, bem como os espaços da história

18 O termo “diegese” está empregado no sentido de “universo espaço-temporal no qual se desenrola a história” (REIS; LOPES, 2002, p. 107), sendo esta referida como a “sucessão de acontecimentos [...] que constituem o significado ou conteúdo narrativo” (REIS; LOPES, 2002, p. 195), podendo haver, na esteira do pensamento genettiano, uma equivalência quase perfeita entre diegese e história (cf. REIS; LOPES, 2002, p. 195).

em que transitam, indicando inércia ou movimento, origem ou destino, além dos tempos narrativos em que aparecem, demarcando os processos cronológicos que as envolvem. As crenças, os sonhos, os desejos, as vontades, os afetos, os ódios, os medos das personagens contribuem para os seus processos de *figuração*, levando a que se saibam aspectos variados de suas experiências de mundo.

Tratar de *figurações* vampirescas em narrativas fantásticas independentemente da localização espaço-temporal ou da autoria das narrativas¹⁹, envolve variados aspectos de ordem metodológica, teórica e conceitual, já levantados e comentados até aqui.

É oportuno entender, por narrativa fantástica, “um gênero que propõe o insólito como um elemento central e característico de sua configuração semiótica” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 56), em que “o insólito emerge em um ‘clima’, por assim dizer, de aparente ‘normalidade’” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 57), em cuja narração “se faz evidente uma ‘ruptura’ na codificação realista” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58), e, portanto, “no seio mesmo do universo racional das coisas surge o ‘incoerente’ com esse reino” (PRADA OROPEZA, 2006, p. 58). Ou seja, “o fantástico é uma seção da ficção determinada pela infração, pela ruptura, pela transgressão” (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 129), e “a natureza de uma obra fantástica lhe é conferida pela inclusão em sua macroestrutura de uns elementos da estrutura de conjunto referencial que supõem uma ruptura das regras do

19 A autoria da narrativa, em determinados casos, pode implicar aspectos intervenientes na *figuração* das personagens, conforme Gérard Genette (2004), que aborda a *metalepsis* de autor como uma figura de linguagem imbricada nos procedimentos da ficcionalidade.

mundo real e objetivo” (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 137). Essa concepção permite apontar “o fantástico como o tipo de literatura que manifesta uma quebra da coerência do universo, quebra produzida pela irrupção insólita do extranatural no mundo cotidiano” (RODRÍGUEZ PEQUEÑO, 2008, p. 131).

Esses processos de armação de mundo possível, em que se manifestam irrupções insólitas do extranatural, determinantes da narrativa fantástica, em distinção opositiva à narrativa realista, são explicitados por Javier Rodríguez Pequeño ao dizer que:

o que marca o pertencimento ou não de um texto ao gênero fantástico é a relação de sua estrutura de conjunto referencial com a realidade empírica, mais exatamente se os seres, objetos, ações, estados, processos, ideias... etc. daquela transgridem as leis do mundo real objetivo, porque inclusive no caso, admissível, de que a irresolúvel falta de nexos entre distintos elementos do real seja a base do fantástico, no sentido de que sem essa zona de indeterminação nunca apareceria o fantástico na mente do leitor, o que faz esse leitor, para considerar fantástica essa obra, é incorporar à primitiva estrutura de conjunto referencial seres, objetos, ideias, processos, ações... que a completam, de tal modo que, agora, na nova e mais ampla estrutura de conjunto referencial, existe algum elemento que transgride as leis do mundo real (2008, p. 138)

Fugindo, então, da rigidez conceitual de ficção mimética e não mimética a que Albaladejo Mayordomo se subordina, Rodríguez Pequeño reordena os modelos de tipo de mundo apresentados por aquele em “macromodelo de mundo real” e “macromodelo de mundo fantástico” (2008, p. 142-143).

Admitindo-se que os processos de *figuração* sejam determinantes para a armação dos mundos possíveis, tendo-se em vista a essencialidade das personagens na efabulação, pois seriam elas, na condição de categoria basilar da narrativa, que orquestrariam, a partir de seus elementos compositivos, as inter-relações de intensionalidade e extensionalidade presentes na macroestrutura narrativa, ao se falar de *figuração* vampiresca, está se elegendo um tipo de personagem cujas marcas próprias levam o texto em que aparecem a pertencer ao fantástico. Os textos, no caso que aqui se põe em questão, encontram-se reunidos em uma antologia de “contos de vampiros” (SENA-LINO, 2009).

Parte-se, por conseguinte, da premissa de que a *figuração* do vampiro faz com que emergja o insólito, o que conduz o texto para o macromodelo de tipo de mundo fantástico, distanciando-o do macromodelo de tipo de mundo realista. O vampiro é, nesse caso, a personagem cuja referencialidade transgride as leis da realidade empírica, constituindo-se como *figura* incoerente à lógica racional-aristotélica.

David Roas identifica que, examinando-se:

as origens do vampiro nas diversas tradições em que aparece [...], este se apresenta sempre como um *monstro* que se alimenta de seres humanos e que está dotado de poderes mágicos, características que se mantiveram (com variações e matizes) em suas posteriores encarnações literárias e artísticas (2011, p. 91, grifo nosso).

Para Roas, “o vampiro é um ser absolutamente subversivo: altera a ordem ‘natural’ da vida e é uma ameaça para os seres humanos” (2011, p. 92), além de representar, “também, o

princípio do prazer, a noite, a desordem, a liberação do Eu” (ROAS, 2011, p. 93). Logo, “a maioria das histórias de vampiros, por mais cotidianas que sejam, não eliminam o temor ou o respeito que esses seres causam nos humanos. Porque são uma ameaça para [...] [a] ideia de real” (ROAS, 2011, p. 94).

Filipe Furtado, quando tratou de tipos e funções de personagens na literatura fantástica, ao problematizar a caracterização do Monstro – que divide a cena fantástica com a Vítima e o Exterminador –, sobrelevou a figura do vampiro, chegando a afirmar que “mais do que qualquer outra entidade ou manifestação metaempírica, o vampiro revela-se, no fantástico vitoriano, uma figura subversiva por excelência” (FURTADO, 1987, p. 508). Para ele, o vampiro, ao lado do lobisomem, é uma das “duas variantes de entidades sobrenaturais que [...] passariam a ter uma presença muito frequente no fantástico” (FURTADO, 1987, p. 191). Furtado vê essa figura como elemento de coligação entre diferentes mundos e estados. Segundo anota, “o vampiro é [...] uma das figuras fictícias em cujo universo semântico a confluência entre pulsões de vida e pulsões de morte mais tende para uma quase plena simbiose, tornando-o literalmente um ‘cadáver adiado que procria’” (FURTADO, 1987, p. 508), com o que personifica “a intenção [do morto] de retornar ao mundo dos vivos como vampiro” (FURTADO, 1987, p. 507). Enfim, para Furtado, o vampiro seria uma das mais emblemáticas figuras da ficção fantástica.

Seguindo-se esse percurso empreendido por Furtado, pode-se dizer que o vampiro seja uma personagem-tipo comum a certa vertente da ficção fantástica. Nessa linha de raciocínio,

Reis adverte que “o *tipo* deve entendido como uma subcategoria da personagem, emergindo a sua figuração em tempos literários e ideológicos que justificam a sua presença [, e] essa presença faz do tipo uma personagem *temática*” (2015, p. 105). Para ele, “o tipo, apresentando-se embora como figura individualizada (com nome próprio, para nos entendermos), não perde contacto com um coletivo em que se insere e com dominantes sociais e psicológicas desse coletivo” (REIS, 2015, p. 105). Assim, ainda conforme Reis, “quando, numa narrativa daquele tipo [de fantástico], facilmente reconhecemos o *vampiro*, a sereia, o duende ou o fantasma – e é claro que estas personagens provêm de diferentes ‘famílias’ do fantástico –, então podemos dizer que o típico²⁰ como propriedade e o tipo estão de volta” (2015, p. 115-116, grifo nosso). Em determinadas variantes da ficção fantástica, a *figuração* das personagens, demarcada pela irrupção do insólito, ainda que não refute a composição de tipos, contrapõe-se a *figuração* do típico, borrando-lhe os referenciais comumente esperados (cf. REIS, 2015, p. 97-117).

A *figuração*, implicando processos compositivos da personagem, envolve, em linhas gerais, por exemplo:

a nomeação e ações da personagem, a sua relação com o espaço e o tempo, a forma e a frequência de esta gerir os seus diálogos e monólogos, bem como níveis e tiques de linguagem usados constituem procedimentos que, de forma implícita, caracterizam a personagem (VIEIRA, 2014, p. 126).

20 Reis (2015, p. 97-117) procura distinguir, no capítulo “Figurações do insólito: a reversão do típico”, o “tipo”, subcategoria da personagem, do “típico”, noção mais generalizante.

A *figuração* das personagens-tipo dos contos de Ana Paula Tavares, “O mistério da Rua da Missão”, e José Eduardo Agualusa, “M., de malária”, corresponde, em linhas gerais, a um conjunto de processos de composição em que interagem desde nomeação e predicação, relações com as categorias espaço e tempo, ações que exercem ou sofrem, até aspectos observáveis nos diálogos, monólogos interiores e informações prestadas pelo narrador, perpassando outros variados procedimentos imbricados na armação dos mundos possíveis ficcionais em que atuam.

Fato é, todavia, que a *figuração* vampiresca, em nenhum desses dois contos, mantém-se harmônica com o *típico* apontado pela tradição. Em ambos os contos, a personagem *figurada* como vampiro destoa, em boa medida, da expectativa que se tem do tipo, surpreendendo na composição de algum aspecto de sua *figuração*.

A narrativa de Ana Paula Tavares é, toda ela, ambientada em África e se nutre das credices telúricas, permeando o animismo, o que permite apontá-la, dentro do universo do que pode chamar de fantástico, *lato sensu*, como espécime do real-animismo. É o que algumas parcelas da crítica vêm tendendo a fazer, na esteira de Pepetela, a partir de *Lueji: o nascimento de um império* (1990), quando deparam com essa vertente da literatura africana, que inscrevo no insólito ficcional.

“O mistério da Rua da Missão” tem, por epígrafe, uma fala do cego Tirésias, proferida contra Creonte: “Manténs, aqui na Terra, alguém que na verdade pertence aos que estão embaixo” (TAVARES, 2009, p. 13). Essa epígrafe dialoga com a concepção

que Furtado apresenta do vampiro na ficção fantástica, pois, para ele, o vampiro é sempre um ser que deveria, na condição de morto, ter abandonado o mundo dos vivos, mas que, contrariamente, nele permanece vivo-morto ou morto-vivo e, habitando este entre-lugar e levando outros seres humanos ao mesmo estado, ao lhes cravar os caninos prolongados no pescoço e sugar o sangue de que se alimenta. O rito representa, a um só tempo, a morte de um ser humano e o nascimento de um novo vampiro, cuja existência, se não interrompida por ações de foro ritualístico, será infinita.

O narrador, em posição de narrador homodiegético²¹, comenta que “A rua, de vez em quando, parecia mudar de lugar, deixando um olho aberto para as profundezas onde nascia o silêncio e descansavam, pensava a avó Faninha, os antepassados” (TAVARES, 2009, p. 13). Com esse comentário, igualmente, recupera a epígrafe e não se afasta da concepção que Furtado tem do vampiro – ser do outro mundo, que se mantém presente no mundo dos vivos, ou, em suas próprias palavras, “cadáver adiado que procria” (FURTADO, 1987, p. 508). Nessa rua, que, “de vez em quando, parecia mudar de lugar”, o “antigo nº 77 [...] era uma espécie de não lugar porque, em boa verdade, não existia nem do lado par nem lado ímpar da rua” (TAVARES, 2009, p. 14), e todos ficavam intrigados com isso, buscando entender. “Só a

21 “Narrador homodiegético é a entidade que veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador tirou daí as informações de que carece para constituir o seu relato [...]” (REIS; LOPES, 2002, p. 265). Não se trata, porém, de uma personagem principal, que, se narrasse, seria identificada como narrador autodiegético, mas de uma “figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central” (REIS; LOPES, 2002, p. 266).

avó Faninha parecia não se incomodar com o facto e, tal como para outras coisas, transportava o mistério dentro do coração” (TAVARES, 2009, p. 14).

Focalizando, especificamente, a figura vampiresca do conto, o narrador diz:

Não sabemos se [a avó Faninha] morreu e voltou, porque já a conhecemos velha [...], sempre de sorriso aberto, na sua cara de mil rugas e muitos dentes. Alguma coisa devia ter acontecido porque, sempre que se falava de Dona Filomena, avó do nosso vizinho Luvualu, a avó Faninha benzia-se, retirava, do seu quarto, a pá do fumo e acendia alecrim, açúcar e folhas de louro e, enquanto fumigava a casa toda, dizia:

‘Ela roubou-me a minha morte. A minha forma de morrer tinha acabado ali. Demorei anos a preparar com detalhe os tempos da minha morte. Tinha que ser em segredo, rápida e muito bela. Não havia lugar para a decadência, a despedida, a agonia e todos esses passos antigos que lembravam casas velhas e mulheres de roupas brancas nas mãos, água a ferver, sopa e chá’. [...]

‘Deixei de beber vinho e perdi o encanto da cerimónia. Copos de vidro a tocar-se com leveza, mãos de carícia alongadas pelas garrafas encantadas’.

‘A minha morte, a minha irremediável morte tinha acabado ali’ (TAVARES, 2009, p. 14-15).

E, dessa maneira, a avó Faninha é *figurada*, pela voz do narrador, como uma espécie de vampiro, já que “seus olhos enormes ganhavam uma liquidez que habitualmente não tinham, como se abrissem cortinas para um outro mundo”

(TAVARES, 2009, p. 15), e ela “vivia então outra pessoa, fechava-se num quarto que [...] era interdito, com uma marca de nome ou número arrancado da porta” (TAVARES, 2009, p. 15), e os que cumprem a função de narrador, “à espera de adivinhar o que o silêncio [...] dizia” (TAVARES, 2009, p. 15). A avó Faninha, semelhantemente ao vampiro, era um ser entre mundos, espaços e tempos, espécie de “cadáver adiado”, como Furtado se referiu ao vampiro, habitando um mundo que não deveria mais de ser o seu, mas no qual, indistintamente, permanece.

O narrador diz que, naquele tempo, eles – ele próprio e demais personagens que não a avó Faninha – não pensavam nessas coisas de morte, de outro lado da vida, que estavam num “jardim encantado” e não sabiam (TAVARES, 2009, p. 17). Aos poucos, conforme foram crescendo, sua “pele ia ficando pelos espinhos da rosa selvagem” (TAVARES, 2009, p. 17), sua “fome era concreta, viva, brutal: água como água, carne como carne” (TAVARES, 2009, p. 17), e, sem se darem conta, “entre o dia e a noite cresciam [...] e afiavam [...] os dentes para a vida” (TAVARES, 2009, p. 17). Já, então, estavam “presos no jardim encantado do mal” (TAVARES, 2009, p. 17), mas ainda não sabiam. Um a um, a começar pelo mais velho deles, desaparecia no nº 7 da Travessa da Missão, enquanto a mulemba do quintal crescia mais um anel. Como revela o narrador, perderam “os centros fixos, as verdades absolutas” (TAVARES, 2009, p. 17).

O conto de José Eduardo Agualusa tem início no Brasil, mais precisamente no Rio de Janeiro, migrando para Luanda, em Angola, onde se dão as ações nucleares do cerne fantástico da narrativa, e termina com um diálogo que tensiona passado-

presente-futuro, entre África e Brasil, Brasil e África, consagrado pela dúvida final, experienciada pelo destinatário intratextual e transmitida ao leitor, exatamente como se espera na literatura fantástica.

“M., de malária” se inicia *in media res*, com o narrador, em posição de narrador autodiegético²², contribuindo para a sua *figuração*, ao afirmar: “Sou um bom médico, embora nunca tenha frequentado nenhuma faculdade de medicina” (AGUALUSA, 2009, p. 87). E completa: “Comprei o diploma uma semana depois de desembarcar em Luanda” (AGUALUSA, 2009, p. 87). Ele ainda circunstancia sua atual colocação profissional “numa clínica privada” (AGUALUSA, 2009, p. 87) e sua formação na “Universidade Pombo Neto, de Roraima” (AGUALUSA, 2009, p. 87), confidenciando: “Não me parece provável que apareça neste princípio de mundo alguém proveniente de um lugar como Roraima, muito menos médico, capaz de denunciar-me” (AGUALUSA, 2009, p. 87).

Em *flashback*, o narrador retorna à gênese dos acontecimentos e fala de sua atividade profissional antes de se fazer passar por médico: “Fui taxista durante sete anos no Rio de Janeiro” (AGUALUSA, 2009, p. 87). Delimita, cronotopicamente, a ação que desencadeou o que vai relatar a seguir: “Numa tarde de março (era domingo e chovia) parei para receber um cliente, um crioulo obeso, abraçado a pasta de couro. Foi no Leblon, cruzamento da Ataulfo de Paiva com a General Artigas”

22 “A expressão narrador autodiegético [...] designa a entidade responsável por uma situação ou atitude narrativa específica: aquela em que o narrador da história relata as suas próprias experiências como personagem central dessa história” (REIS; LOPES, 2002, p. 259).

(AGUALUSA, 2009, p. 87). A seguir, narra o fato motivador da história que está contando:

O homem abriu a porta, atirou a pasta para o banco e preparava-se para se abater com um suspiro gordo e molhado sobre os estofos de couro. Eu já o via sentado lá atrás, a voz cansada, pedindo-me que o levasse para algum lugar onde brilhasse o Sol, quando, antes que tudo isso acontecesse, alguém o puxou pela camiseta e lhe meteu uma bala na cabeça. Escutei o estampido, vi o sangue iluminar o asfalto e carreguei a fundo no acelerador. Uma segunda bala estilhaçou o espelho retrovisor do lado direito. Corri disparado pela Ataulfo de Paiva e só parei depois de passar o Jardim de Alah. Chovia violentamente bâtegas sólidas, pesadas como berlindes, quebravam-se com fragor de encontro às vidraças. Não havia viva alma nas ruas. Saí, contornei o carro. A água limpava o sangue que pudesse ter respingado sobre o metal. Abri a porta, espreitei e vi a pasta de couro. Abria-a. Voltei a fechá-la, atordoadado (AGUALUSA, 2009, p. 87-88).

Por fim, voltando ao recorte cronotópico do início, sintetiza: “Na manhã seguinte comprei bilhete para Angola” (AGUALUSA, 2009, p. 88). Essas revelações são essenciais para a sua *figuração*, coadunando fatos e ações nos tempos e espaços da narrativa, bem como o “penso”, “pretende” etc.

Ele “Nunca ouvira falar [...] até encontrar no Aeroporto do Galeão um publicitário baiano recém-chegado de Luanda” (AGUALUSA, 2009, p. 88), que descreve lugar sendo um espaço alucinante, “como a Bahia, [...] confusão multiplicada por cinco [...] [...] todo o mundo a cheirar cocaína! [...]”. É “um lugar onde

tudo está por estrear” (AGUALUSA, 2009, p. 88). O que o levou lá foi a expectativa de poder, lá longe, do outro lado do Atlântico, onde acredita poder desfrutar impunemente do que achou no interior da pasta: “Dentro da pasta do defunto havia trezentos mil dólares em notas grandes, mais uma agenda cheia de nomes” (AGUALUSA, 2009, p. 89). Assim, revela, contribuindo ainda mais para a sua *figuração*: “Num dia eu era um pobre taxista chamado Miro Bandarra e no outro um médico bem instalado na vida: Almir Kegler II” (AGUALUSA, 2009, p. 89).

A narrativa adentra o universo do fantástico vampiresco quando, diante do narrador, já em seu consultório, senta-se “Michael M. – 55 anos, natural de Berlim, Alemanha, empresário” (AGUALUSA, 2009, p. 89). A *figuração* de Michael, um dos vampiros do conto, principia com requintes e esmero de detalhes. O narrador diz que Michael se queixava de fortes dores no corpo e de frios e calafrios, sofrera febre alta durante as últimas noites e nem assim lhe passara o frio. Nessa espécie de delírio, sonhara que se afundava num poço de águas escuras, e, quando acordou, sua cama parecia uma banheira, os lençóis pesados, tipo lama (AGUALUSA, 2009, p. 90).

O falso médico “chama uma enfermeira para que [...] extraísse um pouco de sangue [de Michael] e mandasse fazer uma ‘gota espessa” (AGUALUSA, 2009, p. 90). Enquanto o exame é feito, o ex-taxista discorre longamente sobre a malária. Michael, que tudo escutou em silêncio, pergunta: “Malária?! Você acha realmente que tenho malária? [...] Isso é um completo absurdo!” (AGUALUSA, 2009, p. 90). Surpreso diante da assertiva de Michael, o figurante de médico pergunta-lhe: “Por

que absurdo” (AGUALUSA, 2009, p. 90). E a resposta instaura a incoerência insólita que a leva ao centro do fantástico: “Porque não pode ser, doutor. Eu sou um vampiro, compreende?” (AGUALUSA, 2009, p. 91).

Em desconcerto mútuo, os dois riem-se, até se acalmarem. “Michael recostou-se na cadeira e insistiu: ‘Sou um vampiro prânico’” (AGUALUSA, 2009, p. 90). Recorrendo à “teosofia do filósofo sueco Emanuel Swedenborg” (AGUALUSA, 2009, p. 91), explica:

Os vampiros prânicos alimentam-se de energia dos outros. Infiltram-se em casamentos e aniversários, em concertos de música popular, nas turbas radiantes que enchem as praias ou as avenidas. Servem-lhe melhor ainda as cidades nervosas, [...] em cujas ruas se concentram multidões desvairadas, às gargalhadas, aos gritos, aos insultos, aprisionadas em meio ao trânsito e ao calor. Um vampiro prânico aprende a controlar e servir-se positivamente da própria energia, podendo utilizá-la em benefício de terceiro (AGUALUSA, 2009, p. 91).

O pretenso médico diz compreender e sugere que Michael seria “então uma espécie de anjo caído...” (AGUALUSA, 2009, p. 91). Michael esclarece: “Um rebelde, digamos antes” (AGUALUSA, 2009, p. 91). E o narrador pergunta: “Como Lúcifer?” (AGUALUSA, 2009, p. 91). Mas Michael adverte-lhe: “Não pronuncie em vão o iluminado nome Dele!” (AGUALUSA, 2009, p. 91). As réplicas e tréplicas são interrompidas com o retorno da enfermeira, trazendo o resultado do exame, que dera positivo. Ao fim, como comenta o narrador, “Michael não protestou” (AGUALUSA, 2009, p. 91). Ainda há mais uma

conversa entre os dois, durante o repouso de Michael. Falam de amor transitório para os mortais e de amor eterno para os vampiros. O narrador confessa nada saber de vampiros, sobre os quais não tem nenhum interesse (AGUALUSA, 2009, p. 92). Por fim, a narrativa revela: “Michael morreu durante a noite. Malária cerebral” (AGUALUSA, 2009, p. 92).

No enterro de Michael, o narrador avista várias personalidades: “o publicitário baiano, na fila da frente, amparando uma mulher alta e gloriosa, [...] Um banqueiro português. Um geólogo romeno. Um próspero homem de negócios de Nova Iorque” (AGUALUSA, 2009, p. 92). Por último, Sandro, personagem que, antes, “num *show* de chorinho, na Associação Chá de Caxinde” (AGUALUSA, 2009, p. 89), tivera rápida passagem na história, tendo chegado a perguntar ao narrador se não se conheciam, veio ter com ele “à saída do cemitério” (AGUALUSA, 2009, p. 93). O encontro redundou em um jantar no “Cais de Quatro [...] um dos restaurantes mais populares de Luanda” (AGUALUSA, 2009, p. 93), no sábado próximo, e encaminha a narrativa para seu desfecho.

Na chegada para o jantar, Sandro revela saber que o Doutor Almir “acompanhou Michael em seus últimos momentos” (AGUALUSA, 2009, p. 93) e teria ficado “destroçado com a morte dele” (AGUALUSA, 2009, p. 93). Pede-lhe que não se culpabilize, porque “Michael morreu devido à sua própria irresponsabilidade” (AGUALUSA, 2009, p. 93). Mas o falso médico lhe pergunta: “O que você quer dizer? Que ele não tomava precauções? Que procurou ajuda demasiado tarde?” (AGUALUSA, 2009, p. 93).

A conversa entre os dois, regada a vinho, vagueia por assuntos periféricos. Até que Sandro diz supor que Michael tenha falado deles ao narrador. Com um abano incrédulo de cabeça, o narrador diz que “Michael estava muito doente. Tinha febre. As pessoas deliram com febre, caminham como funâmbulos no fino fio da fronteira entre o sonho e a realidade” (AGUALUSA, 2009, p. 94).

Sandro considera que “Michael já caminhava nesse fio da fronteira [...] desde há muito tempo. Como um funâmbulo, sim, mas sem rede” (AGUALUSA, 2009, p. 94). E considera que “Foi ingenuidade dele pensar que era possível afastar-se. [Porque] Não somos um clube” (AGUALUSA, 2009, p. 94). O narrador replica, dizendo-lhe: “Não sei de que está falando” (AGUALUSA, 2009, p. 94). Mas Sandro lhe contesta, afirmando que “Sabe, sabe até bem demais” (AGUALUSA, 2009, p. 95), e revela lembrar-se “do outro, o taxista” (AGUALUSA, 2009, p. 95), conhecer a história, mas pede que “Não se preocupe” (AGUALUSA, 2009, p. 95), pois pode se esquecer de tudo, como o outro esquecerá.

Sandro revela-lhe “que aquele homem baleado, aquele sujeito que tentou entrar no táxi de Miro Bandarra [...] não morreu. Está preso. [...] numa penitenciária de segurança máxima [...] mas continua controlando uma das facções do Comando Negro” (AGUALUSA, 2009, p. 95).

Diz que “se estivesse na pele de Miro Bandarra nunca mais poria os pés no Brasil” (AGUALUSA, 2009, p. 95). Assustado, o narrador exclama: “Santo Deus!” (AGUALUSA, 2009, p. 95), e, rindo “um riso leve, delicado” (AGUALUSA, 2009, p. 95), Sandro lhe avisa de que “Deus não o pode ajudar [...]. Quem

o pode ajudar está perto de si. Não pense em nós como um clube, insisto, esse foi o erro do Michael: somos uma condição” (AGUALUSA, 2009, p. 95).

Confuso, o narrador lhe pergunta: “Como assim?” (AGUALUSA, 2009, p. 95). E Sandro lhe responde, alertando-o: “Não estamos de passagem. Passeamos, o que a mim me parece diferente. Observamos. Temos muita gente aqui em Luanda. É uma cidade incrível, um vasto corpo a arder em febre” (AGUALUSA, 2009, p. 95). Diante disso, o narrador inquire: “O que você está me propondo?” (AGUALUSA, 2009, p. 95). Sandro resume: “Para já, amizade. Nesta cidade ninguém sobrevive sem uma boa rede de amigos. E um dia, quem sabe?, talvez você possa aceder à nossa condição. Você demonstra certas qualidades. O que me diz?” (AGUALUSA, 2009, p. 95).

Michael seria, de fato, um vampiro. Sandro, também, como Michael, seria vampiro. Haveria uma sociedade desses sujeitos em “condição” vampiresca. A “boa rede de amigos”, de que Sandro fala, seria a sociedade dos vampiros. E Sandro estaria convidando o narrador a aderir à rede. Michael teria falhado com a sociedade, e, por isso, morrera, inclusive de uma doença transmitida através do sangue. O narrador, incapaz de responder à proposta de Sandro, dissimula:

Não respondi. Sou hipocondríaco. O problema, conosco, hipocondríacos, é que nos basta a sugestão de um novo mal para que logo nos interessemos por ele. Em poucos dias começamos a experimentar os sintomas. Adoecer é a forma que temos de nos curar (AGUALUSA, 2009, p. 96).

Efetivamente, nem avó Faninha, do conto de Ana Paula Tavares, “O mistério da Rua da Missão”, nem Michael ou Sandro, do conto de José Eduardo Agualusa, “M., de malária”, correspondem, tipicamente, à personagem-tipo vampiresca, conforme ela se instalou na ficção ocidental, desde o medievo, com esplendor nas narrativas gótica e fantástica dos séculos XVIII, XIX e limiar do XX. São atualizações do vampiro, ressignificadas a partir de referentes acessados nos mundos de base contemporâneos, sob relações de intensionalidade interna e extensionalidade externa que obrigam à armação de mundos possíveis distintos daqueles encontráveis nas histórias de vampiros anteriores.

A *figuração* dessas personagens recorre a elementos presentes em novas realidades extratextuais de um mundo globalizado, experimentado em infinitos *media*, sob diversos suportes, com uma vasta multiplicidade de linguagens, produzindo diferentes semioses. Interferem, nos processos compositivos dessas *figuras*, valores de tempos pós-pós-modernos²³, fazendo dialogar o antes e o depois, na expectativa de encenar o agora. Assim, ainda que personagens-tipo vampirescas, nenhuma dessas mantém-se nos limites do típico, fazendo irromper, duplicadamente, o insólito na arquitetura semionarrativa dos contos em que aparecem.

23 A inserção do prefixo “pós”, nessa sequenciação, poderia ser incontável, e a utilização do termo – “pós-pós-moderno” – não delimita, fixamente, um imaginário, senão que, na melhor das hipóteses, circunscreve um feixe cronológico, demarcado pelo último quartel do século XX e primeiro do XXI.

REFERÊNCIAS

- AGUALUSA, José Eduardo. “M., de malária”. In: SENA-LINO, Pedro (Coord.). *Contos de vampiros*. Porto: Porto, p. 87-96, 2009.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Semántica de la narración: la ficción realista*. Madrid: Taurus, 1992.
- ALBALADEJO MAYORDOMO, Tomás. *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Murcia: Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.
- ALELUIA, Anibal. *Contos do fantástico*. Maputo: Associação dos Escritores Moçambicanos, 2011.
- COUTO, Mia. *Pensatempos – textos de opinião*. 2. ed. Lisboa: Caminho, 2005.
- COUTO, Mia. *E se Obama fosse africano? E outras interinvenções*. Lisboa: Caminho, 2009.
- FURTADO, Filipe. *A construção do fantástico na narrativa*. Lisboa: Horizonte, 1980.
- FURTADO, Filipe. *Demónios íntimos. A narrativa fantástica vitoriana (origens, temas, ideias)*. Dissertação de Doutorado. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, 1987.
- GARCÍA, Flavio. *Discursos fantásticos de Mia Couto*. Mergulhos em narrativas curtas e de média extensão em que se manifesta o insólito ficcional. Rio de Janeiro: Dialogarts, 2013.
- GENETTE, Gérard. *Metalepsis: de la figura a la ficción*. Buenos Aires/ México: Fondo de Cultura Económica, 2004.
- GREIMAS, Algirdas Julien; COURTÉS, Joseph. *Dicionário de semiótica*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2011.
- MARTINS, António. *O fantástico nos contos de Mia Couto*. Potencialidades de leitura em alunos do Ensino Básico. Porto: Papiro, 2008.

- PEPETELA. *Lueji: o nascimento de um império*. 3. ed. Lisboa: Dom Quixote, 1997.
- PRADA OROPEZA, Renato. “El discurso fantástico contemporáneo: tensión semântica y efecto estético”. In: *Semiosis*, II, México, n. 3, p. 53-76, enero-junio de 2006.
- REIS, Carlos. “Narratologia(s) e teoria da personagem”. In: REIS, Carlos (Coord.). *Figuras da ficção*. Coimbra: Centro de Literatura Portuguesa, p. 9-23, 2006.
- REIS, Carlos. “Pessoas de livro: figuração e sobrevida da personagem”. In: *Revista de Estudos Literários* [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], n. 4, p. 43-68, 2014.
- REIS, Carlos. *Pessoas de livro*. Estudos sobre a personagem. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.
- REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.
- ROAS, David. “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”. In: ROAS, David; GARCÍA, Patricia (Eds.). *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: e.d.a., p. 91-111, 2013.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Javier. *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida, 2008.
- SENA-LINO, Pedro. “Nota introdutória”. In: *Contos de vampiros*. Porto: Porto, p. 9-10, 2009.
- TAVARES, Ana Paula. “O mistério da Rua da Missão”. In: SENALINO, Pedro (Coord.). *Contos de vampiros*. Porto: Porto, 2009, p. 13-17.
- TAVARES, Gonçalo M. “A fotografia (a história do vampiro de Belgrado)”. In: SENALINO, Pedro (Coord.). *Contos de vampiros*. Porto: Porto, p. 21-39, 2009.
- TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1992.

VIEIRA, Cristina. “Para uma nova tipologia da descrição da personagem narrativa”. *In: Revista de Estudos Literários* [Revista do Centro de Literatura Portuguesa da Universidade de Coimbra], n. 4, p. 123-171, 2014.



**O GÓTICO E A QUESTÃO
MORAL DA EMPATIA**

JÚLIO FRANÇA

A DIMENSÃO SENSORIAL DA ARTE

Uma das razões do pouco apreço que os estudos literários demonstram pela literatura gótica está relacionada a um aspecto da arte que, embora essencial, tantas vezes é deixado em segundo plano pela crítica especializada. Refiro-me à capacidade de as obras artísticas produzirem reações emocionais em seus espectadores, e essas emoções, por sua vez, operarem alterações fisiológicas, isto é, efeitos corporais, em quem as experimentam.

Tomemos, por exemplo, a emoção do horror, mas ao que me refiro aqui valeria, *mutatis mutandi*, para o riso ou para o choro, para a raiva ou para a compaixão, e todas as demais emoções que operam transformações físicas no indivíduo. Alguém *horrizado* é alguém que experimenta mudanças em sua temperatura corporal e em seus batimentos cardíacos, eriçamento dos pelos¹, sudorese, e todo um conjunto de alterações fisiológicas. Tais efeitos são observáveis mesmo quando a fonte do horror não constitui uma ameaça real a quem o vivencia – é o que ocorre, por exemplo, no campo da ficção.

Essa potência da arte – produzir emoções reais a partir de imagens e histórias não reais – tem gerado uma preocupação que

¹ Esse é, a propósito, o sentido etimológico da palavra horror, do latim *horror*, *ōris*, “arrepiaamento do pelo ou do cabelo”.

acompanha os estudos literários desde suas raízes gregas. Está presente, por exemplo, no alerta de Górgias sobre o poder do *lógos* em seu “Elogio a Helena”, bem como em um dos primeiros diálogos platônicos, o *Íon*, no irônico comentário de Sócrates às disparatadas emoções que acometem o público que assiste ao rapsodo. Já em Aristóteles (2011), a criação literária é pensada fundamentalmente como um cálculo de produção de efeitos de recepção. A própria definição aristotélica de tragédia, que introduz nos estudos literários o conceito de catarse, organiza a estrutura do gênero em função da produção e da “purificação” de emoções.

A perpétua ambição dos escritores de ficção de se ombrearem aos filósofos, aos historiadores e aos cientistas como produtores de um discurso capaz de dar conta do real fez com que a crítica literária buscasse e privilegiasse, nas obras ficcionais, o que nelas alimenta o *intelecto*, em detrimento daquilo que nelas se oferece aos *sentidos*. Assim, no calor da eterna disputa da literatura por ser reconhecida como um discurso de alto valor epistêmico, perdeu-se de vista até mesmo em que dimensão *os efeitos emocionais* interferem na cognição, tanto no campo hermenêutico quanto no campo moral.

Trata-se de um tema-chave para compreender o funcionamento e o valor da ficção gótica e, de modo mais amplo, das poéticas do Mal – isto é, daqueles modos de fazer artístico que se caracterizam por privilegiar a representação e a expressão de aspectos negativos da experiência e do imaginário humanos. A questão que sempre retorna é a de saber se o sublime, o horror, o terror, a repulsa e todas as demais

emoções despertadas pelas obras góticas e suas congêneres têm algum valor estético, cognitivo ou moral. Para propor um encaminhamento de resposta a essa questão milenar, irei me focar especificamente nos vínculos emocionais entre leitores e personagens, e, para tanto, começo delimitando o sentido de um termo fundamental para meu objetivo: a *empatia*.

EMPATIA E FICÇÃO

Há diversos entendimentos específicos sobre o que venha a ser a empatia, mas aqui a tomo, a princípio, de modo amplo, como o ato de experimentar o mundo como você entende que outro ser o experimenta, colocando-se na posição em que ele se encontra, formando uma ideia das sensações por ele experimentada, e, assim, sendo capaz de sentir, em alguma medida, os mesmos sentimentos (cf. BLOOM, 2016, p. 16-17).

A ideia de que um indivíduo seja capaz de sentir a dor experimentada por outro ser não é apenas uma metáfora. Diversos estudos no campo da neurociência têm demonstrando que as áreas cerebrais ativadas quando sentimos dor são as mesmas quando observamos alguém sentir dor, ou somos expostos a uma narrativa de um evento em que alguém experimenta dor. Os neurocientistas chamam tais células cerebrais, que não são capazes de distinguir corretamente entre as ações que executamos e as ações que percebemos alguém executar, de neurônios-espelhos (cf. BLOOM, 2016, p. 63).

Saber que nosso sistema nervoso não é capaz de distinguir entre as nossas próprias experiências e as de terceiros ajuda-nos a compreender a eficiência da ficção sobre nós, seres humanos.

Seríamos capazes de experimentar emoções violentas, extremas e, até mesmo, como é caso de nossa própria morte, *inexperimentáveis*, graças a essa peculiaridade de nosso sistema neurológico. Como já tive a oportunidade de afirmar, anteriormente:

O medo produzido pela imaginação do sujeito, que projeta e sofre com seu 'eu morto', parece bastante semelhante aos mecanismos de identificação entre leitor e personagem nas narrativas ficcionais do medo. Em outras palavras, o processo que nos leva, no ambiente ficcional, a sentirmos medo sem efetivamente corrermos riscos é bastante similar à única forma possível de experimentarmos antecipadamente nossa própria morte. Essa hipotética paridade entre a experiência da morte e a da ficção fundamenta nosso entendimento da relevância dos estudos sobre o medo nas obras literárias. (FRANÇA, 2017b, p. 52)

A dificuldade que nosso cérebro tem em discernir, de imediato, entre o que acontece comigo e o que acontece com o outro ajuda a explicar também o que os psicólogos chamam de *contágio emocional*. O termo dá conta do transbordamento de uma emoção de um indivíduo para outro, algo que é observável, por exemplo, nas ocasiões em que começamos a rir porque alguém está rindo.

Se podemos, de fato, por meio da ficção, experimentar o mundo, ainda que parcialmente, sob os olhos do outro, estaria neurologicamente embasada uma defesa recorrente do valor e da importância da literatura – aquela que aponta para como a leitura de obras literárias ampliariam nossa própria visão de mundo, estimulando assim a tolerância, a aceitação de modos de vida diversos aos nossos e a compaixão pela situação em

que outros indivíduos possam se encontrar. Por meio de uma obra ficcional, seríamos capazes de ter acesso a condições existenciais alheias às nossas, tornando nossa própria experiência de mundo mais complexa e sofisticada.

EMPATIA E MORAL

Seria, contudo, a empatia uma faculdade irrestritamente benéfica, que sempre nos levaria em direção a atos morais e positivos? Gostaria de apresentar aqui, de forma breve, duas posições divergentes, a fim de que possamos formar uma ideia geral da complexidade do tema. A primeira delas vem de Simon Baron-Cohen, e foi por ele defendida no livro *The Science of Evil; on Empathy and the origins of cruelty* (2011).

Baron-Cohen é um neurocientista e psicopatologista da Universidade de Cambridge, que vem se notabilizando por sua defesa extremada da importância da empatia para os indivíduos e para as sociedades humanas. Ele propõe que a falta de empatia é a causa determinante da violência e da crueldade entre seres humanos, e, ao fazê-lo, transfere a discussão sobre o mal dos campos da religião e da moral para o da neurociência.

Para Baron-Cohen (2011, p. 23), quando há falhas no “circuito empatizante”² de nossos cérebros – isto é, um conjunto de áreas cerebrais que são ativadas quando um ser humano experimenta uma reação empática –, o resultado seria o que chamará de “erosão de empatia”, uma condição que faria com que um indivíduo não fosse capaz de escapar de uma visão de mundo autocentrada, focasse única e exclusivamente em seus próprios interesses e desejos, e tomasse os outros não como

2 As citações de obras sem tradução em português foram feitas por mim.

pessoas autônomas, mas como objetos a serem utilizados em favor de seus (do indivíduo não empático) próprios objetivos.

Para que a empatia seja possível, precisaríamos, em primeiro lugar, assumir um foco dual, isto é, suspendermos nossa atenção exclusiva em nossos próprios pensamentos, percepções e prioridades, e passarmos a levar também em consideração os interesses, finalidades e sentimentos de alguém mais. Em segundo lugar, precisaríamos ter o reconhecimento e a reação correta aos sentimentos alheios – isto é, não devemos nem sofrer com a alegria alheia, nem nos alegrar com o sofrimento do outro: “A empatia é nossa habilidade em identificar o que outra pessoa está sentindo e reagir a seus pensamentos e sentimentos com a emoção apropriada” (BARON-COHEN, 2011, p. 16).

A erosão de empatia pode ser causada por causas transitórias e momentâneas, e os seres humanos oscilam em um espectro de reações mais ou menos empáticas aos acontecimentos da vida cotidiana. O foco do livro de Baron-Cohen não são essas alterações normais, mas os casos em que características psicológicas permanentes estão em jogo. Para alguns indivíduos, seria difícil, ou mesmo impossível, reagir de modo empático. Essas, pensa o neurocientista, seriam as pessoas ditas más e cruéis, e que estariam em um dos extremos do espectro empático: o “grau zero de empatia” (BARON-COHEN, 2011, p. 15).

Indivíduos no grau zero negativo³ de empatia seriam capazes de cometer qualquer tipo de crime – roubos,

³ Baron-Cohen faz uma distinção importante, do ponto de vista da violência, da crueldade e do mal, entre o grau zero *negativo* da empatia, grupo em que estariam os indivíduos narcisistas, *borderlines* e psicopatas, e o grau zero *positivo* da empatia, grupo em que se enquadram os indivíduos que possuem autismo e síndromes correlatas. Para os objetivos desse artigo, contudo, apenas o primeiro grupo é relevante.

assassinatos, estupros, tortura. Por não serem capazes de entender as emoções alheias, eles não estariam sujeitos aos sentimentos de remorso ou de culpa. A ausência de empatia transformaria esses indivíduos em sujeitos absolutamente autocentrados e incapazes de atentar para os pensamentos e a sensibilidade alheia. A ideia de que poderiam estar ferindo outra pessoa simplesmente não faria sentido para eles, já que simplesmente não conseguem perceber os estados emocionais de outrem. Baron-Cohen descreve, em seu livro, alguns distúrbios psiquiátricos em que a ausência da empatia seria observável, como os narcisistas e os psicopatas, cujos quadros psicológicos seriam resultados de uma combinação entre predisposições genéticas e condições ambientais.

Para Baron-Cohen, contudo, todos nós, em alguma medida, somos capazes de atos de violência e crueldade, desde que nossa capacidade empática seja “desligada” – provisória ou permanentemente. Daí sua defesa acirrada de que a empatia é o recurso mais valioso em nosso mundo. Ele lamenta que tal faculdade seja tão desprezada nas políticas públicas de educação, e não esteja presente nas agendas mais emergentes do mundo contemporâneo. Se bem explorada, ele entende, a empatia seria a solução para nossos problemas com guerras, preconceitos, intolerância etc.

A essa visão positiva da empatia interpõe-se a do psicólogo comportamental Paul Bloom, em seu livro *Against empathy; the case for rational compassion* (2016). Para ele, a empatia não é uma faculdade que estimula apenas sentimentos benévolos. Em consequência, discordando peremptoriamente de Baron-

Cohen, ele rejeita a hipótese de que os grandes problemas do mundo possam ser resolvidos por meio de estímulo aos sentimentos empáticos.

Para Bloom, um dos maiores problemas da empatia é a estreiteza de seu foco: é muito mais fácil empatizar com aqueles que nos são próximos, e, conseqüentemente, semelhantes a nós mesmos. Nossa estrutura psicológica, fruto de dezenas de milhares de anos de evolução, não nos faz amar a todos como amamos os que nos são mais próximos. O animal que é capaz de proteger suas crias, obviamente, tem mais chances de preservar os seus genes.

A empatia nos deixaria cegos para o sofrimento daqueles que não identificamos como um igual, e, por tal razão, Bloom não crê que ela possa ser um guia moral efetivo. A empatia nos faria perder a visão geral em favor do específico, podendo levar à indiferença e mesmo à crueldade para com aqueles que ficam à sombra do foco empático. A História nos mostra que a exploração de laços empáticos entre indivíduos de um mesmo grupo social conduz a linchamentos, perseguições raciais, xenofobia, guerras étnicas etc. A KKK, por exemplo, investia na divulgação de violências cometidas por indivíduos negros contra indivíduos brancos, de modo a instilar o ódio empático dos brancos contra os negros em geral.

A absorção do sofrimento dos outros pode afetar nossa capacidade de discernimento, como ocorreu no tristemente célebre episódio ocorrido em 1945 no campo de concentração de Dachau, quando os libertadores americanos torturaram e executaram os soldados alemães capturados. Os soldados

americanos não eram sádicos ou psicopatas, mas foram movidos por intensos sentimentos morais, empáticos, em relação aos judeus vitimados naquele campo de concentração. Quando não se percebe o outro como humano, é mais fácil degradá-los ou mesmo mata-los. Assim, enquanto os nazistas desumanizavam os judeus, os soldados americanos desumanizavam os nazistas, tomando-os como menos do que humanos, como monstros, para poderem chaciná-los friamente (cf. BLOOM, 2016).

A empatia é, portanto, um sentimento ambíguo. Talvez fosse a ela que Sérgio Buarque de Holanda se referisse, quando, em *Raízes do Brasil* (2002), afirmava ser o brasileiro um ser “cordial”. A cordialidade não se relacionaria com altruísmo, benevolência e compassividade irrestritos, mas com as ações regidas pelo “coração”, e não pela razão. Seríamos afáveis e fraternos com aqueles por quem temos afeto, e agressivos e violentos com aqueles de quem não gostamos e não reconhecemos como iguais. Diz a máxima de origem incerta, mas tão atual como nunca: aos amigos tudo, aos inimigos a lei. Seríamos empáticos, e, assim sendo, nos faltaria o senso de igualdade e justiça que só poderia brotar da objetividade e da impessoalidade.

Como do ponto de vista da evolução não somos igualitários por natureza, para Bloom, nosso problema como sociedade e como indivíduos não seria a falta, mas o excesso de empatia. Ao sermos instintivamente inclinados a privilegiar o *nós* em detrimento do *eles*, a empatia nos torna potencialmente tendenciosos, paroquiais, racistas, avessos ao cálculo estatístico dos custos e benefícios a longo prazo de nossas ações.

UM BREVE ESTUDO DE CASO

Não é difícil perceber que muitas obras ficcionais – especialmente as de matizes góticas – alcançam seus intensos efeitos estéticos de recepção por meio da manipulação de nossas emoções empáticas⁴. A título de demonstração das amplas possibilidades de exploração dos sentimentos empáticos do público, tomemos “Shut up and dance” (2016), terceiro episódio da terceira temporada da série britânica de ficção distópica *Black Mirror*.

O episódio apresenta a história de Kenny, um jovem que é chantageado por um *hacker* que consegue filmá-lo masturbando-se diante do computador. Nós, espectadores, sofremos enquanto Kenny é obrigado a fazer a entrega de um pacote misterioso em um quarto de hotel, onde conhece Hector, outra vítima do *hacker*. E ficamos mortificados quando Kenny e Hector são instruídos a dirigir até certo local, onde deverão assaltar um banco.

Nosso vínculo empático com Kenny já está solidamente edificado quando, após o assalto, ele é instruído a levar o dinheiro até um bosque, onde encontrará outra vítima do *hacker*, que lhe dirá que fora instruído a iniciar contra ele uma luta corporal até a morte – um drone, sobrevoando e filmando o local, garantiria o respeito às regras impostas pelo chantageador.

Mas a piedade que a situação do protagonista nos inspira é subitamente abalada quando são revelados os detalhes do conteúdo da filmagem que o *hacker* possuía. Kenny estava se masturbando para fotos de pornografia infantil. O sentimento

4 Para outras funções da empatia nas narrativas góticas, ver “A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock” (FRANÇA, 2017a).

de comiseração pela condição de vítima da extorsão concorre agora com a repulsa moral advinda da percepção de que a personagem era um transgressor – e não um contraventor qualquer, mas um violador de uma poderosa interdição cultural.

Kenny tenta o suicídio, utilizando-se da arma que o *hacker* havia lhe dado para assaltar o banco. Contudo, ele descobre que a pistola não tem balas. O protagonista e o desconhecido engajam-se, então, na luta corporal, observados pelo drone. Antes do desfecho, vemos Hector, que havia sido instruído a destruir o carro usado no assalto, chegar à casa e descobrir que o *hacker* liberou todas as informações que continha sobre ele próprio e todos os demais chantageados.

O episódio terminará com Kenny, coberto de sangue, caminhando tropeçadamente em direção à sua casa, quando recebe uma ligação de sua mãe. Ele é informado sobre a publicação de seu vídeo e das fotos de pornografia infantil que guardava em seu computador, no exato momento em que se ouvem sirenes de viaturas e policiais que aparecem para prendê-lo.

O enredo de “Shut up and dance” estrutura-se de modo a explorar os efeitos da reversão do engajamento empático do espectador. A narrativa nos cancela o conhecimento prévio das motivações do *hacker*, ao mesmo tempo em que nos dá informações parciais sobre Kenny. A empatia funciona exatamente dentro desses limites, quando perdemos de vista a amplitude e a complexidade dos fatos e focamos em aspectos parciais, imediatos e estreitos.

A passagem de Kenny da condição de jovem descuidado para a de pedófilo corresponde, na estrutura narrativa gótica, à

passagem da condição de vítima para a de monstro, e se dá, *pari passu*, a conversão do *hacker* de sádico em um tipo de vingador ou vigilante. O episódio de *Black Mirror* demonstra como nossas relações empáticas são pobres guias para nossos juízos morais.

DO VALOR MORAL DA EMPATIA NA FICÇÃO

É longa a tradição que relaciona a empatia às poéticas do Mal. Edmund Burke (1993) identificava-a como uma condição fundamental para o bom funcionamento das artes voltadas à produção de emoções estéticas intensas. Sua teoria do sublime é construída justamente a partir da articulação entre ela e o deleite – o prazer que advém do alívio da dor. Violência, crueldade, a própria morte e todas as causas de aversão no plano da realidade poderiam ser experimentados, na arte, através de nossa capacidade de estabelecer relações empáticas com as personagens ficcionais. O deleite adviria justamente do fato de não se estar sujeito aos riscos associados àquelas fontes de dor.

Burke, por sua vez, apoiava-se claramente em Aristóteles (2011). Na *Poética*, na passagem em que investiga qual tipo de *metabolé* é capaz de produzir as emoções próprias da tragédia – isto é, qual o tipo de mudança na fortuna do herói trágico seria capaz de despertar terror (*phóbos*) e piedade (*éleos*) no espectador –, o filósofo introduz a ideia de *philanthropia*. A noção, bastante discutida entre os comentadores da obra aristotélica, pode ser definida, no âmbito de interesse do presente ensaio, como o sentimento de *empatia* que o ser humano estabelece com seus semelhantes em situação de sofrimento, independentemente do merecimento – quando o sofrimento fosse injustificado, o sentimento seria descrito como *piedade*.

Contemporaneamente, a tese da identificação emocional plena entre espectador e personagem tem sofrido contestações. O filósofo norte-americano Noël Carroll (1999) rechaçará a tese da identificação emocional plena dos espectadores com o protagonista ficcional. Para ele, o que ocorre é um processo cognitivo em que o espectador “avalia” a compreensão que a personagem tem da situação em que se encontra. Não se trata, portanto, de replicar o estado mental da protagonista: o espectador percebe aspectos da situação que não são enfocados pela protagonista, e reage de forma muito diversa – basta lembrar que ele está experimentando prazer com a cena, a protagonista não. Carroll propõe assim o uso do termo *assimilação* no lugar de *identificação* para eliminar a enganosa sugestão de emoções idênticas contida no segundo termo.

A partir de Carroll, talvez possamos propor que o tipo de empatia a ser estimulado na leitura das obras ficcionais não é a que se dá via identificação (ou, como vou propor, a *empatia emocional*), mas a que se daria via assimilação (ou *empatia cognitiva*). Esta, e não aquela, seria fruto de um distanciamento essencial para a efetividade do pacto ficcional e para a fruição estética das emoções intensas, mesmo as mais terríveis.

À empatia cognitiva poderíamos ainda dar o nome de *compaixão*, um sentimento em que não há a exigência de um espelhamento ou compartilhamento de emoções. Nos termos de Paul Bloom:

Em contraste com a empatia, a compaixão não implica o compartilhar com o outro: ela é caracterizada pelo sentimento de cordialidade, preocupação e cuidado para

com o outro, acompanhado por uma sólida motivação de melhorar o bem-estar dos outros. A compaixão é sentir *por* e não *com* os outros. (2016, p. 138, grifos nossos)

A compaixão, proponho, seria o sentimento a ser estimulado como alternativa aos já mencionados desdobramentos negativos do engajamento empático – racismo, xenofobia, paroquialismo, desejo de vingança etc. –, até mesmo de um ponto de vista crítico e pedagógico, porque a ficção gótica, pródiga em construir narrativas que exploram os excessos empáticos, não é, em si mesma, nem moral nem imoral. Mas isso é assunto para outra oportunidade.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução, introdução e notas de Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, 2015.
- BARON-COHEN, Simon. *The Science of Evil; on Empathy and the origins of cruelty*. New York: Basic Books, 2011.
- BLOOM, Paul. *Against empathy; the case for rational compassion*. New York: Harper Collins, 2016.
- BURKE, Edmund. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do sublime e do belo*. Campinas: Papyrus, 1993.
- CARROLL, Noël. *A filosofia do horror ou paradoxos do coração*. Campinas: Papyrus, 1999.
- FRANÇA, Júlio. A empatia nas estratégias narrativas do horror artístico: o caso Hitchcock. In: ZANINI, Claudio; ROSSI, Cido. *Vertigo; vertentes do gótico no cinema*. Rio de Janeiro: Bonecker, pp. 21-38, 2017a.
- FRANÇA, Júlio. Medo e literatura. In: (Org.) *Poéticas do mal; a literatura do medo no Brasil (1840-1920)*. Rio de Janeiro: Bonecker, pp. 36-52, 2017b.

GÓRGIAS. Elogio de Helena. In: CASSIN, Bárbara. *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz e Paulo Pinheiro. São Paulo: Editora 34, pp. 293-301, 2005.

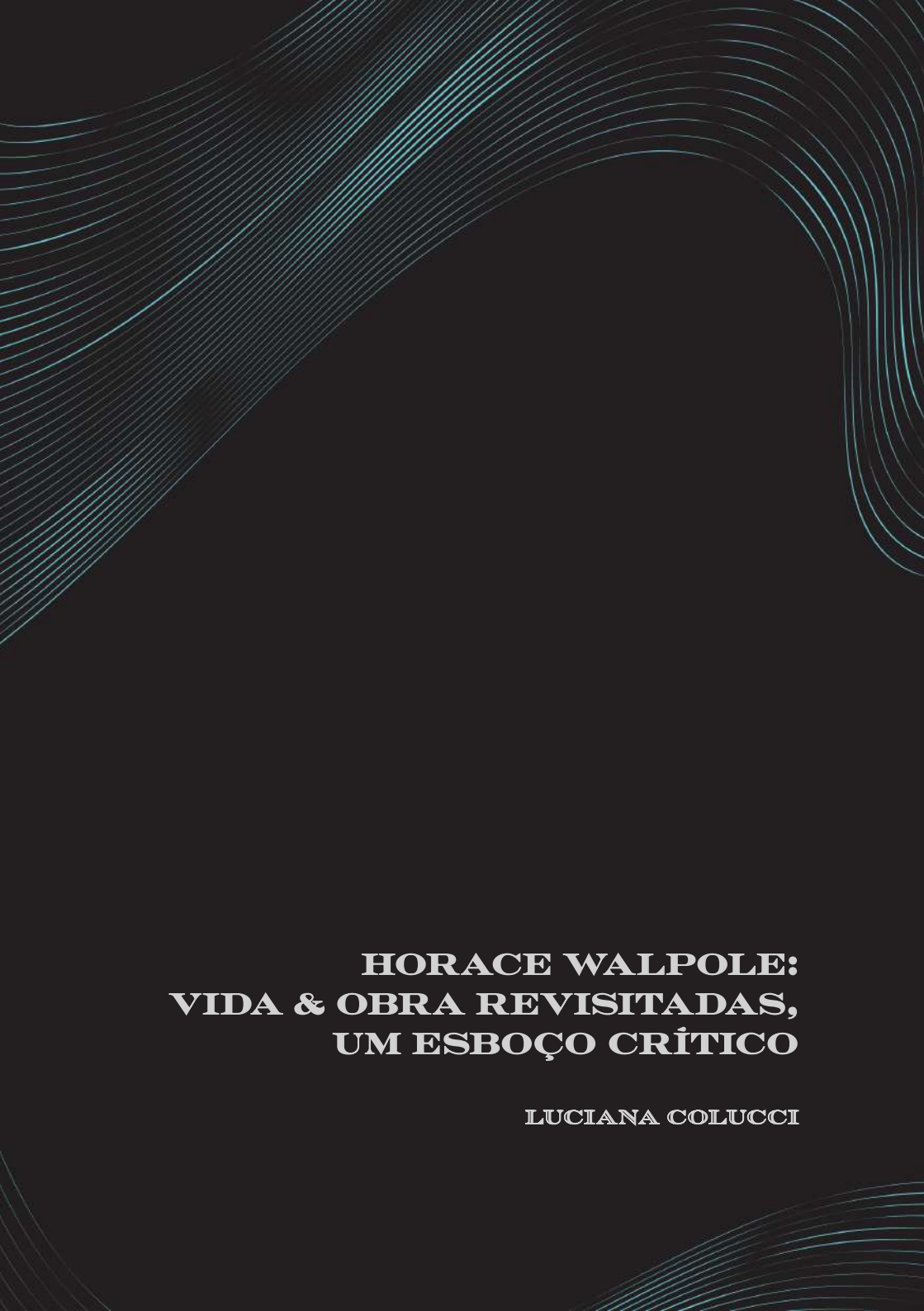
HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

PLATÃO. Íon. Introdução, tradução e notas de Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

BLACK MIRROR. Direção: James Watkins. Roteiro: Charlie Brooker e William Bridges. Temporada 3, episódio 3 – Shut up and dance. Londres: Zeppotron, 2016.

SMITH, Adam. *The Theory of Moral Sentiments*. Lawrence, KS: Digireads.com, 2010.

WAAL, Frans de. *The Age of Empathy: Nature's Lessons for a Kinder Society*. New York: Broadway Books, 2010.



**HORACE WALPOLE:
VIDA & OBRA REVISITADAS,
UM ESBOÇO CRÍTICO**

LUCIANA COLUCCI

HORACE WALPOLE: O ARISTOCRATA CAMP & WITTY¹

Horace Walpole was a small man, slim in figure, but described by those who knew him well as compact and neatly formed. John Pinkerton, the Scottish, antiquary who met him in later life, wrote: 'His features may be seen in many portraits; but none can express the placid goodness of his eyes, which would often sparkle with sudden rays of wit, or dart forth flashes of the most keen and intuitive intelligence' [...] His sense of humour rarely deserted him and he hated seriousness or pomposity. (FOTHERGILL, 1983, p. 20)

O ano de 2017 é emblemático para os Estudos do Gótico, pois celebra o tricentenário de nascimento de Horace Walpole (1717-1797). Esteta, arguto observador das coisas do mundo e da realidade, Walpole, ao publicar em 1764 o icônico *O Castelo de Otranto*, passa a ser considerado o *founding father* da literatura gótica inglesa, vertente essa que há mais de duzentos anos inspira e sustenta inúmeros estudos sob os mais diversos diapasões. Como outros escritores (e provocadores) – Geoffrey

1 Alguns resultados parciais dessa pesquisa em andamento já foram publicados, bem como apresentados nos seguintes encontros científicos: British Association for Romantic Studies (Inglaterra, 2017), VI SELL e II Seminário de Estudos do Gótico (UFTM, 2017), V Simpósio Gótico de Pós-Graduação: Lit., Artes e Mídia (UFSC, 2018), Text Artefact Identity: Horace Walpole and the Queer Eighteenth Century (Inglaterra, 2019), I Semana do Romance Gótico (USP, 2019) e Seminário de Pós-Graduação em Letras, Grupo GEN: Grupo de Estudos Narrativos (UFSM, 2019).

Chaucer, Earl of Surrey, Tomas Wyatt, William Shakespeare, Lord Byron, Oscar Wilde –, Walpole torna-se um articulador de mudanças significativas nas letras inglesas em termos de seu confronto com as fundações realistas, pois “o gótico tingiu o mundo claro e racional do Iluminismo e dos valores humanistas com os temores e ansiedades que constituíam o outro lado do progresso e da modernidade” (VASCONCELOS, 2002, p. 132).

Embora alicerçada no racionalismo e inclinada aos avanços industriais e do capital, a arena oitocentista foi tomada por Walpole como uma profícua oportunidade para que ele desse vazão aos seus ímpetos iconoclastas tanto do ponto de vista pessoal quanto do artístico. Suas trajetórias aristocrática e de *man of letters*² lhe permitiram desfrutar das idiossincrasias do século XVIII com inteligência, sagacidade e galhardia. O fato de ter título de nobreza – 4^o Earl of Orford –, de ter sido educado nos renomados *Eton* e *King's College*, de ter sido Membro do Parlamento, possibilitou a oportunidade de frequentar os vários e diversificados círculos políticos e intelectuais da época.

Ademais, como um homem abastado³, o autor pôde se dedicar à escrita (gêneros como cartas, romance, texto dramático, poema,

2 Logo à entrada de Strawberry Hill House & Garden, no portão principal, encontra-se a tradicional placa azul inglesa que identifica o local e o morador ilustre.

3 Curiosamente, o professor, escritor e crítico inglês, Henry Morley (1822-1894), em sua introdução para uma edição de *O Castelo de Otranto*, assim caracteriza Walpole: “[...] His way of life was made easy to him. As Usher of the Exchequer, Comptroller of the Pipe, and Clerk of the Estreats in the Exchequer, he received nearly two thousand a year for doing nothing, lived with his father, and amused himself. Horace Walpole idled, and amused himself with the small life of the fashionable world to which he was proud of belonging, though he had a quick eye for its vanities. He had social wit, and liked to put it to small uses”. Essa visão negativa a respeito da “ociosidade” de Walpole é, no mínimo, estranha, uma vez que esse autor tem um legado valioso sob os mais diversos temas. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em: 08 mai. 2020.

tradução, contos e biografia), à coleção de antiguidades, de pinturas, de relíquias e de peças de arte. Ele pôde, inclusive, se dedicar a uma de suas paixões, a editora Strawberry Hill Press (*Officina Arbutiana* ou *Mayflower Workshop*, 1754)⁴. Nesse escopo, Walpole se tornou uma das personalidades fulcrais de sua época, como destacado em *Bentley's Miscellany*:

Horace Walpole was one of the most remarkable personages of the last century; but his character was made of paradoxes. He was a worshipper of fashion, and a sneerer at it, – a courtier, while he affected to be a republican, – a grave historian, and a gossip, – a passionate lover of grand art, and a collector of enamels, miniatures, old china, curiosities, and *bijoutrie*, – a man of the world, and a recluse –, a good-natured person and a satirist, – and, though loving his ease, possessed of a more restless spirit of curiosity than ever stimulated even old Pepys himself. (*Bentley's Miscellany*, volume IX, New York: Joseph Mason 1842, p. 552)

Walpole passa à história e à historiografia literária ocidental como um homem que, além da intelectualidade e da elegância, não perdeu sua faceta irônica e debochada, fatores que corroboram para entendê-lo como um *connoisseur witty e camp*, enfim um homem apaixonado pela vida e com vitalidade para realizar empreendimentos tão plurais. Um dos mais extraordinários feitos de Walpole e a prova de seu ímpeto

4 Em sua editora, Walpole publica duas odes de Thomas Gray (1757, 1.000 cópias), sua *Fugitive Pieces* (1758, 200 cópias), sua peça *The Mysterious Mother* (1768, 300 cópias), a tragédia *Henaut, de Cornélie* (1768, 200 cópias), *Hoyland's Poems* (1769, 300 cópias), *Miscellaneous Antiquities* (1772, 500 cópias), o ensaio *Essay on Modern Gardening* (1785), a *Walpole's Description of the Villa of Mr. Horace Walpole's Strawberry Hill* (1774, 1784, 100 e 200 cópias, respectivamente) e a coletânea de contos *Hieroglyphic Tales* (1785), entre outros.

criativo foi a aquisição da propriedade de Strawberry Hill, na elegante área de Twickenham.

Ancorado em sua excêntrica personalidade, Walpole transforma *Strawberry Hill* “na casa seminal do renascimento gótico na Inglaterra” (CHALCRAFT; VISCARDI, 2011, p. 7). Durante vinte e sete anos, ele lapida a sua fantasia de construir um castelo gótico em pleno século XVIII. Sendo um eclético *antiquarian* e *connoisseur*, Walpole minuciosamente arquiteta e decora cada detalhe de sua *Villa*. Clarke, em sua introdução a *Horace Walpole's Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill*, realça:

[...] he transformed it into a vision of a Gothic castle, highly original in its asymmetry and its interlocking succession of contrasting spaces, small rooms contrasting with large, dark corridors leading into light and airy spaces. His rooms were decorated with striking fireplaces and decorative plasterwork, and were filled with a collection of paintings, miniatures, sculpture, ebony and other furniture, ceramics, antiquities, armour, books, prints, coins and medals. The overwhelming effect of the collection as it was displayed was a claustrophobic superfluity of objects; the walls were covered with a seemingly endless variety of often small items – the China Closet, measuring twelve feet by nine, contained some 670 pieces of ceramics and glass, while the Green Closet immediately above it had about 150 paintings and other objects on display. (WALPOLE, 2015, p. VII-VIII)

Nessa mesma obra, ao dissertar sobre cada cômodo de sua *Villa*, Walpole cria um inventário do mobiliário, das pinturas, dos diversos ornamentos, das miniaturas e de curiosidades,

revelando uma coleção de arte bastante eclética. No sentido de “eclética”, cabe destacar que essa coleção é mesclada⁵, heterogênea, pois há peças de diferentes origens e culturas as quais são ressignificadas por Walpole de forma que ele crie seu próprio “entendimento” sobre o Gótico⁶ e suas nuances. Não é por acaso que em seu *Horace Walpole’s Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill* ele destaca que sua casa “was built to please my own taste, and in some degree to realize my own visions” (WALPOLE, 2015, p. 398).

O pesquisador Peter Lindfield (2016, p. 03) ao realçar que corrobora para o entendimento de que o trabalho de Walpole não é monolítico e esse fator substancia o quanto os feitos walpolianos são desafiadores em todas as instâncias de criação. Esse foi o “tom” destacado nos frutíferos debates ocorridos durante a conferência *Text Artefact Identity: Horace Walpole and the Queer⁷ Eighteenth Century* – realizado em Strawberry Hill, na Inglaterra, em 2019.

5 Ao examinar a obra *Horace Walpole’s Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill* é possível compreender como se dá a mescla em sua coleção e como Walpole articula essa coleção em termos da decoração de Strawberry Hill. Em conjunção, o efeito no “castelo” é impactante, principalmente no que se refere aos efeitos claustrofóbicos e aos excessos de ornamentos utilizados em toda propriedade.

6 Ao tratar sobre o romance gótico, sua relação com o passado feudal e a desilusão com os pressupostos racionalistas, Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 35), esclarece que “o romance gótico representa uma mescla de tradições distintas, uma mistura entre o mitológico e o mimético, entre a imaginação e a realidade”.

7 Destaco que na época de Horace Walpole, o adjetivo *queer* possuía o sentido de “estranho”, “diferente”, “extravagante”. A partir do século XIX, o termo passou a ser compreendido como “homossexual”. Nos estudos referentes ao Gótico, destaca-se a expressão “*queer gothic*”, cujo sentido explora temas relacionados à sexualidade e suas nuances como, por exemplo, as transgressões. Saliento que em seu estudo *Horace Walpole: The Great Outsider*, Timothy Mowl discute questões acerca da sexualidade de Walpole. Para Mowl (1996, p. xi), o multifacetado Walpole é, na Inglaterra, um dos “*most successful sexual outsiders*”. No entanto, Fothergill (2009) defende que, apesar de Walpole ter um lado afeminado, tal fato não é prova de homossexualidade.

Strawberry Hill, much like the Gothic Revival as a whole in the Georgian period, is complex and the house's interior and furniture respond to a multitude of influences, from antiquarian, to various iterations of Georgian Gothic (Classical and Neoclassical), through to modern understandings of comfort.

Em vários momentos da conferência contemplou-se, como já indicado no título do encontro, discussões focadas no *queer* oitocentista e em Walpole. Cabe destacar ainda que o *Manchester Centre for Gothic Studies*, com sede na *Manchester Metropolitan University*, promoveu, no início de 2020, o *LGBT History Month*, sendo que um dos episódios abordou a fala do pesquisador Dale Townshend (2020) acerca do lado *queer* de Walpole. Para o pesquisador, nós podemos pensar “about the queerness of Horace Walpole in relation to the architecture of Strawberry Hill [...]. Horace Walpole was attracted to Gothic because it was queer more than beautiful”.

Em *Lost Treasures of Strawberry Hill – Masterpieces from Horace Walpole's Collection*, Davoli evidencia a dedicação de Walpole ao estudo e à aquisição de sua imensa coleção já realçando sua variedade:

By the time of his death in 1797, Strawberry Hill contained at least 4.000 objects, not counting several thousand prints, drawings and coins, acquired over some 55 years. The collection included paintings and sculptures of all periods, classical antiquities, historical curiosities and a wide range of decorative arts. (DAVOLI, 2018, p. 7)

Dividindo sua obra de acordo com os cômodos de Strawberry Hill⁸ – *The Great Parlour, The Yellow Bedchamber, The Library,*

8 Aqui, nota-se o zelo de Walpole em relação à construção espacial a qual, posteriormente, será “acoplada” a *Otranto*, inclusive sob a perspectiva de um dos

The Blue Breakfast Room, The Green Closet, The Blue Bedchamber, The Star Chamber, The Holbein Chamber, The Gallery, The Round Drawing Room, The Tribune, The Great North Bedchamber, The Beauclerk Closet –, Davoli investiga as inúmeras peças da coleção de Walpole. Ademais, as ilustrações, as fotos e as plantas arquitetônicas em *Lost Treasures* evidenciam a riqueza – imaterial e histórica – do “mesclado” legado walpoliano.

Com base na coleção em que Walpole mistura os estilos oriental, rococó e gótico, pode-se pensar que esse *connoisseur* delineia em sua propriedade um contraste entre espaços abertos⁹ e fechados, cujas coordenadas de amplitude, de interioridade, de alto e de baixo, de horizontal e de vertical associam-se a uma profusa e exorbitante decoração de interior. Essa configuração arquitetônica e mobiliária, intensamente apreendida por meio dos gradientes sensoriais, deflagra sensações como claustrofobia, sufocamento, opressão, confinamento e vertigem. O conjunto dessas ideias faz de Strawberry Hill uma experiência

elementos preponderantes da maquinaria gótica: o espaço. Considerando a somatória entre o gótico walpoliano e a categoria espaço, vislumbra-se a concepção de uma espacialidade gótica bastante peculiar. Ao pensar no sentido de “peculiar”, enfatizo que, devido à natureza teatral de Walpole, essa espacialidade gótica é tridimensional por trabalhar com três vertentes: cenografia, sonoplastia e iluminação.

9 Para uma melhor decodificação dessas questões espaciais em uma narrativa de vertente gótica, é válido retomar a teoria e a crítica relativas ao estudo dessa categoria, principalmente àquelas relativas à espacialidade gótica, uma vez que essa se encontra atrelada a uma investigação minuciosa de todos os elementos presentes em um determinado espaço (tanto seu exterior quanto seu interior). A preponderância da categoria espaço já está destacada por Walpole partir de sua concepção da maquinaria gótica em *O Castelo de Otranto*. Ressalta-se a relevância da contribuição de Gaston Bachelard com seu estudo *A poética do espaço* (1957) em que essa categoria assume protagonismo nos estudos literários a partir do século XX. A partir dessas ilações e, em conjunto com o ensaio *The Philosophy of Furniture* (1845), de Edgar Allan Poe (1809-1849), foi possível redimensionar o entendimento sobre a concepção da espacialidade gótica como aponta Colucci no ensaio “From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature” (2017).

estética peculiar¹⁰, “uma fantasia Gótica fantasticamente ornamentada” (MYRONE; FRAYLING, 2006, p. 33), ou, uma “extravagância neogótica” (SABOR, 1995, p. 16), como é possível observar na imagem¹¹ abaixo:

Figura 1 – *The Gallery*



Fonte: *The Victorian Web*¹².

10 Para melhor expressar a profusa e mesclada decoração de interiores walpoliana, cito a composição de *Mr. Walpole's Bedchamber* (2016, p. 25): “The chimney-piece was designed by Mr. Chute, and has great grace. In the window, composed of seven lights, are several curious pieces of painted glass; the arms of Anne Boleyn; a large lion coloured; four large angels in black and white; cypher and portcullis of King Edward; arms of Clinton and Radcliffe; fine heads in black and White of Charlemagne, Prince William, and Prince Maurice of Orange. Walpole's Picture in this room were a very private selection, including his own watercolour after Watteau, portraits of his dog and of his friend John Chute and a print of the death warrant of King Charles 1st. [...] It was in this room that Walpole dreamed that he saw ‘a gigantic hand in armour’ on the top banister of the great staircase of an ancient castle. This inspired him to write the first Gothic horror novel, *The Castle of Otranto*”.

11 Sempre que possível, as imagens presentes neste ensaio foram colocadas em página individual para uma melhor visualização dos detalhes.

12 Disponível em: <http://www.victorianweb.org/art/architecture/strawberryhill/5.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

A fantasia, o excesso, a extravagância, a teatralidade e a artificialidade são características da estética de Walpole. A esse respeito, Woolf (1921), Hogle (1994), Botting (1996), Groom (2012) comentam que essa estética seria uma forma subversiva e paradigmática de repensar, *lato sensu*, os valores racionais, “iluminados”, da sociedade de sua época. Todavia, esse “repensar” denota o profundo interesse que ele tem pelo passado gótico-medieval como forma de contraponto ao presente industrial. O fato de Walpole ser um *antiquarian* não só reafirma tal pensamento, mas, também, denota um certo desprezo pela simetria oitocentista, daí o “voltar” do autor para um universo por ele considerado “mágico” e o que o afasta da balbúrdia inclinada à industrialização e ao capital.

Para o autor, o trinômio gótico castelo-relicários-ornamentos não foi somente um motivo ficcional, mas um *modus vivendi*, isto é, um estilo incorporado à sua própria vida, transformando-a em uma espécie de fantasia gótica medieval em pleno século XVIII – uma travessia de um passado bárbaro para um presente “civilizado”. Walpole frisa essa questão quando, em carta a John Chute, afirma que passa suas manhãs no século XIII e suas noites no século que está chegando (cf. FOTHERGILL, 2009, p. 40). Para Pearce (2011, p. 5):

In Horace Walpole we have not only an interpreter and preserver of the past but a subtle, wry portrayer of his own time, a ‘camera’ through which experience passed to be transmuted. He is a re-creator of the cultural inheritance who manipulates past and present for his own aesthetic purposes. He extends it; plays variations upon it in diverse genres, and projects it into the future, influencing ideas from his lifetime to ours [...] But his fine achievement by far is in the presentation of himself, the shaping of a

persona which still quivers with life [...]. He is his own artefact.

Ademais, como uma *persona* de si mesmo, Walpole, em algumas circunstâncias sociais, aparece portando adereços peculiares e extravagantes como forma de ridicularizar os ideais oitocentistas pautados no bom gosto, controle e racionalidade neoclássicos:

[...] with his head garlanded in sweet peas, or when he welcomed some visitors at Strawberry Hill wearing a lace cravat carved in wood [...], and an immense pair of gloves embroidered up to the elbows that had belonged to James I. (FOTHERGILL, 2009, p. 31)

Com o intuito de ilustrar a faceta de Walpole voltada para uma estética do artificial e do comportamento extravagante, destaco aqui três imagens que evidenciam tal fato: a) a gravata¹³ de renda entalhada em madeira no estilo de bordado veneziano; b) o banco em forma de concha e c) uma pintura retratando o autor:

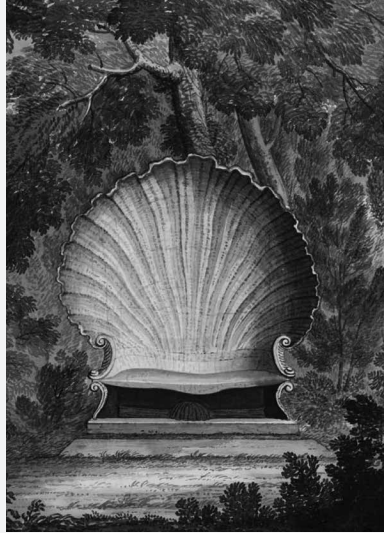
Figura 2 – Lace cravat



Fonte: *Lost Treasures of Strawberry Hill*, p. 85, 2018.

13 Essa peça é parte do acervo do *Victorian and Albert Museum*, Londres.

Figura 3 – *The Shell Seat*¹⁴ (data desconhecida)



Fonte: *The Shell Seat, Strawberry Hill, s/p., s/d.*

14 Idealizado por Walpole e desenhado por Richard Bentley, *The Shell Seat* originalmente foi instalado próximo ao Rio Tâmsa e à porta de entrada de Strawberry Hill. Em *The Shell Seat*, volume de *Strawberry Hill Collection*, discute-se que essa instalação do banco foi pensada por Walpole de modo que ele pudesse observá-la através de uma janela do cômodo *Green Closet*, “surrounded by classical prints to further define his viewing pleasure” (s/p, s/d). Infelizmente, essa peça desapareceu após a morte de Walpole, mas, por meio dos desenhos originais, foi possível replicá-la e colocá-la na propriedade para o deleite dos estudiosos e visitantes. No tocante ao posicionamento do *Shell Seat* (jardim, área externa, baixo) em relação ao *Green Closet* (casa, área interna, alto), nota-se um efeito de sentido interessante. Primeiramente, as coordenadas interior/alto – exterior/baixo, indicando o hábito de contemplação e afeto que Walpole nutria pela natureza. Ademais, podia observar o banco e seu entorno nas mais diferentes horas do dia, bem como das estações do ano. Para um arguto observador da vida e das artes, certamente os matizes mesclados entre o amanhecer, o entardecer e o anoitecer criavam efeitos peculiares e diferentes em cada momento, exatamente como temos nas pinturas de Claude Monet. Tanto o estudo da luz é crucial para Walpole que Strawberry Hill é ricamente ornamentada com vitrais. Em *The Journal of Stained Glass* (2010), os ensaios de Peover e Roger e de Learner abordam a coleção desses vitrais em termos de sua história, composição, importância e restauração. Além disso, o fato de ele estar cercado por *classical prints*, em meio à “goticidade” de Strawberry Hill, remete à mescla de tempo, de espaço e de estilos que balizam o gótico walpoliano. Reforço aqui que o próprio Walpole afirma que, durante a noite, passava as horas no século vindouro e, durante as manhãs, suas horas eram as do imaginário gótico-medieval. Articuladas, essas ideias remetem a uma estrutura de *frame work*, ou a *story-within-a-story*: um limiar entre a realidade e a fantasia. Considerando o prazer do olhar e da preferência de Walpole por “*perfumed plants*” (cf. HARNEY, 2016), nota-se o quanto os gradientes sensoriais são imprescindíveis e valiosos na criação de uma atmosfera simultaneamente feérica e gótica. Em suma, Strawberry Hill é, como defende Harney, um “*place-making for imagination*”.

Figura 4 - Horace Walpole, por Rosalba Carriera, 1741 (aproximadamente)



Fonte: *Strawberry Hill & Horace Walpole*, 2015.

O uso desses adornos corrobora para a criação de uma *persona* walpoliana teatralizada e andrógina que nos remete ao conceito de *camp*. Para Sontag (1964, p. 1-4):

[...] the essence of Camps is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration. And Camp is esoteric – something of a private code, a badge of identity even, among small urban cliques [...] 1. Camp is a certain mode of aestheticism. It is one way of seeing the world as an aesthetic phenomenon. That way, the way of Camp, is not in terms of beauty, but in terms of the degree of artifice, of stylization [...] 5. Camp taste has an affinity for certain arts rather than others. Clothes, furniture, all the elements of visual décor. [...] 13. The dividing line seems to fall in the 18th century; there the origin of Camp are to be found (Gothic novels, Chinoiserie, caricature, artificial ruins, and so forth). But the relation to nature was quite different then. In the 18th century, people of taste either patronized nature (Strawberry

Hill) or attempted to remake it into something artificial (Versailles). They also indefatigably patronized the past. Today's Camp taste to the past is extremely sentimental [...] 14. The late 17th and early 18th century is the great period of Camp: Pope, Congreve, Walpole, etc.

Ao justapormos Walpole e a figura andrógina do *camp*, é possível entendermos como a atitude do Earl of Orford era transgressora para o século XVIII, época de rigidez moral em que os excessos, a fantasia e o sobrenatural eram sinônimos de caótico. Não obstante, é importante refletir que a estética *camp* adentrará o século XIX como um desdobramento para a estética decadentista por meio da figuração do dândi e de uma literatura que cultivava uma escrita mais refinada à moda de Des Esseintes e de Wilde.

Encerrando esta seção, observo que, no liame entre fato e ficção, Walpole e seus Castelos – Twickenham e *Otranto* –, revelam imaginação, rupturas iconoclastas, tendência ao escapismo e uma maneira de ridicularizar o excesso de apego à materialidade dos oitocentos. E embora Sontag refira-se a Walpole como uma figura *camp* emblemática do século XVIII, penso ser interessante ponderar que o autor de *Otranto* também traz em sua persona tonalidades crepusculares do dândi baudelairiano.

Mesmo sendo irônico, visionário, irreverente e um homem que raramente perdia seu senso de humor (cf. FOTHERGILL, p. 20) Walpole tinha seu duplo: um homem solteiro, generoso, sensível, melancólico, que amava os animais¹⁵ e que vivenciava

15 Em muitas cartas de Walpole é perceptível a afeição que ele tem pelos animais, especialmente pelos cães da raça *Spaniel*. Inclusive, com o passamento de sua querida amiga Madame du Deffand, Walpole adota seu *black spaniel*, Tonton.

muitas noites solitárias em Strawberry Hill acompanhado de seus estudos, de sua gata Selima¹⁶, de seu cachorro Tory¹⁷, e dos espectros do passado. Da aproximação dessas ideias é que emerge o lado pitoresco e “witty” de Walpole, um lado irreverente, como já dito, perspicaz, afeito ao chiste e, até mesmo, a “fofocas” como se pode notar em algumas de suas correspondências. Talvez a imagem que melhor decodifique essa face walpoliana seja aquele tênue véu desvelando as sombras mescladas de Hamlet e de Dom Quixote¹⁸.

Diante do exposto, estas reflexões vislumbram dar expressão às múltiplas faces de Sir Walpole, bem como divulgar o amplo repertório ficcional e não ficcional do autor. Embora a recepção de *O Castelo de Otranto*¹⁹ seja amplamente estudada

16 Selima, ao morrer afogada em um vaso de porcelana chinesa, é homenageada por Thomas Gray na “Ode on the Death of a Favourite Cat Drowned in a Tub of Goldfishes” (1748).

17 O nome do cachorro faz alusão ao partido político conservador Tory, fundado em 1678. Ao contrário, Walpole fazia parte do partido liberal denominado Whig que também foi fundado em 1678.

18 Na edição de *O Castelo de Otranto*, publicada na coleção Trevo Negro, os editores trazem uma informação sobre Walpole que chama atenção: “Walpole fez parte, ao lado de personalidades da época, como Benjamin Franklin (então na Inglaterra), Laurence Sterne etc., do célebre Hellfire Club, criado pela Baronete Francis Dashwood, organização dedicada às experiências demoníacas, ao sexo e, paradoxalmente, a incentivar a independência americana, no sentido de libertar-se da dominação britânica” (1971, p. 6). Embora o nome de Walpole figure em alguns livros que tratem do Hellfire Club, enfatizo que, até o momento, não encontrei fontes que de fato assegurem o envolvimento de Walpole nesse clube. Aliás, em *Hellfire Club*, Daniel P. Mannix (2015, p. 60) relata: “The Earl had been made a member of the club partly to add the uncanniness of the general atmosphere and partly to annoy Horace Walpole, his younger brother, who despised the organization”.

19 Destaca-se aqui a pesquisa de Sandra Guardini Vasconcelos (2001, em transcurso) que, no artigo “Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX”, aborda um trânsito contínuo de romances ingleses no Brasil durante o período. Nesse trânsito, destacam-se inúmeros romances góticos como o emblemático *O Castelo de Otranto*, de Horace Walpole. No artigo “Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)”, Vasconcelos também

e referenciada nos estudos goticistas brasileiros, o mesmo não parece acontecer com os demais escritos walpolianos. Por fim, o desafio mais significativo proposto neste estudo é demonstrar como *Otranto*, apesar de ter sido escrito em 1764, consegue permanecer desafiador no cenário contemporâneo em virtude de sua intrínseca estrutura amalgamada que viabiliza pensar e (re)pensar esse romance sob as mais diversas matizes.

LEGADO DE WALPOLE: ALÉM DE O CASTELO DE OTRANTO

During his career in the House of Commons he was a political fixer and the author of anonymous pamphlets, and the editor of the essay periodical *The World* and founder of the Strawberry Hill private press, as well as being an incorrigible socialite and an inveterate letter-writer, and ultimately a political memoirist and historian of his own life and times. (GROOM, 2014, p. xvi-xvii)

Ao realizar várias imersões de pesquisa em *Strawberry Hill House & Garden* (2016, 2017, 2018 e 2019), de participações em encontros científicos – *British Association for Romantic* (University of York, 2017), *The Artefact Identity: Horace Walpole and the Queer Eighteenth Century* (Strawberry Hill House & Garden, 2019) e em colóquios com os professores Bill Hughes, Justin Edwards, Nick Groom, Sandra Guardini Vasconcelos, Nick Dolan (diretor de Strawberry Hill House & Garden), e com os colegas Cid Vale Ferreira, Daniel Serravalle de Sá, e Fernando

ênfata a presença de Walpole: “(h)á, entre as obras que chegaram ao Brasil, representantes de todos os tipos de romances correntes na Inglaterra no século XVIII. Temos, por exemplo, o romance doméstico e sentimental de um Richardson, o gótico de Walpole e Ann Radcliffe [...]”.

Monteiro de Barros, reafirmo que o legado de Horace Walpole é – permitam-se o léxico popular –, gigantesco, abarcando atividades e obras literárias muito além de *O Castelo de Otranto*. Nesse escopo, parece-me que temos um Walpole parcialmente desconhecido no Brasil.

Esse legado é investigado extensiva e profundamente por pesquisadores tanto na Inglaterra como nos Estados Unidos. A *Lewis Walpole Library*, departamento da *Yale University*, realiza um trabalho primoroso e reconhecido internacionalmente no campo investigativo referente aos estudos do século XVIII. É necessário sobretudo destacar a pesquisa de W. S. Lewis:

Lewis had discovered Walpole in 1924, and he built up an extraordinary body of manuscripts, books, prints and related material that is now held at the Lewis Walpole Library of Yale University [...]. In 1929, Lewis first had the idea of a complete and comprehensive edition of the letters, an edition that would print a correct text, with letters to as well as from Walpole, and annotate it fully – so the reader could hear both sides of the conversation. That edition, the *Yale Edition of Horace Walpole's Correspondences* (1937-83), became a monument of twentieth-century scholarship. (CLARKE, 2017, p. xxvii)

Considerado por Clarke como o mais devotado paladino de Walpole, Lewis organiza a *Yale Edition of Horace Walpole's Correspondences* em quarenta e oito volumes que representam uma contribuição indispensável para o entendimento do século XVIII. Ao retomar as palavras de Groom na epígrafe, vemos mais facetas de Walpole: historiador, editor, político. Sem dúvidas, Walpole foi um *man of letters* profundamente dedicado às suas

atividades (pesquisas, livros, memórias, planos de construção e de arquitetura, jardinagem) que ocupavam cada minuto do seu dia (cf. FOTHERGILL, 2009, p. 32-33).

Portanto, ao “vasculhar” o legado tão amplo e múltiplo de Walpole, realmente não foi surpresa encontrar outros escritos além do emblemático *O Castelo de Otranto*, como já referido acima. Assim, destaco as seguintes obras: *The Dear Witches* (1742), *A Catalogue of the Royal and Noble Authors of England, with Lists of their Works, and Fugitive Pieces in Verse and Prose* (1757), *The Anecdotes of Painting in England* (dois volumes em 1762, o terceiro em 1764 e um quarto em 1780), *Historic Doubts on the Life and Reign of Richard the Third* (1768), *The Mysterious Mother* (1768), *The Hieroglyphic Tales* (1772, publicado em 1785), *A description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry* (1774), *Nature will Prevail* (1778), *Essay on Modern Gardening* (1780, ensaio publicado no quarto volume de *The Anecdotes of Painting in England*). Nesse rol, encontra-se ainda uma miscelânea de estudos diversos, de poemas e de panfletos políticos. A seguir, disserto brevemente sobre *The Mysterious Mother* e *Hieroglyphic Tales*, uma vez que esses textos balizam de forma parcial a leitura que proponho de *O Castelo de Otranto* sob a clave de dramatização do romance²⁰.

20 Em 2009, *O Castelo de Otranto* é encenado no First Folio Theatre, em Chicago. A direção é de Alyson C. Vesely e a adaptação é de David Rice. Em 2006, David Rice foi responsável pelo *script* de *The Madness of Edgar Allan Poe*. Disponível em <https://firstfolio.org/?production=-the-castle-of-otranto>. Acesso em: 05 mai. 2020.

***THE MYSTERIOUS MOTHER: UMA TRAGÉDIA GÓTICA*²¹ E THE HIEROGLYPHIC TALES**

[...] It is the fashion', said Lord Byron, 'to underrate Horace Walpole. Firstly, because he was a nobleman; secondly, because he was a gentleman'. But to say nothing of the composition of his incomparable Letters, [...] the author of the 'Mysterious Mother', a tragedy of the highest order, and not a puling love-play. He is the father of the *first* romance and of the *last* tragedy in our language, and surely worthy of a higher place than any living writer, be he who he may. (BYRON, 1826, p. 371)

The Mysterious Mother é uma tragédia gótica em cinco atos e em versos livres, sendo estruturada a partir dos elementos da “maquinaria gótica” – tempo, espaço, medo e vilania –, conforme anteriormente propostos pelo próprio Walpole em *Otranto*. Inclusive, ao refletir sobre a relação entre *Otranto* e *Mysterious Mother*, é possível depreender que essa pode ser compreendida à luz da dramatização daquele romance.

No que se refere à temática, *The Mysterious Mother* traz à tona o incesto e todas as suas implicações. Tratado por autores consagrados de diversas nacionalidades e de diferentes períodos históricos – como Sófocles, Shakespeare, Bernadin de Saint-Pierre, Byron, Genouceaoux, Freud, Jung, entre outros –, o incesto apresenta-se nessa obra a partir da relação conflituosa e revestida pelo remorso entre a Condessa de Narbonne, Edmund e Adeliza.

21 O pesquisador e editor independente Cid Vale Ferreira prepara o lançamento de *The Mysterious Mother* (na Coleção Teatro Insólito da Editora Sebo Clepsidra) para a língua portuguesa. A tradução é de Thassio Rodriguez Capranera, com prefácio de Luciana Colucci. A Coleção Imaginário Gótico, da mesma editora, contempla os seguintes títulos: *O Aparicionista* (1789), de Friedrich Schiller, *O Necromante* (1792), de Lorenz Flammenberg e *O Vampiro* (1819, de John William Polidori).

Ambientada em um castelo medieval, a história, com seus contornos extravagantes e excessivos, é permeada por segredos, por ameaças e por personagens tiranas e gananciosas como os frades Benedict e Marian. No entanto, Walpole, sem necessidade de consultar os oráculos, duvidava que a recepção de *Mysterious Mother* fosse bem recebida à luz da sociedade oitocentista. Desse modo, o texto dramático foi impresso pelo autor somente no ano de 1768, em sua editora particular localizada em Strawberry Hill. Até a morte de Walpole, o referido texto não foi circulado, tampouco encenado pública e amplamente. Porém este “strange and remarkable text” obteve uma crítica elogiosa de Lord Byron (1826, p. 371), que considerava o texto uma tragédia de altíssimo nível, como comprova a epígrafe deste tópico.

Terceira publicação ficcional de Walpole, *The Hieroglyphic Tales* surge em 1785, sendo também impressa na editora privada do autor, a Strawberry Hill Press. A edição dos contos, publicada pela Pallas Athene (2010), traz a seguinte informação em sua contracapa:

These short tales can claim to be the first surrealist writings in English – and remain some of the strangest fictions in all literature. They were originally published in 1785 in an edition of six copies, all of which Walpole kept for himself.

A coletânea, como o próprio título já antecipa, dialoga com a herança da escrita hieroglífica de povos antigos como os egípcios e os maias, trazendo tonalidades do orientalismo e uma arguta capacidade imaginativa e fantasiosa. Não é surpresa, portanto, que *The Hieroglyphic Tales* possui conexões com a

estética surrealista, inclusive sob a chave de antecipação desse movimento artístico-cultural. No prefácio aos contos, Walpole revela estar ciente quanto à recepção incerta dessa coletânea:

As the invaluable present I am making to the world may not please all tastes, from the gravity of the matter, the solidity of the reasoning, and the deep learning contained in the ensuing sheets, it is necessary to make some apology for producing this work in so trifling an age, when nothing will go down but temporary politics, personal satire, and idle romances. (WALPOLE, 2010, p. 25)

Nota-se que Walpole realmente tem a preocupação com o fator “recepção” (“may not please all tastes”) como verifica-se em *Otranto* e em *Mysterious Mother*. Cabe ressaltar que logo depois, em 1798, é publicada *The Lyrical Ballads*, obra de Wordsworth e Coleridge, cujo prefácio também assinala preocupação dos escritores em termos daquilo que é considerado “novo”:

Readers of superior judgment may disapprove of the style in which many of these pieces are executed it must be expected that many lines and phrases will not exactly suit their taste. The majority of the following poems are to be considered as experiments. [...] Readers accustomed to the gaudiness and inane phraseology of many modern writers, if they persist in reading this book to its conclusion, will perhaps frequently have to struggle with feeling of strangeness and awkwardness. (COLERIDGE, 2011, p. 1)

Se o *Preface* acima é considerado o manifesto do Romantismo nas letras inglesas, o manifesto de Walpole pode fazer coro no sentido de antecipação de um modo diferente de se pensar a

literatura, inclusive no que se refere à hibridização dos gêneros²². Ao criar um universo ficcional peculiar mesclando humanos, animais, natureza e imagens do consciente/inconsciente (conto de fadas, maravilhoso, estranho), Walpole tece um desafio à imaginação, uma ruptura contundente da realidade material e das leis artísticas da verossimilhança, dando, portanto, existência a uma supra realidade, uma realidade fantasiosa. Esse fato é por ele abordado no *Postscript* da mesma obra:

The foregoing Tales are given for no more than they are worth: they are mere whimsical trifles, written chiefly for private entertainment, and for private amusement half a dozen copies only are printed. They deserve at most to be considered as an attempt to vary the stale and beaten class of stories and novels, which, though, works of invention, are almost always devoid of imagination. (WALPOLE, 2010, p. 71)

Sob esse escopo, essa coletânea, não menos exagerada e estranha do que outros escritos walpolianos, apresenta sete contos: Tale I: “A New Arabian Night’s Entertainment”, Tale II: “The King and his Three Daughters”, Tale III: “The Dice Box, a Fairy Tale”, Tale IV: “The Peach in Brandy: a Milesian Tale”, Tale V: “Mi Li: a Chinese Fairy Tale”, Tale VI: “A True Love Story” e “The Bird’s Nest”²³. Embora não apresentem estrutura de interdependência à moda chauceriana, a totalidade desses

22 É pertinente relembrarmos aqui a importância do “Prefácio de Cromwell” (1827), de Victor Hugo, que, ao discutir sobre as facetas do drama romântico, aborda a relação híbrida entre o grotesco e o sublime, destacando que novas possibilidades de criação artística podem surgir a partir da abolição dos gêneros.

23 O conto “The Bird’s Nest” não foi incluído por Walpole na publicação original de *The Hieroglyphic Tales*. Partindo do manuscrito do Walpole, Kenneth Gross fez a transcrição do conto para a *Augustan Reprint Society*.

escritos arrima-se nos eixos temático e formal, entrançando estórias – como uma personagem supostamente humana que aborta quatro cachorrinhos –, e a estratégias literárias como a sátira, o grotesco, o gótico, a mescla entre prosa e poesia, e jogos com a linguagem²⁴ nos nomes de personagens como Pissimissi (Tale III) e Mi Li (Tale V).

Dando asas à imaginação e flertando com o submundo dos mortos-vivos, Walpole, em *The King and His Three Daughters* (Tale II), assim nos apresenta o Príncipe de Quifferiquimi:

While the nation was in the distracted situation, there arrived the Prince of Quifferiquimi, who would have been the most accomplished here of the age, if he had not been dead, and had spoken any language, but the Egyptian, and had not had three legs [...]. Both men and women of fashion left off rouge to look the more cadaverous; their clothes were embroidered with hieroglyphics, and all the ugly characters they could gather from Egyptian antiquities [...] The prince, who, ever since his death, had had but a weakly constitution, was a little fatigued with this excess of attentions, and would often wish himself at home in his coffin. (WALPOLE, 2010, p. 40)

24 Nota-se que esse “jogo” lexical é acentuado pela utilização da paranomásia (*pun on words*), sugerindo sentidos múltiplos por meio da presença de um tom humorístico. Como um erudito e estudioso da literatura, as palavras sempre despertaram em Walpole imensa reflexão. Sua paixão e criatividade por esse campo o levaram, inclusive, a criar os termos “gloomth” e “serendipity”. O primeiro sugere melancolia e o segundo refere-se a encontrar coisas interessantes ou valiosas por acaso. De acordo com o *Merriam-Webster Dictionary*, Walpole criou essa palavra (registro do primeiro uso, 1754) a partir de sua leitura do conto de fadas “The Three Princes of Serendip”. *Serendip*, neste caso, é o nome antigo do Sri Lanka. Felizmente, “serendipity” foi registrada em uma carta de Walpole para seu amigo Horace Mann, datada de 1754. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/seren-dipity>. Acesso em: 10 jan. 2020.

Os elementos “dead”, “Egyptian”, “three legs”, “cadaverous”, “death”, “weakly constitution” e “coffin” aludem direta e imediatamente à figura do vampiro²⁵, inclusive como um *outsider*, fato que será bem explorado posteriormente por Bram Stoker, em *Drácula* (1897).

Essas palavras acerca de *Hieroglyphic Tales* evidenciam o quanto Horace Walpole se destaca por sua capacidade visionária, a qual se espraia por tantos horizontes como é minha intenção em demonstrar neste estudo. Devido a isso, destaco abaixo, a cadeira (1755, de um conjunto de 8 peças), desenhada por Walpole, Richard Bentley e feita por William Hallet. Essa peça, idealizada para compor o mobiliário da sala “The Great Parlour”, representa a mentalidade criativa de Walpole no sentido de composição subversiva de um gótico “próprio walpoliano”. A partir de seus estudos sobre as igrejas e a arquiteturas medievais, Walpole desenha essa cadeira de modo que o encosto, mais alto do que o usual, esboce uma janela gótica.

25 Embora a origem desse ser seja incerta, Matthew Beresford, em *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth* (2008), destaca que tal ser já circulava pelo período pré-histórico, sendo que foi na Grécia, em Roma e no Egito o início da procura pelo universo vampiresco. Esse composto de relatos antigos entre nosferatu e lendas acerca de Vlad Tepes desaguam na prosa inglesa de ficção a partir da publicação de “O Vampiro” (1819), do escritor inglês John William Polidori (1795-1821). No entanto, é partir das obras dos escritores irlandeses Joseph Sheridan Le Fanu (1814-1873) e Bram Stoker (1847-1912), a novela *Carmilla* (1872) e o romance *Drácula* (1897), respectivamente, que o vampiro consolida nas artes as referências que tomarão de assalto a cultura de massas no século XX, sendo reinventado continuamente – nos mais diversos ambientes artísticos –, como é o caso da saga *Crepúsculo* (2005), da americana Stephenie Meyer (1974-).

Figura 5 – *Strawberry Hill Chair*



Fonte: *Victorian & Albert Museum*²⁶.

De político, colecionador, arquiteto, desenhista, publicitário etc. a escritor, a sagacidade deste *man of letters* não se limita às questões oitocentistas. Ao contrário, a cada exame de seu vasto legado patrimonial (casa, jardim, coleções, editora) ao intelectual (escritos ficcionais e não ficcionais) é possível resgatar conteúdos que o trazem à contemporaneidade, reafirmando sua importância na e para a historiografia literária.

A partir das reflexões aqui apresentadas acerca do texto dramático *The Mysterious Mother*, da fusão da coleção com a

26 Essa peça é parte do acervo do *Victorian and Albert Museum*, Londres. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9031/the-strawberry-hill-chair-chair-bentley-richard/>. Acesso em: 10 jun. 2020.

postura de Walpole, da multiplicidade de gêneros presentes em *Hieroglyphic Tales* e devido à própria gênese de *O Castelo de Otranto* estar arquitetada entre as convenções dos gêneros *romance* e *novel* é que passo a discutir *Otranto* sob o ângulo da dramatização do romance.

O CASTELO DE OTRANTO E A PRIMEIRAS ANOTAÇÕES²⁷

[...] *The Castle of Otranto* was not only innovative, but succeeded in shifting an entire paradigm. In the context of the eighteenth-century Gothic Walpole's novel was a game-changer: that was why it was so important – and why eighteenth-century readers read it in astonished awe. (GROOM, 2014, p. X)

Motivo para muitas controvérsias em termos de estruturação temática-formal, *O Castelo de Otranto*, uma peculiar fusão entre dois tipos de romance, o antigo (*romance*) e o moderno (*novel*), é considerado o primeiro romance gótico inglês. Uma das questões mais provocantes dessa narrativa é o hibridismo de gêneros e a articulação da maquinaria gótica, como assim batiza Walpole. É válido ressaltar que essa “maquinaria gótica” até os dias de hoje baliza as narrativas goticistas. Concentrando-se em quatro operadores de leitura, a maquinaria destaca: a) a personagem (*vilanesco*), b) o espaço (*locus horribilis*), c) o tempo (passado) e d) o medo (*sobrenatural*). Com o desenvolvimento e a consolidação da ficção gótica, esses mesmos elementos tem sido ressignificados por muitos outros escritores de diversos países sem, contudo, perder pontos de

27 Estudo apresentado na I Semana de Estudos do Romance Gótico, 2019 (FFLCH-USP).

intersecção com a matriz walpoliana. Afinal, como esclarece Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 31), “(o) imaginário gótico com suas imagens demoníacas e fantasmagóricas são pontes que conectam a literatura de diferentes épocas e países”.

Embora *Otranto* tenha sido percebido em sua própria época como “uma narrativa estranha e pouco sofisticada” por alguns críticos (SÁ, 2010, p. 55), repleta de exageros e problemática no que tange às leis da verossimilhança, Groom (2012, p. IX) argumenta que balizar *Otranto* pelas gerações posteriores é uma “injustiça crítica” ao romance que é um “game-changer” (GROOM, 2012, p. X). A partir desse escopo de “game-changer” e da leitura de *Otranto* pautada no hibridismo de gêneros, da maleabilidade formal e temática do romance²⁸ e de suas apresentações cênicas, é que estabeleço a possibilidade de entender essa paradoxal narrativa à luz da dramatização do romance.

Início retomando a biografia e a obra de Walpole que convergem para os signos da extravagância e da artificialidade. Tanto seu castelo em Twickenham como o de Otranto revelam não somente grande imaginação, mas, também, uma maneira de ridicularizar o apego excessivo à materialidade industrial do mundo concreto da Era da Razão.

Devido a isso, a construção de Strawberry Hill representa para Walpole um retorno ao passado medieval, sugerindo, mesmo que artificialmente, um mundo paralelo à realidade.

28 Retomo aqui o pensamento de Vasconcelos em *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860* (Vertentes Inglesas) quando a pesquisadora assinala que “(a) maleabilidade é da natureza do romance e lhe permite apropriar diferentes formas de escrita, como cartas, sermões, diários, tratados etc. O didatismo, o sentimentalismo, a doutrinação, o ensinamento moral, a fantasia gótica – tudo foi incorporado por este gênero sem fronteiras”.

No caso de *O Castelo de Otranto*, o signo da artificialidade já se manifesta na questão da autoria da obra. Na primeira publicação dessa narrativa, Walpole, por meio do prefácio, não revela ser ele o autor da obra. Ele afirma se tratar de um manuscrito italiano anônimo encontrado em 1529, em uma biblioteca na Inglaterra. Somente depois, por ocasião da segunda edição e do acréscimo de um segundo prefácio, é que Walpole assume a autoria da narrativa.

Visto por essa óptica, essa narrativa “anônima” é mais uma das fantasias góticas de Walpole, de um aristocrata *witty* e *camp*. Amalgamando Strawberry Hill e *Otranto*, Walpole, cultuando o exagero, o extravagante e o glamoroso, encontra uma maneira corajosa, apaixonada e até mesmo burlesca de contestar os absurdos e inquietações da sociedade oitocentista inglesa. Inquietações essas que, como bem clarifica Vasconcelos (2010, p. 13), “[...] marcaram uma sociedade às voltas com transformações dramáticas nos seus modos de vida, decorrentes dos processos de industrialização [...] de revoluções políticas que abalaram estruturas seculares”.

Retomando o signo da artificialidade/*counterfeit*²⁹ presente em ambos os prefácios de *Otranto*, há premissas que possibilitam “ler” essa narrativa sob a clave da dramatização do romance: a) tudo se

29 Interessante observar que o tema sobre *counterfeit* remete ao protótipo da artificialidade pós-moderna. Assim, enfatiza-se novamente a importância de Walpole para sua época, mas estabelecendo um liame com os dias atuais. Dentre os materiais utilizados por Walpole na construção de *Strawberry Hill* estão o gesso e o *papier-mâché* que denotam certa “efemeridade”. Em uma de suas inúmeras cartas, Walpole (1842, p. 140) afirma: “*My buildings, like my writings, are of paper, and will be blown away ten years after I am dead*”. Em *A Paper House: Horace Walpole at Strawberry Hill*, Anna Chalcraft (1998, p. 7), defende que Strawberry Hill é também “a paper creation in both a literary and an artistic sense [...]”.

encaminha diretamente para a catástrofe; b) as regras do drama são observadas praticamente durante toda a história; c) é uma pena que ele não tenha aplicado seus talentos ao campo para os quais foram evidentemente talhados – o teatro; d) por mais graves, importantes ou mesmo melancólicas que possam ser as sensações dos príncipes e heróis... e) Shakespeare, o grande mestre da natureza, foi o modelo copiado; f) o uso de suas próprias palavras (de Voltaire), ditas sobre o tópico geral do teatro, quando ele não pensava em recomendar ou vituperar a prática de Shakespeare; g) (se) a comédia pode ser às vezes austera, a tragédia pode, de vez em quando, sobriamente, permitir-se um sorriso; h) Walpole poderia ter apelado para o fato de que, tendo criado uma nova espécie de romance, detinha a liberdade para impor as regras que julgasse apropriadas para a sua condução; mas ficaria mais orgulhoso de ter imitado, por mais leve e debilmente que seja, e à distância, um padrão tão magistral do que desfrutaria de todo mérito pela invenção, a menos que pudesse ter marcado a obra com a presença do gênio, além de originalidade; i) a coleção heterogênea de Walpole minuciosa e ricamente descrita por ele mesmo em seu inventário intitulado *Description of the Villa of Mr. Horace Walpole* – a esse respeito, cabe ressaltar que Stephen Clarke (2015, p. XIV) considerava esse inventário a “foundation stone of the catalogues of English art collections”; j) considerando a leitura das cartas de Walpole, há muitas referências às óperas, o que indica a apreciação do autor pelo gênero; h) o *Grand Tour* (1739-1741) que Walpole e Thomas Gray fizeram juntos pela Itália e pela França. Essa experiência influencia sobremaneira a concepção de Strawberry Hill House; i) o estudo de Anne Williams *Monstrous Pleasures:*

Horace Walpole, Opera, and the Conception of Gothic que trata da produção operística de *O Castelo de Otranto*.

Ao considerar essas premissas, evidencia-se a profunda ligação de Walpole com o teatro, o texto dramático e, claro, com William Shakespeare, a quem ele se refere como o “gênio mais brilhante que este país já produziu” (WALPOLE, 2019, p. 27). Ademais, cabe salientar outros numerosos – e cruciais –, pontos que estreitam ainda mais essa relação: a) Walpole escreve, em 1743, *The Dear Witches: An Interlude*, uma paródia lançando mão de algumas cenas de *Macbeth* para criticar questões políticas que denigrem seu pai, Robert Walpole, admirado por Edmund Burke, e considerado um dos maiores políticos de sua época, além de responsável por conferir prestígio e poder ao partido Whig (cf. BURKE, 1962, p. 62-3); b) em *The Mysterious Mother* e *Historic Doubts on the Life and Reign of Richard the Third*, texto em que o autor traz uma defesa de Richard III por meio de um intertexto com a peça *The Winter’s Tale* (1610-1611), de William Shakespeare; c) dez anos depois, em 1778, o autor apresenta o texto dramático cômico *Nature will Prevail*; d) *O Castelo de Otranto* foi encenado publicamente em 1841 sob o título de *The Castle of Otranto, or Harlequin and the Giant Helmet*³⁰. Em 1854, a J. K. Press publica *The Castle of Otranto, or, Harlequin and the Giant Helmet: A New Romantic Comic Pantomime*³¹ e, em

30 Ver *The Castle of Otranto, or Harlequin and the Giant Helmet: A New Romantic Comic Pantomime*, por William Bradwell. J.K. Green, 1854. Ver também *Green’s Harlequin And The Giant Helmet*, por Michael D. Everett. (Everett’s Plain & Coloured Juvenile Dramas). MDE Publications, 1991.

31 Destaca-se aqui o termo pantomima. De acordo com o *Merriam-Webster Online Dictionary*: pantomima é “a British theatrical entertainment of the Christmas season based on a nursery tale and featuring topical songs, tableaux, and dances”. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pantomime>. Acesso

1991, surge *Harlequin And The Giant Helmet* (Everett's Plain & Coloured Juvenile Dramas).

Pelo viés crítico-teórico, as luminosas reflexões de Charles Beecher Hogan (1967), de Michael Gamer (2001) e de Nick Groom (2014), respectivamente, são esclarecedoras:

[...] (t)he grandfather of the Gothic novel was also the grandfather of the Gothic play... Far more than *The Mysterious Mother* or *Nature Will Prevail* its form is dramatic; so is its theme; so are its characters. (HOGAN, 1967, p. 237)

[...] That an inveterate theatre-goer and author of an acclaimed tragedy (*The Mysterious Mother*) and a successful comic afterpiece (*Nature will prevail*) should construct character theatrically rather than novelistically should not surprise us. Similar observations can be made about *Otranto's* narrative structure. Its five chapters and general fidelity to the classical unities of the drama make it resemble a five-act tragedy far more than an eighteenth-century romance. (GAMER, 2001, p. xxxi)

Otranto is drenched in Shakespeare allusion, as well as a more general sense of Shakespearean dynamics of character, scenes and plot. Walpole claimed in the Preface to the first edition of 1764 that 'Everything tends directly to the catastrophe' and drew attention to the theatrical elements of the narrative, which takes place within an explicit five-act structure. Walpole therefore effectively canonizes Shakespeare as Gothic. (GROOM, 2014, p. xxvi)

em: 02 mai. 2020. Interessante notar que Gamer observa que *Otranto* apresenta traços burlescos. Explorando esse pensando do crítico, nota-se que o romance abarca também elementos como os da fantasmagoria, do operístico, do circo e do bufo. Em conjunto, esses elementos imprimem no texto efeitos “espetaculosos” e melodramáticos.

Ao justapor essas reflexões, é possível comprovar a evidente inclinação de Walpole não somente para a dramaturgia, mas para dramaturgia de filiação shakespeariana. Em vista disso, é perceptível que essa inclinação se dilua em *O Castelo de Otranto* em que, por meio de um processo de hibridismo, *romance/novel/drama* convergem para um romance dramatizado. Ou seja, Hogan, Gamer e Groom não poderiam ter mais razão quando categoricamente afirmam que “(t)he grandfather of the Gothic novel was also the grandfather of the Gothic play”, ou que *Otranto* “resemble(s) a five-act tragedy far more than an eighteenth-century romance” e “(t)he Castle of Otranto was not only innovative, but succeeded in shifting an entire paradigm”.

Em *The Castle of Otranto*, logo em sua abertura, temos a seguinte passagem:

[...] The servant, who had not staid long enough to have crossed the court to Conrad’s apartment, came running back breathless, in a frantic manner, his eyes staring, and foaming at the mouth. He said nothing, but pointed to the court [...]. Shocked with these lamentable sounds, and dreading he knew not what, he advanced hastily – But what a sight for a father’s eyes! He beheld his child dashed to pieces, and almost buried under an enormous helmet, an hundred times more large than any casque ever made for human being, and shaded with a proportionable quantity of black feathers [...] even the bleeding mangled remains of the young prince divert the eyes of Manfred from the portent before him. (WALPOLE, 2014, p. 18-19)

No excerto, tem-se imediatamente o uso de imagens exageradas e de elementos grotescos tipicamente góticos, como

olhos esbugalhados e restos mutilados e sangrentos. Embora esse contexto invoque desgraça – a morte de Conrado, filho de Manfredo –, o uso do exagero – também do elmo gigante – culmina em um efeito cômico. Tem-se uma ação que se aproxima de uma apresentação operística, logo, que se aproxima de uma encenação teatral³². O fato de essa citação narrar um conteúdo violento de chofre, cria-se um liame com a estrutura da tragédia shakespeariana em que o início já traz uma ruptura da ordem a qual somente será restabelecida ao final da encenação.

Embora com uma tonalidade diferente, temos uma aproximação da abertura, por exemplo, de *Hamlet* em que os guardas veem o fantasma do Rei – Hamlet, o pai – aparecer no alto da torre do castelo paramentado com sua armadura. Como sabido, é a partir dessa aparição que os tormentos de Hamlet, o filho, começam e culminam com as mortes ao final da trama. Aproximando essas duas passagens – de *Otranto* e *Hamlet* – há uma questão não menos interessante: a dos eixos horizontal e vertical. Em ambas, as aparições – elmo gigante e fantasma – fazem o movimento de cima para baixo, enquanto o elemento humano está no nível “baixo”.

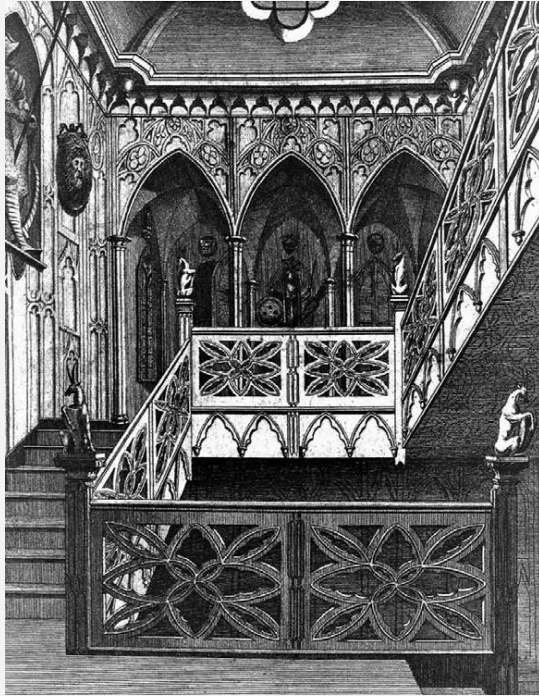
Tal articulação topoanalítica³³ cria uma intensidade de efeito voltada muito mais para o palco do que para a narrativa. Inclusive, Strawberry Hill House, como já mencionei anteriormente, é uma maquete que serviu de base

32 Em *Gótico Tropical*, Daniel Serravalle de Sá (2010, p. 48) destaca: “(a) a veia teatral e cômica da narrativa [*The Castle of Otranto*] são aspectos declarados pelo próprio autor no prefácio à primeira edição (1764), mas que a crítica especializada não costuma destacar”.

33 Topoanálise é o estudo detalhado da categoria espaço em obras literárias. O termo aparece primeiramente em *A Poética do Espaço* (1957), de Gaston Bachelard.

para a construção de *Otranto*. Ao adentrar nessa intrigante propriedade, uma das primeiras imagens a capturar a atenção do visitante é justamente a de uma armadura³⁴, com um elmo “emplumado”, localizada no alto, na escadaria principal:

Figura 6 – *Staircase at Strawberry Hill*



Fonte: *Description of the Villa of Mr. Horace Walpole*, p. 438, 2015.

A partir de uma claraboia nesse local, o jogo entre o claro e o escuro, o alto e o baixo e a visão da armadura desperta e realça as sensações de medo e de opressão. Como os lances de escadas são estreitos, temos também a percepção de “estrangulamento”

34 O gosto de Walpole pelo medieval e por armaduras é patente, como é possível verificar em uma carta endereçada a Horace Mann em 1771: “[...] I expect a treasure tomorrow, a complete suit of armour of Francis the First, which I have bought out of the Crozat collection. It will make a great figure here at Otranto. Mr. Chute is to come, to welcome the monarch at his landing...” (URBAN, 1843, p. 240).

do espaço. Em conjunto, o efeito maior que se destaca é o da presença do gótico, inclusive com a volta ao passado por meio da relação entre a armadura e a Idade Média.

Somados, esses elementos apontam para um espaço tridimensional – cenário, iluminação, sonoplastia –, que se desdobra, portanto, em espaço cênico. Em resumo, as escolhas de Horace Walpole – vida e obra – possibilitam a leitura de *Otranto* sob a perspectiva da dramatização do romance.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Well! I begin to be ashamed of my magnificence”.
Horace Walpole, 1st July, 1763.

Como *man of letters*, *connoisseur* e artefato de si mesmo, Horace Walpole é uma das personalidades de maior destaque e representatividade do século XVIII. Figura icônica e controversa, a trajetória do 4^o Conde de Orford espalha-se pelas mais diferentes direções, uma vez que seus interesses contemplavam desde jardinagem até os meandros políticos oitocentistas. Homem refinado e rico, Walpole reserva-se o direito de viver com intensidade e galhardia, podendo dar vazão às suas extravagâncias e excentricidades como é o caso de Strawberry Hill, “a little plaything house that I got out of Mrs Chenevix’s shop and it is the prettiest bauble you ever saw”, como ele mesmo assinala em carta ao seu primo e amigo Henry Coway, em 1747.

A partir da experiência estética de Strawberry Hill, com seus cômodos e jardins góticos, torres, arcos, ornamentos e mobiliários, Walpole envereda para as letras e publica *O Castelo de Otranto*, obra paradigmática para os estudos acerca do

romance e para os estudos de vertente goticista. No entanto, é importante realçar que, além de *Otranto*, o autor escreveu vários textos de gêneros diversos como cartas, relatos, peças, descrição de mobiliário, entre outros. Em meio a tantas atividades, destaco que Walpole ainda funda a Strawberry Hill Press, primeira editora da Inglaterra e um de seus grandes orgulhos.

O fato de Walpole ter se dedicado a essa multiplicidade de práticas revela sua inclinação para o hibridismo cultural e para o hibridismo textual, ponto relevante para a leitura de *O Castelo de Otranto* sob a chave da dramatização do romance. Inclusive, o fato de Walpole ser apreciador de teatro, de ópera, ser autor de peças teatrais e ensinar um *modus vivendi* teatralizado corrobora para a validação dessa chave. A partir dessa notória inclinação de Walpole para as artes cênicas, não é surpresa, portanto, que sua maquinaria gótica – realizada em *Otranto* –, seja remodelada para que a narrativa, ao cotejar elementos tanto do romance quanto do texto dramático –, possa ser entendida à luz desses gêneros.

Expostos tais fatos, considero que esta revisitação à vida e à obra walpoliana visa aflorar algumas facetas e particularidades desse *man of letters* e *connoisseur* até então não aprofundadas pela crítica brasileira. Embora Horace Walpole tenha afirmado, em 5 de agosto de 1761, que seu legado desapareceria em 10 anos após sua morte, o tempo, felizmente, tem provado que tanto sua “casa” quanto seu imensurável legado não se “desmancharam”. Ao contrário, esse legado tem permanecido vivo, desafiador e assombrando críticos e admiradores há mais de 300 anos.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- BENTLEY, R. *Bentley's Miscellany*, volume IX, New York: Joseph Mason, 1842.
- BERESFORD, M. *From Demons to Dracula: The Creation of the Modern Vampire Myth*. England: Reaktion Books. 2008.
- BOTTING, Fred. *Gothic. London: Routledge*, 1996.
- BYRON, G. G. N. *The Works of Lord Byron: Complete in One Volume*. Francfort O. M., 1826.
- BURKE, Edmund. *On the Sublime and Beautiful*. Disponível em: <http://www.bar-tleby.com/24/2/107.html>. Acesso em: 10 mar. 2016.
- BURKE, Edmund. *An Appeal from the New to the Old Whigs*. United States of America. General Books LLC, 2012.
- CALLOWAY, Stephen; SNODIN, Michael; WAINWRIGHT, Clive. *Horace Walpole and Strawberry Hill*. Richmond upon Thames: Orleans House Gallery, 1980.
- CHAIR. Victoria & Albert Museum Online. Disponível em: <http://collections.vam.ac.uk/item/O9031/the-strawberry-hill-chair-chair-bentley-richard/>. Acesso em: 10 jun. 2020.
- CHALCRAFT, Anna. *A Paper House: Horace Walpole at Strawberry Hill*. Beverly: Highgate of Beverly, 1998.
- CHALCRAFT, Anna; VISCARDI, Judith. *Strawberry Hill: Horace Walpole's Gothic Castle*. London: Frances Lincoln, 2011.
- CLARKE, S. "Introduction". In: *Horace Walpole's Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill*. England: Palas Atenas, 2015.
- CLERY, E. J.; MILES, Robert (Orgs.). *Gothic Documents: A sourcebook 1700-1820*. Manchester: Manchester, 2000.

CLERY, Emma. J. "The genesis of gothic fiction". In: HOGLE, J. E. (Org.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. Cambridge: Cambridge, 2011.

COLERIDGE, S. T; WORDSWORTH, W. *Lyrical Ballads*. Disponível em: <https://www.gutenberg.org/files/9622/9622-h/9622-h.htm>. Acesso em: 8 jun. 2019.

DAVOLI, S. *Lost Treasures of Strawberry Hill: Masterpieces from Horace's Walpole Collection*. London: Scala, 2018.

COLUCCI, L. "From the Philosophy of Furniture to Topoanalysis: For a Poetics of Space in Gothic Literature". In: COLUCCI, L.; FRANÇA, J. *Nuances do Gótico*. Rio de Janeiro: Bonecker, 2017.

FOTHERGILL, Brian. *The Strawberry Hill Set: Horace Walpole and His Circle*. England: Faber and Faber, 2009.

GAMER, M. "Introduction". In: WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. United Kingdom: Penguin Classics, 2001.

GROOM, N. *The Gothic: a Very Short Introduction*. United Kingdom: Oxford, 2012.

GROOM, N. Introduction. In: WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. United Kingdom: Oxford, 2014.

GROSS, K. "Presentation". In: WALPOLE, H. *The Hieroglyphic Tales*. United Kingdom: Pallas Athene, 2011.

HARNEY, Marion. *A Place-making for the Imagination: Horace Walpole and Strawberry Hill*. England: Routledge, 2016.

HOGAN, C. B. "The Theatre of Geo.3". In: SMITH, W. H. (Org). *Horace Walpole: Writer, Politician, and Connoisseur*. New Haven and London: Yale University Press, 1967.

HOGLE, J. E. Introduction. In: HOGLE, J. E (Org.). *The Cambridge Companion to Gothic Fiction*. England: Cambridge, 2011.

LEARNER, E. "The conservation and preservation of Horace Walpole's stained glass collection at Strawberry Hill". In: COLEY, S.

(Org.). *The Journal of Stained Glass*. v. XXXIV. England: The British Society of Master Glass Painters, 2010.

LGBT History Month: Horace Walpole by Dale Towshend. (Manchester, Manchester Metropolitan University), 2019. 1 vídeo (03min 41seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2zMMPdMUrZM>. Acesso em: 06 mai. 2020.

LINDFIELD, P. N. *Georgian Gothic: Medievalist Architecture, Furniture and Interiors 1730-1840*. Woodbridge: Boydell Press, 2016.

MANNIX, D. P. *The Hellfire Club. United States of America*. Enet Press, 2015.

MORLEY, Henry. “Introdução”. Disponível em: <http://www.gutenberg.org/files/696/696-h/696-h.htm>. Acesso em 08 mai. 2020.

MOWL, T. *Horace Walpole: The Great Outsider*. London: Faber & Faber, 2010.

MYRONE, Martin; FRAYLING, Christopher. *The Gothic Reader: A critical anthology*. London: Tate Publishing, 2006.

PANTOMIMA. In: *Merriam-Webster Online Dictionary*. Disponível em: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/pantomime>. Acesso em: 02 mai. 2020.

PEARCE, B. L. “Horace Walpole: the Creation of a Persona” In: BOROUGH OF TWICKENHAM LOCAL HISTORY SOCIETY. *Paper Number 74*. Twickenham: Twickenham Local History Society, 2011.

PEOVER, M; ROGERS, K. “New light on Strawberry Hill: Walpole’s display of glass and the representation of the ancient abbey”. In: COLEY, S. (Org.). *The Journal of Stained Glass*. v. XXXIV. England: The British Society of Master Glass Painters. 2010.

PRICE, Bernard. *The Story of English Furniture*. London: Ariel Books, 1982.

PUNTER, D.; BYRON, G. *The Gothic*. Oxford: Blakwell Publishing, 2004.

PUNTER, David. *The Literature of Terror. A History of Gothic Fiction from 1765 to the Present Day*. London and New York: Longman, 1996.

QUEER. In: *Merriam-Webster Online Dictionary*. Disponível em: https://www.merriamwebster.com/dictionary/queer?utm_campaign=sd&utm_medium=serp&utm_source=jsonld. Acesso em: 5 abr. 2017.

SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador. Edufba, 2010.

SABOR, Peter. (Org.). *Horace Walpole. The Critical Heritage*. London: Routledge, 1995.

SONTAG, S. Notes on Camp. Disponível em: https://monoskop.org/images/5/59/Sontag_Susan_1964_Notes_on_Camp.pdf. Acesso em: 10 mar. 2017.

THE GALLERY. Disponível em: <http://www.victorianweb.org/art/architecture/strawberryhill/5.html>. Acesso em: 15 jun. 2017.

THE STRAWBERRY HILL TRUST. *Strawberry Hill: The Horace Walpole's Gothic Castle*. Disponível em: <http://www.strawberryhillhouse.org.uk>. Acesso em: 17 mar. 2016.

THE STRAWBERRY HILL TRUST. *A Description of Strawberry Hill*. England, 2016.

THE SHELL SEAT. *The Strawberry Hill Collection*. England: Architectural Heritage. s/d.

URBAN, S. *The Gentleman's Magazine*. v. XX. London: William Pickering; John Bowyer Nichols & Son, 1843.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Dez lições sobre o romance inglês do século XVIII*. São Paulo: Boitempo, 2002.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. Prefácio. In: SÁ, Daniel Serravalle de. *Gótico Tropical: o sublime e o demoníaco em O Guarani*. Salvador. Edufba, 2010.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Romances ingleses em circulação no Brasil durante o séc. XIX*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandrale.htm>. Acesso em: 10 jun. 2017.

VASCONCELOS, Sandra Gardini. *Formação do Romance Brasileiro: 1808-1860 (Vertentes Inglesas)*. Disponível em: <https://www.unicamp.br/iel/memoria/Ensaios/Sandra/sandra.htm>. Acesso em 10 jun. 2017.

VIDAL, Ariovaldo José. “Apresentação”. In: *O Castelo de Otranto*. Tradução Alberto Alexandre Martins São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. Rio de Janeiro: Editora Bruguera, 1971.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. United Kingdom: PenguinClassics, 2001.

WALPOLE, Horace. *The Castle of Otranto*. United Kingdom: Oxford, 2014.

WALPOLE, Horace. *A Description of the Villa of Mr. Horace Walpole at Strawberry Hill near Twickhenham, Middlefex. Withan Inventory of the Furniture, Pictures, Curiosities, Etc*. London: Pallas Athene, 2015.

WALPOLE, Horace. *The Letters of Horace Walpole: The Earl of Orford: v. III, 1759-1769*. Lea and Blanchard, United States of America, 1842.

WALPOLE, Horace. *The Mysterious Mother*. Disponível em: <https://archive.org/details/mysteriousmothe00walmysteriousmothe00walpgoog>. Acesso em: 11 jun. 2018.

WALPOLE, Horace. *The Hieroglyphic Tales*. United Kingdom: Pallas Athene, 2011.

WILLIAMS, A. “Monstrous Pleasures: Horace Walpole, Opera, and the Conception of Gothic”. In: *Gothic Studies, Volume 2 Issue*. Disponível em: <https://www.manchesterhive.com/view/journals/gs/2/1/gs.2.issue-1.xml>. Acesso em: 20 ago 2018.

WOOLF, V. *Granite and Rainbow: Essays*. United States of America: Harcourt Brace, 1958.



**ESTÁTUAS TERRÍFICAS:
FIGURAÇÕES HUMANAS,
OBJETOS INSÓLITOS**

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Julio Cortázar, em suas *Histórias de cronópios e de famas*, revela-nos que as esperanças são sedentárias, “deixam-se viajar pelas coisas e pelos homens e são como as estátuas, que é preciso ir ver, porque elas não vêm até nós” (CORTÁZAR, 1973, p. 118). O que há de mágico em uma estátua e por que os homens continuam a esculpi-las para que sirvam de figurações humanas? São seres inativos, sem vida, mas que se estampam nas paisagens criadas pelos homens para representar a vida humana que pulsa, ainda que em uma materialidade de pedra. Objetos, coisas que se prestam à figuração do humano e às vezes têm o poder de fascinar a tal ponto que a materialidade de pedra converte-se em uma materialidade insólita. Neste estudo, o objetivo é instigar a discussão acerca dessa materialidade insólita terrífica e sobrenatural de estátuas figurativizadas por alguns textos míticos, populares e literários. Para tanto, serão articulados o mito de Pigmaleão contado por Ovídio e por Bulfinch; o conto popular “O fiel Dom José” recolhido por Luís da Câmara Cascudo; o clássico conto “A Vênus de Ille” de Prosper Mérimée; e a emblemática história de Oscar Wilde “O príncipe feliz”.

Pigmaleão era um escultor que abominava as mulheres por ver nelas apenas defeitos e por isso optou por ficar solteiro e viver a sua vida a esculpir formas. Até que começa a esculpir, “com

maravilhosa arte, uma estátua de marfim tão bela que nenhuma mulher de verdade com ela poderia comparar-se” (BULFINCH, 2014, p. 71). A escultura feminina parecia pertencer à natureza, em virtude da viçosa naturalidade. O escultor, assim, apaixonou-se pela escultura e passa a oferecer-lhe presentes, a vesti-la, a adorná-la. Deita-a em uma cama coberta de panos coloridos com púrpura, com um travesseiro de penas, como se ela fosse capaz de sentir a maciez do leito, e a chama de esposa:

Tudo lhe cai bem; nua, nem menos formosa parece.
Acomoda-a em mantas tintas de púrpura sidônia,
E do leito a chama sócia, e o pescoço recostado
Em plumas macias, como se as fosse sentir,
pousa. (OVÍDIO, 2006, p. 141)

No festival de Vênus, Pigmaleão lança seu desejo: “— Deuses, vós que tudo podeis, dai-me por esposa... – não se atreveu a dizer ‘minha virgem de marfim’, mas acrescentou: — ... alguém semelhante à minha virgem de marfim” (BULFINCH, 2014, p. 71).

Após esse pedido insólito, a deusa Vênus se comove com o drama amoroso de Pigmaleão e concede-lhe o desejo. Ele retorna ao lar e deita-se na cama com sua mulher de marfim, beija-a, sente nela um insólito calor, toca seus seios, tudo nela parece começar a pulsar, tomar vida, até o ponto em que sente os beijos da amada.

Fica atônito o Amante, prazer sente,
E (se bem com temor, receando engano)
De novo a toca: eis que então vê com pasmo,
Que na verdade é corpo, pois que pulsam
As artérias se os dedos as comprimem.
(OVÍDIO, 2006, p. 522)

Fruto do amor carnal entre o homem escultor, feito de carne, e a outrora mulher estátua, oriunda do marfim, nasce Pafos, “de quem a cidade, consagrada a Vênus, recebeu o nome” (BULFINCH, 2014, p. 72).

Nessa mitológica história, temos movimentos narrativos bem peculiares ao modo fantástico. Ainda que o fato de Pigmaleão apaixonar-se por uma escultura não chegue a configurar-se como um evento metaempírico propriamente dito, é um acontecimento fora da ordem da normalidade. Nesse sentido, no início da narrativa de Pigmaleão, há um enquadramento bem próximo daquilo que Tzvetan Todorov denomina estranho puro, uma vez que são relatados

acontecimentos que podem perfeitamente ser explicados pelas leis da razão, mas que, de uma maneira ou de outra, são incríveis, extraordinários, chocantes, singulares, inquietantes, insólitos e que, por esta razão, provocam na personagem e no leitor reação semelhante àquela que os textos fantásticos nos tornaram familiar (TODOROV, 2004, p. 53).

Contudo, como vimos, após a festa de Vênus e a intervenção dessa deusa na criação de Pigmaleão, a estátua começa a ter vida, tem relações sexuais com o seu escultor e, desse ato entre criador e criatura, nasce um ser que eternizará a memória de Vênus, Pafos. A metamorfose ocorrida – de estátua fria à mulher viva – atesta o extremo oposto do estranho puro, ocorrido no início da narrativa. Afinal, neste caso, o da metamorfose, o que temos é o maravilhoso puro, modalidade literária cujo insólito manifestado ocorre naturalmente sem explicações de ordem racional, uma vez que a metamorfose da escultura só

pode ser explicada como uma manifestação do sobrenatural e do metaempírico. Para Todorov (2004, p. 60), no maravilhoso puro não haveria lugar para o espanto das personagens, todavia a narrativa em análise nega essa tese, porque podemos ver registrada uma incerteza, uma hesitação no discurso narrativo de Pigmaleão ao constatar a vida na mulher outrora de marfim. Ele fica “atônito” e sente, pelo menos inicialmente, “temor”, conforme registrado em trecho anteriormente citado.

É necessário ressaltar que não nos pautamos na visão genológica todoroviana, que enfeixa em gêneros diferenciados as narrativas fantástica, estranha e maravilhosa. Nossa perspectiva segue a visão modal sobre a literatura fantástica, entendendo-a como uma rede que abriga várias modalidades, que têm como eixo o trabalho com o insólito: o estranho, o fantástico, o maravilhoso, a ficção científica, o horror e outras (cf. FURTADO, 2010; JACKSON, 1986). Nesse sentido é que se torna possível, por exemplo, analisarmos a narrativa de Pigmaleão no campo da literatura fantástica e açambarcarmos diferentes modalidades em seu enredo, como demonstramos anteriormente. Em um momento, ela inscreve-se na modalidade do estranho, no outro, na modalidade do maravilhoso. E é o jogo entre essas modalidades que garante os efeitos de sentido que desencadeia – efeitos estes relacionados ao horror.

Entretanto, o pavor parece vir mesclado ao prazer, ao maravilhamento, o que se pode constatar com a passagem: “Fica atônito o Amante, prazer sente”. Medo e fascinação aliam-se para compor esse cenário sinistro, muito aos moldes daquilo que elucida Edmund Burke (2018, p. 60) ao tratar do terror:

Thámbos é, em grego, tanto medo como maravilhamento; *deinós* é terrível ou repetável; *aidéo*, reverenciar ou temer. *Vereor*, em latim, significa o mesmo que *aidéo* em grego. Os romanos utilizavam o verbo *stupeo*, um termo que marca fortemente o estado de uma mente assombrada, para expressar o efeito do simples medo ou o assombro; a palavra *attonitus* (atingido pelo raio) é igualmente expressiva da ligação dessas ideias; e também o francês *étonnement*, o inglês *astonishment* e *amazement* não apontam claramente o parentesco das emoções que acompanham o medo e o maravilhamento?

Tanto na história mitológica de Pigmaleão como no conto de Prosper Mérimée que veremos na sequência, pontua-se uma relação entre sujeito/homem e objeto/estátua que delinea a fusão das emoções: pavor e paixão, medo e maravilhamento, prazer e dor, terror e sublime.

Irene Bessière (apud JACKSON, 1986, p. 21) assinala: “*lo imposible es una zona de polisemia, de la inscripción de otro significado*” e, no caso da estátua de Pigmaleão, ao corporificar-se com vida, não há nesse processo metamórfico apenas a passagem de marfim à carne, mas o desejo dos homens de darem vida ao inanimado e de muitas vezes coisificarem os seres de carne, pois lembremo-nos de que a relação de Pigmaleão com as mulheres reais, de carne e osso, era a de objetificação: ele as considerava meros objetos defeituosos.

Retomando o mito de Pigmaleão, mas com um investimento de enredo tendendo ao trágico e horrífico, Prosper Mérimée escreve “A Vênus de Ille”, considerado um dos melhores contos fantásticos do século XIX por Italo Calvino. No centro da

narrativa há um casamento; no lugar onde ocorrerá o casamento, a recente descoberta de uma estátua de cobre. Na opinião de seu dono, o antiquário Monsieur Peyrehorade, uma joia artística, um patrimônio das artes antigas; na opinião da população, apenas um ídolo sinistro dos tempos pagãos. Acontecimentos relacionados à estátua inquietavam a população: o fato de ela ter sido responsável por ter quebrado a perna de um dos trabalhadores que operavam a sua retirada da terra e o fato de ela parecer fitar as pessoas: “Ela fixa na gente os grandes olhos brancos [...] Parece que está encarando a gente. É, ao olhar para ela a gente baixa os olhos” (MÉRIMÉE, 2004, p. 243). O sinistro e o inexplicável participam da ambiência em que se instala a insólita estátua da Vênus de Ille.

Um pouco antes do casamento, o noivo, filho do Monsieur Peyrehorade, retira o anel para poder jogar pela e o coloca no dedo da Vênus. Ele o esquece lá. Em seu lugar, na cerimônia, dá à noiva outro anel. Depois que o casamento ocorre, as festas são realizadas, porém, o insólito e o horrível são desencadeados. O noivo procura o narrador e, aterrorizado, revela que a estátua não quer devolver-lhe o anel. Mais tarde, barulhos estrondosos são ouvidos pela casa, e, posteriormente, o corpo morto do noivo é encontrado em seu leito nupcial. Depois de iniciadas as investigações, o procurador conta ao narrador a versão ensandecida da noiva sobre o episódio:

e viu, diz, seu marido ajoelhado junto à cama, a cabeça na altura do travesseiro, entre os braços de uma espécie de gigante esverdeado que o abraçava com força. Ela disse, e me repetiu vinte vezes, pobre mulher!... disse que a reconheceu... adivinhe! A Vênus de bronze, a

estátua de Monsieur Peyrehorade... Desde que essa Vênus foi achada aqui, todo mundo sonha com ela (MÉRIMÉE, 2004, p. 265).

O procurador esquadrinha argumentos lógicos para desfazer o mistério e o insólito que circunda a estranha morte do rapaz. O narrador é outra personagem que do início ao fim da narrativa serve como um equilíbrio aos deslocamentos provocados pela ambientação de mistério e horror instaurada pela simples presença da estátua. Sua posição de arqueólogo lhe confere uma sobriedade comum aos representantes da ciência. Para Filipe Furtado (1980), o narrador cético é adequado à narrativa fantástica, ele serve para facilitar a identificação do leitor com a narrativa, balanceando a ambiguidade dos possíveis fenômenos metaempíricos. Na narrativa de Mérimée, é esse narrador cético quem relatará ao leitor, no fim da trama, em uma nota de rodapé, que, após a morte de Monsieur Peyrehorade, sua esposa manda derreter a estátua e transformá-la em um sino. A nota termina com uma afirmação que reaviva a ambivalência da história: “Desde que o sino bate em Ille, os vinhedos gelaram duas vezes” (MÉRIMÉE, 2004, p. 266). A narrativa encerra-se em plena afirmação da ambiguidade, colocando em suspenso a certeza das personagens e dos possíveis leitores a respeito do ocorrido. Para Jacques Finné (2002), há, na narrativa fantástica, dois vetores desencadeadores de uma trama pautada no mistério: o vetor da tensão, responsável pela irrupção dos mistérios e que tem como efeito a perturbação do leitor, e o vetor de distensão, que anula a tensão. No caso da narrativa de Mérimée, a trama, centrada ao redor da enigmática e horrífica estátua,

tem o vetor de distensão bem fraco. Ela baseia-se quase que exclusivamente no vetor da tensão e encerra-se com ele, fazendo culminar o clima de mistério.

Em relação ao diálogo intertextual com a narrativa de Pigmaleão, temos alguns deslocamentos, pois o homem apaixonado já não é mais o criador propriamente dito, mas aquele que descobre a estátua. Entretanto, talvez por isso ele outorgue a si, de certa forma, o papel de criador da Vênus. Contudo, não é ele que acaba desposando a estátua, e sim seu filho, aquele que nunca dera crédito aos dotes da Vênus. O desposamento da estátua e sua consequente metamorfose em mulher ou quase-mulher é obra de uma coincidência e brincadeira, e não mais de um desejo concedido pela deusa Vênus. Aqui, a deusa Vênus de bronze parece ter sido ofendida pelo desdém bufão do rapaz e por isso ela prova que pode ser tão viva quanto a sua noiva de carne e osso.

O tema da estátua, que se relaciona com a reflexão acerca da coisificação do sujeito e questiona o quanto de objetos somos e o quanto de vida há nos objetos, encontra-se alastrado em variados contos populares, como, por exemplo, em “O fiel D. José”. Nesse conto, um príncipe toma como amigo e companheiro José, o filho do sapateiro. Ao ser levado ao castelo, passa a ser chamado Dom José e vive como parceiro diário do príncipe. Ele passa por várias provas e em todas honra sua fidelidade. Em uma relva, Dom José acha uma abóbora que trazia o seguinte letreiro: “Para Dom José será/quem daqui tirará” (CASCUDO, 1986, p. 28). Do interior da abóbora sai uma linda princesa, a qual Dom José oferece ao príncipe como esposa, mesmo sabendo que aquela “oferta” seria para ele.

Antes de voltarem ao castelo, o príncipe e a princesa resolvem descansar e acabam dormindo. Dom José fica acordado vigiando o casal e escuta três rolinhas conversando. A primeira delas faz o seguinte presságio: quando passarem por um rio, a princesa pedirá água, mas esta estará envenenada e a princesa morrerá. Elas advertem: “E quem isto ouvir e contar/em pedra-mármore há de se virar” (CASCUDO, 1986, p. 28). A segunda rolinha complementa o presságio, dizendo que, se a princesa sobreviver, ela morrerá com a sopa que tomará à noite no castelo. No final, repete a advertência: “E quem isto ouvir e contar/em pedra-mármore há de se virar” (CASCUDO, 1986, p. 28). Na sequência, a terceira rolinha diz que se ela escapar ainda mais uma vez, uma serpente de duas cabeças a devorará dentro do seu quarto de madrugada. E a advertência, já citada, é repetida pela última vez. Dom José impede que ela tome a água e que ela tome a sopa, depois pede para dormir com o casal em sua noite de núpcias. Dom José mata a serpente, que jorra algumas gotas de sangue na princesa. Quando Dom José está limpando o sangue da princesa, ela acorda e diz que ele lhe estava faltando com o respeito. Dom José é condenado à morte, mas antes da execução conta por que fizera aquilo, relatando a história das três rolinhas. No mesmo instante, metamorfoseia-se em uma estátua de mármore. Todos no reino ficam desconsolados ao perceberem o erro cometido com aquele que foi fiel todo o tempo.

Um dia, uma rolinha lança um presságio perto do príncipe, dizendo que há um remédio para Dom José deixar de ser pedra: quando o filho do príncipe nascer, ele teria de passar um alfanje no pescoço do menino e molhar toda a estátua com sangue para

o amigo voltar à vida. O príncipe segue as palavras daquele ser tão frágil, a rolinha, palavras que soam pesadas e trágicas, pois para a vida de um é necessário o sangue de outro. Ele segue as instruções cortando o pescoço de seu pequeno filho, Dom José volta à vida e logo pega a cabeça e o corpo da criança, juntando milagrosamente as partes. O pequeno príncipe fica apenas com uma listinha vermelha no pescoço. Nesse conto podemos ler o quanto Dom José foi coisificado, sempre se subjugando às vontades da família real, até transformar-se em estátua, tanto é que, para ele voltar à vida, o sangue real deve lavar o seu corpo de pedra/coisa.

O conto tem inúmeras variações pelo mundo. Há a versão alemã dos Irmãos Grimm, “Fiel João”; a de Portugal, da região de Algarve, intitulada “A bixa de sete cabeças”, compilada por Teófilo Braga, e ainda a outra versão brasileira, de Adolfo Coelho, em *Contos da Carochinha*, intitulada Pedro e Pedrito.

A narrativa de Dom José elege a magia como fonte de argumento para o enredo, desde os presságios à metamorfose. No mundo do maravilhoso e da fantasia, C. S. Lewis (2009, p. 60) ensina:

Certamente, o autor não estará dizendo ‘Este é o tipo de coisa que acontece’? Ou se está, está mentindo? Mas ele não está. Ele está dizendo ‘Imagine se isso acontecesse, como seria interessante e comovente, quantas consequências implicaria! Ouça, seria assim’.

Essa é a lógica da literatura fantástica, seu poder de dizer ao pé da letra o que diz, ou seja, radicalmente – Dom José se transforma em estátua mesmo. Contudo, diz ainda o que isso implica compreender, provocando sempre um grau de singularização e de

estranhamento (cf. CHKLOVSKI, 1978) e, em nosso entendimento, mais agudo que em outros tipos de literatura.

A narrativa popular “O fiel Dom José” poderia ser entendida como um conto *eucatastrófico* pelo recurso do consolo que elege como fecho da história, uma vez que nele há uma “virada jubilosa”. Tolkien (2006, p. 77) afirma que:

essa alegria [...] não é nem escapista nem fugitiva. [...] ela é uma graça repentina e milagrosa: nunca se pode confiar que ela ocorra outra vez. Ela não nega a existência do pesar e do fracasso: a possibilidade destes é necessária à alegria da libertação. Ela nega [...] a derrota final universal, e nessa medida é *evangelium*, dando um vislumbre fugaz da Alegria. Alegria além das muralhas do mundo, pungente como o pesar.

Em “O príncipe feliz”, de Oscar Wilde, há a retomada de alguns elementos da narrativa de Dom José: a estátua e a presença de um pássaro. Porém tais elementos são recitados em outro tom, pois a estátua, agora majestosa, é de um príncipe e não mais daquele que serve à realeza: “Ele era todo decorado com finas folhas de bom ouro, e tinha como olhos duas brilhantes safiras, e um enorme rubi vermelho brilhava no cabo de sua espada” (WILDE, 2005, p. 117).

Um dia, surge na cidade uma pequena Andorinha, tão diferente das demais, porquanto se apaixonava pelas coisas que naturalmente não despertavam paixão, como um Junco. Sua paixão foi tamanha que ficou rodando ao redor dele todo o verão, e as outras Andorinhas, achando insólito aquele amor, deixaram-na para trás. Como o Junco era tão amarrado

ao seu lar, a Andorinha resolve ir embora ao encontro de suas companheiras. Antes, porém, resolve abrigar-se, na última noite, na estátua do Príncipe Feliz. Pensava estar abrigada até que uma gota cai em cima dela. “Qual a utilidade de uma estátua se ela não detém a chuva?” (WILDE, 2005, p. 118). A utilidade é uma prerrogativa frequente que se coloca em relação às estátuas, que são objetos decorativos, de arte. Os objetos precisam ter uma funcionalidade e, se são apenas artísticos, não servem ao ambiente capitalista do mundo que os acolhe. A Andorinha percebe, então, que os olhos da estátua do Príncipe Feliz estão repletos de lágrimas. Os dois conversam e em seu discurso constata-se alguns paradoxos tão comuns no nosso real prosaico: enquanto ele estava vivo e tinha um coração humano, não conhecia as lágrimas, porque vivia em um belo palácio onde a tristeza não podia entrar; depois de morto, entretanto, em sua rijeza e frieza de estátua e com seu coração de chumbo, percebe a miséria que estava além dos muros do palácio. Ele pede à Andorinha que leve o rubi que estava incrustado em seu corpo para diminuir a miséria de um menino pobre e de sua mãe. A Andorinha reluta, mas cumpre o desejo da estátua, decidindo que iria embora no outro dia. Entretanto, os dias passam e ela auxilia o Príncipe Feliz a distribuir as riquezas de seu corpo frio e inerte entre os miseráveis da cidade: seus rubis, suas safiras, suas folhas de ouro. Entre esses miseráveis estava uma pequena garota que vendia fósforos, numa alusão ao conto de Andersen.

Após presentear os pobres, a Andorinha voltava para contar as histórias do mundo para o Príncipe, e ele constata: “Minha querida e pequenina Andorinha [...], você me conta

coisas fantásticas, mas o mais fantástico de tudo é o sofrimento dos homens e das mulheres. Não há mistério no mundo maior do que a Miséria” (WILDE, 2015, p. 125). O fantástico aqui recebe a conotação de uso muito frequente: a de insólito. Faz-se necessário, neste momento, trazeremos a definição de Lenira Covizzi (1978, p. 26, grifos da autora), pois, para essa autora, o insólito “desperta no leitor o sentimento do *inverossímil, incômodo, infame, incongruente, impossível, infinito, incorrigível, incrível, inaudito, inusitado, informal*”. Não seria mesmo inexplicável, incômoda, infame e incongruente a miséria?

O trabalho da Andorinha chega ao fim, a estátua do Príncipe fica feia e cinzenta. O Prefeito da cidade percebe a decadência: “Nossa! Como o Príncipe feliz está maltrapilho!” (WILDE, 2015, p. 126). O Professor de Arte na Universidade chega à conclusão de que, se a estátua não era mais bonita, havia perdido sua utilidade. Estética e utilidade, nesse ponto, convergem e apontam para a necessária destruição da estátua. O Prefeito decide derretê-la e fazer com o metal reciclado uma estátua sua. Mas uma parte da estátua resiste a todo fogo e à tentativa de destruição: o coração de chumbo, que é jogado fora “no monte de poeira em que jazia morta a Andorinha” (WILDE, 2005, p. 127). Esta ficara perto do pequeno Príncipe Feliz até o último momento, sofrendo com o frio. A história desvela uma série de antinomias que tem em seu centro: o humano/vivo x o inumano/morto. Estaria certa mesma essa ordem? A estátua do Príncipe Feliz parece negar essas aparentes certezas.

Dos mitos à literatura, podemos perceber o fascínio que as estátuas provocam nos seres humanos, incitando-os a

imaginar que a sua inércia é apenas aparente e que, quem sabe, elas podem, sim, caminhar em nossa direção e revelar que o inumano não reside nos objetos, porém pode morar em corpos que não são necessariamente de pedra.

REFERÊNCIAS

BULFINCH, Thomas. *Livro de ouro da Mitologia: Histórias de deuses e heróis*. Tradução de David Jardim. Rio de Janeiro: Agir, 2014.

BURKE, Edmund. “Investigações filosóficas”. In: FRANÇA, Júlio; ARAÚJO, Ana Paula (Orgs.). *As artes do mal – textos seminaiis*. Rio de Janeiro: Bonecker, pp. 52-61, 2018.

CASCUDO, Luís da Câmara (Org.). “O fiel Dom José”. In: *Contos tradicionais do Brasil*. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; USP, 1986. p. 27-31.

CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In: CHKLOVSKI, Victor *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução de Ana Mariza Filipouski *et al.* 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978.

CORTÁZAR, Julio. *Histórias de cronópios e de famas*. Tradução de Gloria Rodríguez. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1973.

COVIZZI, Lenira Marques. “Uma ficção insólita num mundo insólito”. In: *O insólito em Guimarães Rosa e Borges*. São Paulo: Editora Ática, p. 25-47, 1978.

FINNÉ, Jacques. *Ensaio sobre a organização do sobrenatural*. Tradução de Fábio Lucas Pierini. Xerox, 2002.

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

FURTADO, Filipe. Fantástico (Modo). In: *E-dicionário de termos literários de Carlos Ceia*. Disponível em: http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=188&Itemid=2. Acesso em: 10 set. 2020.

JACKSON, Rosemary. *Fantasy: literatura e subversión*. Buenos Aires: Catálogos, 1986.

LEWIS, C.S. “Os sentidos de fantasia”. In: *Um experimento da crítica literária*. São Paulo: UNESP, 2009.

MÉRIMÉE, Prosper. “A Vênus de Ille”. In: CALVINO, Italo (Org.). *Contos fantásticos do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, p. 241-266, 2004.

OVÍDIO. “Metamorfozes”. In: PREDEBON, Aristóteles Angheben. *Edição do Manuscrito e estudo das Metamorfozes de Ovídio traduzidas por Francisco José Freire*. Tese de Doutorado - USP. 2006.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Tradução de Maria Clara Correa Castello. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

TOLKIEN, J. R. R. *Sobre histórias de fadas*. Tradução de Ronald Kyrmse. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.

WILDE, Oscar. “O Príncipe Feliz”. Tradução de Eduardo Freitas. In: *Cadernos de literatura em tradução*. n. 6. São Paulo: USP, p. 117-127, 2005.

SOBRE OS AUTORES

ALEXANDER MEIRELES DA SILVA

Doutor em Literatura Comparada pela UFRJ (2008). Desde 2009 atua como Professor Associado de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Unidade Acadêmica Especial de Letras e Linguística da Universidade Federal de Catalão (Ex-UFG-Regional Catalão), onde também é Professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem. É membro fundador dos Grupos de Pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq) e Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (UERJ/CNPq). Suas pesquisas se concentram na área de literatura fantástica. É criador de conteúdo do canal do YouTube *Fantasticursos* (www.youtube.com/fantasticursos), onde oferece cursos e consultoria sobre o Fantástico na literatura e no cinema nas vertentes da Fantasia, Gótico e Ficção Científica. E-mail: prof.alexms@gmail.com.

BILL HUGHES

Doutor em Literatura Inglesa pela Universidade de Sheffield. Seus trabalhos – publicados e no prelo – dissertam sobre ação comunicativa e a inter-relação entre o diálogo como gênero e os romances ingleses ao longo do século XVIII. Publicou estudos sobre

Richard Hoggart, sobre a intertextualidade e a *web* semântica. Atualmente, pesquisa romances paranormais contemporâneos e o Gótico em romances do tipo Jovem Adulto (*Young Adult Novel*) sob a perspectiva do formalismo, do gênero e da Teoria Crítica. Essa pesquisa aparentemente díspar não é sem foco, pois em seu cerne estão as preocupações com o Iluminismo, entendido nos termos da Escola de Frankfurt e da tradição marxista. É coorganizador, com Dr. Sam George, de *Open Graves, Open Minds: Vampires and the Undead in Modern Culture Project*, na Universidade de Hertfordshire; e editor, também em conjunto com Dr. George, dos livros *Open Graves, Open Minds: Vampires and the Undead from the Enlightenment to the Present* (Manchester: MUP, 2013) e *In the Company of Wolves: Wolves, Werewolves, and Wild Children* (Manchester: MUP, 2019). E-mail: bill.enlightenment@gmail.com.

CIDO ROSSI

Professor de Literatura Inglesa na UNESP – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, São Paulo, onde desenvolve pesquisas e orientações sobre a ficção de terror, o fantástico e a fantasia. É líder do Grupo de Pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (UNESP/CNPq) e do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL), e membro dos Grupos de Pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq) e Nós do Insólito (UERJ/CNPq). E-mail: aparecido.rossi@unesp.br.

CLAUDIO VESCIA ZANINI

Professor adjunto de Literaturas de Língua Inglesa na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com atuação na graduação e vínculo como professor permanente

no Programa de Pós-Graduação da UFRGS. É membro da International Gothic Association (IGA) e do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). É membro-fundador do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq), líder do núcleo de estudos GHOST (Gothic, Horror, Oneiric, Supernatural, Terror) e líder do eixo Global Horror do projeto Progressive Connexions, sediado em Oxford, Inglaterra. Atua em atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de língua inglesa e respectivas literaturas. Seus interesses de pesquisa incluem o cinema de horror, a literatura gótica, a literatura dramática, e as interfaces entre cinema, literatura e psicanálise.
E-mail: haunted32@yahoo.com.br.

FERNANDO MONTEIRO DE BARROS

Professor associado de Literatura Brasileira da Faculdade de Formação de Professores da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), campus de São Gonçalo, onde atua no Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (PPLIN). Doutor em Letras (Letras Vernáculas – Literatura Brasileira) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (2002). Desenvolve os projetos de pesquisa Literatura Gótica Brasileira, O Decadentismo na Poesia Brasileira 1880-1920, e Modernismos Crepusculares, dentro da linha de pesquisa Literatura, Teoria e História. Integra o GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). É membro pesquisador dos grupos (CNPq) Estudos do Gótico (UERJ), Poéticas da Diversidade (UERJ) e LABELLE – Laboratório de estudos de literatura e cultura da Belle Époque (UERJ). É também membro do grupo de pesquisa Periódicos e Literatura, da Fundação Biblioteca Nacional (FBN).
E-mail: fernandobarros.letras@gmail.com.

FLAVIO GARCIA

Professor associado da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), atuando no Programa de Pós- Graduação em Letras, na área de concentração em Estudos de Literatura. É coordenador do Seminário Permanente de Estudos Literários (SePEL-UERJ) e do Núcleo de Estudos do Fantástico (NEF-UERJ); editor do Dicionário Digital do Insólito Ficcional (e-DDIF) e da revista *Abusões*; líder do Grupo de Pesquisa Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica (UERJ/CNPq); pesquisador dos grupos de pesquisa Vertentes do Fantástico na Literatura (CNPq) e A narrativa ficcional para crianças e jovens: teorias e práticas (CNPq). É membro do GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL). Dedicase especialmente às obras de Murilo Rubião (Brasil), Mário de Carvalho (Portugal) e Mia Couto (Moçambique).

E-mail: flavgarc@gmail.com.

JÚLIO FRANÇA

Professor de Teoria da Literatura do Instituto de Letras e do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Tem doutorado em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (2006), com pós-doutorado na Brown University (2014-2015). Bolsista do programa Prociência (UERJ/ FAPERJ), seus últimos livros publicados são *Poéticas do Mal: a literatura do medo no Brasil* (2017), *Páginas Perversas: narrativas brasileiras esquecidas* (2017), e *As Artes do Mal: Textos Seminais* (2018). É coordenador do Grupo de Pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq), vice-coordenador do GT Vertentes do Insólito ficcional (ANPOLL) e editor do periódico acadêmico *Abusões*.

E-mail: julfranca@gmail.com.

LUCIANA COLUCCI

Graduada em Letras - Português/Inglês pelo Centro Universitário Moura Lacerda (1996), mestre e doutora em Estudos Literários pela UNESP/Araraquara (2002 e 2006). Possui pós-doutorado pela Universidade de São Paulo (2015) e pela University of Surrey (2016). É professora associada do Departamento de Estudos Literários da Universidade Federal do Triângulo Mineiro (UFMT), em Uberaba (MG). É fundadora e coordenadora do Laboratório Interdisciplinar de Estudos do Gótico “Sandra Guardini Vasconcelos” (LIEG/SGV). Integra os Grupos de Pesquisa Estudos do Gótico (UERJ/CNPq) e Percursos Literários Inglaterra-Brasil (CNPq). Atualmente exerce os cargos de Pró-Reitora Substituta da Pró-Reitoria de Extensão Universitária (PROEXT) e de diretora de desenvolvimento de extensão universitária (DDEX).

E-mail: profalucianacolucci@gmail.com.

MARISA MARTINS GAMA-KHALIL

Professora da Universidade Federal de Uberlândia, onde atua na graduação em Letras, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e no Mestrado Profissional em Letras. É líder do Grupo de Pesquisas em Especialidades Artísticas (CNPq) e pesquisadora Produtividade em Pesquisa (CNPq). Atualmente lidera o GT Vertentes do Insólito Ficcional (ANPOLL).

E-mails: mmgama@gmail.com; marisa.gamakhil@pq.cnpq.br.



A COLEÇÃO ESTUDOS GÓTICOS FOI CRIADA E SE MANTÉM SOB A CURADORIA DO GRUPO DE PESQUISAS “ESTUDOS DO GÓTICO”, CERTIFICADO JUNTO AO DIRETÓRIO DE GRUPOS DO CONSELHO NACIONAL DE DESENVOLVIMENTO CIENTÍFICO E TECNOLÓGICO (CNPQ). A COLEÇÃO PUBLICA TEXTOS DE CUNHO TEÓRICO, CRÍTICO E ANALÍTICO QUE INTERESSEM AO AMPLO CAMPO DAS POÉTICAS NEGATIVAS – ISTO É, DOS MODOS FICCIONAIS DE REPRESENTAÇÃO E EXPRESSÃO DOS ASPECTOS MAIS SOMBRIOS DA EXISTÊNCIA HUMANA. PRETENDE-SE, COM SUAS PUBLICAÇÕES, ACOLHER O CRESCENTE NÚMERO DE REFLEXÕES SOBRE AS ARTES GÓTICAS, DE HORROR, DO SUBLIME TERRÍVEL, DO GROTESCO, DA DECADÊNCIA E AFINS.